
Adorno e a discussão ética do surrealismo aplicada ao cinema contemporâneo

Gibran da Rocha Bento¹

Resumo: Este artigo examina os conceitos de Theodor Adorno e Walter Benjamin a respeito do sujeito dentro da arte surrealista, recolocando a discussão para a análise do cinema contemporâneo. Em contraposição a Benjamin, Adorno vê o sujeito do surrealismo como alienado e possuidor de uma subjetividade que foge do referencial da realidade, buscando uma liberdade subjetiva, mas que acaba por não tomar consciência da sua falta de liberdade objetiva. O artigo traz esta questão para o panorama atual da cultura por meio de textos de Fredric Jameson e Norman Denzin sobre filmes do cineasta David Lynch.

Palavras-chave: surrealismo; cinema contemporâneo; subjetividade

Abstract: This article examines the concepts of Theodor Adorno and Walter Benjamin about the subject created by the surrealist art, bringing the discussion for the analysis of the contemporary cinema. In opposition to Benjamin thoughts, Adorno sees the subject in the surrealism as alienated and possessor of a subjectivity that escapes from the referential of the reality, searching for a subjective freedom that ends for not taking conscience of its lack of objective freedom. The article brings this question for the current panorama of the culture through texts of Fredric Jameson and Norman Denzin on David Lynch films.

Key-words: surrealist aesthetics; contemporary cinema; subjectivity

São muitas as semelhanças que podem ser encontradas entre os cenários das sociedades ocidentais do final do século XIX e do final do século XX. Em ambos, viu-se ocorrer um aceleração do desenvolvimento urbanístico e tecnológico que fez com que as pessoas sentissem claramente as mudanças alterando seu processo de reconhecimento e percepção do mundo. Alteraram-se também os agenciamentos subjetivos – os modos de imaginar, de desejar, de temer. Nos dias atuais, vemos como a proliferação dos meios de comunicação de massa e de produção de imaginário vêm mudando nossa percepção de tempo e

¹ Mestre em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ).

nossa relação de afeto com a realidade, provocando o surgimento de complexos processos identitários.

As mudanças ocorridas a partir da aceleração do processo de industrialização das sociedades modernas propiciaram uma nova relação entre o conhecimento filosófico-científico e a arte de seu tempo. O surgimento, já no começo do século XX, de vanguardas como o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo aconteceu em um contexto de hiperestímulo sensorial e libidinal. A modernidade trouxe um conjunto imenso de mudanças tecnológicas que, na virada do século, alcançava um ponto culminante na cada vez mais rápida urbanização das cidades. Nos grandes conglomerados urbanos, o fluxo intenso de pessoas fez com que ver e ser visto tornara-se uma experiência fundamental e significativa para o estabelecimento de relacionamentos. O súbito crescimento demográfico gerou novos modelos de aproximação e identificação nos espaços públicos. O ritmo frenético das grandes cidades evocava uma nova forma de comunicação, fazendo da visibilidade uma possibilidade de transmitir e captar sensações e sentimentos. Essa visibilidade era estimulada pelo comércio, que incrementava a variedade da oferta de produtos de consumo e conseqüentemente de painéis, folhetos e todo o tipo de formas de propaganda visual.

Os novos meios de transporte provocavam um misto de medo e espanto. Os acidentes por eles causados tornaram-se comuns à época, trazendo a morte para primeiro plano do imaginário das pessoas, apresentada em forma de espetáculo. Com isso, a morte deixou de ser uma etapa gradual do desenvolvimento humano, passando a rondar a vida dos moradores das grandes cidades como um fantasma. Do mesmo modo, o surgimento de grandes edifícios disseminou um temor de mortes originadas por quedas de grandes alturas.

Em “Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular”, Ben Singer descreve como esses fatos, estimulados pelas narrativas sensacionalistas dos jornais que povoavam o imaginário dos leitores, alteraram as subjetividades da época, gerando novas demandas estéticas de entretenimento popular:

Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. Em uma escala mais modesta, esses elementos sempre haviam feito parte das diversões voltadas para platéias proletárias, mas a nova prevalência e poder de sensação imediata e emocionante definiram uma era fundamentalmente diferente no entretenimento popular. A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O “suspense” surgiu como a tônica da diversão moderna (Singer, 2001, 132).

Ainda segundo Ben Singer, a vida nas cidades modernas teria transformado a experiência subjetiva “quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade” (Singer, 2001, 127-128). A experiência do sujeito na modernidade envolveria “um acionamento constante dos atos reflexos e impulsos nervosos que fluíam pelo corpo” (Singer, 2001, 128). Diante desse cenário, a arte começava a perder espaço de repercussão para as grandiloqüentes atrações arquitetônicas e de entretenimento, como as galerias e o *vaudeville*. Por outro lado, a indústria do entretenimento começava a unir estética e consumo, proliferando modos de ser e criando novos processos de subjetivação.

Walter Benjamin deixou-se fascinar pela modernidade por meio das formas degeneradas e decadentes, simbolizadas pelas figuras da prostituição, do *flaneur*, do jogo, da mercadoria e da moda. Benjamin abordou com destaque em seus trabalhos o conceito de “experiência de choque”, que ele caracterizava como essencial no modo de vida da modernidade. No pensamento de Benjamin, a experiência do choque nasce e desenvolve-se junto à consciência do declínio da aura da obra de arte e o surgimento de uma vida cotidiana pautada pelo espetáculo.

Arte e subjetividade na Modernidade

O impacto do cenário de hiperestímulo sensorial na subjetividade das pessoas da época foi tão forte que gerou um grande abalo no modo como os artistas encaravam sua produção. A tecnologia fotográfica, por exemplo, levou a pintura a entrar em um processo de auto-avaliação, deixando de lado o desejo pela perfeição na representação. Como andar pelas ruas começou a chocar mais do que a própria arte, os artistas iniciaram tentativas de alcançar os efeitos de choque da vida moderna, ao invés de simplesmente buscar a perfeição, o belo e o sublime. Entre esses artistas, em destaque estavam os surrealistas:

(...) Não é de surpreender que a vanguarda modernista, atraída pela intensidade das emoções da modernidade, tenha se apossado dessas séries (filmes sensacionalistas), e do cinema em geral, como um emblema da descontinuidade e da velocidade modernas. (...) para os surrealistas franceses, séries sensacionalistas “marcaram uma época” ao “anunciar as reviravoltas do novo mundo”. Esses autores reconheceram a marca da modernidade tanto no conteúdo sensacionalista (...) quanto no poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral (Singer, 2001, 136-137).

Se o dadaísmo apontava para uma hecatombe de impossibilidade criativa, acreditando que a nova realidade do mundo moderno havia esgotado as

possibilidades da arte, só restando a essa a autodestruição, o surrealismo, por sua vez, apontava uma visão mais positiva a partir dessa realidade que se estabelecia. No Manifesto Surrealista, André Breton elegia o maravilhoso, o inconsciente e o automatismo como características e fundamentos do surrealismo. Descrevia-o como “Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento” (Breton, 1985, 58). O surrealismo seria caracterizado como uma proposta revolucionariamente libertadora, “ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (Breton, 1985, 58).

A perspectiva de Breton era liberar através da arte as potencialidades do emocional e do irracional. Para ele, o racionalismo absoluto apenas permite considerar fatos que dependem estritamente da experiência, porém, impondo-lhes as enormes restrições geradas pelo bom senso. Em busca da verdade, a civilização e o progresso teriam conseguido banir das subjetividades tudo que havia de supersticioso no mundo. O que os surrealistas pretendiam então era recuperar o sentimento original do ser humano, que havia se perdido junto ao desenvolvimento gradual da modernidade e seus processos de racionalização e operacionalização objetiva do mundo, baseados na planificação moral e ética das subjetividades. Nas palavras de Morin:

A evolução – quer do indivíduo, quer da raça – tende a desmagificar o universo e a interiorizar a magia. É certo que subsistem enormes redutos de magia, tanto na vida pública como na vida privada, aglutinados em volta de tabus do sexo, da morte, do poder social. Também é certo que as regressões psicológicas (neuroses individuais e coletivas) fazem incessantemente ressuscitar a antiga magia. Mas, no que respeita ao essencial, o duplo desmaterializa-se, define-se, esfuma-se, entra no corpo, localiza-se no coração ou no cérebro, torna-se alma (...). A consciência racional e objetiva obrigou a magia a recuar até sua toca (Morin, 1970, 112).

Em um primeiro momento, os surrealistas foram influenciados pelas pesquisas de Sigmund Freud e sua teoria sobre o inconsciente. Para os surrealistas, o surgimento das idéias de Freud em uma era de tanta racionalidade parecia obra do acaso. Eles encaravam as teorias da psicanálise como das mais importantes já surgidas, ao passo que mostravam como uma parte do funcionamento psíquico humano, que até então se encontrava desconhecida, vinha sendo constantemente afetada sem que nada soubéssemos. A partir destas descobertas, o artista estaria liberado para poder levar mais longe suas investigações, já que autorizado a não ter só em conta as realidades objetivas. Para os surrealistas, se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de lutar e aumentar as da superfície deveria, então, haver todo o interesse em captá-las.

Na verdade, das teorias de Freud o surrealismo só guardava essa distante influência emancipadora. Afinal, o surrealismo buscava mudar a arte, o mundo e o próprio indivíduo liberando da toca suas “energias libidinais” reprimidas pela cultura. Por outro lado, as teorias de Freud propunham justamente a racionalização, o conhecimento do funcionamento para controle dessas forças em vista das necessidades da vida em sociedade. Não à toa ficou famosa a rejeição de Freud em adaptar seus casos clínicos ao cinema e à arte surrealista, pois dizia que havia tido muito trabalho em transformar as imagens em conceitos para agora percorrer o caminho contrário. O curioso é notar como posteriormente a teoria psicanalítica, inicialmente influência para a liberação moral, ética e artística dos surrealistas, foi utilizada como ferramenta analítica de controle, inclusive contra a arte surreal.

Por seu lado, os surrealistas elegiam como valores maiores de sua arte a liberação da subjetividade através de figuras como a beleza convulsiva, o humor negro, o amor louco e o acaso objetivo (Breton, 1985). A beleza convulsiva era caracterizada como resultante da oposição de duas realidades distintas na busca da supra-realidade. O humor negro objetivava uma espécie de terrorismo contra os valores morais da sociedade burguesa. Pelo amor louco, os surrealistas afirmavam a mulher como seu objeto de desejo. E, por último, o acaso objetivo tinha como função relacionar fatos recorrentes da existência sem que houvesse nenhuma ligação clara entre eles.

Surrealismo e a “anulação do sujeito”

O filósofo alemão Theodor Adorno criticava a arte surrealista, a começar por sua tentativa de capturar as mesmas relações subjetivas presentes nos sonhos. As criações surrealistas se assemelhavam aos sonhos “ao suspenderem a lógica habitual e as regras da existência empírica, mas, ao fazê-lo, mantinham respeito aos objetos que foram retirados de seus contextos e que trazem seus conteúdos” (Adorno, 2005). Adorno acreditava que essa era, na verdade, uma falsa analogia, pois mesmo que a arte surrealista destruísse e reorganizasse constantemente o significado dos objetos e seus conteúdos, ainda sim não os suprimiria. O espectador, por exemplo, continuaria a interpretar uma cadeira como algo feito para sentar, por mais que a arte surreal tentasse quebrar essa idéia e atrelar à representação do objeto outros significados. A construção narrativa do sonho também poderia parecer idêntica à narrativa da arte surrealista, no entanto, no sonho o objeto apareceria “de forma incomparavelmente mais velada e não se apresentaria tão investido de realidade como no surrealismo, no qual a arte abala profundamente a arte” (Adorno, 2005).

O ponto principal da crítica de Adorno, seguindo Freud, está relacionado ao fato de ver no surrealismo uma pré-disposição a catalizar suas energias em vista da anulação do sujeito. Essa energia que, segundo Adorno, no sonho não é exigida – já que o sujeito, “ausente desde o início, fica nos bastidores para colorir e permear tudo que acontece” (Adorno, 2005) – no surrealismo, tornaria-se muito mais objetiva.

Os surrealistas chegaram também à descoberta de que as pessoas, mesmo na situação psicanalítica, não associam o conteúdo como eles ao fazerem poesia. Além disso, nem a espontaneidade das associações psicanalíticas é, na verdade, espontânea. Todo analista sabe o que lhe custa de esforço e cansaço, de força de vontade, para dominar a expressão involuntária já na situação psicanalítica, o que não dizer então da situação artística dos surrealistas. Não é o inconsciente em si que se atualiza no mundo em ruínas dos surrealistas. Se julgássemos essa pretensão, os símbolos se revelariam bem racionais. Esse tipo de decodificação reduziria a luxuriante multiplicidade do surrealismo a padrões bem insuficientes, como o complexo de Édipo, sem conseguir dar conta da força que emana se não de todas as obras do surrealismo, pelo menos de sua idéia. Esta, aliás, parece ter sido a reação de Freud a propósito de Dali (Adorno, 2005).

Na verdade, os surrealistas nunca pretenderam simplesmente reduplicar a experiência onírica, mas sim retrabalhar aquela nova forma de expressão e conhecimento que enxergaram nos sonhos. É verdade que inicialmente seus trabalhos tendiam à utilização de técnicas miméticas como a escrita automática, porém, como Breton deixa claro no Manifesto, era preciso um primeiro estágio primário no qual o sonho seria apenas estudado enquanto manifestação. Só depois, se necessário, seria retrabalhado sob a ótica da realidade material.

Adorno, porém, não via desse modo. Para o filósofo, essas imagens da subjetividade surrealista se caracterizariam mais como “fetiches da mercadoria”, hipertrofiados pela ação do capitalismo, do que como representações verdadeiras de vida interior. Para Adorno, o modelo do surrealismo poderia ser a pornografia, devido às marcas da lembrança dos objetos que despertam a libido, como bustos cortados e pernas com meias de seda em manequins nas colagens. Adorno vê o surrealismo como uma utopia de emancipação moral da subjetividade humana que na verdade agora só naufragaria no seu próprio estado de alienação e caos. Ele vê a aproximação do surrealismo com o cinema e a fotografia como “um despertar súbito de um estado de petrificação” (Adorno, 2005), tomando as imagens para trocar a essência pela aparência. Representação de sujeitos mantidos fora da história; imagens do sujeito que toma consciência de si naquilo que tem de mais íntimo e, ainda assim, se propõe apenas a aceitar os prazeres superficiais da realidade exterior.

A tensão do surrealismo descarregada no choque é a mesma que existe entre a esquizofrenia e a reificação; não se trata, portanto, de tensão por motivação psicológica. O sujeito que se dispõe livremente de si mesmo, que se torna absoluto e sem obrigação de dar conta do mundo empírico, denuncia-se, diante da alienação total, como sendo si mesmo mas destituído de alma, alguém virtualmente morto. *As imagens dialéticas do surrealismo são imagens de uma dialética da liberdade subjetiva em um estado de não-liberdade objetiva* (Adorno, 2005. Grifo meu).

Walter Benjamin, no entanto, se colocava na contramão das idéias de Adorno, ao ponto inclusive de ter participado de atividades junto ao grupo dos surrealistas europeus. Benjamin via o surrealismo se aproximando de um caráter revelador da experiência subjetiva humana – não apenas dos estados oníricos, mas também daqueles tipos de experiências novas trazidas pelos artefatos da modernidade. Para o surrealismo, nada poderia ser mais revelador do que a lista desses objetos, e os surrealistas poderiam orgulhar-se por terem primeiro pressentido

(...) as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los (Benjamin, 1994, 25).

Para Benjamin, antes dos surrealistas, ninguém havia percebido o modo como a miséria humana e social poderia ser transformada em “nihilismo revolucionário”. Afetados pelas ameaças nazi-fascistas do cenário político europeu e criticados por um suposto escapismo de sua arte, os surrealistas foram gradualmente explicitando cada vez mais as questões políticas já presentes em suas obras. Sentiram a necessidade de ampliar o enfoque da subjetividade – antes mais interessados no indivíduo, começaram a situar essa subjetividade dentro da esfera social, aproximando o surrealismo das teorias marxistas. O Segundo Manifesto do Surrealismo chega, inclusive, a defender os ideais da revolução socialista russa e as ações trotskistas. Posteriormente, André Breton formularia junto com o pintor mexicano Diego Rivera mais um manifesto – “Por Uma Arte Revolucionária” – no qual propunham um engajamento direto da arte em questões políticas da realidade.

Surrealismo e cinema contemporâneo

Apesar das inúmeras semelhanças, podemos ver claramente a diferença que existe entre a estética de um diretor contemporâneo de cinema, como David Lynch, e a de um cineasta surrealista como Luis Buñuel. Lynch parece mais interessado no cinema enquanto manifestação do pensamento. O americano,

lembrando a colagem e a escrita-automática, refere-se ao seu processo de criação dizendo que costuma “agarrar uma idéia”, ao invés de “ter uma idéia”. Com isso ele assume que mais do que refletir sobre a realidade e formar um discurso, ele capta certas energias e angústias da subjetividade e apresenta-as em um fluxo cinematográfico que provoca estranhamento. No entanto, à semelhança do que disse Deleuze sobre o que diferenciava Antonin Artaud dos surrealistas, no cinema de Lynch

(...) não é mais o pensamento que se defronta com a rejeição, o inconsciente, o sonho, a sexualidade ou a morte (...), são todas estas determinações que se confrontam com o pensamento como “problema” mais importante, ou que entram em relação com o indeterminável, o inevitável (Deleuze, 2005, 202).

Buñuel, mesmo tendo se afastado do grupo surrealista após alguns anos de trabalhos conjuntos com Salvador Dalí, guardou consigo a veia engajada da segunda fase do surrealismo. Nos filmes da sua segunda fase cinematográfica, a partir de meados da década de 40, o espanhol utiliza a realidade para, por meio do seu olhar crítico, apresentá-la com abstrações, em todos os seus absurdos. No final de *Via Láctea (La voie lactée, 1970)*, por exemplo, Buñuel coloca um texto em que explica que todos os conceitos expressos durante o filme, por mais paradoxais que sejam, foram retirados da Bíblia ou de textos oficiais da Igreja Católica. Já Lynch é fruto da cultura do simulacro. Seus filmes trabalham de forma inversa, usando como referencial a fantasiosa Hollywood. Ele utiliza todos os arquétipos criados durante a história do cinema norte-americano para expressar esteticamente suas idéias. Em “América”, Jean Baudrillard faz uma contraposição das diferenças entre a visão de mundo norte-americana e europeia, ressaltando o caráter prático da cultura dos EUA:

Eles fabricam o real a partir de idéias, nós (europeus) transformamos o real em idéias, ou em ideologia. Aqui (EUA) só tem sentido o que se produz, ou se manifesta; para nós, só tem sentido o que se pensa, ou se esconde. O próprio materialismo nada mais é, na Europa, do que uma idéia; é na América que ela se concretiza na operação técnica das coisas, na operação do modo de pensamento em modo de vida, na “rodagem” da vida, como se diz no cinema: Ação! E a câmera começa filmando. *Pois a materialidade das coisas, é claro, é a cinematografia delas* (Baudrillard, 1986, 56. Grifo meu).

Se a crítica de Adorno acusando o surrealismo de promover a anulação do sujeito e celebrar a arte pela arte tem alguma validade se relacionada à primeira fase do movimento, sua aplicação pode ser feita também à obra de Lynch. As discussões sobre o conceito de surrealismo como fetichista e alienado contra as concepções do surrealismo como libertário estão no cerne dos debates em torno da obra de David Lynch.

David Lynch e o “desaparecimento do sujeito individual”

Podemos dizer que a trajetória cinematográfica de Lynch possui três etapas: uma primeira etapa experimental, que engloba seus primeiros curtas de animação realizados ainda na faculdade e termina em seu primeiro longa, *Eraserhead*; uma segunda etapa massiva, que começa com *O Homem Elefante* – sua primeira produção para Hollywood – e vai até *Os últimos dias de Laura Palmer*, resquício do seu ápice comercial com o seriado *Twin Peaks*; e por último, temos sua atual fase madura, que teve início com *A Estrada Perdida*. Apesar de os elementos que formam a estética de Lynch se estabelecerem desde suas primeiras investidas no cinema, fica claro que a elaboração dada a essa estética muda em cada uma das etapas.

A primeira etapa da produção cinematográfica de David Lynch é caracterizada pelo amadorismo. São todos filmes realizados com investimento próprio do diretor ou financiados com premiações de entidades ligadas à produção amadora de cinema nos Estados Unidos. Esteticamente, se caracterizam por um elevado grau de abstracionismo e experimentalismo – muitas vezes com o uso de técnicas de animação. Em relação à estrutura narrativa, as influências parecem tiradas das primeiras produções do cinema surrealista, na década de 30; por outro lado, a influência do expressionismo alemão também é evidente, principalmente na estilização da imagem em tonalidades de preto e branco e no uso de maquiagens carregadas para configurar um clima de pesadelo psíquico.

A segunda etapa da produção cinematográfica de Lynch é caracterizada por sua incursão nos grandes estúdios de Hollywood e nas produções para redes de televisão. Apesar de seus filmes nessa fase apresentarem diversas inovações estéticas e serem os responsáveis pela disseminação da sua fama internacional, eles serão também os mais lineares e ligados às convenções da cultura de massa. Por ser seu auge como figura da indústria cultural, é nessa etapa que se concentrará quase que toda a crítica ideológica sofrida pelo diretor.

Veludo Azul (1986) pertence a essa segunda etapa. O filme é um marco na carreira de Lynch, deixando ainda mais evidente a estética que será seguida em seus filmes seguintes: cores saturadas, fotografia com muito contraste, personagens ambíguos, pequenas cidades onde a tranquilidade é apenas aparente, referências à década de cinquenta, fetichismo, perversões, sexo, drogas, voyeurismo, fogo, clubes noturnos, realidade como um pesadelo, perda da inocência, um mistério a ser desvendado e o amor como leitmotiv. Há também o início de sua parceria com o compositor Angelo Badalamenti, que a partir de então compõe a trilha sonora de todos os seus trabalhos. Para Fredric

Jameson, um dos maiores críticos da estética de Lynch, *Veludo Azul* apresenta certo tipo de espetacularização do ato transgressor:

Veludo Azul tenta colocar o sadomasoquismo bem no centro do mapa da cultura de massas. (...) O sadomasoquismo torna-se, então, a mais moderna, e a última, manifestação na longa tradição dessas formas de tabu de conteúdo que, começando com as ninfetas de Nabokov nos anos 50, apareceram uma após a outra na superfície das artes em uma ampliação sucessiva e até mesmo progressiva das transgressões a que antes chamávamos de contracultura, ou de os anos 60. Em *Veludo Azul*, no entanto, esta é implicitamente relacionada às drogas, e portanto, ao crime - ainda que não exatamente ao crime organizado, mas antes uma coletividade de desajustados e de gente esquisita -, a natureza transgressiva desse complexo de coisas sendo tediosamente reforçada pela obscenidade repetitiva (por parte do personagem de Dennis Hopper) (Jameson, 2000, 301).

Norman Denzin, seguindo a mesma linha da crítica de Jameson, dirá que os filmes de David Lynch “procuram novos modos para apresentar o não-apresentável, novas formas para demolir as barreiras que mantêm o profano fora do cotidiano” (Denzin, 1991, 80). Para ele, no entanto, ao valorizar e explorar as margens sociais radicais da sociedade, esses filmes estariam carregados de posições políticas conservadoras. Denzin enxerga nos filmes de Lynch uma obsessão inflexível em desistir do passado em nome do futuro. Ele se junta a Fredric Jameson, retomando as idéias de anti-historicismo para se referir à estética de Lynch, assim como Adorno havia proposto em sua análise sobre o surrealismo. Para Denzin, a estética pós-moderna de Lynch

(...) observa fervorosamente o futuro e vê tecnologia, violência sexual descontrolada, sistemas políticos universalmente corruptos. Confrontando esta visão, tenta achar regiões seguras de fuga nas fantasias e nostalgia do passado. *Sonhos são a solução da vida pós-moderna no presente*. (Denzin, 1991, 79. Tradução minha. Grifo meu.)

Esta é a tônica da crítica de Jameson e Denzin em relação à estética de Lynch – um cinema que prega um indivíduo atomizado, passivo, alheio ao seu presente, submisso e deslumbrado com a beleza dos imaginários da cultura de massa. É uma crítica conceitual acima de tudo. Jameson vê nos filmes de Lynch um “desaparecimento do sujeito individual” (Jameson, 2000, 243). As constantes referências à cultura de massa em forma de paródia e pastiche seriam uma consequência formal desse indivíduo que desapareceu e agora é incapaz de desenvolver um estilo pessoal, só conseguindo se expressar através de mitos imaginários. Jameson sugere também que nosso posicionamento coletivo estaria hoje neutralizado pela confusão espacial do mundo contemporâneo, dificultando que o indivíduo consiga se situar relação ao todo.

Empenhado em discutir a relação entre arte e sociedade, Jameson observa as narrativas como atos sempre socialmente simbólicos e diretamente ligados às dimensões políticas, o que provocaria a exigência de uma decifração alegórica de múltiplas referências. As imagens estão em toda parte, mediando o processo social. Com isso, teríamos atingido um ponto tão alto de saturação que essas imagens seriam agora “invisíveis”, perdendo seu poder de significação. Falando sobre o fascínio exercido pelo cinema, ele ressalta que são as condições históricas que torna possível a emergência de certo regime de fruição das imagens.

Norman Denzin (1991) foca sua crítica ideológica da estética de Lynch sobre a esfera da representação. Para ele, textos culturais pós-modernos reproduzem uma visão estereotipada das mulheres, que continuam atuando dentro de uma esfera de ação masculina. Segundo o autor, nesse circuito continuariam operando formas narrativas que insistem em celebrar o culto do erótico e do pornográfico, onde a figura da mulher é o significante arquetípico do desejo. Para Denzin, nos filmes de Lynch as mulheres são representadas como animais selvagens que no final devem ser caçadas, capturadas e aprisionadas com vistas ao seu retorno ao lar e ao cotidiano da vida burguesa. Ainda segundo Denzin, é no seio da família tradicional, no papel de mãe e dona de casa que Lynch estabelece o lugar da identidade feminina. Para ele, Lynch viveria aprisionado em um sistema patriarcal de representação do feminino como lugar do perigo a ser domesticado.

Heróis transgridem limites morais e, no entanto, voltam para a casa dos pais com seus conflitos edípicos resolvidos. No fim, estes filmes constroem suas histórias em volta de indivíduos e suas fantasias sexuais. Fazendo isso, eles mantêm vivo o mito da classe média a respeito do indivíduo. O sujeito pós-moderno continua a confrontar o mundo através das lentes de uma ideologia política do século XIX e começo do século XX. Talvez esta seja a função principal dos filmes de nostalgia realizados na década de oitenta. Assim como o sistema político mundial se torna cada vez mais violento e a economia política conservadora cresce, parece que indivíduos pós-modernos desejam filmes como *Veludo Azul* e *Coração Selvagem*, e séries de televisão como *Twin Peaks*, porque neles podem obter seu sexo, seus mitos, sua violência e suas políticas - tudo ao mesmo tempo. (Denzin, 1991, 80. Tradução minha.)

Denzin dirá então que os filmes de Lynch são textos perigosos, pois reproduzem as mesmas condições culturais que aparentemente estariam criticando. Para o autor, enquanto superficialmente apresentam uma atmosfera de transgressão, os filmes de Lynch na verdade apenas celebrariam mitos arquetípicos e modelos rígidos de representação, contribuindo para uma cultura da indiferença moral.

A câmera adquire papel irônico preponderante nos filmes da década de 80, como *Veludo Azul* e *Coração Selvagem*. Nesses filmes, a quebra narrativa é sempre mais sutil que em obras posteriores do diretor, acontecendo por via de pequenas, porém constantes, brechas no enredo e pela associação de situações e personalidades contrastantes. Assim como as rupturas da narrativa são mais sutis nos filmes da fase oitentista de Lynch, as rupturas na construção da subjetividade dos personagens também são. Os personagens desses filmes passam por momentos de crise em suas identidades, mas esses momentos acabam sendo da ordem da construção de novas experiências afetivas, não chegando a alterar por completo o centro de referência de suas personalidades. Essas novas experiências afetivas envolvem transgressões sexuais e a atração pelo abjeto por parte de personagens originariamente construídos sob preceitos éticos e valores morais nobres.

Norman Denzin vê uma posição política conservadora nesse processo, pois as experiências pessoais adquiridas não provocam mudança na postura individual dos personagens, que voltam aos seus papéis originais ao final da trama. Porém, nesse ponto específico, a singularidade da obra de Lynch não está na apresentação de subjetividades transgressoras (fato comum já no modernismo e banal no contemporâneo) nem tampouco nas conseqüências geradas por essas novas experiências no comportamento posterior dos personagens. É justamente pela construção linear, superficial e extremamente estereotipada da subjetividade dos personagens de *Veludo Azul* e *Coração Selvagem* que essas transgressões adquirem contornos de total estranhamento. Esses personagens se apresentam como tipos ideais, de fácil identificação com o espectador. A transgressão moral por parte desses personagens, então, torna mais fácil para o espectador também se sentir na posição de transgressor. Diferente de um filme como *Teorema*, de Pasolini, por exemplo, onde a identificação com os personagens é muito mais rarefeita e, desse modo, a transgressão é mais facilmente assimilada pelo espectador como uma experiência que se restringe ao mundo diegético, não evocando tanta participação afetiva de sua parte.

O problema do impulso tradicional da crítica da representação em localizar o significado na caracterização dos personagens é que leva a análise para bases moralistas da construção de uma subjetividade que se assemelha ao senso comum que uma sociedade estipula como o ideal. Esse tipo de análise ideológica acaba por desconsiderar a força simbólica que existe em muitas dessas caracterizações arquetípicas, além de fechar os olhos para outros tipos de interação dessas figuras no filme que não apenas aquela prevista no enredo.

Os filmes de David Lynch proporcionam ao espectador essa sensação de poder atravessar barreiras éticas, morais e estéticas sem que essa sedução pela imagem fílmica implique algum tipo de sujeição ideológica, devido ao fato de não afirmarem nenhum ponto estável de identificação. O que importa nos filmes de Lynch não são as representações dos personagens, mas as interações que ocorrem entre suas diferentes subjetividades e as constantes trocas no olhar da narrativa, que confundem o processo de identificação do espectador.

Considerações finais

A arte surrealista tem como característica a impossibilidade de um olhar objetivo e único por parte do espectador, que é chamado a uma maior participação interativa. Essa busca por uma narrativa fragmentada expressa o desejo de que a obra afete diretamente o modo como interpretamos a realidade. O surrealismo visava transformar o fruidor da arte de modo a acordá-lo para uma visão inédita do real, dando ao espectador um espaço de decisão pessoal autônoma – a narrativa surrealista pretendia ampliar as margens da subjetividade do indivíduo. Na arte, o que era visto por eles como alienante era o esquema tradicional de representação.

Assim como busca pontos de tensão entre a cultura de massa e a arte radical em suas narrativas, o empreendimento metodológico da parte do cinema contemporâneo influenciada pela arte surreal, como exemplificado pela obra de David Lynch, busca os pontos de tensão entre as energias libidinais do inconsciente e as necessidades objetivas da realidade. Desse modo, não pretende um abandono da razão e da racionalidade em favor de uma subjetividade evasiva e sem controle. Aponta novas formas de construirmos nossa relação com a realidade, mediadas a partir da imagem cinematográfica e das novas perspectivas tecnológicas, mas não por ela determinadas. Assim como no pensamento de Deleuze sobre a imagem, podemos dizer que o signo no universo do cinema contemporâneo é um acontecimento e não apenas representação.

Como mostramos neste artigo, parte da teoria cultural dos dias atuais recupera a mesma perspectiva analítica já utilizada por Adorno em sua crítica ao surrealismo. Ainda assim, é necessário ressaltar que Fredric Jameson, quando tenta recuperar a linha de pensamento da Escola de Frankfurt em suas análises sobre cinema, aponta não apenas para as discussões sobre indivíduo e subjetividade, mas também para várias outras questões que diagnostica na atualidade, relacionadas principalmente com as metamorfoses do sistema capitalista durante o século XX. No entanto, ao construir uma teoria tão

abrangente para o atual estado da cultura, acaba por não conseguir diferenciar as variadas nuances da produção artística contemporânea.

Referências

- ADORNO, Theodor. Revendo o surrealismo. Traduzido por Newton Ramos de Oliveira. Disponível on-line em <http://adorno.planetaclix.pt/tadorno8.htm> . Último acesso em: 12/08/2007.
- BAUDRILLARD, Jean. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *O surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia*. In Walter Benjamin – obras escolhidas vol. 1 – magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DENZIN, Norman K. Images of a post-modern society – social theory and contemporary cinema. London: Sage, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Attica, 2000.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes, 1970.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular. Em *O cinema e a invenção da vida moderna*. Organizado por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. São Paulo: Cosac & Naif: 2001.