

## O surrealismo como crítica social e política no cinema

Stella Jubrail Oliveira (Aluna)<sup>1</sup>

Lucas Jahnel Cangelli (Orientador)<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente artigo analisa o surrealismo como forma de crítica social e política no filme *O Discreto Charme da Burguesia*, dirigido por Luis Buñuel e lançado em 1972, de modo a compreender como os elementos surrealistas aplicados à linguagem cinematográfica contribuem para a construção de uma crítica à classe burguesa e às instituições sociais. A partir de uma abordagem qualitativa, fundamentada em autores como André Breton, Jean Schuster e Jacques Aumont, são discutidas as relações entre sonho, realidade e linguagem cinematográfica, evidenciando como a ruptura da lógica narrativa tradicional, a repetição e a inserção de situações absurdas atuam na desestabilização do espectador e na revelação das contradições sociais.

**Palavras-chave:** Surrealismo; Cinema; Luis Buñuel; Crítica social; Linguagem cinematográfica.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Produção Audiovisual na Faculdade Paulus de Comunicação (FAPCOM) E-mail: [252053@sou.fapcom.edu.br](mailto:252053@sou.fapcom.edu.br)

<sup>2</sup> Professor Orientador Especialista em Roteiro para Áudio e Audiovisual pela PUC-SP, Professor da Faculdade Paulus de Comunicação (FAPCOM) SP - Email: [lcangelli@gmail.com](mailto:lcangelli@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

O presente estudo foi motivado pela experiência de assistir a diferentes filmes de Luis Buñuel, nos quais se observa uma crítica recorrente às classes sociais e às instituições, elaborada de forma não óbvia. A partir dessa experiência, surge o interesse em investigar o potencial crítico do cinema surrealista como forma de resistência simbólica diante das estruturas sociais e políticas. O estudo é suscitado por diversos questionamentos acerca da maneira de como o surrealismo atua nas obras audiovisuais, deslocando o espectador de uma posição passiva para uma postura ativa diante da obra, e exigindo que este experimente além dos padrões conhecidos no cinema, entregando-se a múltiplas interpretações.

No campo cinematográfico, o surrealismo rompe com a linearidade da narrativa tradicional, apresentando imagens fragmentadas, sonhos e encadeamentos que desafiam a temporalidade e a espacialidade convencionais. Tais recursos, ao invés de produzirem um esvaziamento do sentido, abrem espaço para interpretações críticas, convidando o espectador a questionar tanto a obra quanto o mundo que ela representa. Mais do que uma simples escolha estética, essa ruptura configura-se como uma estratégia de provocação.

Nesse percurso de reflexão sobre o surrealismo enquanto linguagem crítica, surge como objeto de estudo o filme *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), de Luis Buñuel. Considerado uma obra-prima do cinema surrealista, o longa evidencia estratégias narrativas e visuais que permitem investigar a questão central deste projeto: de que maneira o surrealismo critica a hipocrisia e os comportamentos da classe burguesa.

Este projeto parte da primeira hipótese de que a obra surrealista, ao romper com a forma narrativa clássica, está propondo alternativas que resistem à lógica do consumo e previsibilidade associadas ao cinema burguês. Considera-se também, que ao representar situações que oscilam entre o cotidiano e o absurdo, faz com que se torne evidente a contradição entre a aparência de ordem social e a prática de comportamentos hipócritas. Por fim, supõe-se que o surrealismo faz o espectador refletir criticamente sobre a artificialidade dos valores e convenções sociais que sustentam a moral burguesa.

Dessa forma, ao retratar um grupo de burgueses que tenta realizar um simples jantar sem jamais conseguir, Buñuel constrói uma narrativa permeada por interrupções, repetições e situações absurdas, que, em última instância, expõem a farsa das convenções sociais e a hipocrisia das instituições que regem a estrutura social.

A escolha de *O Discreto Charme da Burguesia* justifica-se por sua relevância enquanto obra cinematográfica que sintetiza, de modo irônico e engenhoso, as tensões políticas e culturais de sua época, ao mesmo tempo em que permanece atual na crítica às formas de alienação social e ao culto das aparências.

Nesse sentido, o objetivo geral é analisar as críticas sociais e políticas expressas em *O Discreto Charme da Burguesia* a partir de sua linguagem surrealista. Os objetivos específicos, por sua vez, incluem: identificar símbolos e situações que ironizam a classe burguesa; examinar a função das repetições, dos sonhos e das interrupções narrativas no desmonte da lógica convencional; e discutir o papel do surrealismo como linguagem crítica e de resistência no cinema.

Para desenvolver este estudo a pesquisa é de abordagem qualitativa, pois tem como busca entender de que maneira o surrealismo, no cinema de vanguarda, constrói uma crítica aos comportamentos da classe burguesa por meio do absurdo. A primeira etapa da metodologia será baseada em fundamentação teórica, com levantamento bibliográfico de autores que fornecem conceitos essenciais para o estudo. Em seguida, será realizada a análise fílmica da obra *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), de Luis Buñuel, com atenção especial a cenas que representam situações de convenções sociais e comportamentos típicos da classe burguesa, observando elementos surrealistas que compõem a obra. Por fim, essas análises serão relacionadas aos seguintes referenciais teóricos: *Cinema e Vanguardas ou a re-humanização da arte* (TAVARES, 2008), *O Sonho e a Revolução* (SCHUSTER, 1951) e *Cinema como instrumento de poesia* (BUÑUEL, 2018).

A relevância deste estudo mostra-se na possibilidade de contribuir para os estudos de cinema, comunicação e cultura, ampliando a compreensão do surrealismo como forma de questionamento simbólico das estruturas sociais. Além disso, busca-se demonstrar como *O Discreto Charme da Burguesia* ultrapassa o estatuto de obra artística para se tornar um exercício de reflexão crítica sobre a sociedade, revelando a incompletude e as contradições do sujeito contemporâneo.

Dessa forma, a investigação se mostra pertinente não apenas no campo acadêmico, mas também no contexto social mais amplo, ao incentivar a reflexão sobre as formas de poder, moralidade e comportamento que, ainda hoje, estruturam a sociedade.

## **O SURREALISMO**

O surrealismo, surgido na década de 1920 em Paris, se tornou um dos movimentos de vanguarda considerados mais radicais do século XX. Diferente do que a etimologia do termo pode sugerir, como lembra Mirian Tavares (2008, p. 100) “eles não tinham a intenção de fugir à realidade. Pelo contrário, eles gostariam de penetrá-la tão a fundo ao ponto de expor suas entranhas e tudo aquilo que (quase) sempre fora relegado por uma cultura classicizante”.

O movimento foi oficializado em 1924 com a publicação do *Manifesto do Surrealismo* (André Breton), que estabeleceu os fundamentos da estética surrealista. Breton apresenta sua definição do termo como:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 2011)

Essa formulação traduz a busca por uma arte que não se submeta à lógica da racionalidade nem à estética tradicional, mas que revele o funcionamento mais livre e profundo da mente.

O surrealismo não pode ser compreendido apenas como movimento artístico ou literário. Desde sua origem, configurou-se como um projeto de transformação radical da vida, questionando tanto as estruturas sociais quanto as barreiras do espírito humano. Como afirma Breton, em *A Clara Torre* (1952, p. 43) “Os surrealistas viveram, então, na convicção de que a revolução social estendida a todos os países não podia deixar de promover um mundo libertário (alguns diziam, um mundo surrealista, mas é a mesma coisa).” Essa afirmação evidencia a ambição do movimento: instaurar um “mundo surrealista” que não se limitasse ao campo estético, mas que representasse uma sociedade nova, fundada na liberdade e na imaginação.

A centralidade do sonho dentro do surrealismo reforça essa perspectiva. Jean Schuster, em *O Sonho e a Revolução* (1951, p. 45), defende que “O sonho não é o contrário da realidade. Ele é um aspecto real da vida humana, assim como a ação; e um e outra, bem longe de se excluírem, se completam.” Através da leitura freudiana os surrealistas compreenderam o sonho como o espaço privilegiado onde emergem os desejos mais secretos e reprimidos do homem. Ao invés de tratar o sonho como superstição ou devaneio, como

fazia a sociedade racionalista, o surrealismo o tomou como uma força revolucionária. Dessa maneira, libertar o sonho significava libertar o próprio inconsciente das amarras impostas pela moral e pela ordem social.

Essa dimensão simbólica da experiência humana levou o surrealismo a criticar as formas tradicionais de revolução que se limitavam ao campo econômico. Guy Doumayrou alerta, em *Pão e Diversões* (1951, p. 50) que “a reivindicação humana deve se estender para bem além do pão e do vinho cotidianos”. O movimento denunciava, assim, a redução da luta política às necessidades materiais, defendendo que a verdadeira emancipação deveria incluir também o imaginário, o desejo, a poesia e os modos de viver. Para os surrealistas, transformar a sociedade implicava também transformar os modos de sentir e sonhar.

Nesse processo, o surrealismo se colocou frontalmente contra o racionalismo burguês, que havia excluído da vida humana tudo aquilo que escapava das categorias da razão. Gérard Legrand lembra, em *Racionalismo e Razões de Viver* (1951, p. 55), que “a atenção dos surrealistas deteve-se nos fenômenos do ocultismo, aos quais, por sinal, o desejo de devolver seus direitos à imaginação e ao sonho o inclinava.” O interesse pelo oculto não se devia a uma adesão mística, mas às tentativas de expandir as fronteiras da experiência humana, devolvendo legitimidade ao irracional e ao enigmático. Essa abertura significava, ao mesmo tempo, uma crítica ao positivismo científico e a busca de uma compreensão mais ampla da existência.

Jean Schuster, em *O Sentido de um Encontro* (1952), reflete sobre a colaboração entre surrealistas e anarquistas em *Le Libertaire*, destacando que ambos partilhavam o objetivo de restituir ao homem os poderes dos quais havia sido espoliado, tanto no campo material quanto no espiritual. Enquanto os anarquistas atuavam principalmente na transformação das estruturas sociais e econômicas, os surrealistas operavam no plano do espírito e da sensibilidade, buscando transformar as estruturas mentais.

Essa perspectiva se aprofunda quando Schuster afirma, em *O Sonho e a Revolução* (1951, p. 45), que “O sonho não é o contrário da realidade. Ele é um aspecto real da vida humana, assim como a ação; e um e outra, bem longe de se excluírem, se completam”. A partir disso, compreende-se que o surrealismo não propõe uma ruptura entre essas dimensões, mas sua integração. Ao reconhecer o sonho como parte constitutiva da experiência humana, o movimento amplia a noção de realidade para além dos limites impostos pelo racionalismo, incorporando o imaginário, o desejo e o inconsciente como

forças legítimas de transformação. Assim, a atuação surrealista no campo do espírito não se configura como um afastamento das questões concretas, mas como um aprofundamento delas, ao incluir dimensões subjetivas historicamente marginalizadas. Nesse sentido, o surrealismo não se limita à estética, mas propõe uma libertação que articula, de forma inseparável, a transformação social e a transformação subjetiva.

O objetivo era, portanto, equilibrar razão e irracionalidade, até o ponto em que nenhuma hierarquia prevalecesse entre elas, a imaginação, o sonho e o desejo deveriam se tornar tão legítimos quanto o racional. Ao abordar a exploração do espírito, que consistia em limitar a mente humana aos parâmetros da razão utilitária, o surrealismo se unia à luta contra a exploração material do homem. Libertar a imaginação e libertar a sociedade eram faces de uma mesma revolução, em que poesia e política não poderiam ser separadas.

## **A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E O CINEMA DE VANGUARDA**

A constituição da linguagem cinematográfica é atravessada por disputas sobre o que seria, de fato, próprio do cinema enquanto arte. Desde os primeiros teóricos, observa-se a tentativa de reconhecer na imagem em movimento um sistema expressivo autônomo, distinto da literatura, do teatro e das demais artes visuais. Essa busca inicial apoia-se na noção de um cinema essencialmente visual, capaz de comunicar-se universalmente por meio da analogia perceptiva entre imagem e mundo. É nesse contexto que autores como Ricciotto Canudo, Louis Delluc e Abel Gance exaltam a potência artística intrínseca ao meio, desde a definição do cinema como “sétima arte” até metáforas como a “música da luz” que apontam para uma experiência sensível transnacional, a qual dispensaria a mediação verbal para construir significado.

Nos anos do cinema mudo, essa perspectiva culmina na ideia de um “esperanto visual”: um sistema comunicativo universal baseado na força da imagem cinematográfica, que não apenas representa o real, mas o revela sob novas formas. Jean Epstein, por exemplo, formula o conceito de fotogenia para defender que a câmera é capaz de trazer à superfície aspectos invisíveis das pessoas, dos objetos e das situações, uma capacidade reveladora que conferiria ao cinema uma filosofia própria. Essa dimensão poética atravessa grande parte das primeiras teorizações sobre o meio.

Entretanto, à medida que o cinema se desenvolve, surge também a necessidade de

explicar ao público como as imagens produzem sentido. Após a Segunda Guerra Mundial, a expansão dos cineclubes e das práticas de educação popular dá origem às chamadas “gramáticas do cinema”, tentativas de sistematizar regras, unidades e códigos de significação. Autores influenciados por Saussure e Metz passam a diferenciar língua e linguagem, argumentando que o cinema não constitui um sistema fechado de signos arbitrários, mas uma forma expressiva heterogênea, composta por imagens, fala, ruídos, música, texto e outros materiais. É essa heterogeneidade, aliada à natureza analógica da imagem, que torna o cinema não uma língua, mas uma linguagem: aberta, múltipla e marcada pela articulação de diferentes códigos.

Nessa articulação, a montagem ocupa lugar fundamental. Definida de forma completa "A montagem é o princípio que rege a organização de elementos filmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração" (AUMONT, 2018, p. 62).

Nesse sentido, Jacques Aumont explica que “a montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção” (2018, p. 54). Em outras palavras, a montagem cria pensamento cinematográfico: faz emergir relações, ritmos, tensões, e interpretações por meio da seleção e combinação de fragmentos. Assim, pode-se definir que:

[...] a função principal da montagem é a sua função narrativa. Dessa forma, todas as descrições clássicas da montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a função normal da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o "drama" seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador (AUMONT, 2018, p. 64)

Os formalistas soviéticos — Kulechov, Eisenstein, Vertov — consolidaram essa visão ao demonstrar que o significado não reside no plano em si, mas no choque entre planos, na colisão que desperta no espectador associações afetivas, ideológicas e intelectuais.

Contudo, essa concepção ativa e interventora da imagem cinematográfica não foi unânime. André Bazin, por exemplo, formulou uma teoria fundada na defesa da “transparência” do cinema, concebendo-o como meio privilegiado para registrar a ambiguidade do real. Para ele, a realidade não possui sentido unívoco, e caberia ao cinema respeitar essa multiplicidade sem reduzi-la por meio da manipulação da montagem. O corte

seria, assim, um risco à ontologia do cinema, uma espécie de artificialidade que impõe ao acontecimento uma interpretação prévia. Daí a defesa baziniana do plano-sequência, da profundidade de campo e da mise-en-scène contínua, técnicas que preservam a liberdade perceptiva do espectador e o colocam diante dos acontecimentos sem interferência direta da linguagem.

Na perspectiva baziniana “A montagem só pode ser utilizada em limites precisos, sob pena de intentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica”. (BAZIN, 1992, p.64). Um único plano adequado, argumenta Bazin, seria capaz de reunir elementos suficientes para que o espectador compreendesse o acontecimento em sua totalidade. Para ele, quanto mais o cinema se afasta da manipulação, mais se aproxima de sua essência: permitir que o espectador veja a realidade tal como ela é. É por isso que Bazin valoriza obras como *O Balão Vermelho*, em que o efeito advém da própria realidade filmada, “a ilusão nasce, como na prestidigitação, da realidade, ela é concreta e não resulta dos prolongamentos virtuais da montagem” (BAZIN, 1992, p.61).

Essa concepção, porém, entra em choque direto com o cinema de vanguarda, que não apenas aceita a manipulação formal como a transforma em princípio estético e político. Para Eisenstein, por exemplo, o cinema não deve simplesmente registrar o real: deve organizá-lo ideologicamente. Cada fragmento possui força expressiva material, sintagmática e referencial, e cabe ao cineasta organizá-los de modo a conduzir o pensamento e as emoções do espectador. A montagem, portanto, não respeita a ambiguidade, ela a supera para construir sentido. Assim, o cinema de vanguarda rompe explicitamente com a transparência baziniana, afirmando seu caráter construtivo e profundamente criativo.

A crítica surrealista ao cinema narrativo tradicional encontra em Luis Buñuel uma das formulações mais contundentes. Para ele, grande parte da produção cinematográfica de sua época havia se acomodado a uma função limitada. Buñuel identifica no cinema tradicional um esvaziamento da imaginação, que “mostram incessantemente as mesmas histórias que o século XIX fartou-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea” (2018, p. 268). Em vez de abrir o espectador ao mistério, “evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns” (2018, p. 268). Esse cinema se torna um consolo, um prolongamento da vida cotidiana, projetando nos espectadores histórias que repetem e reforçam sua

experiência ordinária. Contra essa produção, os surrealistas enxergam no cinema uma arma poderosa, capaz de revelar o inconsciente, expressar o mundo dos sonhos e operar transformações profundas na percepção.

O mecanismo cinematográfico, para Buñuel, aproxima-se do funcionamento mental em estado de sonho: cortes bruscos, deslocamentos, irrupções de imagens, associações inesperadas. Nesse sentido, o cinema seria o meio ideal para representar o subconsciente, dimensão negligenciada por tendências como o neorealismo. Ao lembrar uma conversa com Cesare Zavattini, um dos teóricos do neorealismo, Buñuel (2018, p. 270) exemplifica o problema: “Para um neorrealista, disse-lhe, um copo é um copo e nada mais”. Ou seja, a imagem corresponde ao objeto tal como ele existe no real. Mas para Buñuel, um copo jamais é apenas um copo, ele pode condensar símbolos, desejos, memórias, ameaças, atmosferas. Reduzir o objeto à sua função cotidiana é esvaziá-lo da potência poética que o cinema, justamente, deveria revelar.

Ao reunirmos essas perspectivas, fica evidente que a linguagem cinematográfica nunca foi um sistema fixo. Ela é historicamente construída, atravessada por concepções conflitantes e movida por tensões estruturais entre continuidade e ruptura, observação e intervenção, transparência e opacidade, realismo e imaginação. O cinema de vanguarda, ao explorar o choque de imagens, a fragmentação, a montagem expressiva e o universo onírico, torna visível o potencial transformador do meio.

Enquanto o realismo baziniano defende que o cinema deve preservar a ambiguidade do mundo, as vanguardas afirmam justamente o contrário: o direito de transformá-lo. Essas perspectivas revelam maneiras distintas de compreender a função da imagem. O cinema pode assumir, portanto, identidades diferentes, às vezes se aproximando do cotidiano, e em outros momentos da criação de sentidos e atmosferas. Essas diferenças são o que tornam a linguagem cinematográfica tão rica, sempre aberta a novas formas de ver e representar o mundo.

## **ANÁLISE DE *O DISCRETO CHARME DA BURGUESIA***

O filme *O Discreto Charme da Burguesia*, dirigido por Luis Buñuel, foi lançado em 1972 e se consolidou como uma das obras mais emblemáticas do cinema surrealista. A obra recebeu amplo reconhecimento internacional, sendo vencedora do Oscar de Melhor Filme

Estrangeiro em 1973, e permanece como um marco na filmografia de Buñuel e na história do cinema de vanguarda.

**Figura 1 - Primeira interrupção do jantar**



Fonte: (BUÑUEL, Luis. *O Discreto Charme da Burguesia*, 1972).

Uma das primeiras situações que evidencia o funcionamento da crítica surrealista em *O Discreto Charme da Burguesia* ocorre logo no início do filme, quando o grupo de amigos chega a um restaurante para jantar. Ao entrarem no local, um ambiente vazio e silencioso, escutam pessoas chorando nos fundos do estabelecimento. Quando as personagens femininas se aproximam para verificar o que aconteceu, descobrem que o proprietário do restaurante está morto, deitado em um quarto, rodeado por funcionários.

Esse procedimento dialoga diretamente com a concepção surrealista apresentada anteriormente. A partir da afirmação de Mirian Tavares (2008, p. 100), de que os surrealistas “não tinham a intenção de fugir à realidade. Pelo contrário, eles gostariam de penetrá-la tão a fundo ao ponto de expor suas entranhas”, é possível observar, na cena inicial do restaurante, como Buñuel opera justamente nesse movimento de aprofundamento da realidade. A situação apresentada parte de um contexto absolutamente cotidiano. No entanto, ao introduzir a morte do proprietário do restaurante neste espaço, o diretor não rompe com a realidade, mas a tensiona, revelando aquilo que normalmente permanece oculto.

Essa reação evidencia a crítica social implícita no filme. Ao invés de reagirem à

morte com indignação ou solidariedade, os personagens rapidamente se preocupam em encontrar outro lugar para comer. O acontecimento é tratado como um simples obstáculo à manutenção de suas rotinas sociais, revelando como a preocupação com a aparência e com os rituais sociais se sobrepõe até mesmo diante da morte.

**Figura 2 - Aparição dos pais já mortos na narrativa**



Fonte: (BUÑUEL, Luis. *O Discreto Charme da Burguesia*, 1972).

Uma outra situação que evidencia o funcionamento da lógica surrealista ocorre na cena em que as três mulheres se encontram em um restaurante e tentam fazer seus pedidos. Ao longo da sequência, o garçom retorna repetidamente informando que nenhum dos itens solicitados está disponível, instaurando uma dinâmica de repetição absurda que impede a realização da ação esperada naquele espaço. Nesse contexto, a cena é atravessada pela participação de um tenente, que se junta ao grupo e passa a narrar uma história de sua infância.

Retomando a concepção surrealista apresentada anteriormente, a afirmação de Jean Schuster (1951, p. 45) de que “O sonho não é o contrário da realidade. Ele é um aspecto real da vida humana, assim como a ação; e um e outra, bem longe de se excluírem, se completam.” com base nisso, é possível observar, nessa cena, que o relato do tenente não se apresenta como uma ruptura com o real, mas como uma continuidade dele. A aparição de sua

mãe já falecida, que lhe revela a verdade sobre a morte de seu pai, seguida pela presença desse pai morto em um duelo e pelo envenenamento do homem que ocupava seu lugar, constrói uma narrativa em que elementos impossíveis são incorporados sem questionamento. Dessa forma, o que seria próprio do sonho é tratado como experiência concreta, evidenciando como, no surrealismo, sonho e realidade não se opõem, mas coexistem dentro de uma mesma lógica.

**Figura 3 - O jantar se revela uma encenação diante de uma plateia**



Fonte: (BUÑUEL, Luis. *O Discreto Charme da Burguesia*, 1972).

Na cena em que o grupo é convidado para um jantar militar, a situação inicialmente se apresenta como mais um encontro social típico. No entanto, essa normalidade é rapidamente rompida quando o espaço se transforma em um palco de teatro, revelando que os personagens estão sendo observados por uma plateia que reage às suas ações, inclusive com vaias. Posteriormente, revela-se que essa situação se trata de um sonho de um dos personagens, o que reconfigura a percepção da cena.

A partir da afirmação de Luis Buñuel (2018, p. 268) de que os filmes tradicionais “evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade [...] preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns”, é possível observar, nessa cena, um movimento oposto. Ao transformar o jantar em uma encenação pública, o filme rompe com a continuidade do cotidiano e introduz um elemento de exposição que desestabiliza os

personagens. O fato de essa situação ser apresentada como sonho reforça ainda mais essa ruptura, ao evidenciar como o inconsciente pode reorganizar a realidade de maneira inesperada, aproximando-se da lógica surrealista.

Além disso, o fato de essa situação ocorrer em um contexto militar reforça a crítica às estruturas de poder que sustentam essa ordem social. Ao inserir representantes da autoridade em uma situação igualmente absurda e constrangedora, o filme sugere que essas instituições não estão fora dessa lógica, mas participam dela. Essa crítica se amplia com a presença do bispo, que, ao se apresentar como jardineiro e solicitar emprego a uma das famílias, evidencia uma quebra da hierarquia tradicional. Dessa forma, tanto a autoridade militar quanto a religiosa são deslocadas de suas posições de poder, revelando-se igualmente atravessadas por artificialidade. A cena evidencia, de maneira irônica, como a burguesia e as instituições que a legitimam se sustentam em convenções instáveis, que se tornam visíveis quando expostas ao olhar externo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A análise de *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), dirigido por Luis Buñuel, permite compreender como o surrealismo se manifesta no cinema não apenas como recurso estético, mas também como instrumento crítico. Ao longo do filme, situações cotidianas são constantemente interrompidas por acontecimentos absurdos, revelando um mundo em que a lógica racional não dá conta de explicar a experiência humana e evidenciando a presença do sonho e do irracional.

Nesse contexto, destaca-se a figura de Don Rafael Acosta, diplomata da fictícia república de Miranda, interpretado por Fernando Rey. O personagem evidencia a hipocrisia burguesa ao adotar um discurso moralista enquanto se envolve em práticas que o contradizem, como o tráfico de drogas. Sua postura nacionalista e a constante negação das críticas dirigidas a Miranda revelam uma preocupação maior com a aparência do que com a realidade, reforçando a crítica à superficialidade das elites.

Além disso, a presença de elementos políticos, como o fato de o embaixador ser seguido por terroristas, contribui para a construção de um ambiente de instabilidade e tensão. Ainda que não seja o foco central da narrativa, esse aspecto reforça o caráter absurdo do filme, no qual até mesmo as estruturas políticas aparecem atravessadas por contradições e

inseguranças.

Por fim, a alternância constante entre realidade e sonho, marcada pela presença de memórias, pesadelos e situações desconexas, intensifica a sensação de estranhamento ao longo da narrativa. Ao misturar essas dimensões, Buñuel reforça a crítica à lógica superficial e ritualista da burguesia, evidenciando como seus comportamentos se sustentam em convenções frágeis. Dessa forma, o filme se consolida como uma obra que, ao articular crítica social e experimentação narrativa, expõe de maneira irônica as contradições da vida em sociedade.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BÉDOUIN, Jean-Louis. Uma mesma vontade de acabar. (2 nov.1951). In: COELHO, Plínio Augusto. **Surrealismo e anarquismo: bilhetes surrealistas de Le Libertaire**. São Paulo: Imaginário, 1990. p. 99–102.

BUÑUEL, Luis. Cinema como instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 268-270

BRETON, André. A Clara Torre (11 jan. 1952). In: COELHO, Plínio Augusto (org.). **Surrealismo e anarquismo: bilhetes surrealistas de Le Libertaire**. São Paulo: Imaginário, 1990. p. 43.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. 2011. Transcrição de Alexandre Linares. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>. Acesso em: 11 set. 2025.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Sobrevivência de imagens do cinema das vanguardas. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 47-60, jun. 2007.

DOUMAYROU, Guy. Pão e diversões (9 nov. 1951). In: COELHO, Plínio Augusto. **Surrealismo e anarquismo: bilhetes surrealistas de Le Libertaire**. São Paulo: Imaginário, 1990. p. 50.

LEGRAND, Gérard. Racionalismo e razões de viver (30 nov. 1951). In: COELHO, Plínio Augusto. **Surrealismo e anarquismo: bilhetes surrealistas de Le Libertaire**. São Paulo: Imaginário, 1990. p. 55-56.

SCHUSTER, Jean. O Sonho e a Revolução (26 out. 1951). In: COELHO, Plínio Augusto. **Surrealismo e anarquismo: bilhetes surrealistas de Le Libertaire**. São Paulo: Imaginário, 1990. p. 45.

TAVARES, Mirian. Cinema e vanguardas ou a re-humanização da arte. SOPCOM, 5. Braga: **Anais...** Universidade do Minho, 6 - 8 Setembro 2007. p. 96-105.