

***Dreams That Money Can Buy:* as vanguardas históricas e a capacidade de sonhar no cinema¹**

Ana Gabriela Dickstein²
PUC-Rio

Resumo

O artigo investiga a relação entre sonho e cinema, a partir de análise do filme *Dreams That Money Can Buy* (1947). Dirigida por Hans Richter e roteirizada com base em sugestões de Fernand Léger, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Darius Milhaud, Max Ernst e Man Ray, a obra articula questões referentes à psicanálise e ao Surrealismo, que remetem a transformações dos projetos vanguardistas no período pós-guerra. Em diálogo com filmes contemporâneos que referenciam o sonho e com conceitos como “onipotência do sonho”, de André Breton, e “instrumentalização dos sonhos”, de Jonathan Crary, o artigo discute como o filme de Richter colabora para o debate sobre a atual capacidade de sonhar no cinema.

Palavra-chave: cinema; sonho; vanguardas; Surrealismo.

Introdução

Parece improvável a confluência entre um grupo de roteiristas tão estelar como Fernand Léger, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Darius Milhaud, Max Ernst e Man Ray para a realização de um mesmo filme. Logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, esse front de lideranças das artes modernas e vanguardistas foi instigado pelo multiartista Hans Richter a construir diferentes propostas cinematográficas com base na ideia de sonho, o que resultou no filme *Dreams That Money Can Buy* (ou *Sonhos que o dinheiro pode comprar*). Menos célebre que outras obras também consideradas “surrealistas”, como *A concha e o clérigo* (1928), de Germaine Dulac, ou *Sangue de um poeta* (1932), de Jean Cocteau, o filme é construído de forma episódica, com sete segmentos, que se conectam por meio da história de Joe (Jack Bittner), homem que abre um consultório, motivado pela própria habilidade de visualizar sonhos. Lançada em 1947, em sessões privadas, a obra se equilibra entre o desejo de ativar uma relação dinâmica entre consciente/inconsciente, nutrida pelos movimentos vanguardistas dos anos 1920/30, e pela decadência das utopias narrativas no pós-Guerra. Quase oitenta anos depois de sua

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduada em Comunicação (Jornalismo) pela ECO/UFRJ, doutora em Letras pela PUC-Rio, com estágio de doutorado na Universidade de Princeton. E-mail: anadickstein@gmail.com.

realização, a comunicação investiga de que maneira esse filme é capaz de provocar reflexões sobre a atual capacidade de sonhar do cinema, em diálogo crítico com as propostas das vanguardas históricas.

Sete desenhos, objetos e sugestões

Quando concebeu *Dreams That Money Can Buy*, o artista berlinense Hans Richter (1888-1976) já estava na fase final de uma carreira que se iniciou na pulsante Berlim dos anos 1910 e teve como momento decisivo sua participação na Primeira Guerra Mundial. A atuação como combatente o levou a Zurique, para o tratamento de uma perna baleada, onde conheceu o grupo que constituiu o movimento Dadá. Sua notória parceria com Viking Eggeling seria estímulo para uma guinada cinematográfica, que resultou em obras essenciais do filme abstrato, como *Rhythmus 21* (1921) e *Rhythmus 23* (1923). Aproximando-se do Construtivismo e dos artistas soviéticos, Richter também contou com a colaboração de Sergei Eisenstein no curta-metragem *Every Day* (1929), um ano depois de realizar *Ghosts Before Breakfast* (1928), obra-prima vanguardista, que reunia elementos do Dadá e do Surrealismo. Com a ascensão do nazismo, sua proveniência judaica e sua arte, considerada “degenerada”, provocaram o êxodo do artista pelos mais diversos países, começando pela União Soviética e terminando nos Estados Unidos, onde se tornou cidadão em 1941. Já como professor, virou uma referência viva para as novas gerações de cineastas vanguardistas em Nova York (FOSTER, 1998).

Com *Dreams That Money Can Buy*, Richter aproximava-se de um dos temas centrais do Surrealismo, embora jamais houvesse aderido ao movimento ou mesmo tivesse qualquer apreço pelo sisudo e exclusivista André Breton. De toda forma, o universo onírico do filme, com tentativas de acesso ao inconsciente por meio de processos individuais, adere ao conjunto de obras e manifestações que procuraram convocar *A interpretação de sonhos* (1889), de Freud, para o diálogo expressivo das artes, ainda que sob leituras heterodoxas. Neste caso, existe uma confluência inevitável, que se reitera em críticas como a de George A. Lelper (1948), para quem o filme deveria “encantar qualquer pessoa com um mínimo de familiaridade com Freud”. Nota-se, ainda assim, que a base do protagonista Joe são sessões de hipnose, prática que o próprio Freud deixa em segundo plano, diante do método de livre associação. Nesse sentido, seria essa obra colaborativa uma tentativa de revigorar as utopias surrealistas, sob a forma de “último instantâneo da inteligência europeia” (BENJAMIN, 1929)?

No total, *Dreams That Money Can Buy* inclui sete diferentes “sonhos”, dirigidos por Richter e roteirizados a partir de “desenhos, objetos e sugestões”³ dos artistas vanguardistas, resultando na seguinte composição, em ordem cronológica: “Desire”, de Max Ernst, “The girl with the prefabricated heart”, de Fernand Léger, “Ruth, Roses e Revolvers”, de Man Ray, “Discs”, de Marcel Duchamp, “Circus” e “Ballet”, ambos de Alexander Calder, e “Narcissus”, do próprio Richter. Chamados de “casos”, esses segmentos são desenvolvidos dentro do contexto de consultas terapêuticas e, de modo geral, seguem um arco comum, que se inicia com Joe recebendo um ou mais pacientes no consultório, desenvolve-se especialmente a partir dos diferentes sonhos de cada um deles e finaliza-se com um breve momento de retorno, que mostra a consequência dos processos individuais de imersão.

Nas primeiras imagens do filme, os próprios espectadores são interpelados pela sugestão/antecipação de uma experiência onírica. Na tela, textos dispostos sob fundo preto, sobem verticalmente, em diferentes cores: “Todo mundo sonha / Todo mundo viaja / Às vezes aonde um(a) estranho(a) BELEZA/SABEDORIA/AVENTURA/AMOR o aguarda / Esta é uma história de sonhos misturados com realidade”.⁴ Uma espécie de prólogo se inicia, em meio a um ambiente noir, que funciona como uma introdução à maneira como Joe, mesmo que hesitante, mergulha em suas próprias angústias, como a lembrança tormentosa de uma mulher, para exercer sua prática terapêutica.

No primeiro caso, “Desire”, com mote de Max Ernst, Joe incita o sonho de um bancário por meio de uma série de fotografias de arte, cujas cenas se sucedem de forma fragmentária, entre as quais: uma mulher deitada sobre a cama; um telefone que cai da cabeceira; um homem tentando telefonar; uma fumaça que sai do telefone; a mulher entre grades; a mulher dormindo; a mulher sendo observada; a mulher dizendo ter sido morta; a mulher sendo despertada por um homem; a mulher e o homem com roupas elegantes e maquiagens pálidas. O próprio Ernst aparece nesse episódio, como personagem que observa, de forma austera, algumas dessas cenas.⁵

³ Expressão traduzida por mim, a partir de uma das cartelas finais do filme, informando: “7 dreams / based on drawings, objects and suggestions by...”.

⁴ No original, “Everybody Dreams / everybody travels / Sometimes into countries where strange BEAUTY/WISDOM/ADVENTURE/LOVE expects him / This is a story of dreams mixed with reality”. Tradução minha. Vale notar aqui que se alternam na tela as palavras “beleza”, “sabedoria”, “aventura” e “amor”.

⁵ Richter (1993, p. 230) descreve a relação que estabeleceu com Ernst, nessa primeira colaboração entre os artistas: “entusiástico e cheio de ideias – raramente vi algo semelhante – e dotado de uma vivacidade do espírito que tornava o nosso trabalho um verdadeiro prazer”.

Sugerida por Fernand Léger, a sequência “The girl with the prefabricated heart” adentra o sonho de uma mulher inicialmente ríspida, que aos poucos se fragiliza, a ponto de quase beijar o terapeuta Joe. A situação onírica apresenta-se sob a forma de uma espécie de videoclipe de manequins, com música original de Paul Bowles. Na tela, um casal bonecos inanimados é impedido de concretizar o matrimônio, por iniciativa da própria noiva, que decepa a cabeça do pretendente, antes de andar de bicicleta ergométrica. No retorno do sonho, já de volta ao consultório, a paciente e o terapeuta se beijam.

“Ruth, Roses and Revolvers”, com roteiro de Man Ray, embarca no sonho de uma velha senhora, que procura superar o seu sentimento de vazio, e tem como estímulo uma fotografia antiga. Seu sonho a remete aos tempos de juventude, quando era cortejada por um jovem amigo. O grande momento do episódio acontece dentro de uma sala de cinema, em que a plateia é orientada a imitar os movimentos de um ator (interpretado pelo próprio Man Ray). Com a sala lotada, o público reproduz seus gestos, como subir em uma cadeira e ajoelhar-se.⁶ Quando o ator/Ray decide sair da sala, todos se levantam e vão embora.

O quarto caso, “Discs”, idealizado por Marcel Duchamp, inicia-se com a invasão do consultório de Joe por um contraventor, cujo sonho são discos giratórios em movimentos contínuos. De forma semelhante ao que havia proposto em *Anemic Cinéma* (1926), Duchamp evoca “ilusões ópticas e problemas fisiológico-visuais” (RICHTER, 1993, p. 127), mas desta vez como parte do estado desnortado do gangster, que, ao despertar, aponta uma arma e dá um soco no terapeuta Joe antes de se retirar.

Em “Circus” e “Ballet”, ambos de Alexander Calder, uma menina e seu avô cego esperam Joe no consultório vazio: ela brinca com uma bola, que se transforma em móveis do próprio Calder; o avô cria formas com arame. Quando o terapeuta aparece, recebe uma proposta: “Você é um negociante de sonhos?”. Neste momento, ganham vida os bonecos em miniatura que o senhor havia construído, todos do universo circense, como um cavalo, um leão, um domador, um engolidor de facas, uma dançarina, um trapezista, um halterofilista. Desta vez, é o terapeuta quem compra o sonho, antes de avô e neta se despedirem.

Finalmente, o último caso, “Narcissus”, escrito por Richter, promove um retorno de Joe a suas questões pessoais. A partir de uma ficha de pôquer azul, o protagonista acessa a imagem de uma mesa com jogadores, confronta-se com o próprio reflexo, vê seu corpo ficar azul. Mais adiante, passa a seguir um fio também azul, subindo por uma

⁶ Uma curiosidade é que Stanley Kubrick, ainda adolescente, participa como figurante da cena ao lado de sua então namorada, Toba Metz.

escada, agarrando-se em um parapeito e entrando por uma janela. Em meio a objetos que giram, depara-se com uma mulher na rede, que lhe oferece uma cereja e uma faca. Ele a beija, antes de passar a faca perto do seu pescoço e cortar o fio azul. De volta à mesa de pôquer, há chamadas no local. “Tudo está igual, apenas você não é mais o mesmo, Joe”, diz o off. O terapeuta tenta escapar por uma corda, com um busto de Zeus nas mãos, mas a mulher corta o fio. A imagem se transforma em manchas de tinta preta, que se derramam sobre um fundo claro. Retorna-se à ficha azul, com a imagem de um olho, que se fecha, antes de entrarem as cartelas finais.

Patrocinado em grande parte por Peggy Guggenheim e Kenneth MacPherson, o filme ganhou verba extra, impulsionado por matérias em grandes veículos de imprensa. Um exemplo foi “Surrealist movie”, da edição de 02 de dezembro de 1946 da revista *Life*, que trazia um pequeno texto explicativo sobre a obra, além de fotografias em still e uma imagem de Richter dirigindo a equipe no set, localizado em um galpão antigo em Nova York. O texto incluía também citações do artista, com uma espécie de recomendação ao público, a respeito do filme: “Não é necessário entendê-lo para gostar dele”.

Embora tenha sido premiada na *Bienal Internacional de Veneza* de 1947, a obra não teve repercussão comercial. Com 15 mil dólares reunidos para a sua realização, *Dreams that Money can Buy* não conseguiu se pagar, gerando prejuízo a todos os investidores. Ainda assim, tornou-se um marco para o cinema underground que ganhava corpo naqueles anos. O cineasta Jonas Mekas, aluno e amigo de Richter, descreveu a importância da obra: “Considero *Dreams That Money Can Buy* um momento muito empolgante. Ele [Richter] estava lá como um pai, de pé, ao lado. Ele representava o passado, que ainda era inspirador – a vanguarda dos anos 1920 e 30. Ele foi uma inspiração para todos nós...” (MEKAS *apud* MILMAN, 1998, p. 178-9)⁷. Com reverberação circunscrita, o filme foi resgatado em 1987 por David Lynch, que apresentou, na BBC, um programa especial com nove filmes surrealistas de pioneiros, selecionados por ele. Os segmentos de Man Ray, de Max Ernst, de Fernand Léger e de Marcel Duchamp fizeram parte desse recorte, sendo exibidos como obras independentes. Lynch pontuou, em seus comentários sobre os quatro “filmes”, a maneira como misturavam elementos absurdos, bem humorados e assustadores, especialmente no caso

⁷ No original, “I found his film *Dreams That Money Can Buy* a very exciting moment. He was there like a father standing on the side. He represented the past, which was still inspiring—the avant-garde of the 1920s and 30s. He was an inspiration to all of us...”. Tradução minha.

de “Desire”, de Ernst, com um humor terno, que conectaria os espectadores com o subconsciente. Esse recorte manifesta a importância que Lynch atribui ao filme, tornando evidente também que, além dos estados alucinatórios e conteúdos oníricos, determinados elementos dos episódios selecionados reverberariam em suas obras, como os jump cuts, o uso de pistas falsas ou que não chegam a se fechar e a adoção da música e da sensorialidade como propulsores narrativos.

Vanguardas e sonhos

Com a promessa de se insurgir contra a guerra, o racionalismo e a própria noção de indivíduo, o sonho firma-se como projeto político das artes dos anos 1920 e 1930, ganhando impulso com obras cinematográficas, mas também com uma escrita que fundia teoria, crítica e manifesto, a exemplo dos artigos “O sonho e cinema” (1923) e “Os sonhos da noite transportados para a tela” (1927), ambos de Robert Desnos. Enquanto no primeiro, o artista reivindicava um cinema que gozasse do dom de sonhar, no segundo, o chamado tornava-se ainda mais imperativo:

Não seria, portanto, natural que o cinema houvesse tentado projetar o sonho na tela? Mas, se são raras as tentativas que escaparam do fracasso absoluto, não seria por se terem ignorado as características essenciais do sonho, a sensualidade, a liberdade absoluta, o próprio barroco e certa atmosfera que evoca exatamente o infinito e a eternidade? (DESNOS, 2008, p. 317)

Se, ao lado de Luis Buñuel, o cinema surrealista urgia por pulsionalidade sem censura, por um conjunto de imagens oníricas que atissem a erupção de desejos inconscientes, a psicanálise e a interpretação de sonhos revelaram-se profícuas provedoras de conceitos para a teoria e a crítica do cinema, especialmente em sua relação com a espectadorialidade, desde a analogia entre o estado do sonho e a imobilidade dos espectadores na sala escura (BAUDRY, 2008), a tematização do erotismo como um projeto de cinema (BAZIN, 2008), a comparação dos mecanismos de projeção-identificação à experiência do espectador (MORIN, 2008) ou a crítica à associação entre estados de vigília e sonolência (METZ, 2008). Desenvolve-se, nesse sentido, uma espécie de força centrípeta que vincula a questão do sonho no cinema tanto às propostas surrealistas, em suas tentativas de diluir a primazia da razão, como à psicanálise, em sua

necessidade de relato, escuta e interpretação.⁸ Ao associar a invenção do cinema à experiência do sonho, por exemplo, Tania Rivera (2008, p. 20) lembra que, a partir da psicanálise freudiana, os sonhos passam a demandar investigação não por sua capacidade preditiva, mas como ferramentas de acesso a desejos íntimos e conflituosos. Com Freud, o sonho torna-se enigma a ser interpretado pelo sonhador como forma de questionamento de sua própria posição. É justamente nesse vértice que se desenvolve *Dreams that Money Can Buy*, remetendo a determinados referenciais do Surrealismo, como estados delirantes/alucinatórios e processos de repetição, reforçados por uma montagem disruptiva, e da psicanálise, com toda a ritualística da sessão, que inclui a chegada do paciente, seu processo subjetivo de interiorização e a conclusão da sessão. Haveria, no entanto, um paradoxo na valorização pública do sonho, de acordo com crítica de Jonathan Crary (2014): no lugar de aumentar a curiosidade pelos sonhos – como os surrealistas, que promoviam seu papel revolucionário –, Freud teria impulsionado o processo crescente de destituição de interesse por eles, domando o espectro múltiplo do sonho como expressão, circunscrevendo seu foco investigativo em eventos do período inicial da vida e consolidando a ideia de desejo dentro de enquadres individuais.

Em *Dreams...*, é possível traçar uma relação que se estabelece entre a ingênua e entusiasmada defesa da “onipotência do sonho” (BRETON, 2024, p. 43) por Breton, no Primeiro Manifesto do Surrealismo (1924), e o conceito de “instrumentalização dos sonhos”, que Crary (2014, p. 107) formula, ao tratar, por exemplo, de obras cinematográficas contemporâneas, como *A origem* (2010), de Christopher Nolan. Assim como em *Dreams...*, o filme de Nolan inclui um protagonista com capacidade de acessar o inconsciente de pessoas ao seu redor, mas, neste caso, Don Cobb (Leonardo di Caprio) usa a sua habilidade como forma de espionagem, com a finalidade de extorquir segredos industriais para clientes corporativos e, em movimento ainda mais extremo, de plantar uma ideia dentro da cabeça de um concorrente. A crítica à obra insere-se em meio à análise do contexto de capitalismo tardio, em que a privação de sono apresenta-se como importante objeto de pesquisa científica para práticas históricas de tortura e o

⁸ Deleuze (2005) destaca-se como uma das exceções que não usa a questão do sonho para analisar a espectralidade a partir de um eixo psicanalítico. Seu conceito de imagem-sonho, como integrante da imagem-tempo, refere-se a afrouxamentos extremos do sistema sensorio-motor, por exemplo, em estados delirantes, hipnóticos e alucinados, a partir de diferentes técnicas: rica e sobrecarregada, obtida por meio de fusões, superimpressões e desenquadramentos, a exemplo de *Entreto* (1924), de René Clair; e sóbria, com cortes bruscos ou o que chama de “montagens-cut”, como em *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel (DELEUZE, 2005, p. 74-5).

aperfeiçoamento da atuação militar, mas também pela necessidade de se fazerem cada vez mais ininterruptas as condições de trabalho/produção e consumo.

Neste caso, tanto *Dreams* como *A origem* assumem que a condição de sonhar depende de um condutor como personagem privilegiado para fornecer o acesso aos sonhos. Com grande margem de distanciamento dessas duas obras, filmes como *Os sonhos guiam* (2023), de Natália Tupi, ou *Mãri hi – a árvore do sonho* (2023), de Morzaniel Iramari, confirmam a amplitude de dimensões do sonho e dos estados oníricos de povos da floresta, em processos não necessariamente vinculados à presença de xamãs. No caso dos Yanomami, a antropóloga Hanna Limuljia (2022a, 2022b) atribui ao sonho o papel de dar a conhecer, de permitir a entrada a experiências inacessíveis em momentos de vigília. Em referência a reflexões de Davi Kopenawa, reforça: “Quando os Yanomami querem conhecer alguma coisa, se esforçam para vê-las em sonho” (LIMULJIA, 2022a, p. 47). O sonho ganha contornos multiplicados, materializando saudades, revelando presságios, demandando precauções. Não por acaso, é variada a quantidade de palavras para exprimir o termo “sonho”, tais como, entre outras, *Mari* (sonho), *Kurama* (sonhar com pessoas ou lugares distantes) ou *thapi* (presságio). Em uma relação de mútua interferência entre sonho e vigília, vividos como realidades e espaço-temporalidades integradas, sonhos preditivos ou cotidianos afetam não apenas os próprios sonhadores, mas toda a comunidade. Eis a importância do relato e do compartilhamento, eis a importância da contação espontânea. Em *A última floresta* (2021), por exemplo, filme sobre o povo Yanomami da Aldeia Watoriki, com roteiro de Davi Kopenawa e Luiz Bolognesi, o sonho é apresentado em um ambiente de coletividade, onde mulheres, homens, jovens e crianças reúnem-se em suas redes, como se comungassem de uma experiência conjunta. A narração em off evoca o fluxo de indistinção entre as sensações, inquietudes e impressões que circulam no período noturno: “Quando você sonha, você organiza seus pensamentos. Eu me pergunto o que eu sonhei. Vou dormir com fome hoje, então talvez eu sonhe. Eu vou dormir perto do fogo, eu realmente sou a floresta. Eu sou a própria floresta, quente”.

Quanto ao filme de Richter, reitera o seu compromisso com as vanguardas históricas, mas assume o desencanto de um mundo pós-Segunda Guerra, quando propõe um processo de mercantilização de sonhos como condutor de seus diferentes segmentos. O protagonista Joe, por exemplo, inicia o filme confrontando-se com sua imagem no espelho e termina mergulhado no mito de Narciso, sendo levado, durante o filme, a

assumir a necessidade de ampliar seu estoque de sonhos. Figura-se, assim, uma espécie de comércio varejista, que se inicia na carga semântica do próprio título e se reforça com pacientes que pagam para sonhar e outro preparado para vender. No filme, são recorrentes cenas de negociações obscuras, burocracias, jogos, trocas comerciais e a imagem de notas de dinheiro. Quando o contraventor ameaça o terapeuta Joe com uma arma em “Discs”, por exemplo, a polícia invade o consultório, mas logo libera o gângster ao checar seu documento, em uma evidente situação de corrupção. Portanto, à distância da ironia do grupo Dadá e mesmo da entrega utópica dos surrealistas, *Dreams* parece indicar que a capacidade de sonhar passou por um processo de transformação irreversível, relacionado à decadência do projeto humanista, do qual as vanguardas representaram não apenas dissonância, mas também contraparte que reverberou, sob forma de crítica, seus postulados.⁹ Essa posição encontra eco no próprio relato de Richter (2014, p. 5) sobre o processo de criação da sequência “Narcissus”:

naquela época, tive uma experiência muito perturbadora, que é íntima demais para explicar. Resumiu-se à autodescoberta de que eu não era o auto-herói que pensava ser... essa experiência foi tão intensa que decidi fazer um filme sobre isso. [...] Narciso é um homem que olha para sua própria imagem, mas nesta nova versão, ele não apenas olha para sua imagem – ele olha para dentro dela e para o mundo que está espelhado dentro de si... Isso faz parte do problema do artista.¹⁰

De auto-heróis a anti-heróis, os artistas das vanguardas estariam, naquele final dos anos 1940, carregados de uma necessidade de se reinventar diante da concretude do mundo. Misto de saudação ao passado e referência para as novas gerações de cineastas, *Dreams that Money can Buy*, mostra que, mesmo com a urgência das transformações, sonhos e sonhadores nem sempre estão à venda.

Referências

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 383-399.

⁹ É interessante notar como o próprio Surrealismo contribuiu para intensificar a tematização do sonho nas diferentes mídias. Lowenstein (2015, p. 3), por exemplo, classifica como “máquina de sonhos” a maneira como os surrealistas transformaram o cinema, explorando os limites entre o impenetrável e o cotidiano.

¹⁰ No original, “at this time I had a very disturbing experience, which is much too private to explain. It boiled down to the self-realization that I was not the self-hero I thought I was...this experience was so strong that I decided to make a film about it. [...] Narcissus is a man who looks at his own image, but in this new version, not only at his own image but into it and into the world which is mirrored in himself... This is a good part of the artist’s problem”. Tradução minha.

- BAZIN, André. À margem de “O erotismo no cinema”. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência... **Op. cit.**, 2008, p. 219-224.
- BENJAMIN, Walter. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 37-50.
- BRETON, André. Manifesto do Surrealismo (1924). In: BARAT, Aïcha; CAVOUR, Diogo; DICKSTEIN, Ana Gabriela (orgs.). **Sonho é subversão: 100 anos de Surrealismo no cinema**. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural Rio de Janeiro, dez. 2024, p. 16-47.
- CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DELEUZE, Gilles. Da lembrança aos sonhos: terceiro comentário a Bergson. In: _____. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 59-86.
- DESNOS, Robert. Os sonhos da noite transportados para a tela. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência... **Op. cit.**, p. 317-319.
- FOSTER, Stephen C. (ed.). **Hans Richter: activism, modernism, and the avant-garde**. Cambridge/London: The MIT Press, 1998.
- LEPLER, G. Dreams That Money Can Buy. **Old South**, Oct.28, 1948. Disponível em <https://www.thecrimson.com/article/1948/10/28/dreams-that-money-can-buy-pa/>. Acesso em 06 jun. 2025.
- LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami**. São Paulo: Ubu, 2022a.
- _____. Notas sobre os Sonhos Yanomami. **Rev. de Antropologia**, São Paulo, v.65 n.3, 2022b. Disponível em <https://revistas.usp.br/ra/article/view/197980/188530>. Acesso em 06 jun. 2025.
- LOWENSTEIN, Adam. **Dreaming of cinema: spectatorship, surrealism, and the age of digital media**. Nova York: Columbia University Press, 2015.
- METZ, Christian. O dispositivo cinematográfico como instituição social – entrevista com Christian Metz. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência... **Op. cit.**, 2008, p. 400-412.
- MILMAN, Estera. Hans Richter in America: Traditional Avant-Garde Values/ Shifting Sociopolitical Realities. In: FOSTER, Stephen C. (ed.). Hans... **Op. cit.**, 1998, p. 160-183.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, I. (org.). A experiência... **Op. cit.**, 2008, p. 143-172.
- RICHTER, Hans Georg. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. Making Dreams. In: **Dreams That Money Can Buy – Program Notes** (The Sprocket Society Seattle, WA), 2014. Disponível em https://sprocketsociety.org/pdf/Dreams-That-Money-Can-Buy_program-notes_2014.pdf. Acesso em 06 jun. 2025.
- RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SURREALIST movie. **Life**, NY, v. 21, n. 23, p. 86-88, 2 dez. 1946. Disponível em: <https://books.google.com/books?id=nk0EAAAAMBAJ&printsec=frontcover>. Acesso em 6 jun. 2025.