

## A TRAJETÓRIA DA ARTE SURREALISTA

Risoleta Maria Hellmann\*

**Resumo:** O movimento de vanguarda denominado Surrealismo surgiu em 1924, com a publicação do Manifeste de Surréalisme, por André Breton. Por ser um período de pós-guerra, a arte surrealista surge em meio à crise de valores e a necessidade de introspecção humana. Na primeira fase, influenciado pela psicanálise freudiana, o movimento oferece a utopia do sonho, propõe a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como ponto de partida para uma nova linguagem artística. A livre associação, a análise dos sonhos, a escrita automática e a colagem tornam-se procedimentos básicos na literatura, na pintura, escultura, assim como no cinema. Na década de 1930, já se percebe uma adesão da arte ao materialismo marxista, à conscientização política, bem como o declínio do movimento que, mesmo com a difusão provocada em diversos países, se efetiva após a segunda guerra mundial.

**Palavras-chave:** Surrealismo, literatura, pintura, cinema.

### JOURNEY OF SURREALISTIC ART

**Abstract:** The avant-garde movement, Surrealism, emerged in 1924 with the publication of the *Manifeste de Surréalisme*, written by André Breton. Because it was a post-war period, Surrealistic art emerged amid a crisis of values and the need for human insight. In the first phase of Surrealism, influenced by Freudian psychoanalysis, the genre offers the dream utopia, proposing the restoration of human feeling and instinct as a starting point for a new artistic language. Free association, dream analysis, automatic writing and collage become the basic procedures in literature, painting, sculpture and cinema. During the nineteen thirties, an adhesion to Surrealism can be seen in Marxist materialism and political awareness. With all the confusion of war in many countries, it is said that Surrealism effectively declined after World War II.

**Keywords:** Surrealism, literature, painting, cinema.

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando som e a imagem, e a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos sentido.

Walter Benjamin

É dessa forma que Walter Benjamin se refere, em 1929, aos primeiros tempos do surrealismo quando os criadores desse movimento de vanguarda viviam experiências inovadoras na arte bem na fronteira entre o sonho e verossímil, na refração de um universo repleto de imprecisões e a representação de mistérios sem solução, desprendidos de qualquer

forma de controle da razão, embriagados pela iluminação profana ou pelos êxtases religiosos.

Para melhor entender a arte produzida pelas diversas vanguardas europeias no início do século XX, há que se rever o contexto em que viviam poetas, críticos, artistas plásticos, escultores e dramaturgos. Que arte restava criar depois da destruição, da guerra devastadora, do culto ao nada por nada? Recolagem do mundo destroçado recorrendo a desperdícios e objetos inúteis do quotidiano para agrupá-los segundo um imaginário de extrema delicadeza e sensibilidade, como fizeram os cubistas? Espetáculos escandalosos e provocatórios, “sessões culturais” repletas de banalidades, perversidade sexual e indiferença contra a solenidade, mas de feição antinacionalista e antibelicista, como os praticados no Cabaret Voltaire pelos dadaístas? Não há dúvida de que “[...] estilhaços da bomba alteraram para sempre a face da arte” (ADES, 2000, p. 111). Além disso, as transformações sociais, políticas e científicas, do início do século XX, criaram a necessidade de se pensar o homem em outros parâmetros. No período entre guerras, a ruptura com a tradição foi assumida por praticamente todos os movimentos de vanguarda, os quais, concomitantemente, se dedicaram a construir formas de expressão artística próprias.

Nas palavras de GOMES (1995, p. 15), “o surrealismo surge, pois, dentro desse período conturbado, dentro de uma crise de valores que propiciará o aparecimento das vanguardas, como manifestação máxima da angústia humana levada à exasperação e como revolta anárquica contra esse estado de coisas”. Entre as vanguardas artísticas surgidas no início do século XX, ele foi, como disse Benjamin (1985, p. 21), o último instantâneo da inteligência europeia “[...] em meio ao tédio da Europa de após-guerra e pelos últimos regatos da decadência francesa”.

Historicamente, o marco do nascimento do surrealismo é a publicação do Manifeste de Surréalisme, assinado por André Breton, e do primeiro número da *Révolution Surréaliste* em 1924. Na sua primeira fase, fortemente influenciado pela psicanálise freudiana, oferece a utopia do sonho e propõe a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como ponto de partida para uma nova linguagem artística. A livre associação, a análise dos sonhos e a escrita automática tornam-se procedimentos básicos dos surrealistas. O próprio Breton (1924 apud TELES, 1973, p. 143) define em seu primeiro manifesto o surrealismo como:

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, 1924 apud TELES, 1973, p. 143).

A arte surrealista parece emergir da necessidade de uma visão totalmente introspectiva de si mesmo, do ponto onde a razão humana se liberta de qualquer forma de controle e o homem recupera seus instintos primários. Para os surrealistas, existe outra realidade, tão real e lógica como a exterior, que é a dos sonhos, da fantasia, dos jogos espontâneos do inconsciente que podem ser alcançados por meio de procedimentos que liberam o potencial imaginativo e criativo do subconsciente: automatismo, associações livres, hipnoses, colagens, etc.

Benjamin (1985, p. 32) afirma que os surrealistas dispõem do conceito de liberdade de modo que liquidam “[...] o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e humanistas, porque sabem que ‘a liberdade’, que só pode ser adquirida nesse mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático”. Como estética, o surrealismo quis ir além da reprodução da realidade externa que imperava até o momento, do niilismo dadaísta, do desespero futurista e exalta a liberdade máxima como o faz Breton:

Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade. Eu a considero apropriada para manter, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Atende, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se admitir que a *maior liberdade* de espírito nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça (BRETON, 1924 apud TELES, 1973, p. 127).

A ideia de liberar a imaginação criativa traz consigo o propósito utópico (comum a todos os movimentos vanguardistas) de encontrar “um homem novo em uma sociedade nova”. Radicalizando suas propostas de liberdade, anti-convencionalismo e anti-tradição dos valores da cultura ocidental, contrapondo-se ao utilitarismo crescente, aos meios de produção, à massificação imposta pelo capitalismo e à condição desumana do homem explorado, o surrealismo se coloca como “estética da redenção”. Nesse sentido, como afirma Gomes (1995, p. 16) “[...] o surrealismo é prospectivo ao buscar reativar o tempo, para afirmar a esperança, o desejo”.

Como última das vanguardas europeias, o surrealismo, na sua origem, estabelece relações de similaridade com suas antecessoras, ao mesmo tempo em que cria uma face incomparável. Gomes (1995) diz que o surrealismo ainda mantém uma relação com o romantismo, mas ao avesso, pois o culto à interioridade e o senso do mistério, usados como fuga da realidade externa neste, carregam, naquele, um ímpeto

revolucionário. Teles (1973, p. 122), por sua vez, afirma um paralelo bastante evidente entre o surrealismo e o expressionismo, pois ambas “[...] buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais”. Para alcançar essa emancipação foi necessário recorrer ao ocultismo, à magia, à embriaguez profana das drogas, às alucinações, ao delírio, à loucura para encontrar o homem primitivo ainda não afetado pelo contexto social degradado. Além disso, ambas revalorizam o passado: “[...] os alemães viam em Novalis e Hölderlin os seus precursores; os surrealistas redescobriam escritores como Sade, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont, buscando ao mesmo tempo apoio filosófico em Freud e no marxismo” (TELES, 1973, p. 122). O simbolista Nerval, ao integrar a realidade e o sonho, antecipa o que viria a ser a síntese do surrealismo que não nega o real exterior, mas o substitui pelo sonho. Ou melhor, Breton (1924 apud TELES, 1973, p. 137) diz crer “[...] na resolução futura desses dois estados, aparentemente contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade, em uma espécie de realidade-absoluta, de super-realidade [...]”. Já Lautréamont privilegiava a vida instintiva e a selvageria ao enaltecer o mundo do inconsciente assim como fizeram os surrealistas posteriores. Mesmo que alguns pontos de contato possam ser assinalados com o futurismo de Marinetti, é com o dadaísmo que os surrealistas mais se identificam. Os dadaístas visavam modificar atitudes pré-concebidas diante do mundo e esse princípio foi adotado por André Breton. Do movimento Dadá também foram herdados o niilismo, a criação espontânea e a recuperação dos instintos primários do homem. Na verdade, essa vanguarda é a expressão do absoluto niilismo provocado pelo descontentamento gerado pelas consequências da guerra. Ades descreve o dadaísmo como:

Um estado de espírito transformado pela guerra de descontentamento em náusea. Esta náusea foi dirigida contra a sociedade responsável pelos estragos da guerra e contra a arte e a filosofia, que apareceram tão impregnados do racionalismo burguês, a ponto de se tornarem incapazes de criar novas formas (ADES, 2000, p. 12).

Por pretenderem escapar da tirania do gosto, eles criticavam a arte existente, dessacralizavam os artistas e negavam o estatuto de arte às suas produções. Um poema, por exemplo, era, para eles, um produto do mero acaso e fruto do trabalho racional do poeta. De acordo com Gomes (1995, p. 20), os dadaístas utilizavam colagens, “[...] ou mesmo neologismos despidos de sentido, que lembram meros ruídos ou ainda gritos tribais”, para exprimir o primitivismo, o começar do zero. É nesse sentido que

os surrealistas, por sua vez, se diferenciaram dos seus antecessores, pois esses procuraram superar o niilismo e resgatar o homem com promessas utópicas de redenção, ao tentar restaurar seus sentimentos e seus instintos como ponto de partida para uma nova linguagem artística, bem como pensaram uma forma eficaz de ação para modificar a realidade. Assim, assumem uma atitude revolucionária diante das incertezas políticas, econômicas e sociais do período entre guerras. Enquanto os dadaístas propunham apenas a destruição, os surrealistas tentavam ultrapassar essa atitude propondo uma nova sociedade, organizada em outras bases. As obras surrealistas refletem o momento de tensão entre guerras, o sucateamento da cultura, o consumismo doentio, o crescente utilitarismo, mas lançam o olhar para o futuro e assumem um estado de revolução permanente. Por essa razão, de acordo com Gomes (1995, p. 22), o surrealismo é um movimento contraditório, pois é a afirmação do Nada e fundação de formas culturais novas. Benjamin (1985, p. 32) diz que a tarefa mais autêntica dos surrealistas foi “[...] mobilizar para a revolução as energias da embriaguez”.

E é através da mencionada revista *Révolution Surréaliste* que Breton, juntamente com outros poetas e filósofos, fazem a aproximação da poesia às artes visuais por comum exaltação da máxima espontaneidade criativa e irracionalidade onírica, com a correspondência imediata entre o inconsciente e a ação, poética ou pictórica sem qualquer controle da consciência sobre os resultados obtidos, numa espécie de “cegueira” executiva.

Blanchot (1997, p. 89) diz que a escrita automática foi a descoberta central dos surrealistas, pois “[...] é uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem”. Ao buscar, por exemplo, a expressão dos sentimentos fora do controle da consciência desse sentimento, intui que este pode tornar-se uma linguagem sem a interposição das palavras entre homem que sente/escreve e esse mesmo sentimento. Dessa forma, teria uma relação imediata, sem intermediário, com a expressão mais próxima desse sentimento. Mesmo não tendo nenhuma preocupação com o método, tiram do discurso o direito de significar, mas promovem a linguagem à categoria de sujeito:

Que as construções racionais sejam rejeitadas, que as significações universais desapareçam, isso quer dizer que a linguagem não deve ser *utilizada*, que não deve servir para expressar, que é livre, a própria liberdade. Quando os surrealistas falam em ‘liberar’ as palavras, tratá-las não apenas como auxiliares, é uma verdadeira reivindicação social o que têm em vista. Existem homens e uma classe de homens que outros usam como instrumentos e elementos de troca: nos dois casos, a liberdade, a possibilidade de o homem ser sujeito, é diretamente questionada (BLANCHOT, 1997, p. 93).

A linguagem não só perde sua função utilitária, servil, mas ganha a liberdade. As palavras, por sua vez, ganham autonomia, não dependem mais das coisas que expressam, têm vida própria: brincam, tem suas exigências e nos dominam. Também pela criação da escrita automática os surrealistas podem ser compreendidos como revolucionários, pois alcançaram consequências literárias brilhantes.

Os escritores do surrealismo rejeitaram o romance e a poesia em estilos tradicionais e que representavam os valores sociais da burguesia. As poesias e textos deste movimento são marcados pela livre associação de ideias, frases montadas com palavras recortadas de revistas e jornais e muitas imagens e ideias do inconsciente. O poeta Paul Éluard, autor de *Capital da Dor* e André Breton, autor de *O Amor Louco*, *Nadja* e *Os Vasos Comunicantes*, são representantes da literatura surrealista. Benjamin (1985, p. 22) diz que “[...] o domínio da literatura foi explodido por dentro, na medida em que um grupo de homens levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível.” Ainda segundo Benjamin (1985, p. 24), *Nadja* de Breton é um “livro de portas batentes”, entreabertas nos corredores e “[...] viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário”. *Nadja* consegue converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária a tristeza sentida em viagens de trem nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades. Explodem nesse momento “poderosas forças ‘atmosféricas’ ocultas nessas coisas”.

Quanto à poesia de Paul Éluard, Banchot (1997, p. 92) a considera essencialmente surrealista, pois, nas palavras dele, é

[...] poesia dessa vida imediata que o surrealismo sentiu e exaltou, não poesia transparente, mas poesia da transparência, tão incompreensível e obscura para os seres que vivem no mundo comum quanto o mais absoluto hermetismo.[...] É uma verdadeira poesia do *Cogito* (BANCHOT, 1997, p. 92).

Um exemplo típico de um texto surrealista é o provérbio de Paul Éluard: “Elefantes são contagiosos”. Desprovidos de sentido lógico, os textos surrealistas surgiam de um puro ato de criação, ou seja, o escritor deixava fluir qualquer palavra que lhe viesse à mente consciente e a considerava inviolável. Eles não alteravam o que escreviam para não interferir no ato da criação e liberar sua sensação de liberdade interna. O que se prioriza no ato da criação literária é o encontro do homem consigo mesmo, o aprofundamento da vida onde a linguagem se confunde com o puro momento da consciência.

Mas essa atitude não pode ser confundida com alienação, pelo contrário, quando o poeta reivindica uma liberdade absoluta “[...] rejeita qualquer controle, é dono dos seus meios, tanto é livre em relação à

tradição literária como indiferente às exigências da moral, da religião e mesmo da leitura. Ora, essa liberdade resulta no seguinte: ‘o surrealismo á serviço da revolução’” (BLANCHOT, 1997, p. 99). Uma literatura livre, numa sociedade que não o é, é, antes de tudo, engajada. Para Benjamin (1985, p. 26), os surrealistas trocam “[...] o olhar histórico sobre o passado por um olhar político”.

Outros escritores, poetas, artistas plásticos, fotógrafos e cineastas, além dos já citados, os quais se reuniram em torno dos trabalhos de André Breton e da Revista *Révolution Surréaliste*, estão: Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Jean Arp, Francis Picabia, Pablo Picasso, Yves Tanguy, René Magritte, Salvador Dali, Marcel Duchamp, Man Ray e Luis Buñuel, alguns deles saídos do movimento Dadá. A ênfase na poeticidade, considerada uma das principais características do surrealismo, migrou da literatura para a pintura e a escultura, nas quais as imagens melhor descreviam aspectos do subconsciente. De fato, a pintura metafísica de Giorgio De Chirico antecipou o movimento com sua angústia existencial, representada numa atmosfera surreal. Sua obra remete à necessidade de sonho, de mistério e de erotismo, própria do surrealismo. Na tela *Song of Love*, diversos elementos nos remetem ao que foi promulgado posteriormente:



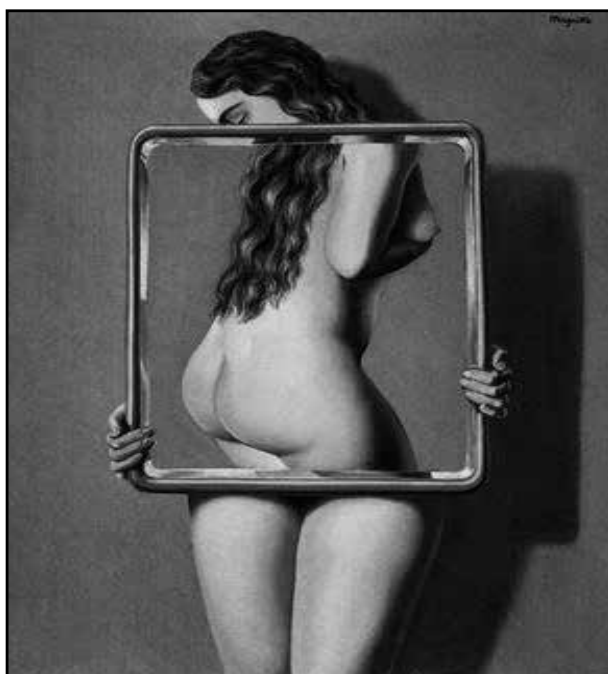
**Figura 1:** De Chirico, Giorgio. **The Song of Love – June-July 1914.**

**Fonte:** <http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2007/01/de-chirico-giorgio-urrealismo.html>.

A incorporação de elementos presentes nas naturezas mortas como luvas, bolas remetem à ideia de deslocamento e irreabilidade, ao caráter enigmático e o sentido onírico. Outras obras também apresentam manequins anônimos, sem rosto, enigmáticos que parecem simbolizar a estranheza humana diante do ambiente clássico projetado na arquitetura.

Os surrealistas também pretenderam explorar a força criativa do

subconsciente, valorizaram um antirracionalismo, a livre associação de pensamentos e os ambientes oníricos. Mas o alto grau de beleza estética que os trabalhos possuíam parece produzir um paradoxo se relacionado ao princípio do automatismo psíquico puro e da expressão do acaso sem interferência do consciente, como já foi explicado anteriormente. A tela *The Dangerous Liaison*, produzida por René Magritte, em 1926, leva o espectador ao raciocínio, à interpretação, assim como toda sua obra.



**Figura 2:** Magritte, René. *The Dangerous Liaison*, 1926.

Fonte: <http://www.google.com.br/images>.

A imagem no espelho é enigmática. A perspectiva alterada no espelho, por trás da qual uma jovem nua pode ver-se, desperta a curiosidade e a imaginação do espectador sobre o que ele não pode ver. O que é visível pode ser invisível e vice-versa. Ao mesmo tempo ele espera ver-se refletido nesse espelho e não a imagem que o espelho não pode refletir naquela posição. Luz e sombra, o visível e o invisível deixam de ser antagônicas para se tornarem complementares. A nudez feminina remete tanto ao erotismo, quanto ao que somos essencialmente, à vida na sua origem sem as vestes sociais que nos identificam contextualmente.

Outro nome relevante tanto na escultura quanto nas artes plásticas é o do espanhol Joan Miró. Suas telas expressavam imagens fantásticas e imaginosas resultantes do automatismo de quem deixava seus pincéis se movimentarem livremente sobre a tela, misturando formas, objetos e ambientes desprovidos de sentido. O *Carnaval do Arlequim* é uma de suas obras mais conhecidas na pintura.





**Figura 3:** Miró, Joan. O Carnaval de Arlequim. 1924-1925.

**Fonte:** <http://bethccruz.blogspot.com/2009/01/joan-mir-surrealismo-constelaes-de-amor.html>.

As cores fortes aparecem em várias de suas telas, mas os símbolos remetem à fantasia, “ao funcionamento real do pensamento” como disse Breton em seu manifesto.

Vários outros artistas plásticos e escultores merecem ser conhecidos entre os surrealistas. Os principais temas e imagens, alguns obsessivamente trabalhados por eles, são: o sexo e o erotismo; o corpo, suas mutilações e metamorfoses; o manequim e a boneca; a violência, a dor e a loucura; as civilizações primitivas; e o mundo da máquina. A escrita e a pintura automáticas, enquanto procedimentos e métodos, foram muito utilizadas por vários artistas, como forma de driblar o consciente e deixar emergir livremente imagens e impulsos primitivos. Por premência de tempo, passo a falar ainda um pouco sobre outra manifestação surrealista: o cinema.

Os cineastas também quebraram com o tradicionalismo cinematográfico. Demonstram uma despreocupação total com o enredo e com a história do filme. Os ideais da burguesia são combatidos e os desejos não racionais afloram. Dois filmes representativos deste gênero do cinema são *Um Cão Andaluz* (1928) e *A idade do ouro* (1930) de Luiz Buñuel em parceria com Salvador Dalí. No entanto, durante a produção do segundo, Buñuel e Dalí se desentendem com o aparecimento de Gala Éluard, com quem Buñuel briga e Dalí se apaixona e casa. Buñuel acaba o roteiro, roda o filme sem dar crédito ao ex-amigo.

Pela densidade do pensamento, os filmes de Buñuel estimulam a imaginação e promovem a perquirição de suas “iluminações profanas” (BENJAMIN, 1985). Já no curta metragem, *Um Cão Andaluz*, a imagética surrealista, totalmente sem sentido lógico, se faz presente numa sequência de cenas como: uma navalha cortando o globo ocular de uma mulher, burros podres dentro de um piano de cordas, mãos cortadas, entre outras. Mas é no primeiro longa metragem, *A idade do ouro*, que a poética surrealista de Buñuel desponta, alargando a realidade pela escavação dos pontos obscuros

que a moral burguesa tenta encobrir. De forma lírica (sem ser confundido com o melodramático) e feroz, faz críticas duras à igreja, à família, à política, à sociedade burguesa e seus valores, suas rígidas concepções a fim de destruir essas convenções sociais tão arraigadas nas pessoas da época. Com as imagens marcadas pela incompletude, o poder exercido pela religião, pela família, pela política e pela sociedade em geral se dessacraliza.

Inicialmente, acompanhamos uma sequência de planos convencionais que desdobra um “despretensioso” documentário sobre escorpiões. Em seguida, bandidos fracos e armados caminham entre penhascos pedregosos, onde arcebispos se transformam em esqueletos. Uma caravana de padres, militares, freiras, políticos (representantes de várias esferas do poder vigente) chega para fundar a Roma imperial em um ambiente árido, mas a cerimônia é interrompida por um casal que faz amor em público e depois é separado. Ele é levado preso por longas ruas até ser solto. Durante o trajeto, várias cenas criam um clima fantasioso, no qual há uma oscilação entre a realidade verossímil e a onírica. A dimensão fantástica de uma segunda realidade se sobrepõe à dimensão factual quando a *memorie involuntaire* lhe é despertada por meio de imagens (foto numa vitrine, cartaz de propaganda das meias, etc) que aparecem no trajeto que percorre e ele devaneia, confundindo o expectador que quer, que busca a logicidade do vivido.

Usando técnicas como a montagem relacional, ou seja, o choque de imagens de campos distintos, a quebra da casualidade, a quase indiferenciação entre o sonhado e o vivido e a inserção de elementos estranhos à narrativa, o cineasta intercala em meio à história amorosa dos possíveis protagonistas, imagens bizarras, polissêmicas fazendo do cinema um instrumento de poesia surreal. Como se o próprio olhar do cineasta desdobrasse o mundo em sua dimensão caótica, ele insere situações sem um mínimo de explicação racional, tais como: um homem a chutar um violino pela calçada; uma jovem que encontra uma vaca deitada em seu leito; outro homem que carrega uma pedra na cabeça; numa recepção burguesa, uma carruagem atravessa a sala conduzida por dois homens do povo em meio à indiferença dos convidados de forma que não há possibilidade de lógica entre o que é imaginário e o que é verossímil. Entre essas cenas parece continuar uma narrativa entre o casal de amantes. O erotismo também é visível e representado como algo totalmente desconfortante para o *status quo* da época, tanto na cena, já citada, na qual o casal é flagrado fazendo amor, como no momento em que eles se encontram em um parque, mas novamente são interrompidos por um telefonema e ela, sozinha, chupa os dedos de uma estátua, como quem sugere a masturbação. Nessa história de amor louco jamais concretizado ele é movido pelos impulsos sexuais, selvagens, quase místicos e exterioriza sua agressividade masculina em várias cenas: chuta um cachorro na rua, espanca um mendigo, esbofeteia uma senhora

(burguesa) em uma festa apenas porque esta acidentalmente derrama um pouco de bebida na sua roupa e no final, quando ela o abandona para se unir a um regente de orquestra, o anti-herói dá vazão a sua fúria jogando pela janela uma árvore em chamas, um bispo e uma girafa de madeira.

A postura anticlerical de Buñuel ainda é enfatizada numa cena final, quando quatro sobreviventes do massacre causado por uma rebelião, após 120 dias de orgia (trecho adaptado da história do Marquês de Sade), são vistos saindo do Castelo de Sellinay (outra referência a Sade) guiados pelo Duque de Blangis com uma indisfarçável aparência de Jesus Cristo.

Como para os surrealistas o inconsciente produz a matéria prima, o cinema com seus variados recursos como a edição, a montagem, os efeitos, entre outros, pode produzir as imagens oníricas e alucinantes, cheias de dureza, de corrosivo humor negro e de candura embriagante. No entanto, essa produção cinematográfica, apesar de se valer dos mesmos princípios surrealistas propostos por Breton, se diferencia da produção literária e das artes plásticas, pois apresenta o caráter artístico determinado pela reproduzibilidade como bem coloca Benjamin:

O filme [...] não é produzido em um só jato e de forma única com valor eterno [...], mas, sim, montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequência de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha. Nesse sentido, 'o filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. [...] O processo de montagem é arte no cinema, pois, além das intervenções do produtor, diretor, operador, engenheiro de som e da iluminação no ato de uma filmagem, onde o ator representa diante desse grêmio de especialistas, 'muitos trechos são filmados em múltiplas variantes [...] o montador procede à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorde (BENJAMIM, 1985, p. 175).

O cinema surrealista é de difícil interpretação uma vez que envolve enigmas simbólicos, metáforas desafiantes, provocando sempre dúvidas no espectador. O faz refletir, pensar sobre os processos acerca do fazer artístico e do próprio conceito da obra cinematográfica. Buñuel parece cumprir o desejo de Breton quando afirma no Manifesto de 1924: "Eu gostaria de dormir, para poder me entregar aos dormidores, como me entrego aos que leem, olhos bem abertos; para cessar de fazer prevalecer nesta matéria o ritmo consciente de meu pensamento" (BRETON, 1924 apud TELES, 1973, p. 140). E nós, os espectadores de seu filme, é que estamos de "olhos bem abertos", desempenhando o papel da memória, fazendo cortes, coordenando as transições, atribuindo sentidos ao que se quer sem sentido.

Se numa primeira fase, com a publicação do Manifesto Surrealista,

em 1924, o grupo de surrealistas parecia inebriado pela influência da psicanálise freudiana, recluso numa “torre de marfim” em seus devaneios, indiferente à realidade social, já na quinta edição da revista *Révolution Surréaliste* estava marcada a adesão do círculo em torno de Breton à esquerda e sua conscientização política. Em 1930 Breton publica o segundo Manifesto Surrealista, também assinado por Luis Buñuel, Salvador Dalí e Tristan Tzara (dadaísta), “[...] no qual e a partir do qual se verifica a preocupação com o materialismo marxista e a desagregação progressiva e cada vez mais grave do grupo surrealista [...]” (TELES, 1973, p. 124). Nas décadas seguintes o surrealismo se difundiu em vários países, mesmo com as divisões internas e foram formados grupos surrealistas em diversos países. Com a Segunda Guerra muitos surrealistas saíram de Paris. Alguns deles foram para Nova York onde deram continuidade às suas atividades surrealistas, ajudando a plantar as sementes de movimentos americanos do pós-guerra, como o expressionismo abstrato e a arte *pop*. Alguns voltaram para Paris depois da Guerra, mas o surrealismo deixara de ser o movimento dominante em arte, embora não terminasse enquanto Breton estivesse vivo. Mesmo com declínio do surrealismo, as marcas desse movimento de vanguarda, que buscou alcançar a essência humana em seu estado mais puro, sem contaminações externas, continuam no sono das sementes capazes de gerar obras de arte relevantes.

## Nota

\* Doutoranda em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenadora de pesquisa e professora efetiva do Instituto Federal de Santa Catarina, câmpus Florianópolis – Continente. E-mail: risolete@gmail.com

## Referências

ADES, Dawn. **Dadá e Sur realismo**. In: **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura, v.1, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BUÑUEL, Luis. **A idade do ouro**. França, 1930. (Produção fílmica, drama, mudo, em preto e branco).

DE CHIRICO, Giorgio. **The Song of Love**. 1914. Disponível em: <<http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2007/01/de-chirico-giorgio-surrealismo.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**. São Paulo: Atlas, 1995.

MAGRITTE, René. **The Dangerous Liaison**, 1926. Disponível em: <<http://www.google.com.br/images>>. Acesso em 10 jan. 2011.

MIRÓ, Joan. **O Carnaval de Alerquim**. 1924-1925. Disponível em: <<http://bethccruz.blogspot.com/2009/01/joan-mir-surrealismo-constelaes-de-amor.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

Recebido em: fevereiro de 2012.

Aprovado em: maio de 2012.