



DO SURREALISMO AO NEW QUEER CINEMA:

EXPERIMENTALISMOS ONÍRICOS NA CONTRAMÃO DA REPRESSÃO SEXUAL

Alexandre Souza CARDOSO

FROM SURREALISM TO NEW QUEER CINEMA: Oneiric experimentalism set against sexual repression

DEL SURREALISMO AL NEW QUEER CINEMA: Experimentalismos Oníricos a contramano de la represión sexual

RESUMO

Estendendo-se da literatura à fotografia e às artes plásticas e, mais tardiamente, ao cinema, o surrealismo revolucionou de maneira impressionante a linguagem clássica das artes. De fato, como se sabe, desde os alvares do século passado, o movimento introduziu seus singulares métodos de montagem e sua filosofia própria nas estruturas narrativas desses diferentes domínios estéticos, em honra do reconhecimento das manifestações do inconsciente. Diante disso, o objetivo do presente artigo é não apenas rerepresentar o movimento, em sua conexão com a psicanálise, mas valer-se da própria revolução psicanalítica, com sua teorização da ambiguidade sexual, para examinar a questão dos gêneros e das posições sexuais no seio de uma cinematografia de risco mas não obstante marcada pela assinatura masculina e pela cisheteronormatividade.

Palavras-chave: Surrealismo; Psicanálise; Cinema.

ABSTRACT

Extending from literature to photography and the plastic arts and, later, to cinema, Surrealism revolutionized the classical language of the arts in a striking way. In fact, as it is known, since the dawn of the last century, the movement introduced its unique editing methods and its own philosophy into the narrative structures of these different aesthetic domains, in recognition of the manifestations of the unconscious. In light of this, the aim of the present article is not only to re-present the movement in its connection with psychoanalysis, but to draw upon the psychoanalytic revolution itself, with its theorization of sexual ambiguity, so as to examine the issue of genders and sexual positions within a cinematography that is risky but nonetheless marked by male signature and cisheteronormativity.

Key words: Surrealism; Psychoanalysis; Cinema.

RESUMEN

Extendiéndose desde la literatura a la fotografía y a las artes plásticas y, posteriormente, al cine, el Surrealismo revolucionó de manera impresionante el lenguaje clásico de las artes. De hecho, como es sabido, desde el comienzo del siglo pasado, el movimiento introdujo sus singulares métodos de montaje y su propia filosofía en las estructuras narrativas de estos diferentes dominios estéticos en reconocimiento a las manifestaciones del inconsciente. Con esto en

cuenta, el objetivo del presente artículo es no sólamente presentar nuevamente el movimiento en su conexión con el psicoanálisis, sino aprovechar la revolución psicoanalítica y su teorización de la ambigüedad sexual para examinar la cuestión de los géneros y de las posiciones sexuales en el seno de una cinematografía arriesgada y aún así marcada por la mirada masculina y la cis-heteronormatividad.

Palabras clave: Surrealismo; Psicoanálisis; Cine.

“Realidades disfarçadas de símbolos são, para mim, novas realidades incomensuravelmente preferíveis. Faço um esforço para levá-los ao pé da letra. Aprender, realizar o ditado das imagens ao pé da letra.”
Claude Cahun

Introdução: Surrealismo e cinema

Reconhecemos o surrealismo como um movimento de vanguarda artística surgido na Europa e datado do início do século XX, que lançou um olhar revolucionário sobre os processos criativos, ao mobilizar o inconsciente em sua execução, privilegiando a dimensão da subjetividade, como o faz a psicanálise, em reação à pretensão da objetividade e da racionalidade regentes do materialismo da sociedade burguesa desta época marcada pela guerra. Diante da complexidade deste momento histórico, os surrealistas viam na expressão artística uma maneira de manifestar a fusão entre o mundo dos sonhos e a realidade objetiva, para assim criar uma nova realidade para além do real cotidiano, uma realidade absoluta entre o mundo interno e o externo – uma surrealidade. Ou seja, o surrealismo reivindica a expressão do inconsciente na arte ao se contrapor às tendências racionalistas e objetivas dos seus precedentes e contemporâneos.

Para além de uma nova escola artística, os surrealistas pretendiam desenvolver uma forma de conhecimento, de combate político e de pensamento filosófico, investindo em temas até então pouco explorados, como o sonho, a loucura, o inconsciente, o maravilhoso e os estados alucinatórios, assim como também pesa questões referentes ao campo do sexual como também aponta a teoria psicanalítica. Originado como um movimento literário, o surrealismo progressivamente se expande para as artes visuais, à medida que os artistas passam a manifestar pelas imagens a exploração destes aspectos internos à vida psíquica dos sujeitos. Como bem lembra André Breton, poeta e principal teórico surrealista, a afirmação de Hegel sobre a poesia como “a verdadeira arte do espírito” (BRETON, 2001, p. 310) e, desta forma, a linguagem poética, sem quaisquer compromissos com a realidade objetiva, se configura na visão de mundo

explorada pelo movimento surrealista e aplicada nas mais diversas manifestações artísticas. Como afirma ainda Breton:

Não existe, no momento atual, nenhuma diferença de ambição fundamental entre um poema de Paul Eluard, de Benjamin Péret, e uma tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy. Libertada da preocupação de reproduzir formas tomadas ao mundo exterior, a pintura, por sua vez, tira partido do único elemento exterior que arte alguma pode dispensar, a saber, a representação interior, *a imagem presente ao espírito*. Ela confronta esta representação interior com a das formas concretas do mundo real, tenta, por sua vez, como fez Picasso, captar o objeto em sua generalidade e, uma vez atingido esse fim, tenta o supremo procedimento, que é o procedimento poético por excelência: excluir (relativamente) o objeto exterior como tal e só considerar a natureza em sua relação com o mundo interior da consciência. (BRETON, 2001, p. 311).

Desta forma, é na passagem da palavra para a imagem, ou melhor, no papel da linguagem na formação das imagens, que também situamos a aproximação do surrealismo com o cinema. Este que, assim como o movimento surrealista e a psicanálise, se desenvolvia no início do mesmo século – fenômenos em progresso mútuo, com momentos de entrelace e separação. Com o tempo, o cinema passa a construir uma linguagem própria, mas também a se submeter aos moldes industriais que o engessou ao modelo clássico de narrativa, um modo de produção hegemônico encarnado na figura de Hollywood como o cinema tradicional em constante repetição por, mesmo nos dias de hoje, melhor se adaptar aos interesses capitalistas e seu viés ideológico. Por narrativa clássica, entendemos o cinema de estrutura linear, com início, meio e fim cronológicos e bem delimitados quanto a suas funções dramáticas, muitas vezes subjugada aos critérios de produção industrial e que busca envolver o espectador através de uma impressão de realidade na história fictícia.

Diferente da pintura e da fotografia, o cinema, pela primeira vez na história, introduziu o movimento artificial nas imagens, algo feito com fotogramas seriados que, através da montagem cinematográfica, remonta não só a impressão da realidade cotidiana ao nosso redor desperto que se move, mas também o movimento dos sonhos que, durante o sono, nos presenteia com sua narrativa desconexa e seus elementos distorcidos. Atentos a isso, os surrealistas enxergaram no cinema mais uma camada possível de exploração que aproxima ainda mais essas produções ao poético mundo onírico feito de inconsciente e reminiscências diurnas. O cinema parecia ser o meio perfeito para expressar os princípios fundamentais do movimento e, assim como nas outras modalidades artísticas, o surrealismo operou em suas

primeiras incursões cinematográficas uma oposição às estruturas de objetividade e racionalismo —, aqui representado pelo modelo clássico industrial —, para então fazer o que lhe é de costume: perturbar os significados habituais das palavras e das imagens.

Como afirma Ferraraz, “os filmes surrealistas lançaram as bases de uma narrativa que não obedecia a lógica da narrativa clássica, cultivando as rupturas, o onírico, as imagens mentais, as visões provocantes, a atração do e pelo mistério”. (FERRARAZ, 1998, p. 11). Neste sentido, essas primeiras explorações, no final dos anos 1920, por nomes como Luis Buñuel, Germaine Dulac, Man Ray, entre outros, ofereceram a base do que seriam também outras possibilidades inventivas de subversão do modelo clássico, como vemos no cinema moderno, e que, tempos mais tarde, culminaram no dito cinema *underground* ou experimental, assim como também ressoaram na produção do cinema comercial e nas artes visuais como um todo. Podemos afirmar que, mesmo com o fim do movimento como estava organizado, em torno dos anos 1960, a arte surrealista persiste, continua a inspirar e não se fixa em meras fórmulas, “enquanto movimento ativo, evolui na medida da atuação dos participantes, no tempo e no espaço, apresentando-se sempre em perpétua mudança” (BÉHAR; CARASSOU, 1984 apud PEÑUELA CAÑIZAL, 1986, p. 9).

Em suma, o cinema de traços surrealistas, como de resto o cinema que rompe com os limites do clássico e do comercial, não necessariamente implica reações prazerosas e muitas vezes busca a desconstrução e o questionamento dos padrões do que necessariamente a criação ou imposição de novos, permitindo a analogia com a proposta do trabalho terapêutico da psicanálise. As imagens que se revelam na sessão psicanalítica e na sessão de um filme com traços surreais são de representações da realidade psíquica que se apresentam distorcidas e carregadas de qualidade subjetiva e emocional, fragmentadas no tempo e organizadas por uma lógica de associações.

1 A sexualidade reprimida do cinema clássico industrial hollywoodiano

O modelo clássico industrial se expandiu por volta de 1917, quando o cinema já apresentava uma linguagem própria e livre da dependência de outras mídias expressivas, configurando-se como a mídia mais importante do século XX. Hollywood, neste momento, já está em desenvolvimento e ampliando suas influências artísticas e comerciais, alcançando, após

a Primeira Guerra, a hegemonia nos mercados e na produção cinematográfica mundial. Deste modo, segundo Rocha:

Na década de 1920 até 1940, a Época de Ouro de Hollywood, o cinema representava a linha de frente da cultura americana pelo mundo. Para alcançar seu sucesso, o seu modo de produção foi fixado no mesmo formato das demais indústrias americanas. “Produção consumadamente industrial, inserida no processo de linha de montagem como já eram a fabricação de automóveis, eletrodomésticos e alimentos enlatados”, conforme afirma Gonçalves (2011, p. 76). (ROCHA, 2019, p. 19).

A garantia do sucesso desse modelo de produção cinematográfica se pautava em três pontos cruciais: a industrialização de seu processo padronizado representado pelo sistema de estúdios que se responsabilizava tanto pela produção das obras quanto pela exibição e distribuição nos cinemas; um sistema de mitificação dos atores e atrizes como um dos principais atrativos para o público e veículo de divulgação; e uma norma de regulação moralista das mensagens transmitidas nas produções, conhecida como “Código Hays”, que garantia a boa relação entre as empresas cinematográficas e as poderosas instituições religiosas e familiares guardiãs da moral norte-americana, além de justificar a censura e proibição de obras estrangeiras e criar uma visão idealizada do *american way of life* para o mundo, termo que espelhou a moral da nação e se tornou referência de autoimagem para a maioria dos habitantes dos Estados Unidos e fora dele, tipicamente protagonizada pela figura do “sujeito universal” – o homem branco cisgênero e heteronormativo.

Este código vigorou entre 1930 e 1966, apresentando um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos. Como a esta altura o país já era um dos principais consumidores cinematográficos de sua época, muitas das produções estrangeiras ficavam atentas às leis deste código, na esperança de lançar seus filmes no país. Dentre suas normas, estavam o impedimento de cenas de nudez, mesmo que insinuada, simulação de perversões sexuais ou de tudo aquilo que fugisse dos “padrões” sexuais, prostituição, homossexualidade, escravidão de brancos, relações sexuais ou casamento interracial, subversão da família, miscigenação, divórcio, partos, uso impróprio da bandeira, desrespeito pelas forças armadas e pela igreja, simpatia por criminosos, higiene íntima, beijos excessivos, dentre outros.

“Segundo os dogmas do Código Hays, os filmes deveriam ser bons exemplos, sempre dirigido para o lado fantasioso e casto da vida, de um mundo sem sexo (ou sem a visibilidade dele), crime ou perversão” (GERACE, 2015, p. 86). O código colocava Hollywood

e pretendia pôr a indústria cinematográfica mundial em sintonia com os princípios morais, sociais e econômicos da cultura norte-americana tradicional da época. Ele foi abandonado por completo depois de uma série de alterações devido às mudanças de paradigmas, às transformações culturais e ao fortalecimento de movimentos sociais na década de 60, como o movimento feminista, o movimento lgbtqi+ e o movimento negro, dando lugar mais tarde ao sistema de restrição etária aos filmes, também a uma maior quantidade de obras experimentais ganhando espaços de exibição e filmes comerciais abordando temas tidos como polêmicos.

Em suma, este código nada mais era que um sistema de auto-censura do próprio cinema. Se algum profissional cinematográfico quisesse ter suas obras exibidas nas grandes salas de exibição nos Estados Unidos, tinham que obedecer às suas regras. O que não afetou o cinema *underground* e o cinema pornográfico, por seu caráter marginalizado e de uso privado, restrito a um circuito muito reduzido.

Para não irem à falência nem deixarem de produzir filmes, as grandes produtoras viram-se, sob a pressão das igrejas e das ligas moralistas, limitadas à obediência de modo direto (a multa era de 25 mil dólares pela desobediência) ou indireto: se necessárias à trama, as cenas proibidas vinham mascaradas por metáforas e simbolismos na *mise-en-scène* ou traziam diálogos de duplo sentido. Assim, grandes cineastas souberam subliminar o sexo, erotizando outros elementos da trama. (GERACE, 2015, p. 88).

O que iniciou como restrição de base moralista e conservadora se tornou obstáculo contornado por grandes cineastas que souberam burlar tais limitações. Alfred Hitchcock é um dos maiores exemplos, inclusive o autor diante da já conquistada popularidade do surrealismo e interessado em seus procedimentos estéticos e linguísticos, dialoga com a psicanálise na construção das suas obras e chega a trabalhar em parceria com Salvador Dali em uma sequência de sonho no seu filme *Spellbound* (Quando Fala o Coração, 1945).

Para citar alguns exemplos da condução de Hitchcock frente às limitações do código Hays, percebemos que a simbologia fálica é frequente em alguns dos seus filmes para explorar a sexualidade dos seus protagonistas masculinos, vemos em *Rear Window* (Janela Indiscreta, 1954) o voyeurismo erotizado de James Stewart que penetra com grandes lentes a intimidade dos seus vizinhos enquanto está impedido de se movimentar sentado em uma cadeira com a perna ereta por um gesso, assim como na cena final de *North by Northwest* (Intriga Internacional, 1959) onde vemos o casal protagonista recém-casados e completamente

apaixonados sozinhos em um vagão de trem, quando este entra rapidamente por um túnel e o filme acaba, sugerindo indiretamente a penetração sexual entre os dois.

2 Sonho como realização dos desejos

Vimos que o código Hays funcionou como mecanismo de auto-censura para as produções cinematográficas hollywoodianas através de uma base moralista e conservadora pautada pelos valores religiosos e familiares da sociedade burguesa norte-americana, predominantemente branca e heterossexual, se expandindo para além das produções deste país. Podemos dizer que mesmo ultrapassada a vigência de tais regras, persiste ainda o contágio de algumas destas proibições nas grandes produções cinematográficas posteriores, inclusive as contemporâneas e principalmente no tocante da representatividade para além do “sujeito universal”.

Perante tais limitações impostas, alguns cineastas insubordinados como Hitchcock tentaram burlar a censura através do manejo figurativo da linguagem poética do cinema em diversos momentos da história, condução que se deve também ao legado do surrealismo cinematográfico. Afinal, a restrição moralista e conservadora relacionada principalmente à sexualidade, sobretudo aquela que foge dos padrões impostos pela sociedade, precede ao código Hays, a existência do cinema e perdura.

Sigmund Freud, diante da sociedade de sua época enquanto formulava sua teoria sexual, chamou de recalque “o processo que visa manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em desprazer.” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 647). Isso significa que o ser humano também possui um mecanismo de auto-censura, assim como o cinema clássico industrial de Hollywood um dia já teve em formato oficial com o código em questão.

Para Freud, o conteúdo reprimido é o que constitui o núcleo do inconsciente e no momento do sono, quando as defesas psíquicas estão mais brandas, o sonho é produzido e nos revela tais informações em formato distorcido. Não são poucas e nem novas as associações entre cinema e sonho, realmente parece que a formação do conjunto de imagens que se apresentam à mente durante o sono e a construção imagética da produção cinematográfica

possuem muitas afinidades, sobretudo se considerarmos as explorações surrealistas neste campo.

A estruturação do sonho segundo a psicanálise evidencia-se na articulação de três fatores: o conteúdo manifesto, o conteúdo latente e o desejo inconsciente mobilizado no sonho. Este último constitui os mecanismos do significante em direção à forma onírica, representada pelo conteúdo manifesto (o “enredo” do sonho descrito pelo sonhador através do seu relato) e o latente (conjunto de interpretações reveladas através da análise do sonho).

Podemos afirmar que o desejo inconsciente consiste na verdadeira matéria do sonho, o conteúdo reprimido mencionado anteriormente; o objetivo do trabalho onírico está em não deixar emergir na consciência algo proibido pela censura do sujeito. Quanto maior a censura, maior será a distorção do sonho para não vir à tona o desejo recalcado no inconsciente. Logo, a censura existe para proteger o indivíduo do sentimento de angústia e dos afetos associados ao desejo reprimido, justificando a importância do sonho para o entendimento e solução das neuroses na clínica psicanalítica. Não é à toa que Freud nomeia o terceiro capítulo de *A interpretação dos sonhos* (2019) com a afirmação “O sonho é a realização de um desejo”. Curiosamente, também para burlar a censura e exibir o conteúdo desejado ao público que muitos cineastas apostaram em representações metafóricas e carregadas de simbolismos, uma herança deixada pelos surrealistas no campo do cinema.

Esta imagem incoerente com a realidade material que o surrealismo nos presenteia, de impacto explosivo e *beleza convulsiva* — termo usado pelos surrealistas franceses para designar o efeito de suas imagens insólitas —, ainda preserva sua força mágica e subversiva. Quanto à imagética surrealista, Rebouças nos explica:

A poesia é feita de imagens construídas pelas figuras de retórica, mas a poesia surrealista caracteriza-se pelo seu uso desmesurado. O Surrealismo ampara-se na criação das imagens e espelha-se nelas. As imagens ajudam a aproximação dos sonhos; elas são as fagulhas que escapam do inconsciente, refletindo basicamente uma visão analógica do mundo; são uma chave para a vida, um guia para a obra e culminam na cristalização da beleza, emoção e magia. (REBOUÇAS, 1986, p. 61)

A mágica da *imagem nova* dos surrealistas reside em sua potência subversiva — “por escapar à racionalidade dominante, ao império do princípio de realidade, às leis da ciência ou do Estado, e do mercado, por transgredir às interdições morais e religiosas” (LÖWY, 2000 apud LIMA, 2008, p. 82). A aventura interna que implica a figuração como a dos surrealistas

não depende obrigatoriamente de que seus realizadores estejam conscientes da sua cumplicidade com o movimento — o que significa que, mesmo nos dias de hoje, depois de anos do fim deste grupo como se estava organizado, suas virtudes essenciais seguem triunfantes, e o mesmo se aplica às produções prévias que acionam tais valores.

O surrealismo cinematográfico da primeira fase do movimento visava diretamente à plateia, levando-a a desvendar seus enigmas ou reconstruir uma narrativa que havia sido construída de forma não linear, algo que se aproxima da proposta psicanalítica de investigação do inconsciente. Podemos constatar esta dinâmica desde os primeiros filmes considerados autenticamente surrealistas, estes que não a toa abordam em seus enredos também questões sobre a sexualidade, como *La Coquille et le Clergyman* (1928), da diretora Germaine Dulac, com roteiro de Antonin Artaud; e *Un chien andalou* (1929), parceria de Luis Buñuel e Salvador Dalí; assim como o primeiro longa-metragem da safra, *L'âge d'or* (1930), também dirigido por Luis Buñuel, um dos principais surrealistas dentre os cineastas.

Este engajamento do cinema surrealista de restauração da linguagem, para além das regras da razão e da moral, evidentemente reflete o descontentamento com as condições sociais no contexto desta época, marcado por guerras mundiais e a hipocrisia dessa sociedade, mas também evidencia o papel central que a linguagem possui no desenvolvimento mental e na noção de consciência.

Por isso, é inadmissível a premissa de que o Surrealismo termina quando, em 1969, os principais representantes do grupo se dispersam. Os defensores dessa tese esquecem que os filmes surrealistas realizados entre 1920 e 1933 não só acenderam a inquietação na sociedade burguesa, mas, além de avivar a fé na liberdade de expressão, descortinaram mistérios do mundo interior do animal humano de que o cinema nunca poderá abdicar. (PEÑUELA CAÑIZAL, 2008, p. 151)

É justamente no contexto da produção cinematográfica das décadas de 20 e 30 que o cinema surrealista define suas características. Em busca de um cinema subjetivo, via nos recursos fotográficos a possibilidade de conduzir as convenções espaciais e temporais de modo a exibir semelhanças com as atividades oníricas. Muitos artistas de vanguarda nas décadas seguintes, ao fugirem do nazismo e da guerra na Europa, encontraram nos EUA um terreno mais receptivo para suas inovações estéticas. O alemão Hans Richter, exilado nos EUA em 1940, elaborou seu primeiro longa-metragem *Dreams that money can buy* (1944-1946) com a colaboração de artistas plásticos europeus imigrados associados ao surrealismo, como Max

Ernst, Fernand Léger, Marcel Duchamp e Man Ray. O diretor, tentando levar o surrealismo a um público maior, influenciou certamente os realizadores do *New American Cinema* anos mais tarde, movimento cinematográfico norte-americano que contestava a produção hollywoodiana da época.

O surrealismo americano assumiu, entre suas influências, concepções místicas advindas das culturas orientais, que serão retomadas pelo movimento *hippie*, pela contracultura e pela “nova desordem sexual”, inspiradas não mais nos sonhos acordados, mas nas drogas químicas: como os surrealistas históricos os novos *outsiders* agiam movidos pelo inconsciente, mas para fazê-lo emergir preferiam o LSD à psicanálise. (NAZÁRIO, 2008, p. 595)

As tecnologias emergentes foram incorporadas nessas produções, elaborando experimentalismos de formatos delirantes, místicos e técnicos, sendo as drogas consideradas uma dessas tecnologias a se explorar. Estes filmes “alucinógenos” captaram a efervescência de uma época marcada pela revolução cultural e sexual em um fluxo de produções abstratas. Cabe apontar que a cultura *queer* encontrou no experimentalismo destas produções uma maneira de se manifestar no campo cinematográfico, para além da hipocrisia moralista e conservadora do cinema *mainstream* vigente, a exemplo das obras de Kenneth Anger, Gregory Markopoulos e James Bidgood, com evidentes traços surreais. Um conteúdo por tanto tempo reprimido na história do cinema, mas não inexistente, que encontra neste formato de distorção dos classicismos uma oportunidade de manifestação — tal como os mecanismos do inconsciente. Muitos outros temas polêmicos foram abordados neste formato de produção *underground*, como aponta Nazário sobre as obras que o consolidou como estilo nos EUA:

O cinema *underground* americano afirmou-se com *Geography of the Body* (1943), de Willard Maas, composto de planos-detelhes de dois corpos nus; e com *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren, que aí substituiu a forma narrativa tradicional pelo encadeamento simbólico de imagens oníricas, abrindo caminho para outras experiências narrativas, como seu poema visual *A Study in Choreography for Camera* (1945). (NAZÁRIO, 2008, p. 596)

Podemos afirmar que existe uma longa associação entre cineastas feministas e lgbtqia+ com a vanguarda, visto que o conteúdo considerado radical dessas realidades marginalizadas estabelecem uma conexão com a forma radical de muitos desses filmes. O dito cinema moderno já oferecia alternativas poderosas contrárias ao formato narrativo clássico propagado comercialmente para o mundo por Hollywood até então. São elas as vertentes

surgidas na década de 20 que nascem das vanguardas artísticas em desenvolvimento, contribuindo para a narrativa cinematográfica seus princípios filosóficos, políticos e estéticos. Como afirma Zani,

O cinema moderno não é conservador como o clássico. É questionador e busca sempre novas formas de construções narrativas que sejam condizentes com suas indagações estéticas, refletindo em suas obras um espírito contestador. Essas escolas cinematográficas vieram para romper com o que estava preestabelecido, propondo, desde o início, a desestruturação das produções em séries, industriais. (ZANI, 2009, p. 136).

Cinema moderno, ou cinema de escola, é uma definição que abarca uma série de rupturas estéticas cinematográficas diferentes surgidas na Europa no período entreguerras a partir do desenvolvimento de manifestações artísticas como o cubismo, o futurismo e o surrealismo aplicados ao cinema, desdobrando-se a partir dos anos 1950 em novas articulações pelo mundo com os filmes *noir*, o neorealismo italiano, o cinema novo brasileiro, a *nouvelle vague* francesa, a *nuberu bagu* japonesa, entre outros. O chamado *New Queer Cinema*, certamente é oriunda desta linha de tradição de vanguarda, apresentando um repertório extenso, internacional e contemporâneo de filmes que abordam de maneiras distintas realidades *queer* - tudo e todos que não se encaixam na heterocisnormatividade. Mesmo assim, tais filmes enfrentaram recorrentes obstáculos para alcançar um maior público, “sabe-se que Jonas Mekas contrabandeou cópias proibidas de Um Canto de Amor (*Un chant d’amour*, 1950) de Genet para os Estados Unidos, que *Sebastiane* (1976) de Jarman e Paul Humfress, teve exibição comercial americana apenas nos cinemas pornôis” (OLIVEIRA, 2015, p. 112).

Tais obstáculos evidentemente refletem a marginalização e a condição de ilegalidade imposta às sexualidades tidas como desviantes pela sociedade conservadora, como nos diz Rodrigo de Oliveira:

A ressurgência do cinema moderno europeu que trata desta temática acontece no bojo da descriminalização da homossexualidade e das novas leis de abertura para a integração da população gay, em especial, o ingresso no exército. No Reino Unido, a homossexualidade ainda era considerada ilegal até 1967, mesmo que a aplicação da lei estivesse mais branda desde dez anos antes. Na Alemanha, a descriminalização só acontece em 1968, e ainda assim alguns dispositivos do infame Parágrafo 175, justificativa legal para a perseguição de homossexuais pelo nazismo, só foram definitivamente banidos na reunificação do país, em 1994. Ainda se estava há décadas de distância da retirada da homossexualidade da lista de doenças mentais pela Organização Mundial de Saúde (1990) e da consideração da discriminação contra

homossexuais como uma violação de direitos humanos pela Anistia Internacional (1991). (OLIVEIRA, 2015, p. 113).

Não só o cinema *queer* europeu e norte-americano repercutiu e fez uso do imaginário surreal, um belo exemplo é o filme japonês *Funeral das Rosas* (*Bara no Sōretsu*, 1969), de Toshio Matsumoto, no qual, em adaptação livre de *Édipo Rei*, acompanhamos Eddie e um grupo de travestis em Tokyo enfrentando as pressões exercidas por uma sociedade avessa às suas vidas, obra de estética e narrativa inventivas que poucos anos mais tarde chegou a influenciar *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick.

Como dito, o *New Queer Cinema* carrega uma série de componentes “recalcados” no cinema clássico em suas distintas manifestações, criando uma conexão íntima entre este tipo de cinema e o vídeo experimental. “A propósito, o uso frequente de “imagens de sonho” surrealistas (dissoluções, superimposições, desenquadramentos, efeitos especiais) transfiguram a percepção objetiva em uma modalidade subjetiva.” (PIDDUCK, 2015, p. 59). Isso significa que este atributo pode representar muito bem o processo de assimilação de uma identidade *queer*, que demanda reimaginação de si e do mundo, enfrentando o que o *mainstream* não admite a existência.

Este tipo de cinema apropriou e adaptou diversos elementos cinematográficos previamente existentes, como afirma Julianne Pidduck:

(...) do imaginário surrealista excessivo de Kenneth Anger e do underground americano (*Veneno* [Poison] 1991, Todd Haynes,); da vanguarda europeia (os trabalhos de Ulrike Ottinger e Rosa Von Praunheim); de uma performatividade extravagante e de um figurino excessivo reminiscentes de Warhol e de *Flaming Creatures* (1963, Jack Smith), como é o caso de *Paris is Burning* (1990, Jennie Livingstone) e de *Velvet Goldmine* (1998, Todd Haynes); de uma reescritura erótica de gêneros como os filmes de estrada, como acontece com *Garotos de Programa* (*My Own Private Idaho*, 1991, Gus Van Sant), *The Living End* (1992, Gregg Araki) e a instalação em vídeo *The Long Road to Mazatlán* (1999, Isaac Julien); de uma expressão amoral e “criminoso” do desejo que pode ser remetida a Genet, Pasolini e Rimbaud (*Swoon – Colapso do desejo* [Swoon, 1991, Tom Kalin], *Eduardo II* [Edward II, 1991, Derek Jarman], *Noites Felinas* [Les nuits fauves, 1992, Cyril Collard], *Head On* [Ana Kokkinos, 1998]); do legado *queer* do Renascimento do Harlem e dos filmes raciais americanos das décadas de 1930 e de 1940, evocados, respectivamente, em *Looking for Langston* (1989, Isaac Julien) e *The Watermelon Woman* (1996, Cheryl Dunye). Tais empréstimos extensivos ressaltam o quanto o *New Queer Cinema* se baseia em tradições estéticas anteriores, notavelmente em um legado autoral que é quase exclusivamente masculino. (PIDDUCK, 2015, p. 59).

Aqui a autora toca em um ponto de grande relevância e contradição, os aspectos mimetizados pelo cinema *queer* ao longo da história derivam de obras precedentes autorais que também se opuseram aos limites do cinema clássico industrial, mas ainda obras de autoria majoritariamente masculina, cis e heteronormativa. Veremos no próximo capítulo esta questão presente mesmo dentro do movimento surrealista, este que pretendia sobrepor a moral conservadora e valorizar a vida psíquica em detrimento da concretude da realidade material.

3 Insuficiência do movimento surrealista na abordagem das sexualidades *queer*

Historicamente são poucos os seguidores no cinema do início do século XX que poderíamos qualificar como autênticos surrealistas, que seguiam à risca os pressupostos do movimento como delineava André Breton em seus manifestos do surrealismo, a não ser que consideremos, como já afirmamos antes, que a produção surrealista sendo expressão do inconsciente então parte de um modelo pessoal íntimo cuja manifestação fantástica podemos qualificar como autoral, sem necessariamente precisar estar consciente da sua cumplicidade com o movimento — como define o rótulo “feliniano” para além de enquadrá-la como participante ou não dessa escola, mesmo que suas influências sejam evidentes. Algo como vemos claramente também nas obras do diretor francês Jean Cocteau, contemporâneo dos surrealistas históricos, mas execrável a eles como apontam alguns conflitos entre o autor em questão e alguns membros do movimento, como o próprio Breton, que denunciava um certo mundanismo cultural por parte de Cocteau ao aproveitar as vanguardas e transformá-las em esteticismo em seus filmes, repletos de celebridades que eram também seus amigos pessoais, como o pintor Pablo Picasso e o cantor Charles Aznavour. Mesmo que alguns surrealistas aprovassem suas obras, outros autores não o consideravam como tal, a exemplo do rigoroso Breton e do historiador Paulo Emílio Sales Gomes, como indica Ricardo Zani:

[...] resta o fato de serem *Un Chien Andalou* e *L'Age d'Or* os dois únicos filmes rigorosamente surrealistas de toda a história do cinema. Não estou entre os que negam qualquer importância à primeira obra cinematográfica de Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, mas aí, mais uma vez, o esforço maior do autor não foi o de criação ou aprofundamento, mas a vulgarização das descobertas alheias nas quais envolve habilmente alguns temas pessoais. (SALES GOMES, 1981, p.199 apud ZANI, 2017, p. 35).

Cocteau, que era homossexual assumido e abordava o assunto em algumas de suas obras, pode ter sido alvo de homofobia em parte dessas críticas, vista a pouca adesão dos surrealistas a suas produções de evidente influência surreal e ao fato de que os membros do movimento, apesar da revolta contra a moral vigente, eram também pertencentes a esta sociedade pré-revolução sexual. Movimento este, que nesta altura inicial ainda era predominantemente masculino, curioso o fato que muitos ainda não consideram *A Concha e o Clérigo* (*La Coquille et le Clergyman*, 1928) da diretora Germaine Dulac como um dos filmes rigorosamente surrealistas, este que compete com *Un Chien Andalou* o lugar de primeira obra do gênero.

Dulac, que era herdeira da fortuna de sua família, causava recorrentes conflitos devida sua postura política e a vida privada como uma mulher lésbica (ou bissexual, não há informações concretas). Seu filme em questão foi escrito por Antonin Artaud, interessado nas possibilidades que o meio cinematográfico contribuiria como uma experiência onírica. Por sua vez, Artaud insatisfeito com a montagem de Dulac e apoiado por companheiros, “renegou o resultado e ainda chamou a diretora de "vaca"” (NAZÁRIO, 2008, p. 574).

É inegável a importância de *Un Chien Andalou* e de Luís Buñuel para o surrealismo, diretor este que se torna o principal nome do movimento no campo do cinema, mas não foi assim desde o princípio, como nos afirma Zani:

Quando de sua chegada à cidade de Paris, no ano de 1925, Luis Buñuel ainda não se considerava um surrealista. Criticamente, Buñuel acreditava que este movimento de vanguarda parisiense promovesse atividades voltadas para “maricas”, dando-se ao trabalho de ler o seu manifesto e os demais textos publicados pelo grupo apenas para se divertir de certas pretensões artísticas, como fazia anteriormente com as manifestações das vanguardas espanholas. (ZANI, 2017, p. 14 - 15)

Buñuel viria a ser mais tarde um dos nomes mais importantes do movimento que criticava, antes, ainda como estudante universitário, torna-se muito ligado ao poeta Federico García Lorca, passando a conhecer Salvador Dalí e os três se uniram em uma profunda amizade. A relação deste trio, no que implica na renúncia aos desejos homoeróticos, viria a influenciar nas investigações surrealistas de dois dos maiores nomes do movimento e na produção de uma das suas maiores obras, como nos indica Nazario:

“Lorca desejava Dalí, que, muito tímido, o rejeitava; por seu lado, o machista Buñuel (tinha um irmão homossexual que jamais menciona em sua autobiografia) secretamente invejava a relação erotizada que os dois amigos

mantinham. [...] Em 1929, Salvador Dalí conheceu a mulher do poeta Éluard, a russa Gala, e ambos decidiram se apaixonar um pelo outro. Buñuel, que já sentia grande inveja do relacionamento homoerótico entre Lorca e Dalí, e que só não se consumou por ser o pintor extremamente tímido, ficou possesso. Mas ainda trocou sonhos com Dalí e os transformou em um curta-metragem sobre a identidade entre o amor e a morte, financiado por sua mãe: *Un chien andalou* (Um Cão Andaluz, 1929), cujo título alfinetava Lorca, que era andaluz.” (NAZARIO, 2008, p. 576 - 577).

Ainda em colaboração entre Buñuel e Dalí, o primeiro longa-metragem inteiramente surrealista da história, *L'Age d'Or*, viria a ser a última parceria entre os dois, que em seguida rompem com a amizade.

Dalí recorda, em seu livro *A Vida Secreta de Salvador Dalí*, que a película “causou considerável impressão, especialmente a cena de amor insatisfeito, na qual se vê o herói, desfalecido de insaciado desejo, chupar eroticamente o dedão do pé de um Apolo de mármore”. O lapso de memória é significativo do desejo do próprio Dalí, uma vez que não é o herói, mas a heroína, quem se delicia com o dedão do pé da estátua. (NAZARIO, 2008, p. 579).

Enfim, podemos afirmar que as desventuras deste triângulo amoroso marcado por desejos insatisfeitos é um dos pontapés iniciais para a criação do surrealismo cinematográfico. Não nos parece sem razão, diante da importância dada ao inconsciente e, como vimos com a psicanálise, sua origem a partir do recalque. Mesmo assim, a primeira fase do movimento surrealista é protagonizada por figuras masculinas e, até que se prove o contrário, heterossexuais. A participação de mulheres no movimento era permitida e grandes nomes, principalmente na pintura, foram descobertos, como Remedios Varo, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim e Leonora Carrington, porém a “história oficial da arte” não deu a estas mulheres o mesmo peso dos seus colegas masculinos, a exemplo de Salvador Dalí, René Magritte e Max Ernst.

Whitney Chadwick em seu livro *Women Artists and the Surrealist Movement* (1997) afirma que as mulheres do grupo não eram consultadas quando se discutia as teorias do movimento, atividade restrita aos membros masculinos. Assim, a mulher, que era tema central e recorrente de muitas obras surreais, se limitava como objeto de análise do ponto de vista dos homens, ganhando caráter místico e idealizado.

Então, o que dizer das figuras do movimento que fogem da cisnormatividade? Sabemos do alter ego de Duchamp chamada Rrose Sélavy, quando aparecia em fotografias usando trajes femininos e perucas - uma *drag queen*. Mais interessante neste quesito seria a obra do fotógrafo Pierre Molinier, nascido em 1900 e vítima de suicídio em 1976, abordava a transexualidade em suas fotos de maneira profundamente erótica e surreal. Também a trajetória de Claude Cahun (nome masculino adotado por Lucy Schwob), também contemporâneo do movimento mas preterido por ele, abordava a ambiguidade dos gêneros em suas fotografias, nunca expostas publicamente até 1954, depois de sua morte, recebendo a devida atenção mundial apenas a partir da década de 1990.

Enfim, as questões sexuais sempre foram uma constante na arte surrealista, como o é central na teoria psicanalítica, uma das suas principais influências. Desta forma, as sexualidades marginais, reprimidas do convívio social, sobretudo no início do século passado, pouco tiveram espaço durante o surrealismo histórico, quando o movimento era ativo e influente, mesmo assim se manifestaram e reverberaram após os anos 60, como vimos com o exemplo do cinema *queer*.

Reconhecemos no surrealismo um movimento artístico e político que, apesar do seu fim como grupo organizado, persiste no posicionamento dos seus agentes subsequentes. Como afirma Nadeau, “o estado de espírito surrealista, melhor seria dizer, o comportamento surrealista, é eterno” (NADEAU, 2008, p. 9); logo, também sua postura diante a vida de objetivação dos desejos inconscientes e de subjetivação das lutas sociais, trajeto de Freud a Marx popular entre os membros de um período do movimento original marcado pelo entre guerras, mas que também ressoa nos dias conflituosos contemporâneos. Assim, diante da repressão do mundo o inconsciente na arte se manifesta, junto a isso a sexualidade que o conservadorismo finge não ver e tenta exterminar.

REFERÊNCIAS

BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CHADWICK, Whitney. Women Artists and the Surrealist Movement. Londres: Thames and Hudson, 1991.

- FERRARAZ, Rogério. O veludo selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista. 1998. 170f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) — Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1998.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. 04. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FREUD, Sigmund. O Recalque. In: FREUD, Sigmund. Escritos sobre a psicologia do inconsciente, v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 175 - 193.
- GERACE, Rodrigo. Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LIMA, Sergio. O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas. São Paulo: Algor, 2008.
- NADEAU, Maurice. História do Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NAZÁRIO, Luiz. O Surrealismo no Cinema. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (orgs.). O Surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 569-610.
- OLIVEIRA, Rodrigo de. Violência e Paixão: o cinema moderno europeu e suas relações com o New Queer Cinema. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (orgs.). New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015. p. 112 - 119.
- PEÑUELA-CAÑIZAL, Eduardo. Surrealismo: Rupturas expressivas. São Paulo: Atual, 1986.
- PEÑUELA-CAÑIZAL, Eduardo. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando. (org.). História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2008. p. 143-155.
- PIDDUCK, Julianne. New queer cinema e vídeo experimental. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus. (orgs.). New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015. p. 56 - 67.
- REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. Surrealismo. São Paulo: Ática, 1986.
- ROCHA, Anderson Alves da. A era de ouro de Hollywood: História e modo de produção da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950), Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília, v. 12, n. 1, p. 19-34, jan./jun., 2019.
- ROUDINESCO, Elisabeth. PLON, Michel. Dicionário de psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 131-149, 2009.
- ZANI, Ricardo. A origem do cinema surrealista ou a gênese de um poeta. Curitiba: CRV, 2017.