

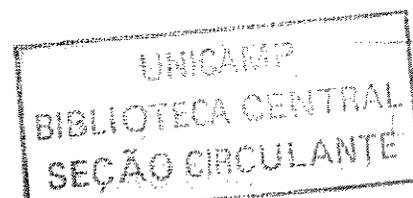
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**Intertextualidades em *Um Cão Andaluz*:
Pinturas em Fotogramas**

Ricardo Zani

Campinas - SP
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL



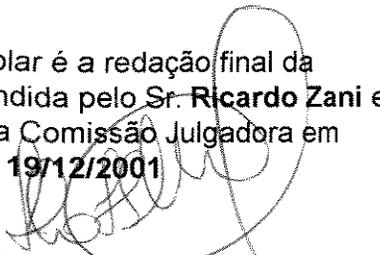
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**Intertextualidades em *Um Cão Andaluz*:
Pinturas em Fotogramas**

Ricardo Zani

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. **Ricardo Zani** e
aprovada pela Comissão Julgadora em

19/12/2001



Profa. Dra. Iara Lis Carvalho Souza
-orientadora-

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios sob a orientação
da Prof^ª. Dr^ª. Iara Lis Carvalho Souza.

Campinas - SP
2001

UNIDADE	BE
CHAMADA	T/UNICAMP
	Z16i
DMBO	48497
ROC	16.83710
C	
RECO	R\$ 11,00
ATA	
CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00166709-0

3 ID 237899

Z16i	<p>Zani, Ricardo. Intertextualidades em " um cão andaluz " : pinturas em fotogramas / Ricardo Zani. -- Campinas, SP : [s.n.], 2001.</p> <p>Orientador : Iara Lis Carvalho Souza. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Surrealismo no cinema. 2. Cinema. 3. Intertextuali- dade. I. Souza, Iara Lis Carvalho. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
------	---

4597100

Dedico esta dissertação aos meus pais *Raymundo* e *Maria Helena* e também ao meu irmão *Evandro*, que sempre me apoiaram na busca de um ideal.

Agradecimentos

À CAPES, que financiou esta pesquisa.

À Prof^ª. Dr^ª. *Iara Lis Carvalho Souza*, minha orientadora, por toda a atenção dispensada, conhecimento e profissionalismo ao me orientar e contribuir para o engrandecimento do projeto.

Aos Prof. Dr. *Ivan Santo Barbosa* e Prof. Dr. *Pelópidas Cypriano de Oliveira*, mestres de longa data e sempre próximos quando necessário.

Aos funcionários da CPG do Instituto de Artes, em especial ao *Jaime* e à *Magali*, e do Departamento de Multimeios do Instituto de Artes, em especial ao *Élcio* e à *Leodete*, pela consideração e paciência com que sempre me atenderam.

Aos Prof. Dr. *Adilson Ruiz* e Prof. Dr. *Marco Antonio Yonamine*, pelas conversas, incentivos e contribuições.

Aos responsáveis pelo Laboratório de Multimídia do Departamento de Música do Instituto de Artes, em especial ao *Wallace*.

Aos amigos do Multimeios e do Instituto de Artes da UNICAMP, em especial ao *Alfredo Luís Suppia*, *Flávia Carioca*, *Guilherme Bracco*, *Luciana Chagas*, *Luís Vadico*, *Maria Zaclis*, *Maricé*, *Mauricé* e *Paulo Dantas*, por todo o apoio dispensado.

Ao Prof. *Daniel Gasparini*, pela revisão ortográfica.

A todos aqueles que, por um lapso de memória, não constam nesta lista, mas que foram prontos e valiosos neste projeto.

Em especial, à minha noiva *Nídia Dalla Vecchia*, que com paciência, carinho e apoio, contribuiu definitivamente para o andamento e a finalização deste trabalho.

Muito obrigado.

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo explorar a intertextualidade presente no filme *Um Cão Andaluz* do cineasta espanhol Luis Buñuel. Como se apresentam as relações iconográficas em determinadas seqüências do filme e como se dá esta relação com a História da Arte, com as artes plásticas e com o cinema. Aí, a partir destas relações entre as imagens fílmicas e pictóricas, busca-se atribuir significados que contribuam a um melhor entendimento e conhecimento das propriedades buñuelianas.

Num primeiro momento, se estabelece o contexto histórico de *Um Cão Andaluz*, sua importância dentro do movimento Surrealista e as propriedades do Surrealismo como uma das vanguardas artísticas surgidas no início do século XX. Como *Um Cão Andaluz* determinou uma linha cinematográfica e como seus traços reverberaram na carreira de seus idealizadores, indo ao encontro das novas tecnologias e dos recém-descobertos estudos de Sigmund Freud para a psique humana, estabelecendo no conteúdo fílmico, o mundo dos sonhos.

Ainda em *Um Cão Andaluz* e numa segunda parte do texto, se estuda as relações intertextuais que ocorrem entre o filme e a História da Arte. Como estas relações se apresentam e o que é a intertextualidade em Buñuel e, num contexto geral, qual é a noção de intertextualidade, dialogismo ou polifonia encontradas em Mikhail Bakhtin, Robert Stam, Diana Luz e outros pesquisadores do fenômeno dialógico no século XX. Após detectar as incidências de intertextualidades, o texto pauta-se nos estudos de Bakhtin, referentes à carnavalização e ao baixo corporal na Idade Média, e nas análises de Freud, da ordem das estranhezas, para validar tais características em *Um Cão Andaluz* e na galeria de estilos de Luis Buñuel.

Índice

11 - Lista de Figuras e/ou Ilustrações

13 - Fotogramas

14 - Pinturas

17 - Introdução

23 - Capítulo 1- A Vanguarda Surrealista

25 - As Vanguardas Artísticas

29 - A Vanguarda Surrealista

47 - Capítulo 2 - O Cinema Surrealista

49 - O Cinema Surrealista

64 - *Um Cão Andaluz* e seus Mistérios

85 - Capítulo 3 - Intertextualidades em *Um Cão Andaluz*

87 - Intertextualidades

98 - A Polifonia em Movimento de *Um Cão Andaluz*

100 - O Olho

103 - O Ciclista e *A Rendeira*

110 - As Formigas e a Mão Decepada

113 - A Mulher Nua

117 - O *Angelus*

121 - O Estilema Buñueliano

127 - Capítulo 4 - Os Significados em *Um Cão Andaluz*

129 - Discursos Dialógicos: Significados em *Um Cão Andaluz*

147 - Considerações Finais

149 - Anexo

151 - Decupagem do Filme *Um Cão Andaluz*

185 - Filmografia

187 - Filmes de Luis Buñuel

195 - Filmografia Complementar

199 - Bibliografia

201 - Documentação

201 - Livros

206 - Obras de Referência

206 - Teses

207 - Artigos e Entrevistas

208 - "Sites"

Lista de Figuras e/ou Ilustrações

Fotogramas

- 53 - Man Ray - *Retorno à Razão*, 1923.
- 54 - Man Ray - *Retorno à Razão*, 1923.
- 55 - René Clair - *Entreato*, 1924. (03)
- 56 - Fernand Léger - *O Balé Mecânico*, 1924. (02)
- 57 - Marcel Duchamp - *Cinema Anêmico*, 1926.
- 58 - Marcel Duchamp - *Cinema Anêmico*, 1926.
- 60 - Man Ray - *Emak-Bakia*, 1926. (03)
- 61 - Jean Cocteau - *O Sangue de Um Poeta*, 1930.
- 62 - Jean Cocteau - *O Sangue de Um Poeta*, 1930. (02)
- 68 - Luis Buñuel - *A Idade do Ouro*, 1930.
- 69 - Luis Buñuel - *A Idade do Ouro*, 1930. (02)
- 70 - Luis Buñuel - *A Idade do Ouro*, 1930. (02)
- 71 - Luis Buñuel - *A Idade do Ouro*, 1930.
- 72 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928.
- 73 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928.
- 75 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (02)
- 76 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928.
- 77 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (02)
- 78 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928.
- 79 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928.
- 80 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (03)
- 81 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (02)
- 82 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (02)
- 97 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928.
- 97 - Luis Buñuel - *A Bela da Tarde*, 1967.
- 100 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (03)
- 103 - Alfred Hitchcock - *Quando Fala o Coração*, 1945. (03)

- 104 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (04)
- 110 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (02)
- 111 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (02)
- 114 - Luis Buñuel - *Um Cão Andaluz*, 1928. (03)
- 123 - Luis Buñuel - *A Bela da Tarde*, 1967.
- 124 - Luis Buñuel - *A Bela da Tarde*, 1967. (02)
- 125 - Luis Buñuel - *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, 1977.

Pinturas

- 97 - Jean-François Millet - *Angelus*, 1858.
- 105 - Jan Vermeer - *A Rendeira*, 1670.
- 105 - Jan Vermeer - *A Leiteira*, 1660.
- 109 - Salvador Dalí - *Jovem Virgem Auto-Sodomizada pelos Cornos de sua Própria Castidade*, 1954.
- 109 - Salvador Dalí - *Busto Rinocerôntico de A Rendeira de Vermeer*, 1955.
- 110 - Salvador Dalí - *Colóquio Sentimental*, 1948.
- 112 - Salvador Dalí - *Equilíbrio Intra-Atômico de uma Pena de Cisne*, 1947.
- 113 - Salvador Dalí - *A Persistência da Memória*, 1931. (detalhe)
- 113 - Salvador Dalí - *Rosto com Formigas*, 1936.
- 115 - Jean-Auguste-Dominique Ingres - *A Banhista de Valpignon*, 1808.
- 117 - Salvador Dalí - *Gala Nua de Costas*, 1960.
- 121 - Salvador Dalí - *O Angelus Arquitetônico de Millet*, 1933.
- 121 - Salvador Dalí - *Reminiscência Arqueológica do Angelus de Millet*, 1935.

Introdução

Introdução

Foi a partir de dois sonhos - um olho cortado e uma mão com formigas - que surgiu o roteiro de *Um Cão Andaluz* em 1928, um filme que objetivou mostrar a irrealidade por meio de imagens sem sentido algum. Se em um dado momento, qualquer imagem pudesse vir associar-se ao repertório cultural ou à alguma lembrança de seus criadores - Luis Buñuel e Salvador Dalí -, esta deveria ser descartada e só aceita como válidas as idéas sem explicações possíveis, almejando uma isenção da lógica e estabelecendo um tom misterioso às imagens, nascidas até do inconsciente, transformadas em imagens fílmicas. Buscou-se, muito, chocar o espectador em geral acostumado com a narrativa linear cinematográfica do começo do século XX.

Dentre as novas imagens indiciais abarcadas pelas vanguardas artísticas, o cinema foi o caminho preferencial e uma tendência do movimento Surrealista. A linguagem cinematográfica permitia a simulação de um enredo onírico, onde os planos, as imagens e os sons pudessem sugerir uma perfeita simbiose com os acontecimentos do inconsciente. O fato de um filme ser uma série de imagens indiciais que podem ser manipuladas, montadas, cortadas e projetadas de acordo com a intenção de seu criador, fez com que os cineastas da vanguarda e mais precisamente os surrealistas, encontrassem neste meio a melhor maneira de processar os enredos oníricos e os sonhos. Aí, Buñuel desenvolveu a sua verve provocante já vista em seu primeiro filme, *Um Cão Andaluz*.

Através de seu trabalho inicial, Buñuel passou a ser reconhecido pelos integrantes do Surrealismo como um membro do grupo. Enfatizou-se neste reconhecimento os elementos preconizados pelos surrealistas e encontrados em Buñuel, tais como a não linearidade, o humor negro, a provocação ao clero e à burguesia, o bizarro, a interdição do amor e a obsessão pela mulher. Para tanto, *Um Cão Andaluz* passou a ser postulado como um marco do Surrealismo no cinema e

determinou propriedades estilísticas que permearam a continuidade filmica de Buñuel.

À estas propriedades convencionou-se denominar como um conjunto de estilos em Luis Buñuel, o “estilema buñueliano” [01], que sugere uma galeria de estilos em que os traços são marcantes e recorrentes. A confusão que o cineasta estabelece entre a realidade e o sonho, a inversão de papéis entre seus personagens e a freqüente iconoclastia em seus filmes fazem parte destes traços e possibilitam “enxergar” os significados de enredo de *Um Cão Andaluz* além de suas imagens indiciais. O “estilema buñueliano” também é determinante para considerar Buñuel um cineasta autoral, caracterizando-se como uma continuidade em sua identidade cinematográfica.

Volta-se para a questão do cinema autoral em Luis Buñuel e a teoria cunhada pelos franceses da revista *Cahiers du Cinéma*. A “teoria do autor” foi criada na França, na década de cinqüenta, por François Truffaut quando este ainda era, antes de se tornar cineasta, somente um crítico de cinema para a revista *Cahiers du Cinéma* e foi inicialmente difundida para angariar credibilidade aos filmes feitos em hollywood. A premissa básica desta “teoria” foi defender que um autor cinematográfico é o próprio diretor de seus filmes e não, como em outras mídias, o escritor da obra que ele se baseia ou o seu roteirista. É o diretor cinematográfico, por definição, quem dá o tom da filmagem, do ritmo e da continuidade filmica. É o cineasta “*que se expressa, que expressa o que tem dentro dele... o filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador, sem, no entanto que ele tenha sido obrigatoriamente roteirista e produtor do filme.*” [02]. É o diretor quem imprime

[01] A constatação da existência de um “estilema buñueliano” foi demarcada como uma característica de Luis Buñuel, através das observações do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal na disciplina *A Urdidura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel*, de 1999, na pós-graduação da ECA-USP.

[02] BERNARDET, Jean-Claude. “Domínio Francês - Anos 50”, in: *O Autor no Cinema - A Política dos Autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo, Brasiliense/EDUSP, 1994. p. 09-65. pp. 22-23.

a sua marca pessoal em cada trabalho realizado e embora possua graus variáveis em suas qualidades estilísticas, certamente é o autor cinematográfico que sabe colocar suas características pessoais em suas realizações, mesmo que seja à revelia de um produtor ou da censura.

Muito embora a “teoria do autor” tenha sido formulada para defender os filmes feitos na América, isto não quer dizer que somente os cineastas norte-americanos possam ser considerados autorais. Foi justamente baseado-se nos moldes do cinema europeu, o dito cinema de arte, que Truffaut e outros críticos da mesma revista, moldaram tais preceitos para determinados diretores dos famosos clássicos comerciais hollywoodianos. A “teoria do autor” foi, para seu criador, uma proposta datada e imposta ao mercado. Segundo Truffaut:

*“La Politique des auteurs era um apelo em favor do tipo de cinema praticado por esses diretores. Ela defendia sobretudo a idéia de que o homem que tem as idéias e o homem que realiza o filme devem ser o mesmo. Dito isto, também estou convencido de que um filme se parece com o homem que o fez, mesmo se ele não escolheu o assunto, nem os atores, mesmo que... era um conceito crítico, essencialmente polêmico... Cada um de seus filmes marca uma etapa de seu pensamento, e não tem qualquer importância o fato de tal filme ter sucesso ou não... Olha, eu não gostaria agora de negar **La Politique des auteurs**, mas de afirmar que ela foi ditada pela época... Atualmente há apenas uns dez diretores a cujo trabalho vou sempre assistir, dos quais vejo os filmes sistematicamente e que considero fabulosos... Mas outros cineastas, que são apenas artistas, encerraram sua carreira completamente incompreendidos pelo público e, muito frequentemente, pela crítica também, como é o caso de Buñuel atualmente, de Max Ophüls no*

final de sua vida, de Chaplin.” [03]

Assim, a “política” ou “teoria do autor” surgiu para defender cineastas incompreendidos pela crítica europeia, que discordavam do comercialismo do cinema norte-americano. Existiu também para defender diretores europeus que, por força do exílio político, viram-se obrigados a ganhar a América, como foi o caso de Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Jean Renoir e o próprio Luis Buñuel - que foi obrigado a deixar a Espanha por ocasião da Guerra Civil e da ascensão de Francisco Franco -. Além disso, deu crédito a respeitáveis diretores do cinema norte-americano como John Ford, Charles Chaplin, Orson Welles, Samuel Fuller, Howard Hawks e Billy Wilder. A “teoria do autor” também possibilitou que seus criadores encontrassem na mesma, um meio de difundir na França as realizações norte-americanas que, com a Segunda Guerra Mundial, tiveram o seu ciclo interrompido.

Desta forma, foi encontrando propriedades comuns em várias realizações de determinados cineastas, a chamada “*matriz*” [04], é que Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer e outros escritores da *Cahiers du Cinéma*, consideraram como autoriais os cineastas que possuíam certos traços estilísticos comuns, seus estilemas, no decorrer de sua vida cinematográfica. Tais traços não possuem um rigor pré-estabelecido e cada autor determinava ou ainda determina as suas regras, de acordo com suas:

“Características de estilo recorrentes, que constituirão sua assinatura. A forma e o movimento de um filme devem ter alguma relação com a forma de um diretor pensar e sentir.” [05]

[03] TRUFFAUT, François. “La Politique des Auteurs”, in: *O Cinema Segundo François Truffaut - Textos Reunidos por Anne Gillain*. Tradução de Dau Bastos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. p. 69-77. pp. 72-73-74-77.

[04] BERNARDET, Jean-Claude. *op.cit.* p. 40.

[05] *Ibid.* p. 27.

Entre as propriedades que marcam o cinema autoral de Luis Buñuel, há a intertextualidade. Como parte da galeria de estilos de Luis Buñuel, a intertextualidade ocorre em *Um Cão Andaluz* e decorre de uma citação explícita ou implícita a outros autores ou a si mesmo, quer seja textual, plástica, musical ou metalingüística, é cabível que ela se faça presente e freqüente na carreira deste cineasta. Neste filme, estudo algumas seqüências que exemplificam a relação intertextual de Buñuel com as artes plásticas, com o cinema e com seus próprios filmes posteriores, relações que se tornaram constantes no Surrealismo do cineasta aragonês.

A idéia central do que é uma relação intertextual surgiu em Mikhail Bakhtin no começo do século XX, como um meio de estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras e configurou-se como dialogismo. Diálogo este que também foi reconhecido e empregado em outros termos, tais como intertextualidade ou polifonia, enquanto as relações entre vários discursos foram sendo estudadas no decorrer de todo o século passado. A intertextualidade, dialogismo ou polifonia é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando Buñuel criou sua obra com referenciais nas artes plásticas e no cinema, como forma de complemento ou de elaboração do nexos e do sentido de seus filmes.

O encontro entre estes discursos, estas intertextualidades, ocorre com grande intensidade nos filmes de Buñuel e é possível afirmar que, em sua obra cinematográfica, estas constantes relações se fazem com a pintura, com outros meios audiovisuais e com a História da Arte. É sugestivo também que, não apenas em *Um Cão Andaluz*, mas provavelmente, em quase toda a extensão de sua carreira como cineasta, Buñuel fez uso da intertextualidade e como comprova Eduardo Peñuela Cañizal [06], a inter-relação em Luis Buñuel aponta para um

[06] Observações do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, na disciplina *A Urditura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel*, de 1999, na pós-graduação da ECA-USP.

constante jogo de espelhos, um jogo que é manifestado com freqüência nos filmes do surrealista em questão.

Tendo como ponto de partida *Um Cão Andaluz*, indico neste e em outros filmes - quando ocorre uma relação metalingüística e uma película refere-se à outra - a intertextualidade, o encontro entre os diversos discursos que se mostram com grande intensidade nesta obra. Quando Luis Buñuel, para entrelaçar as inspirações e os sonhos sempre vistos em seus filmes, recorre a metalingüagem e a intertextualidade, encontra-se uma de suas principais características, a polifonia. A polifonia pode ser definida como um diálogo múltiplo, entre dois ou mais discursos que se interagem e se complementam, reconfigurando-se em imagens distintas.

Dentre as possibilidades das mensagens subentendidas nas intertextualidades filmicas de *Um Cão Andaluz*, a intenção desta dissertação é discutir estes elementos e suas relações com Salvador Dalí e algumas obras das artes plásticas européias, produzidas entre os séculos XVII e XIX. Perceber o modo como estas imagens ressurgem na obra cinematográfica de Buñuel e as suas prováveis relações de significados. Desta forma, o trabalho pode ser interpretado e dividido em duas partes que se complementam: o discurso em torno do Surrealismo e sua incursão no cinema e a discussão centrada em *Um Cão Andaluz*.

A

Vanguardia

Surrealista

capítulo 1

As Vanguardas Artísticas

Nas as duas primeiras décadas do século XX, viu-se uma série extraordinariamente rápida de movimentos artísticos que se viam tal e qual revoluções, que concorriam com os avanços científicos, tecnológicos, políticos e sociais que aconteciam, principalmente, no continente europeu. Indentificados com o termo vanguarda, estes movimentos artísticos colocaram-se à frente e a favor de uma atitude estética e expressiva, revolucionária, transformando seus seguidores em soldados em luta contra as convenções do passado artístico, social e político. Dentre as ordens recém proclamadas para se buscar a “revolução vanguardista”, estavam a libertação dos modelos do passado e o apego ao maquinismo. Ao libertar-se de sua herança histórica, de seus modelos pré-estabelecidos e das concepções plásticas ditas ultrapassadas e estáticas, as vanguardas artísticas transformaram o campo estético-artístico da mesma forma que o homem revolucionou a ciência e a indústria, tornando-se compatíveis à época, ao progresso vigente e a idéia de que, rompendo com o passado e exaltando o progresso - atrelados às Revoluções Industrial e Francesa -, o fazer artístico ligava-se ao ideal de liberdade do homem moderno.

Para atingir as novas possibilidades estéticas e formais, os vanguardistas elegeram a máquina como o símbolo e um instrumento da revolução técnico-científica, um ícone da sensibilidade do homem moderno, de um novo código condizente com a sociedade e com as aspirações de um dinamismo único entre a vida e a obra humana. Esta crença na tecnologia permitiu que as vanguardas artísticas reconfigurassem o mundo e a evolução da arte, voltando-se para o princípio da criação e firmando o novo com uma exigência de constante renovação na cultura e no comportamento modernos.

Quando a Revolução Industrial trouxe o povo do campo para a cidade e transformou-o em uma massa operária uniforme, permitiu que o homem, à frente

de seu tempo, se libertasse dos domínios da natureza, ao mesmo tempo em que o potencial tecnológico ampliou os poderes do homem moderno e mais, o esplendor do maquinismo elevou-o a um valor estético e cultural radicais com relação ao progresso quando, a ousadia vanguardista determinou que a máquina havia se tornado uma extensão do ser humano e, por que não dizer, geradora do homem moderno, da renovação e da representação da “*sensibilidade do homem do século XX*”. [01]

Para as vanguardas artísticas, a máquina consistia em uma extensão do ser humano, sendo a maneira de subjugar a natureza, formando uma segunda natureza, onde o homem seria o centro do universo, como um novo renascimento e a máquina existiria, basicamente, para servir a este fim. Nas vanguardas artísticas, a tecnologia contribuiu à medida em que a máquina e suas possibilidades permitiram que os caminhos da arte e suas representações fossem repensados e reformulados em direção à uma nova concepção técnica e de reprodutibilidade e, em alguns casos, a da sua permanência como um modelo referencial na criação artística. A noção de moderno entendia que o progresso, fundamentado pelo funcionamento da máquina e finalmente instalado a partir do movimento das Luzes do século XVIII, deveria também ser enaltecido e explorado como um aliado para as questões racionais de criação e difusão do objeto artístico. De tal forma, o passado histórico não só deveria ser superado e até esquecido, como também abolida qualquer possibilidade representacional que trouxesse à tona referenciais de outros períodos artísticos, tornando-se uma questão forte principalmente no Futurismo italiano.

O Futurismo [02] pregava uma ruptura com o passado, exaltando o culto à

[01] FABRIS, Annateresa. *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*. Coleção Estudos. São Paulo, Perspectiva, 1987. p. 79.

[02] O Futurismo italiano teve a publicação de *Fundação e Manifesto do Futurismo* pelo jornal *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909, na cidade de Paris, pois, a França firmava-se como o país da modernidade e sede da maioria das vanguardas artísticas na Europa, sendo que, Felippo-Tommaso Marinetti, autor do manifesto e bom estrategista que era, optou por lançá-lo primeiro no

industrialização, à máquina, à urbanização e as novidades que a modernidade trazia ao ser humano, buscando criar com o ritmo da atualidade. Para os futuristas, a indústria também se fazia presente à medida em que propiciava emprego à massa populacional em uma época que iniciava-se a produção em série, e por consequência, o surgimento de novas máquinas a serviço do homem, permitindo então o gosto pelo automóvel, pelo avião e pela locomotiva, uma busca de liberdade por meio da velocidade, como defendia o fundador do Futurismo.

“É preciso portanto preparar a iminente e inevitável identificação do homem com o motor, facilitando e aperfeiçoando um intercâmbio incessante de intuição, de ritmo, de instinto e de disciplina metálica, absolutamente ignorado pela maioria e somente adivinhado pelos espíritos mais lúcidos.” [03]

Conseqüentemente, junto ao progresso industrial e ao rompimento com os laços do passado, a guerra surgiu como um ato de patriotismo, de anarquismo e de libertação, transformou-se de um gesto destruidor a uma atitude libertária e de exaltação à nova ordem vigente, de renovação pela destruição do velho e do engrandecimento dos aspectos técnicos e modernos de um conflito mecânico. O desenvolvimento industrial e o crescente imperialismo imposto por países europeus abriu caminho para um conflito mundial, a Primeira Guerra, com uma disputa bélica que fez uso de canhões, aviões, navios, submarinos, tanques, que surgiram com o advento da modernidade e da produção industrial em série. Ironicamente, esta mesma modernidade que era comemorada e defendida pelas vanguardas artísticas trouxe consigo um elogio da atitude bélica. Paradoxalmente,

exterior para que, quando fosse publicado em sua terra natal, o movimento Futurista já estivesse conhecido pelo público italiano, sendo lançado na revista *Poesia* em seu número de fevereiro-março do mesmo ano.

[03] Felippo-Tommaso Marinetti, in: FABRIS, Annateresa. *op. cit.* p. 79.

os futuristas italianos opuseram-se ao desejo pacifista almejado por outros movimentos artísticos do início do século e pregaram a virilidade masculina e a higiene social através da guerra. Viram nela uma forma de renovação por meio da destruição a tudo o que fosse velho. Buscava-se arrasar o passado e instalava-se um novo radical, sem vínculos com o tempo anterior.

Por outro lado, as vanguardas surgidas nas duas primeiras décadas do século XX buscaram a revolução social, enquanto uma mudança, mais de ordem intelectual, do plano social e político, não visando um conflito armado. Contudo, não se pode menosprezar que o próprio termo “vanguarda” surgiu das linhas de frente da guerra, tendo um apelo fortemente militar e de renovação pela violência.

A arte moderna imbricava-se assim à inquietação, ao dinamismo e às contradições de sua época, marcada por um desejo de ruptura com o passado e pela vontade de chocar a opinião pública com idéias radicais. No entanto, é necessário salientar que as características descritas acima, embora empregadas de maneira geral na modernidade, fizeram-se mais marcantes em algumas vanguardas artísticas do que em outras, havendo diferentes formas de se interpretar os ditames do progresso, tal qual a exaltação à glória da guerra pelo Futurismo e a ironia do Dadaísmo [04]. Como escreve Eduardo Subirats:

[04] Sete anos após os primeiros acontecimentos ocorridos na Itália, iniciou-se, em outra região européia, uma série de encontros entre intelectuais e artistas. Estes encontros que, realizados em Zurique, visaram a criação do novo e a destruição ao passado, culminaram no que seria conhecido como um dos movimentos de maior contestação à ordem social e cultural de sua época, o movimento Dadaísta. O Dadaísmo, ou simplesmente Dadá, surgiu em 1916 e seu mentor intelectual foi Hugo Ball que, acompanhado por sua esposa Emmy Hennings, fundou em Zurique uma casa de espetáculos denominada Cabaré Voltaire, um local que tinha por pretensão reunir artistas em torno de uma nova estética artística e que consistia-se em ser uma negação à todas as regras estabelecidas, mesmo às vanguardistas, sendo que, teve na polêmica o seu maior trunfo. Para se ter uma idéia, o próprio nome que batiza-o não tem uma origem exata, pois, sobre o termo Dadaísmo pesam duas versões que tornaram-se clássicas: Dadá talvez tenha surgido de uma busca aleatória em um dicionário ou então, por ser um movimento novo, lembre as primeiras palavras de um bebê. O fato é que, como seus próprios fundadores definiram, Dadá não significava “nada”.

“A consciência moderna do começo do século partia de três pressupostos que o mundo de hoje não pode subscrever de maneira alguma: a idéia de uma ruptura radical com a história e o começo de uma nova era; a concepção racionalista da história como triunfo absoluto da razão no tempo e no espaço e, com ela, das idéias de justiça social e de paz; e, por último, a fé em um progresso indefinido fundado no desenvolvimento cumulativo e linear da indústria, da tecnologia e dos conhecimentos científicos.” [05]

A Vanguarda Surrealista

O Surrealismo surgiu no ano de 1924 e buscou romper as amarras com tudo o que tivesse referência no passado. Seus idealizadores, dentre eles André Breton, Paul Éluard e Louis Aragon, foram ao encontro do novo descoberto na tecnologia inserida no cotidiano e que, por vezes, foi redefinida naquele momento com o “status” de arte, tais como a fotografia, o cinema e a performance, mesmo porque o apreço à técnica foi uma tônica entre as vanguardas. O Surrealismo, como outras vanguardas, quis se posicionar à frente da sociedade para introduzir novos ideais, não só em relação ao âmbito das artes como também em favorecimento à política social e econômica européia, que até o momento determinava-se pelos ditames burgueses, mas que, também via nascer as expressões revolucionárias socialistas na Alemanha e comunista na Rússia. Para tanto, da mesma forma que aconteceu em outras vanguardas, este movimento artístico também retraduziu-

[05] SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. Tradução de Luiz Carlos Daher; Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Cannabrava. 4ª edição. São Paulo, Nobel, 1991. p. 12.

se em uma filosofia de vida Surrealista.

O movimento Surrealista pôde ser caracterizado como um instaurador do lugar do indivíduo, de sua subjetividade psíquica no campo das artes, visto que, através de suas criações, buscou atingir o inconsciente e, naturalmente, pregou abolir o racionalismo em voga nas vanguardas européias até então. Vanguardas que possuíam doutrinas baseadas na racionalidade geométrica, na funcionalidade e na abstração, fatores que, muito embora fossem tidos como absolutos para seus criadores, foram, para os críticos destas vanguardas, definições que oscilaram dubiamente entre racionalização e irracionalidade. Dizia André Breton que:

“Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar...” [06]

O Surrealismo enveredou por caminhos distintos que até então estavam sendo pouco explorados pelas vanguardas artísticas européias, quando o inconsciente surgia como uma novidade advinda da psicanálise - percorrida de Bergson a Freud - e que até então só havia sido discutida dentro do Futurismo.

Para os futuristas, o contato com o inconsciente foi uma maneira de se alcançar uma nova dimensão não conhecida e que, através desta, pretendia-se atingir o futuro e o progresso por meio dos instintos do ser humano, traduzindo-o como uma forma de intuição da inteligência e voltando-se para as questões filosóficas de Bergson. Porém, para os surrealistas, o inconsciente existia para se alcançar a liberdade e poder associar a razão humana com as imagens surgidas em sonhos ou estados de alienação, ou seja, propor a *“convivência mútua entre o consciente e o inconsciente”* [07], valendo-se para tanto dos estudos de Freud.

[06] BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo - 1924”, in: *www.surrealismo.net/II_Fase/Surrealismo/manifesto*. Texto introdutório de Paulo Soares-Perry. 02 / 08 / 2001. p. 04.

[07] BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a Estética Fotográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000. p. 127.

Desta forma, o primeiro *Manifesto do Surrealismo*, lançado em 1924 e escrito por André Breton - o “senhor Surrealista” -, estava calcado nos mistérios do inconsciente e baseava-se nos estudos de Sigmund Freud, assunto estudado pelo médico André Breton, que aplicara os métodos de exame de Freud em seus pacientes durante a Primeira Guerra, recorrendo às obras *A Interpretação dos Sonhos* e *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente*. Breton dizia:

“Agradeça-se isso, às descobertas de Freud. Com fé nessas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe as suas investigações, pois que autorizado está, a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar os seus direitos.” [08]

Embora associados a Sigmund Freud, o fundador da psicanálise não concordava com as especulações dos surrealistas acerca de suas teorias. Para ele, os quadros do Surrealismo não deveriam ser usados para psicanalisar seus autores, visto que, racionalmente estes artistas recorriam a temas extraídos da psicanálise com o intuito de transmitir características e aparência do inconsciente. Quando o pintor surrealista Salvador Dalí foi para Londres e apresentou a Freud sua pintura *A Metamorfose de Narciso*, 1937, o psicanalista salientou toda a artificialidade do movimento Surrealista em resgatar e traduzir plasticamente as condições do inconsciente, explicando que, não era o inconsciente que ele via nas pinturas, mas sim o consciente.

Outra preposição do primeiro *Manifesto do Surrealismo* abordava o âmbito político e afeiçoava-se às propostas de Karl Marx e Friedrich Engels, idéias fun-

[08] BRETON, André. *op. cit.* p. 04.

damentais da Revolução Russa. Para os surrealistas, principalmente André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamim Péret e, posteriormente, Georges Sadoul, a revolução social seria a base do movimento e o Surrealismo era considerado por eles como um ideal de luta em prol da revolução social. Mesmo sendo burgueses, a adesão ao Partido Comunista Francês - que ocorreu, para Breton, entre 1927 e 1935 - era fundamental para o movimento.

Sobre o fazer artístico, os surrealistas compreendiam que deveria concorrer para formentar uma revolução social, um fim a ser perseguido e um meio para promover a melhor arte. Como destaca André Breton ao definir a revolução como uma justificativa aos atos surrealistas:

“A Revolução, sobre cuja definição já não pode haver nenhum mal entendido, nós a veremos e ela dará razão aos nossos escrúpulos. É diante dela, e só diante dela, que considero útil mencionar os melhores homens que conheço.” [09]

O termo revolução adquiriu no Surrealismo significados distintos, ora como revolução sócio-marxista propriamente dita, e em outras ocasiões, como uma revolução cultural e de costumes. Alguns participantes do movimento viram, no Surrealismo, um caminho para a revolução, para a contestação da política capitalista e burguesa, encontrando no socialismo russo uma proposta de mudança. Contribuiu para tanto, o Surrealismo ter sido uma representação artística e um caminho natural para a libertação do homem, trazendo consigo também toda a herança contestadora do seu antecessor, o Dadaísmo, que impulsionava-o à luta contra o sistema.

O Dadaísmo foi, por excelência, contestador e destrutivo, visou provocar e

[09] André Breton, in: BROWNING CHIPPEL, Herschel. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p. 413.

escandalizar a sociedade por meio de seus manifestos e espetáculos-leituras teatrais irracionais (fantasias mirabolantes, gritos, frases e movimentos desconexos), onde a ação convocava o público a se manifestar e, geralmente, transformar estas manifestações em algazaras. Porém, muito embora a idéia fosse destruir tudo o que estivesse relacionado às artes, para o artista Hans Richter, que participou do movimento e escreveu sobre o assunto, mesmo na destruição os dadaístas construíram algo novo, criaram uma “*linguagem paradisíaca dos símbolos*” [10].

A questão é que, após tantos espetáculos com provocação gratuita, o resultado não foi satisfatório para um número significativo de dadaístas, por tal motivo instalaram-se divergências e brigas entre seus integrantes e o movimento chegou ao fim em 1924, quando o simples ato de contestar perdeu a força e deu lugar às novas possibilidades investigativas e criativas. A partir daí, houve a cisão deste movimento em três grupos distintos e dentre estes, o comandado por André Breton. Todavia, aconteceu uma reformulação nos preceitos do Dadaísmo quando, ainda no movimento, alguns artistas começaram a flertar com novas experiências e permaneceram ao lado de Breton, nas recém-descobertas teóricas que culminaram no surgimento de uma nova vanguarda artística, o Surrealismo.

No Surrealismo, houve uma “revolução” artística e cultural querida pelos membros do movimento, no momento em que a concordância de todos visava, na transformação estética, a luta contra a razão e o belo social. Mesmo porque, tanto no Surrealismo como em outros grupos artísticos, divergências e dissidências constantes, brigas e insubordinações ao comando de Breton, contribuíram para que muitos dos artistas seguissem seus preceitos, mas não participassem fielmente do grupo, preferissem o distanciamento, mesmo mantendo forte o ideal Surrealista ou compreendendo-o de modo díspar. Nem todos foram comunistas,

[10] RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p. 60.

não simpatizavam com esta posição e nem todos aceitaram tranqüilamente o que Breton pregava. Porém, ninguém substituiu André Breton na liderança do movimento e quem não o aceitou, saiu ou foi expulso do grupo. Ao contrário de Tristan Tzara no Dadaísmo, Breton esteve à frente do Surrealismo até o seu final em 1963.

Os poetas André Breton e Paul Éluard, juntamente com Paul Dermeé, Ribemont-Dessaigns, Louis Aragon e Jean Cocteau, foram, já a partir de 1919, adeptos do movimento Dadaísta na França, contribuindo para uma grande produção literária em forma de poesias, que eram criadas por meio de palavras aleatórias, existindo inclusive um receituário para este tipo de criação. Participaram também, em Paris, das publicações da revista *Littérature* em 1922, além de encenarem a peça teatral *O Coração Barbudo* em 1923 e outros espetáculos. O Dadaísmo também contribuiu para a criação das “assemblages” e “colagens” e como o Futurismo, usou cartazes na comunicação visual para promover seus espetáculos e suas publicações. No entanto, o movimento dava mostras de saturação e algo novo aguardava-o em Paris, por ocasião da chegada do “monsieur Dadá” Tristan Tzara vindo de Zurique. O que causou sucesso em outros grupos dadaístas, sobretudo o humor e a falta de seriedade, que tiveram como defensor o líder Tzara, pesou contra o movimento em Paris, principalmente para André Breton que, farto de resultados inexpressivos, lançou as bases do Surrealismo.

O Surrealismo não foi um movimento estritamente parisiense, abarcando artistas da Europa e da América do Norte. Seu início deu-se na literatura, visto que, seus idealizadores eram, a princípio, escritores e entre as publicações surrealistas estavam as revistas, onde também circulavam os manifestos e os poemas, geralmente ilustrados por algum artista do movimento. As revistas que tiveram maiores destaques foram *Littérature* (que iniciou-se no Dadaísmo), 1922, *La Révolution Surréaliste*, 1924, *Correspondance* (editada pelos surrealistas belgas Camille Goemans e Paul Nogé), 1925, *Clarté* (em colaboração com os simpatizantes comunistas), 1925, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 1930, *S.A.S.D.I.R.*

(totalmente política), 1933, e *Clé*, 1938, também com tendências sócio-políticas.

Os escritores de maior destaque no Surrealismo foram André Breton e sua grande obra *Nadja*, 1928, Paul Éluard, Louis Aragon, Benjamim Péret, Philippe Soupault, René Crevel, Robert Desnos, Antonin Artaud (também ator de cinema e teatro), Pierre Naville, Jacques Prévert e Georges Sadoul, este último aderiu ao grupo em 1930.

Porém, mais do que contestar, a busca de afirmação e de definição do movimento Surrealista transitou por outros caminhos: esteve calcada nos estudos do sonho e do inconsciente, dando lugar ao automatismo psíquico e abolindo a lógica, buscou construir novos ideais pregando a destruição aos valores do passado e incitou à realização dos desejos sexuais. O Surrealismo encontrou no Marques de Sade uma fonte poderosa para explorar todas as questões que fossem referentes à dominação e às aberrações sexuais que, para os surrealistas, não eram encaradas como distúrbios, mas sim, como um meio ideal de se atingir o prazer, mesmo que fosse um prazer visual, “voyerístico”. Dizia Desnos que, o erotismo deveria ser livre de barreiras e tabus.

“Já disse o quanto deplorava que o erotismo fosse proibido. Imaginem os efeitos notáveis que poderíamos extrair da nudez e que obras admiráveis o Marquês de Sade poderia realizar no cinema.” [11]

Nesta direção, os surrealistas estiveram dispostos a ir contra os valores morais, burgueses e propuseram a destruição da família mononuclear, da pátria e da religião, semelhante ao Futurismo e ao Dadaísmo [12]. Aliaram a isto o humor

[11] Robert Desnos, in: XAVIER, Ismail. (org.). *A Experiência do Cinema - Antologia*. Tradução de Teresa Machado. Coleção Arte e Cultura. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme, 1983. p 318.

[12] Deve-se destacar também que o Futurismo exerceu uma certa ascendência no Surrealismo

negro e o maravilhoso - “Falando claro, o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo.” [13] -, o acaso objetivo, a beleza convulsiva e o amor louco e seu desejo que, validando a busca aos prazeres sexuais, deveria ser vivido, ou melhor, sonhado a qualquer preço. Como explica Eduardo Peñuela Cañizal [14], o desejo para continuar forte e vivo entre os surrealistas não poderia se realizar, quanto mais utópica fosse a possibilidade de uma relação, mais “real” e prazerosa a mesma se tornava aos olhos de quem a vivia, validando nos surrealistas a característica de “voyers”.

Neste campo, a figura feminina foi um tema caro aos surrealistas. A forma do prazer carnal idealizada em seu limite, rompia com as barreiras sociais e deixava aflorar do inconsciente todo o desejo sexual quando, contra a lógica e por meio da surpresa, do insólito, encontrava-se a realização do amor-paixão, do amor único e do amor louco querido a qualquer preço. Um bom exemplo desta relação nutrida pelo homem à mulher está representada no filme *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, 1977, de Luis Buñuel. Neste filme, a obsessão por uma mulher “mozita”

a partir do momento em que, como todas as vanguardas, rompeu com o passado e, sobretudo, com o “arqueologismo” vigente na Itália, um país que, segundo os futuristas, atravessava um período acadêmico e conservador na área artístico-cultural. Ao mesmo tempo em que os futuristas foram contrários às construções do período clássico italiano, almejaram na urbanização a representação do moderno, do funcional e exaltaram como exemplo as modernidades e facilidades de Paris, eleita “cidade luz” em meados do século XIX. Procuraram representar tais preceitos em suas obras pictóricas, para que transmitissem o efeito do imediato, do movimento e da velocidade, que fossem dinâmicas. Que suas esculturas fossem verdadeiras arquiteturas, que suas poesias ressaltassem os valores do homem-máquina, que os projetos arquitetônicos futuristas fossem evolutivos e que, em suas “noitadas” - espetáculos ao ar livre - a provocação ao público presente buscasse reações, qualquer que fossem estas, assemelhando-se neste ponto ao movimento Dadaísta. Este, por sua vez, também teve por objetivo contestar a arte do passado, contra a ordem impor a desordem, na afirmação fazer surgir a negação e do caos, novas possibilidades no campo da artes. Entretanto, a verdade é que, por ser completamente livre e sem rigorosas pretensões estéticas, Dadá pôde lançar-se ao desconhecido e objetivar uma nova maneira de se fazer arte. O fato de ser um movimento que tinha por preceito não ter programa algum, expandiu-o para diversas cidades e, pelo simples ato de contestar, reuniu um grupo eclético de artistas e suas obras.

[13] BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo - 1924”, in: www.surrealismo.net/II_Fase/Surrealismo/manifesto. Texto introdutório de Paulo Soares-Perry. 02 / 08 / 2001. p. 06.

[14] Observações do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, na disciplina *A Urdidura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel*, de 1999, na pós-graduação da ECA-USP.

[15], o personagem feminino central do filme é representado por duas atrizes - Angela Molina e Carole Bouquet -, chega ao extremo de fazer com que o personagem de Fernando Rey presencie e aceite a traição da amada, pela qual mantém uma paixão incontrolável que só se ameniza depois de “dobrar” os caprichos da moça.

A mulher, além de ter sido considerada a “musa do surreal” e, com isto, participado ativamente dos eventos como fonte inspiradora e idealizada, conseguiu também, na década de 1930, tornar-se artista dentro do movimento Surrealista, caso de Eileen Agar, Germaine Dulac, Leonora Carrington, Ithel Colquhoun, Leonor Fini, Frida Kahlo, Meret Oppenheim e Remédios Varo. Isto fez surgir uma distinção entre o Surrealismo e o Futurismo, porque o movimento italiano posicionou-se contra as mulheres ao argumentar que elas simbolizavam o “sentimentalismo anti-heróico”, o sedentarismo e outros aspectos de quem leva uma vida tranqüila e que, por serem frágeis, opunham-se às pretensões de virilidade e agressividade dos futuristas. Em suma, a única função permitida às mesmas era a de “objeto”.

Na compreensão da natureza humana, os surrealistas entendiam que através do sonho, como chave de entrada e interpretação do inconsciente, atingiriam a “suprarealidade”, ou seja, uma realidade plena capaz de destruir a razão e exprimir toda a liberdade almejada pelos surrealistas. Assim preconizou André Breton no primeiro manifesto:

“Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de “surrealidade”, se assim se pode chamar”. [16]

[15] “Virgem”.

[16] BRETON, André. *op. cit.* p. 06.

Buscaram o ditado desordenado da psique, com o automatismo psíquico, a escrita e a pintura automática, o seu funcionamento real, livre de qualquer controle racional, lógico e estético, onde, para alcançar tal objetivo, submetiam-se a estados de transe. O processo de trabalho usado para atingir o automatismo baseava-se em confiar no poder criativo da linguagem, aceitando-se toda e qualquer imagem, palavra, escrita, que surgisse. Na pintura, o processo foi parecido, ou seja, a primeira imagem que surgisse à mente deveria ser aceita como criativa. Afirma André Breton:

“Mande trazer com o que escrever, quando já estiver colocado no lugar mais confortável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo dos talentos de todos os outros... Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir e para fugir à tentação de se rever. A primeira frase vem por si,... É aí que reside, na maior parte, o interesse do jogo surrealista... Após uma palavra cuja a origem lhe pareça suspeita, ponha uma letra qualquer, a letra “l” por exemplo, sempre a letra “l” e restabeleça o arbitrário,... ...a atmosfera surrealista criada pela escrita mecânica, que fez questão de colocar ao alcance de todos, presta-se especialmente à produção das mais belas imagens. Pode-se dizer até que as imagens aparecem nesta corrida vertiginosa como os guiões únicos do espírito. Aos poucos o espírito convence-se da suprema realidade das imagens.” [17]

[17] *Ibid.* pp. 13-16.

A idéia central deste processo automático partia do princípio de que seus colaboradores não deveriam ter consciência do que fora executado pelos parceiros de trabalho e, desta forma, o produto final resultaria em um apanhado de idéias e formas desconexas.

Tais pesquisas contribuíram também para o surgimento do “cadavre exquis” (cadáver delicado), que consistia em uma técnica onde os desenhos eram criados por várias pessoas quando, tendo sido iniciado por um dos participantes, os outros davam continuidade ao traço, sem a necessidade de haver coerência entre as formas ou uma obediência à noção de autor e/ou de um único artista genial.

Ademais, também foram empregadas as técnicas da pintura com areia, através de uma cola que era espalhada sobre a tela e depois a areia era jogada por cima, proporcionando um resultado de manchas compositórias, a técnica do “grattage” (raspadura), que consistia na raspagem dos pigmentos outrora aplicados sobre a tela e a técnica do “frottage” (esfrega) - criada por Max Ernst [18] -, onde uma textura era obtida pressionando a tela ou papel sobre uma base irregular, derivada “da brincadeira infantil de esfregar um lápis macio num papel sobre uma superfície áspera ou com leves saliências” [19].

Em um segundo momento da produção pictórica, os surrealistas procuraram traduzir para os seus quadros os elementos dos sonhos, que resultaram em pinturas consideradas oníricas. Também fizeram uso do automatismo psíquico em

[18] Max Ernst participou do Dadaísmo alemão e criou o “frottage” ao observar o assoalho de madeira do seu quarto e descobrir as possibilidades de texturas que o mesmo proporcionava. Começou a pintar muito cedo, por influência de seu pai, e pode ser considerado um dos precursores do Surrealismo ao ter criado, antes do surgimento do movimento, pinturas que tratassem sobre elementos ao gosto dos surrealistas, dentre elas pode-se destacar *A Primeira Palavra Limpida* e *Os Homens não Saberão Nada*, ambas de 1923. É certo afirmar que, em Max Ernst, os elementos estéticos não reduzem-se à uma fórmula simples. Ainda no Dadaísmo, Hans Arp criou elementos que foram reutilizados pelo Surrealismo. Arp produziu na pintura, na poesia, na gravura e na escultura e, por meio da colagem, descobriu o “acaso” ao misturar uma porção de papéis picados e uni-los aleatoriamente.

[19] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - Do Ilusionismo aos Movimentos Contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. p. 361.

suas criações. Seus destaques foram Salvador Dalí e seu método “paranóico-crítico”, René Magritte, André Mason, Hans Bellmer, ilustrador de sua “boneca”, Paul Delvaux e suas mulheres enigmáticas, Max Ernst e Hans Arp, que já despontavam de modo distinto no Dadaísmo.

Em contraposição às outras vanguardas, o Surrealismo produziu pinturas figurativas que causaram o estranhamento pelo fato de buscar transpor à tela cenas do inconsciente, dos sonhos, sensações interiores mescladas com as exteriores. Aliaram a isto, uma técnica pictórica minuciosa, transformando realidade em irrealdade, como se fosse uma fotografia feita à mão, criando uma esfera de surrealidade. Salvador Dalí, com seu método “paranóico-crítico”, que consistia em conhecer o irracional e, com este, sistematizar as associações e interpretações de delírio, ou seja, representar a loucura sem a necessidade de sofrer da mesma, usou também em seus quadros, além da interpretação dos sonhos, a técnica das imagens duplas, quando os objetos retratados escondiam outras formas em seus detalhes.

Os surrealistas traziam como referências pictóricas as escolas do passado e apoiaram-se no Simbolismo [20] e em artistas ditos visionários ou maneiristas. A diferença entre os surrealistas e os simbolistas consiste em que, no Simbolismo, os artistas inspiravam-se na mitologia enquanto que, os surrealistas, tinham suas próprias fontes de inspiração quando propuseram-se a pintar o imaginário dos

[20] As teorias subjetivas dos simbolistas, que dominaram a Arte na transição para o novo século - XX -, surgiram à medida em que seus artistas viram-se desobrigados da representação do mundo concreto e voltaram-se para a exploração do mundo subjetivo, do mundo interior dos sentimentos. Tais teorias apareceram primeiro - como no Surrealismo - na literatura com Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine (inspirados por Baudelaire) e exaltaram a imaginação e a fantasia. Apesar de não definirem um estilo único, os simbolistas puderam se agrupar por rejeitarem as concepções realistas que havia dominado a geração anterior, como os pintores Gustave Courbet e Jean-François Millet. Na pintura, o Simbolismo objetivou às emoções provocadas por qualquer acontecimento produzido na imaginação do artista, símbolos capazes de reproduzir emoções ou estados de espírito, sem a necessidade de uma “cópia” da realidade, sendo que, as artes figurativas foram uma síntese de suas idéias, por serem uma manifestação tipicamente subjetiva. Como ícones/modelos, basearam-se nos objetos ritualísticos indianos, gregos, egípcios e da Idade Média.

sonhos, o que acreditavam ser a verdadeira fonte de inspiração e não simplesmente o que viam diante de seus olhos, baseando-se no inconsciente.

Quanto a referência ao Maneirismo, segundo Gustave René Hocke [21], os surrealistas elegeram alguns elementos recorrentes do Maneirismo em suas composições e transportaram-nas à modernidade com as mesmas indagações do século XVII, como as imagens duplas de Arcimboldo, a androginia de William Shakespeare e Leonardo da Vinci, o misterioso em Gracián e Vasari, os monstros de Alberto Trevisan e Bosch, o mundo dos sonhos de Fabrizio Clerici, a loucura de *Hamlet* em *Nadja* e o bissexualismo/hermafroditismo de Cocteau e Dalí apoiados no mito do terceiro sexo maneirista.

A fim de fazer aflorar o irracional, os surrealistas em geral, deslumbraram e prezaram o maravilhoso e o acaso objetivo, onde o maravilhoso consistia em ser a eterna juventude, contra a razão e a favor da vida. O maravilhoso também traduzia-se como sendo o verdadeiro funcionamento do pensamento, aquele em que a total ausência de controle da razão sobre a emoção permitia ao homem Surrealista distanciar-se de preocupações morais e estéticas e, simplesmente, adentrar no mundo do inconsciente. Já o acaso objetivo estava calcado, sobretudo, nas coincidências e nos desejos inconscientes, nas relações entre o “externo casual” e a “finalidade interna”, sendo que, se explicava também o acaso objetivo como sendo uma coincidência diária manipulada pelo inconsciente.

É inegável também, na literatura surrealista, a presença de alguns escritores do século XIX como Guillaume Apollinaire (responsável pela criação do termo Surrealismo em 1917), Lautréamont e Alfred Jarry, que contribuíram na formação dos surrealistas e serviram de base para o início do movimento, ou melhor, da transformação Surrealista. Basta citar Jarry e sua peça teatral pré-surreal *Ubu Rei*, de 1896 - considerada um misto de fantasia e realidade -, para compreender

[21] HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. Coleção Debates. São Paulo, Perspectiva, 1986. 2ª ed.

que não foi a toa que André Breton e seus amigos colocaram este dramaturgo no posto de um dos mentores intelectuais do movimento. O espetáculo criado por Jarry usa como elementos compositivos a desconexão entre o tempo e o espaço e ironiza com o cotidiano diário através de seus personagens, como exemplifica Robert Stam.

*“O decór de **Ubu Roi** atém-se a essa estética nitidamente modernista. Consiste em um pano de fundo pintado que evoca diversas paisagens e climas contraditórios. ...o primeiro cenário representava, através de uma “convenção infantil”, simultaneamente, o interior e o exterior, e as zonas tropical, temperada e polar. ...a neve cai do lado de palmeiras e as portas se abrem para o céu... Somos levados, no tempo de um diálogo relativamente curto e presumivelmente contínuo, do Báltico para a Alemanha, para a Elsinore de Hamlet, e desembocamos no Mar do Norte.” [22]*

Nadja, de Breton, foi a obra literária de maior renome e referência no Surrealismo, talvez pelo fato ter sido escrita pelo mentor-mor do movimento, o homem que comandava a revolução Surrealista com “mãos de ferro”, ou - para não destituí-la de seu valor como obra surreal -, por trazer em suas linhas o início do que seria denominado o acaso objetivo.

O conteúdo desta obra gira em torno de fatos verdadeiros acontecidos ao acaso do destino entre o autor e uma prostituta russa que um dia ele conheceu, cujo o nome era Nadja (o princípio da palavra esperança). Ela fora para Breton o

[22] STAM, Robert. “Os Filhos de Ubu: A Abstração e a Agressão do Antiilusionismo”, in: *O Espetáculo Interrompido - Literatura e Cinema de Desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Coleção Cinema. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981. p. 83-91. pp. 87-88.

ideal feminino do Surrealismo, uma mistura de mulher com ninfeta, a inocência aliada à experiência e os escritos do autor relatam coincidências de fatos vividos por ambos sem o mínimo de contato anterior, retratando o pensamento da personagem até seus últimos dias de lucidez, antes de ser presa e internada como doente mental. Porém, além de fatos reais, a obra trata da busca do autoconhecimento pelo próprio Breton e, narrada em primeira pessoa, enquanto os fatos acerca da musa se desenrolam, sabe-se cada vez menos sobre ela e adentra-se cada vez mais nas indagações do autor sobre si mesmo, acreditando-se tratar não de uma história real, mas sim de uma ficção.

Nas esculturas de Magritte, Dalí e Bellmer, o assunto era a figura feminina, como as várias “mulheres-bonecas” de Bellmer. A grande novidade no campo tridimensional foi o surgimento dos objetos surrealistas, que seguiram os caminhos abertos pelo Dadaísmo e Marcel Duchamp [23], com seus “ready-mades”, continuou como um de seus maiores destaques. Os “ready-mades” constituíram-se em objetos comuns como uma roda de bicicleta, uma pá de carvão ou um urinol que, tirados de seu contexto, ganhavam o estatuto e o investimento de obras de arte por imposição do autor, esta era a sua forma de contestar. Todavia, não admitia que a estes objetos fossem atribuídos valores estéticos, os mesmos existiam essencialmente para servir à antiarte. Segundo Eduardo Subirats:

“Na medida em que Duchamp expunha como obra de arte um objeto obviamente não-artístico, punha em evidência provocativamente o caráter supérfluo da arte. Certamente, o protesto dadaísta contra a arte partia da legítima exigência de sua

[23] Marcel Duchamp iniciou-se no Dadaísmo em Nova Iorque, como participante do grupo formado pelo fotógrafo Alfred Stieglitz, sendo que, o seu quadro intitulado *Nu Descendo a Escada nº 1*, de 1911, causou uma boa impressão entre os vanguardistas, mas, foi através de seus “ready-mades” que Duchamp passou a ser cultuado como um catalizador de idéias e, mesmo sem aderir totalmente ao movimento Surrealista, seus “objetos do cotidiano” continuaram o seu legado.

aproximação aos problemas da vida ou, mais exatamente, de sua participação nas tarefas de renovação da cultura e da sociedade. Este é, pelo menos, o lugar que, do ponto de vista da evolução artística posterior, a revolução dadaísta ocupa... Ao mesmo tempo que Duchamp declarava a obra de arte como objeto não-artístico, elevava o produto técnico à obra de arte definitiva. De um lado, afirmava-se que tudo pode ser arte e, por conseguinte, que a arte não é nada; de outro, reivindicava-se o objeto mecânico como a verdadeira forma artística.” [24]

Os objetos surrealistas dividiram-se em dois grupos. O primeiro grupo foi o dos “objetos encontrados” que, partindo do acaso objetivo e a exemplo de Duchamp, transformavam qualquer objeto do cotidiano em obra de arte, simplesmente mudando-o de uma condição à outra, através da vontade do artista. No segundo grupo encontram-se os “objetos de funcionamento simbólico” que, procurando distanciar-se das prováveis coincidências diárias, propunha a criação de objetos surrealistas próprios, o idealizador desta idéia foi Salvador Dalí.

Sobre os “objetos encontrados” pode-se salientar um acontecimento com Breton e Giacometti - outro artista futurista -, quando este último estava com problemas para terminar uma escultura e, passeando com Breton por um mercado de pulgas, encontrou uma máscara primitiva que resolveu o seu dilema, a tal máscara passou a ser a cabeça feminina de sua escultura intitulada *Objeto Invisível*. Na outra vertente, a dos “objetos de funcionamento simbólico”, vale destacar o *Telefone-Lagosta*, 1936, de Salvador Dalí, que é uma paródia com a pretensa inocência de um aparelho telefônico com garras de lagosta e também a escultura *Café da Manhã de Pele*, 1936, de Meret Oppenheim, que joga com as sensações

[24] SUBIRATS, Eduardo. *op. cit.* p. 80.

táteis e visuais, causando repulsa e ao mesmo tempo uma intrigante fascinação, por se tratar de uma xícara, um pires e uma colher revetidos com pele animal e que, por vezes, incita conotações eróticas sobre o prazer oral em tocar os pelos com os lábios, como se fossem uma vagina. É importante ressaltar que, constantemente, os artistas surrealistas buscavam artifícios que remetesse às suas obras um caráter fetichista [25], quer fosse pela veneração às sociedades primitivas da África - vide, por exemplo, a máscara encontrada por Giacometti - ou até o sentido atual da palavra fetiche, que remete ao culto a prazeres sexuais pouco usuais.

Com relação à fotografia, pode-se dizer que esta incorporou-se definitivamente à arte moderna com o movimento Dadá. Em Nova Iorque, o Dadaísmo iniciou-se com Alfred Stieglitz e suas fotografias, que mostraram ao mundo que esta arte não precisava ser um retrato indiciado da realidade e sim criar-se a partir de um mundo novo. Suas descobertas foram documentadas na revista *Camera Work* por volta de 1912 e possibilitaram o início de uma união entre a fotografia artística e a pintura, em exposições realizadas em sua galeria de arte denominada “291”. Para Stieglitz, um fotógrafo poderia ter a mesma sensibilidade e expressão de um pintor, ser revolucionário, lúcido e ultrapassar a simples reprodução da realidade a que estava preso até então. Para caracterizar sua busca criou as “equivalências”, isto é, imagens em close onde a relação espacial é confundida e, mesmo continuando a ser uma imagem referencialmente figurativa, o simples fato de não apresentar limites no quadro fotográfico torna-a livre, independente e ausente “*de domínio sobre o espaço vivenciado, sensações es-*

[25] “Fetiche é um objeto a que se atribuem poderes mágicos ou que adquiriu para alguém em particular uma significação erótica excepcional. O fetichismo envolve, portanto, a observação e a especulação sobre aspectos culturais e psicosssexuais, tendo sido um fenômeno muito debatido na Europa nas primeiras décadas do século XX. Os surrealistas o conheciam de seu interesse pela arte e pela organização das sociedades ditas “primitivas”, assim como por meio da leitura de Freud.”, in: BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução de Sérgio Alcides. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo, Cosac e Naify Edições, 1999. p. 44.

...sas configuradas pela relação de equilíbrio entre o inconsciente e uma nova realidade...” [26].

Em 1920, Man Ray realizou experimentos relacionados à reprodução de quadros, que não se resumiram a uma simples “cópia” do modelo visual, mas, se transformaram pelo ponto de vista e pela iluminação. Em Man Ray, a fotografia encontrou um meio mais simples e mais rápido que a pintura para revitalizar as artes visuais e ofereceu um vasto campo de possibilidades para as experimentações estéticas, na utilização de todos os materiais cabíveis à realização de suas obras plásticas e também por documentar seu processo criativo. Assim como Duchamp, Man Ray deu outra realidade aos objetos do cotidiano, descontextualizou e substituiu a presença dele pela sua representação em fotogramas, como molas, pentes, copos e chaves. Com o domínio na utilização das sombras, Man Ray conseguiu criar a impressão de tridimensionalidade através de formas quase sempre planas.

Man Ray também foi um dos principais nomes do Dadá novaiorquino, foi um artista, hoje multimídia, fotógrafo, pintor, cineasta e desenhista, como muitos modernistas e iniciou seus trabalhos na pintura, com produções de assemblages (colagens de objetos em telas pintadas). Porém, foi com a fotografia que se tornou conhecido no meio artístico internacional e um dos maiores expoentes dos experimentos com fotogramas, devido às suas experiências fotográficas sem máquina fotográfica, ou seja, o ato de colocar objetos sobre o papel fotográfico e imprimí-los pela exposição à luz. Esta novidade foi denominada por ele de “rayograma” e continuou a existir no Surrealismo.

Foi na imagem indicial, fixa e em movimento, que o Surrealismo encontrou o caminho mais atraente para representar a surrealidade da vida.

[26] BRAUNE, Fernando. *op. cit.* p. 77.

O
Cinema
Surrealista

capítulo 2

O Cinema Surrealista

O cinema surrealista, assim como a literatura, a pintura, a escultura e o teatro, recebeu uma forte herança dadaísta, as histórias de ambos se confundem e, deixando-se as datas de realizações à margem, pode-se dizer que já no Dadaísmo realizavam-se filmes com conteúdos surrealistas, como *Entreato* de René Clair, de 1924. As afinidades entre eles faziam-se presentes por meio da agressão à norma, da apologia ao humor negro e à ironia com relação à burguesia e seus costumes, tornando o cinema surrealista um “*desdobramento, numa direção específica, do Dadaísmo*”, segundo Ismail Xavier [01].

Por sua vez, os futuristas italianos - que lançaram o seu primeiro manifesto do cinema em 1916 - também tiveram como proposta a união de todas as artes em uma, o cinema. Como se fosse uma prévia do que viria a se concretizar com o Surrealismo, o cinema futurista tendeu a romper com a lógica e com a simultaneidade, e estabeleceu como proposta o antigracioso, o deformador e o que se pode chamar de sintético. Desta forma, fora também no cinema que os futuristas encontraram a sua forma de divulgação mais elaborada, possibilitada por um acréscimo de velocidade à imaginação criadora dos artistas do movimento e abrangendo as mais avançadas pesquisas em diversos meios artísticos. Permitindo decompor e recompor a imagem, firmando-se como a mais adequada, irracional, desproporcional, subversiva e estranha maneira de expressar os sentimentos futuristas, ou seja, a verdadeira arte da síntese.

A fotografia e o cinema foram os meios audiovisuais que melhor se adaptaram às buscas e exigências dos dadá-surrealistas. A imagem em movimento e suas possibilidades técnicas, como cortes, trucagens, sons e outros artifícios de

[01] XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 94.

montagem no ato de seu registro, permitiram que os artistas experimentassem e exprimissem certas premissas do movimento e seu programa artístico. O cinema possibilitou a junção dos meios visuais/plásticos e o sonoro em um só elemento e, esta imagem em movimento, que foi fruto da modernidade, fez com que o cinema surgisse também como síntese da imagem e da velocidade. A crítica Annateresa Fabris afirmou:

“O cinema como “sinfonia poliexpressiva”, fusão de pintura, arquitetura, escultura, palavras em liberdade, “música de cores, linhas e forças”,por romper com a lógica... ..por contradizer o mundo objetual através de um processo de estranhamento que prenuncia o onírico surrealista... ..e, portanto, moderno por englobar as mais avançadas pesquisas artísticas, por permitir, através de suas sínteses, a decomposição e a recomposição do universo de acordo com os “maravilhosos caprichos” do artista...” [02]

O cinema, espetáculo moderno e portanto novo, possibilitou aos surrealistas trabalhar com a relação que existe entre as suas imagens em movimento e o onírico, como se os espectadores atingissem um estado de hipnose ao entrar em uma sala escura para assistir a um espetáculo. O fato do ser humano entregar-se a este estado de torpor, meio alienante, possibilitou que os cineastas surrealistas trabalhassem nesta mídia audiovisual os seus devaneios imagináveis e isto aconteceu. Porque o espetáculo cinematográfico transmite sensações parecidas às encontradas nos sonhos, o espectador, sentado em uma poltrona, assiste às imagens que passam à sua frente, sem poder interferir, quer sejam elas boas ou más,

[02] FABRIS, Annateresa. *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*. Coleção Estudos. São Paulo, Perspectiva, 1987. pp. 76-84.

quer lhes tragam prazer ou repulsa, a única forma dele desvincular-se delas é levantar-se e ir embora, ou melhor, despertar-se da hipnose e voltar ao mundo cotidiano, externo, considerado real. Se o espetáculo cinematográfico, por si só, já causa este estado de hipnose, os surrealistas foram além, foram mais fundo ao levantarem como proposta fílmica o mistério, o simbólico e o inconsciente que, fazendo uso de uma montagem fragmentada do universo, transformou o cinema na real máquina de fabricar irrealidades. Para André Breton:

“Nos limites onde exerce sua acção (supõe-se que a exerce) o sonho, ao que tudo indica, é contínuo, e possui traços de organização. À memória arroga-se o direito de nele fazer cortes, de não levar em conta as suas transições e de nos apresentar antes uma série de sonhos do “sonho”. Assim também, a cada instante só temos das realidades uma figuração distinta, cuja coordenação é uma questão de vontade... O tecido de adoráveis inverossimilhanças requer mais finura, à medida que se avança e ainda se está à espera dessas espécies de aranhas... Mas as faculdades não mudam radicalmente. O medo, a atracção do insólito, as chances, o gosto do luxo são molas às quais não se apela em vão. Há contos a escrever para adultos, contos de fadas, quase sempre.” [03]

Desta forma, o cinema foi o caminho preferencial e uma tendência do movimento. A linguagem cinematográfica permitia a seus autores a simulação de um enredo onírico, onde seus planos, com imagens e sons, sugeria uma perfeita simbiose com os acontecimentos do inconsciente. Justamente pelo fato de um

[03] BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo - 1924”, in: www.surrealismo.net/II_Fase/Surrealismo/manifesto. Texto introdutório de Paulo Soares-Perry. 02 / 08 / 2001. pp. 05-07.

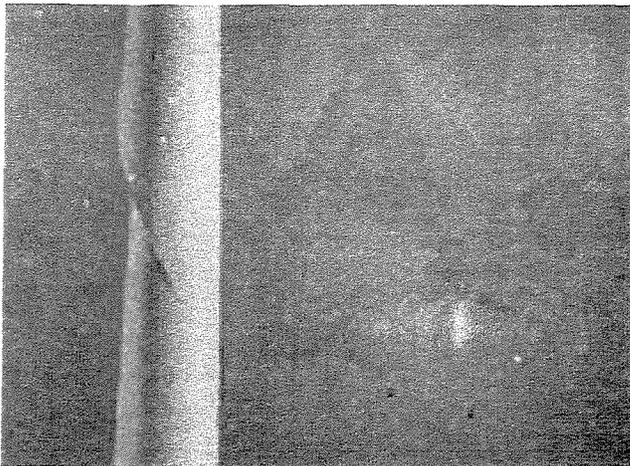
filme ser uma série de fotogramas/fotografias, imagens indiciais, que podem ser manipuladas, montadas, cortadas e projetadas de acordo com a intenção de seu criador, é que os cineastas da vanguarda e mais precisamente os surrealistas, encontraram neste meio a melhor maneira de processar os enredos oníricos e os sonhos, visto que, o princípio básico do cinema - quando de sua invenção - foi o de forjar e exibir imagens marcadas pela similaridade com o mundo real. Uma fotografia/imagem que se movimentava como a vida, imperceptível ao olho humano e que, por isto mesmo, incutia no homem a ilusão de continuidade. Para os cineastas surrealistas, bastou inverter as regras préestabelecidas e fazer surgir o irracional/inconsciente dentro das imagens ditas normais quando a montagem, por sí só, fragmenta a imagem, sua continuidade e esta só se reestabelece a partir da síntese criada na consciência humana e no olho do homem, tornando a unidade de tempo-espço filmica uma ilusão de ótica. Foi então o cinema, uma grande harmonia entre o meio audiovisual/filmico e o que os surrealistas desejaram expressar, opondo-se então às realizações sistemáticas do cinema clássico e concorrendo para o surgimento do cinema de vanguarda, sendo que, tais experiências iniciaram-se no movimento Dadaísta. Jean Epstein escreve que:

“Do mesmo modo que o sonho, o filme pode desenvolver um tempo próprio, capaz de diferir amplamente do tempo da vida exterior, de ser mais lento ou mais rápido do que este. Todas essas características comuns desenvolvem e apóiam uma identidade fundamental de natureza, uma vez que ambos, filme e sonho, constituem discursos visuais.” [04]

[04] Jean Epstein, in: XAVIER, Ismail. (org.). *A Experiência do Cinema - Antologia*. Tradução de Teresa Machado. Coleção Arte e Cultura. Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 297.

Até o início da produção filmica, os espetáculos surrealistas, por excelência, foram as exposições repletas de instalações e interatividade com os espectadores. Embora André Breton e seu grupo aceitassem a idéia de uma herança teatral - caso de Alfred Jarry e sua peça *Ubu Rei* -, eles não reconheceram no teatro uma de suas linhas de atuação e mesmo quando Louis Aragon, Roger Vitrac e Antonin Artaud produziram peças teatrais, não tiveram sucesso com restante do grupo. Para o Surrealismo e, mais precisamente, para André Breton, o teatro era considerado uma manifestação tipicamente burguesa e contrapunha-se aos ideais revolucionários da vanguarda. Por faltar uma linha de frente teatral no Surrealismo, Antonin Artaud não se firmou muito no movimento e a sua atuação junto ao grupo foi de 1924 até 1926, porém, neste período, não deixou de contribuir com a “revolução” Surrealista. A sua companhia teatral chamada Teatro Alfred Jarry esteve em funcionamento por apenas três anos e foi a falência em 1929.

Ainda assim, Artaud escreveu o roteiro para um filme da cineasta Germaine Dulac, *A Concha e o Clérigo*, 1928, que transitava sobre as possibilidades investigativas que o meio cinematográfico poderia contribuir para o sonho, como seria reconstruir uma experiência onírica e as perturbações experimentadas por quem está sonhando através do cinema. Entretanto, a montagem ficou aquém de suas expectativas e o filme tornou-se, para Artaud, obscuro e sem sentido, o próprio roteirista protestou contra o resultado final da película e, mesmo afastado



Man Ray, *Retorno à Razão* - 1923

do movimento Surrealista, foi apoiado por seus antigos companheiros.

Em julho de 1923, Tristan Tzara pediu a Man Ray para que este criasse um filme e que o mesmo fosse a atração principal do evento *Noite do Coração Barbudo*. Man Ray fez o filme em ape-

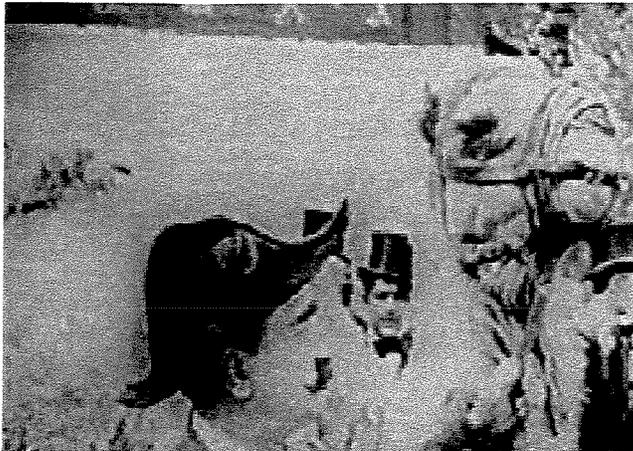
nas um dia e então surgiu a película denominada *Retorno à Razão*, 1923, uma criação constituída de um balé desordenado de alfinetes e outros objetos, que dançam livremente na tela. Para realizar sua idéia, baseou-se em seus experimentos oriundos da fotografia, de seus “rayogramas” e junto



a estes objetos dançantes, Man Ray conciliou imagens nuas de Kiki de Montparnasse, sua namorada na época, produzindo um filme de grande aceitação junto aos seus companheiros, com imagens e sons frenéticos, transmitindo uma sensação de dinamismo.

A experiência cinematográfica de Man Ray vinha de 1920 em Nova Iorque, data em que ele e Marcel Duchamp buscaram, por meio de testes com duas máquinas sincronizadas, fotografar o mesmo objeto em angulações ligeiramente diferentes. O rolo de filme tinha aproximadamente 40 pés de comprimento, Man Ray e Duchamp resolveram revelá-lo manualmente e o projeto se estragou quando a emulsão do filme começou a grudar enquanto o manuseavam. Para Duchamp, que discorda da data de Man Ray e diz que este projeto foi tentado em 1923, a possibilidade de uma realização cinematográfica veio em 1926, com um processo mais simples do que máquinas e técnicas complicadas, o da percepção ótica. Sobre a experiência em Nova Iorque, Man Ray comenta:

“Para fazê-lo, Marcel preparou um recipiente em cujo fundo de madeira fixou cerca de 400 pregos, todos com a mesma distância entre si. Em seguida, enchemos o recipiente com substância reveladora, e enrolamos o filme em torno dos 400 pregos, para revelá-lo e banhá-lo. Mas, no correr do processo, a



René Clair, *Entr'acte* - 1924

emulsão começou a grudar, e não foi possível desfazê-la. Assim, perdemos o filme, à exceção de algumas imagens.” [05]

René Clair filmou *Entr'acte* em 1924 e devido às suas características como o humor negro, a ironia contra a sociedade burguesa e as repetições e inversões de formas, o filme caiu nas graças dos surrealistas - que começavam a despontar na vanguarda européia -, mesmo que tivesse sido criado como uma obra Dadaísta. Marcel Duchamp e Man Ray fizeram parte do elenco, o roteirista foi Francis Picabia e o filme teve como ponto de partida uma série de absurdos visuais.

Dois homens pulam em câmera lenta ao lado de um canhão antigo e a ambigüidade é representada por imagens rápidas de Paris. Um jogo de xadrez

[05] Depoimento de Man Ray, in: RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo, Martins Fontes, 1993. p. 134.

é justaposto com as imagens de uma bailarina com barba, de suas pernas e com a colagem de fotogramas desconexos. No final, um carro funerário é puxado por camelos e o cortejo que o acompanha também é mostrado em câmera lenta, associando-se estas imagens com a bailarina e a cidade de Paris. A uma certa altura, a velocidade do carro funerário dispara e permite a relação deste com algumas imagens de máquinas modernas, vários carros, ciclistas, um barco e um avião, transmitindo a dinâmica da modernidade, com sobreposições de imagens entre uma montanha russa e linhas férreas, cada vez mais rápidas, mais atuais.

A questão é que, como *Retorno à Razão* e outros filmes surrealistas, inclusive *Um Cão Andaluz* e seu roteiro escrito a quatro mãos, a premissa destas películas era unir idéias sem o mínimo de senso comum e mostrá-las ao público como se fossem variantes da escrita automática poética ou do cadáver esquisito, usando para isso, todas as possibilidades de montagem que o cinema pudessem permitir.

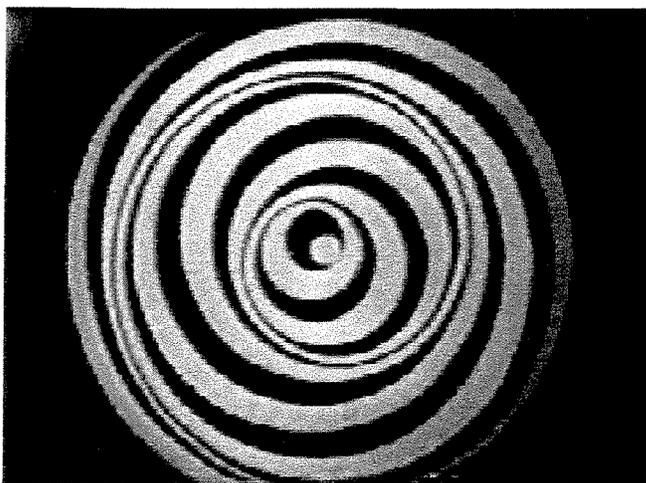
O artista plástico Fernand Léger, cubista, fauvista e futurista em diferentes fases de sua carreira vanguardista, criou, em 1924, o filme *O Balé Mecânico* em parceria com Dudley Murphy e usou para tanto as técnicas tradicionais da fotografia cinematográfica, sem animação, transformando a sua película em uma experiência abstrata, muito ao seu estilo como artista plástico.



Fernand Léger, *O Balé Mecânico* - 1924

O filme possui uma “agilidade caleidos-cópica” e as formas básicas dos fotogramas ficam entre o triângulo e o círculo. *O Balé Mecânico* foi criado através de uma série de colagens repetitivas de pêndulos, engrenagens e círculos que “dançam”, garrafas e chapéus estáticos, além de formas humanas como bocas e olhos, em suma, é um balé repetitivo de formas e objetos.

Apesar dos filmes citados acima, excetuando-se *Um Cão Andaluz* - um marco do cinema surrealista -, terem sido produzidos ainda sob a ordem do movimento Dadaísta, percebe-se nestas obras um início das experiências surrealistas, bem como nas criações de Marcel Duchamp, *Cinema Anêmico*, 1926 e de Hans Richter em *Ritmo 21*, 1921. Vê-se aí o surgimento, junto aos futuristas e outras vanguardas, de um cinema moderno, criado para fazer oposição às técnicas clássicas realizadas até então, como a clareza, a homogeneidade, a linearidade e a coerência da narrativa. Os vanguardistas estavam prontos para quebrar esta normalidade cinematográfica, trabalhada dentre outros pelo americano David Wark Griffith desde 1908, com o filme *O Assassinato do Duque de Guise*, que reinvidicava para o cinema a teatralidade clássica.

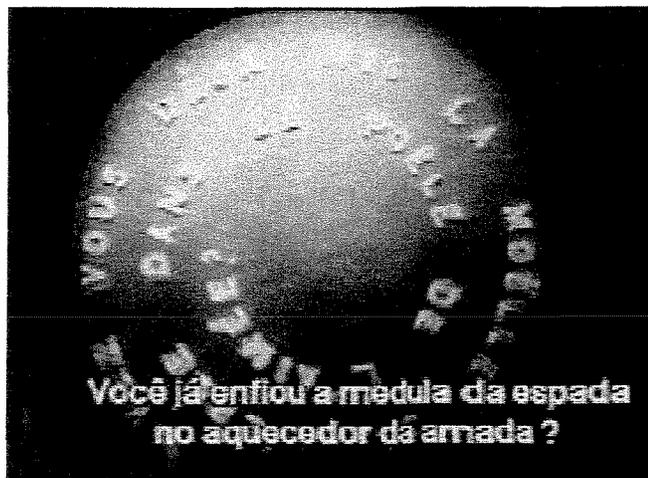


Marcel Duchamp, *Cinema Anêmico* - 1926

Em contraposição ao clássico, Marcel Duchamp, homem perspicaz e investigativo, fez surgir as primeiras teorias de cinema baseadas em ilusões óticas, obtidas por meio de espirais desenhadas em círculos que se movimentavam [06]. Foi através de seus trabalhos que a máquina atingiu um ângulo inteiramente

[06] Também citado por Hans Richter, in: RICHTER, Hans. *op. cit.* p. 127.

novo, como em *Máquina de Café*, *Máquina de Chocolate* ou *La Fiancée*, trabalhos criados entre 1915-20, onde continuou a desenvolver o tema iniciado em *A Grande Máquina de Vidro*, 1915-23. Este tema surgiu por meio de formas geométricas que foram sonhadas pelo artista, com círculos dentro de círculos formando



Marcel Duchamp, *Cinema Anêmico* - 1926

um ou mais discos. Após criar uma série destes discos, colocou-os em movimento e obteve uma ilusão de ótica ao girar os mesmos, surgindo corpos tridimensionais, estava aí o embrião de *Cinema Anêmico*.

Além das espirais em movimento, o filme também possui círculos com frases escritas como "*Esquivemos as ecmoses dos esquimós de palavras esquisitas*" ou "*Precisam-se de mosquitos domésticos (meio estoque) para a cura do azoto na Cote D'Azur*". O cinema para Duchamp, portanto, estava mais voltado a experimentos abstratos do que para o manifesto surrealista, mesmo porque, logo após este período o artista resolveu se distanciar do meio artístico e dedicar-se exclusivamente ao jogo de xadrez, anos em que o Surrealismo, como tal, começou a surgir.

Hans Richter, que desde 1919 estava investigando suas experiências com quadros-rolos pintados, conseguiu realizar seu primeiro filme, *Ritmo 21*, a partir destas idéias. A proposta foi trabalhar como se fosse uma realização musical, uma "fuga" ou "orquestração", quando a evolução rítmica em torno de uma imagem - um quadrado, por ter a mesma estrutura que a tela de cinema - revela um jogo de tempo e movimento em uma superfície bidimensional, sendo a sua execução baseada na transposição quadro a quadro de um mesmo tema desenhado inúmeras vezes, tal qual os desenhos animados. Assim como Duchamp, esta

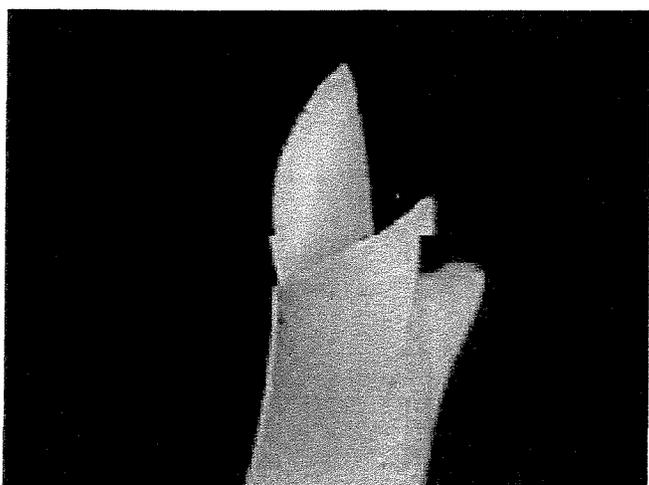
primeira experiência de Richter que estava diretamente ligada ao movimento Dadaísta, pregou a dissolução da narrativa e da dramaticidade, aboliu a referência do tempo e do espaço, dando lugar à abstração dos elementos geométricos e seus ritmos. Foi a partir de 1926 que Hans Richter cedeu às investigações referentes às temáticas surrealistas e datam deste período os seus filmes *Estudo de um Filme*, 1926 e *Aparição da Manhã*, 1927. Já, entre 1944-47, realizou o filme intitulado *Dreams that Money can Buy*, que teve em seu elenco a participação de Fernand Léger, Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray e Calder.

*“Aparição da Manhã é um dos primeiros filmes surrealistas. Os atores são simples objetos que, deslocados de seu papel habitual, transferidos para contextos absurdos e submetidos a seqüências de movimentos insólitas, demonstram a sua “rebelião contra a rotina”. Agora Richter volta-se inteiramente para o cinema... Em 1944-47 produz seu famoso filme surrealista **Dreams that Money can Buy...**”* [07]

Após estas primeiras experiências, o cinema surrealista se fez presente e iniciou-se em uma série de realizações que buscaram o experimentalismo como prática frequente. Em 1926, Man Ray realizou o seu segundo filme como diretor - *Emak-Bakia* -. Neste filme surgem os preceitos surrealistas quando, no início, a câmera de filmagem transforma-se em um olho, o olho máquina.

O olho foi um assunto recorrente entre os surrealistas. Para eles, o olho era a ligação mais forte que o ser humano possuía entre o mundo exterior/racional e o interior/irracional, o olho permitia a passagem de um lado para o outro e vice-versa. Em *Emak Bakia*, a personagem de Kiki de Montparnasse tem pintado em

[07] Posfácio de Werner Haftmann, in: RICHTER, Hans. *op. cit.* p. 314.



Man Ray, *Emak Bakia* - 1926

e o amor impossível faz-se presente.

No ano de 1919, o artista Jean Cocteau fôra amigo de Louis Aragon e parti-

suas pálpebras dois olhos arregalados e, desta forma, ela permanece constantemente com os olhos abertos. *Emak Bakia* também pode ser caracterizado como uma continuação dos elementos de *Retorno a Razão*, pois, recorre novamente às imagens frenéticas, às pernas de uma dançarina, à máquina e ao carro, à mulher e ao mar.

Em 1928, Man Ray filma *A Estrela do Mar* baseado no poema surreal de Robert Desnos. Neste filme, aparecem associações aos temas mais freqüentes que os surrealistas lançaram mão em suas criações, como o sexo, o desejo, o humor e as imagens dos sonhos. O filme é composto quase que totalmente por imagens desfocadas e sombras, onde uma estrela do mar parece ter o poder de unir os amantes do filme e que, quando esta se vai para o céu, ocorre a dissolução do casal, o vidro se quebra

cipou dos eventos Dadaístas, mas, após uma briga séria com André Breton distanciou-se do movimento e também, posteriormente, não aderiu ao Surrealismo. Nos anos 20, Cocteau escreveu a peça teatral *Orfeu* e pelo fato dos surrealistas não terem abraçado a causa teatral, Cocteau satirizou o movimento nesta peça. *Orfeu* trata da vida de um poeta e de suas crises por não conseguir escrever, recorrendo então ao seu cavalo amigo, que se chamava “dada”, para que este lhe ajudasse no problema. A obra satiriza a “escrita automática” dos surrealistas e coloca o cavalo como o verdadeiro criador. Porém, o pretendido por Cocteau não se realizou, os surrealistas aceitaram o tom irônico da peça e foram prestigiar o seu trabalho e, é claro, a provocação fazia parte do manifesto do Surrealismo e fora isto que Cocteau havia pregado em sua obra, o ataque.

Da mesma forma vale mencionar o filme *O Sangue de um Poeta*, 1930, de Jean Cocteau. Mesmo que *O Sangue de um Poeta* tenha sido criado com o intuito provocativo de *Orfeu*, há certas características em suas cenas que o remetem ao estilo surrealista e, desta forma, como em sua peça teatral e para ironizar os preceitos do Surrealismo, surge um personagem que possui inquietações quanto às suas possibilidades criativas. Para auxiliar o protagonista em sua busca ao criativo, ocorre em *O Sangue de um Poeta* uma “viagem” que transpassa por alguns elementos pertinentes ao Surrealismo, como uma boca pintada na mão do poeta que conversa com ele e faz com que o mesmo apaixone-se pela própria mão, uma estátua semelhante *A Vênus de Milo*, I A.C., que ganha vida e comanda os passos do poeta, a travessia do poeta pelo espelho que é o seu duplo, o voyeurismo do poeta ao olhar pelo buraco de uma fechadura, o uso do inconsciente,



Jean Cocteau, *O Sangue de um Poeta* - 1930



Jean Cocteau, *O Sangue de um Poeta* - 1930

o suicídio, o homicídio e a destruição ao passado.

Interessante neste filme é o jogo de câmeras e os efeitos conseguidos por este jogo, os truques de filmagem - posicionamento de câmera - e de cenários que possibilitam fazer com que o ator caminhe pelas paredes e pelo teto dos aposentos e que transformam o filme em um dos pioneiros nos efeitos especiais.

O filme foi visto e aprovado por alguns surrealistas que, mais uma vez, não se importaram com o tom irônico da película e trataram de aclamá-lo como mais uma realização surrealista. Al-

guns autores o consideram como tal, outros, como Paulo Emílio Sales Gomes dizem que não, muito embora este escritor seja totalmente rigoroso em suas observações sobre o Surrealismo no cinema, quando salienta que:

*“... resta o fato de serem **Le 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." [08]

Entretanto, se *O Sangue de um Poeta* foi realizado na época e com o estílo do Surrealismo e mais, se os surrealistas assim o viram, acredito que deva ser levado em conta estas condições e assim dar crédito ao mesmo, esquecendo-se do crivo rigoroso de Paulo Emílio. Caso contrário, se a citação acima fosse tida como única, deveria-se também excluir toda a realização posterior de Luis Buñuel, um cineasta autoral que em toda a sua filmografia, do primeiro ao último filme, em menor ou maior grau, sempre procurou transmitir os seus fundamentos surrealistas e que, por tal razão, é considerado o maior representante do movimento no cinema.

Os filmes realizados posteriormente ao surgimento do Surrealismo no cinema, em 1924, não seguiram a mesma linha do início da vanguarda e se tornaram mais que experimentos e truques imagéticos, tornaram-se filmes com roteiros mais longos e trabalhados e, por consequência, com uma continuidade de entendimento comum intercalada com arrebatamentos e/ou choques de imagens surrealistas.

Em 1928, os espanhóis Luis Buñuel e Salvador Dalí, amigos desde o começo da década de 20, ainda não faziam parte do movimento Surrealista e tiveram a idéia de realizar um filme de vanguarda artística. Para isto, deixaram claro que o roteiro deveria ser elaborado somente com idéias que não pudessem ter uma explicação racional, que fossem livres de qualquer bloqueio, colocando-se no papel tudo o que viesse à mente. Isto é, embora não fossem reconhecidamente surrealistas ou assim se intitulassem, eles usaram de precedentes artísticos pautados no Surrealismo [09]. Tendo como ponto de partida dois sonhos, Luis Buñuel

[08] SALES GOMES, Paulo Emílio. "Surrealismo e Cinema", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 198-201. p. 199.

[09] Por tal razão, considero justo afirmar que o roteiro do filme *Um Cão Andaluz* foi escrito

e Salvador Dalí criaram *Um Cão Andaluz*, que se convencionou considerar um marco do Surrealismo no cinema e que lançou as bases de toda a carreira cinematográfica de Luis Buñuel, como afirma Eduardo Peñuela Cañizal:

“Existem outras camadas de sentido que se apresentam, nos filmes feitos por Buñuel no México, como indícios de um universo simbolizado... mantendo ainda a ambiguidade de seus segredos nos filmes realizados posteriormente na Europa.

*Mas, para concluir estas breves considerações, não seria sensato esquecer que o fundamental desse universo já aparece expressivamente demarcado em **Un Chien Andalou**, **L’Age d’Or** e **Las Hurdes**.”* [10]

Um Cão Andaluz e seus Mistérios

Após a realização e a exibição de *Um Cão Andaluz*, em 1928, é que Luis Buñuel e Salvador Dalí, criadores do filme, entraram para o grupo Surrealista. Buñuel foi o primeiro e conseguiu com que o amigo Dalí também fosse aceito.

A amizade destes dois espanhóis iniciou-se na “residência”, moradia estudantil universitária de Madri, onde Buñuel estudou agronomia e Dalí artes. Foi a partir de duas imagens vistas em sonhos - o olho cortado e a mão com formigas - que surgiu a idéia de se realizar *Um Cão Andaluz*, um filme que teve como obje-

nos moldes da “escrita automática” propagada por André Breton, mesmo que, penso eu, seus roteiristas ainda não estivessem familiarizados com o *Manifesto Surrealista* de 1924 e não tivessem contatos com os acontecimentos em torno de Breton. Posteriormente, após a apresentação do filme, foi que Buñuel e Dalí apresentaram-se ao grupo Surrealista.

[10] PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (org.). *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*. Coleção Debates. São Paulo, COM-ARTE-ECA, Perspectiva, 1993. pp. 37-38.

tivo buscar a surrealidade por meio de imagens sem sentido algum. Se em um dado momento, qualquer imagem pudesse vir associar-se ao repertório cultural ou em alguma lembrança de ambos, esta deveria ser totalmente descartada. Desta forma, só aceitaram como válidas propostas sem explicações possíveis, buscando serem totalmente isentos de um raciocínio lógico e mantendo assim, o tom enigmático das imagens que estavam nos sonhos. É desta maneira que Francis Vanoye também vê *Um Cão Andaluz*, como uma fuga ao inconsciente.

*“Os surrealistas exploram mais além com associações de imagens, fantasmas eróticos e as pulsões revolucionárias, mas só são realmente representados na época por Buñuel e Dalí (**Um cão andaluz**, 1928; **A era do ouro**, 1930). esses dois filmes lançam contudo as bases de uma narração que não obedece a lógica da narrativa clássica, cultiva as rupturas, o onirismo, as imagens mentais, a confusão entre subjetividade e objetividade, as visões provocantes (o olho da mulher cortado com gilete em **O cão andaluz**).”* [11]

Era uma vez uma navalha rasgando um olho. Talvez seja esta uma das imagens mais marcantes da história do cinema. O olho atingiu para os surrealistas, um sentido supra-potencializado e, talvez seja ele, o maior dos sentidos para a expressão moderna. Porém, para o Surrealismo, era também o ponto de ligação entre o exterior lógico e o interior do inconsciente. Quer algo mais forte que cortar esta barreira? Transpor os obstáculos cortando a tênue película - corporal e fílmica - que separa os dois mundos? Ultrapassar a visão racional das coisas e adentrar

[11] VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. “Reflexões Preliminares - Análise de Filmes e História das Formas Cinematográficas”, in: *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Coleção Ofício de Arte e Forma. Campinas, Papyrus, 1994. p. 23-37. p. 32.

nos domínios do inconsciente? Penso que, a melhor forma de explicar esta metáfora e esta concretização do olho sendo rasgado na abertura de *Um Cão Andaluz*, seja realmente esta, a vontade de quebrar com todas as regras estabelecidas e colocar para fora todo o desejo contido. Desejo este, que permeia toda a “descontinuidade” fílmica de *Um Cão Andaluz*, quer no amor carnal nunca concretizado ou no desejo à vida e é esta busca, a da realização do desejo, que marca também a carreira cinematográfica de Luis Buñuel, segundo Eduardo Peñuela Cañizal:

“Mas são os olhos, no caso, os heróis inconfundíveis dessa encenação de receios e de assombros a que se reporta Mary Ann Doane. Eles expressam sentimentos tão aparentemente antagônicos como o amor e o ódio. Mas, sobretudo, eles desenham nas circunstâncias mais vitais um labirinto de rumos e insinuações. Um labirinto que, como todos os labirintos, além de encerrar os minotauros dos instintos mais ocultos, disfarça com máscaras da sua geometria simbolismos de todos os tempos.” [12]

Luis Buñuel, talvez o mais surreal dos cineastas surrealistas, também sempre defendeu o mistério como sendo um elemento essencial à toda obra de arte, de forma que, encontrou no cinema o melhor meio para trilhar seu caminho em direção ao mundo dos sonhos, traduzindo este mistério em ambigüidade, em um silêncio inquietante e constrangedor e, também, em um deslocamento abrupto de situações.

Para ele, o espetáculo real era incompleto e necessitava do irreal quando, sendo extremamente racionais, as produções realistas estariam “desprovidas da

[12] PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (org.). *op.cit.* pp. 24-25.

poesia, do mistério, de tudo o que completa e amplia a realidade tangível. Confunde a fantasia irônica com o fantástico e o humor negro." [13]. Buñuel entendia que o cinema havia sido criado para expressar as idéias do subconsciente, idéias estas que estavam presentes na poesia e que raramente eram aproveitadas, salvo as excessões dos artistas surrealistas e outros vanguardistas. Para Buñuel, o cinema deveria atingir o maravilhoso, libertar a imaginação e ser o mais inverossímil quanto possível.

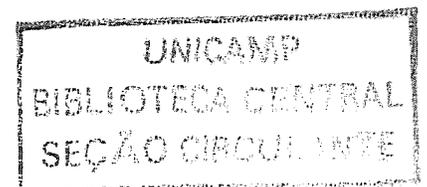
"Para um neo-realista, disse-lhe, um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, enchido de bebida, levado à cozinha onde a empregada o lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver este tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhosos do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua." [14]

Foi assim, buscando expressar-se somente com idéias e imagens sem certos sentidos, é que Luis Buñuel e Salvador Dalí reuniram-se para roteirizar um marco dos movimentos de vanguarda, *Um Cão Andaluz*, o que não implicou em não ter significados.

Esta película foi recebida com grande entusiasmo por integrantes do grupo -

[13] Luis Buñuel, in: XAVIER, Ismail. (org.). *op. cit.* p. 337

[14] *Ibid.* p. 337



Man Ray e Louis Aragon principalmente - que se formava ao redor de André Breton e, foi somente após a realização do filme, que Buñuel e Dalí tornaram-se membros efetivos do movimento. Depois da realização deste primeiro filme, os dois espanhóis ainda tentaram escrever juntos um segundo roteiro para o filme *A Idade do Ouro*, 1930, porém, após uma série de discordâncias entre eles, Buñuel roteirizou-o praticamente sozinho e manteve o nome de Dalí nos créditos apenas por respeito e amizade. Divergências à parte, Dalí resolveu seguir seu caminho como pintor e Buñuel filmou *A Idade do Ouro*, um filme polêmico e audaz que, juntamente com *Um Cão Andaluz* e *As Hurdes - Terra sem Pão*, de 1932, é considerado como sendo o “*Manifesto Cinematográfico de Luis Buñuel*” [15], quando apresenta como fundamentos a interdição do desejo, o ataque político, religioso e contra as convenções burguesas.

Em *A Idade do Ouro*, a celebração à modernidade e ao amor louco se faz presente, o amor impossível é representado através da opressão aos que amam livremente, sem os ditames das barreiras sociais, sem se preocupar com lugares ou o público. Porém, para a maioria da sociedade, esta manifestação de amor está aliada à falta de pudor e deve ser coibida. O filme é, como disse o próprio Buñuel [16], uma busca ao amor e, como acontece em toda a sua carreira cinematográfica, este não se consuma. Lembrando uma das premissas do movimen-



Luis Buñuel, *A Idade do Ouro* - 1930

[15] Adilson Ruiz, in: PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (org.). *op. cit.* pp. 191-192.

[16] No corpo desta dissertação, no final deste mesmo capítulo, está citado um depoimento onde Luis Buñuel confirma este fato em uma entrevista, ao observar uma relação entre este filme e *O Alucinado*, 1952.

to Surrealista, o desejo para existir não pode se realizar em tempo algum, permanecendo na esfera das pulsões. Há no filme também o uso das cenas absurdas/desconexas, como uma carroça puxada por um cavalo passeando por dentro de um salão de festas e uma vaca deitada em cima de uma cama de casal.



Luis Buñuel, *A Idade do Ouro* - 1930

Em *A Idade do Ouro*, uma das seqüências mais marcantes sobre o amor em Buñuel, é o momento em que o casal central da película está em um jardim realizando o desejo com abraços, beijos, juras de amor e, de repente, a intromissão de um criado e a impossibilidade de se amarem se faz mais forte. Para mostrar a interdição deste amor, Buñuel lança mão de imagens fortes, como os olhos do amante que sangram enquanto este roga para que a amada fique. Esta seqüência é musicada por *Tristão e Isolda*, 1859, do compositor alemão Richard Wagner, composição musical que também é um

elemento chave na carreira de Luis Buñuel e em *Um Cão Andaluz*.

Tristão e Isolda tornou-se um traço constante em certos filmes de Luis Buñuel e, mesmo quando não surge na trilha musical, é citada por algum personagem dentro dos diálogos, como é o caso do filme *O Fantasma da Liberdade*, 1974. Esta composição musical é sobre o amor impossível entre uma jovem princesa irlandesa e um velho rei da Cornualha, sendo que, a relação entre os dois teve

um desfecho fatal, uma ligação de amor e morte a gosto dos surrealistas que, na impossibilidade de uma concretização carnal, encontraram na morte dos amantes a continuidade do amor.

Nos filmes *Um Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro* também encontram-se outras características do cineasta, que o acompanharam por toda a sua carreira cinematográfica. Estas características podem, desde já, se denominar como sendo o “estilema” de Luis Buñuel, ou seja, um conjunto de estilos que marcou os filmes do surrealista espanhol. Destaca-se neste estilema a confusão que o cineasta estabelece



Luis Buñuel, *A Idade do Ouro* - 1930

entre o sonho e a realidade, uma associação livre de barreiras na montagem cinematográfica, semelhante à “escrita automática” criada por André Breton, uma descontinuidade cênica e lógica.

A igreja católica, mais precisamente seus ícones como Jesus Cristo, bispos ou padres, também tem um papel marcante nas realizações de Buñuel e sofrem um rebaixamento de corpo social, ou, como prefere Eduardo Peñuela Cañizal [17], uma relação de inquietante estranheza evidenciada pela ironia que o cineasta

[17] Observações do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, na disciplina *A Urdidura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel*, de 1999, na pós-graduação da ECA-USP.



Luis Buñuel, *A Idade do Ouro* - 1930

dedicava ao catolicismo.

Alia-se a estas características, a constante presença de órgãos humanos mutilados e personagens com deformações grotescas/anormais, como anões, cegos, andróginos e perturbados mentais.

O ponto de partida para reconhecer e estabelecer esta ga-

leria de estilos em Luis Buñuel deu-se em seu primeiro filme e, mesmo que o roteiro desta obra tenha sido escrito em parceria com Salvador Dalí, percebe-se em suas seqüências uma relação direta com outros filmes de Luis Buñuel e mais, na época em que o filme foi produzido, a relação de amizade entre Buñuel e Dalí era muito forte, o que também contribuiu para uma realização coesa de *Um Cão Andaluz*. O filme praticamente lançou as bases do que deveria ser o cinema para movimento Surrealista e marcou a concepção do que era o Surrealismo para Luis Buñuel e Salvador Dalí.

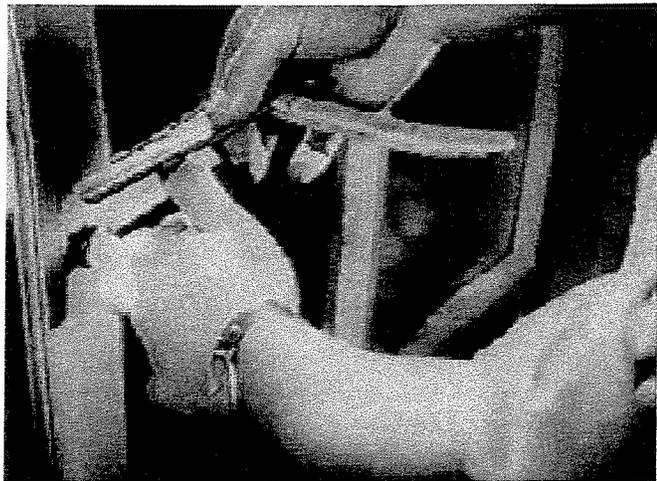
Ao tornar-se um marco do movimento Surrealista no cinema, *Um Cão Andaluz* aprimorou a síntese da arte Surrealista, trouxe à tona todas as questões caras ao movimento. Mesmo não tendo por pretensão subjugar tudo o que fora realizado até o surgimento de seu filme, Luis Buñuel foi reconhecidamente considerado o melhor e o maior criador cinematográfico do Surrealismo, ao amplificar os preceitos do grupo no cinema, preceitos estes que, em outros cineastas, havia sido mostrados palidamente e seus filmes resumiam-se em pouco mais que experimentos de vanguarda.

Um Cão Andaluz tem como princípio a busca na realização do desejo sexual e toda a sua continuidade é demarcada por tal busca. Mesmo quando as seqüências não permitam uma lógica entre si, é o desejo que se encontra escondido e

que liga toda a extensão filmica de *Um Cão Andaluz*. Desde a primeira seqüência até a última, o que o filme procura deixar transparecer, se é que isto seja possível em um filme surrealista, é como o desejo se manifesta para os artistas, ou melhor, como ele não deve se concretizar. Lembrando que, na questão do amor louco, o desejo para se manter forte e vivo deve sempre ser cultuado como algo inatingível.

O começo de *Um Cão Andaluz* pode mostrar ao espectador que irá entrar em um mundo de contos de fadas, de sonhos infantís, porque começa com um rotineiro e inocente “*Era uma vez...*”. Porém, paradoxalmente, a inocência se desfaz quando inicia-se um jogo de sedução entre homens e mulheres que permeia todo o filme. “*Era uma vez...*” dá início a uma estória que rompe com as barreiras e os pudores. A começar pelo olho rasgado, em uma seqüência antológica, o que se tem a seguir na narrativa é o sonho do homem.

Antes desta seqüência, há uma cena onde é mostrado, a meu ver, todo o desejo contido e reprimido. Quando o personagem A [18], representado pelo próprio Luis Buñuel, testa o corte de uma navalha na unha do seu dedo, esta cena, que causa arrepios em boa parte dos espectadores, que busca suscitar o horror e o asco, dá, ao contrário, ao personagem uma sensação de prazer, um ar de excitação que é semelhante ao culto sado-masoquista. E pela relação que alguns surrealistas tiveram com a mutilação do corpo humano, como uma forma pouco



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

[18] Segue em anexo a decupagem do filme *Um Cão Andaluz* e todas as explicações pertinentes ao entendimento da denominação dos personagens por letras.

usual de se atingir o prazer, nada mais justo então, que concretizar seus anseios sádicos no olho alheio.

Ainda sobre o personagem A, o significado que o mesmo dá ao corte aparece representado quando este olha para a lua e, enquanto ela está sendo cortada por uma nuvem, ele se mostra em transe/excitado, como se simbolizasse o erotismo.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

Depois, o que se segue é o corte do olho por uma navalha, onde uma relação sexual é demonstrada metaforicamente pelo rompimento da órbita ocular, pois, prazer e dor caminham juntos nos anseios sexuais de Luis Buñuel. Para Gelson Santana:

“O sublime é a rédea transgressora que, pela ironia, atualiza num mesmo plano o prazer e a dor para Buñuel. Quando a vontade irracional deforma a visão comum, torna indiferente prazer e dor. Torna-os um mesmo ato. O ato que transforma o manifesto do senso comum em referente para Buñuel. Salvador Dalí define bem este movimento quando diz que é toda a existência que se torna gratuita, e não somente o ato.”^[19]

Após a seqüência do olho rasgado pela navalha surge uma frase “Oito anos depois” e entra-se no mundo dos sonhos, onde a continuidade fílmica não precisa ser lógica e temporal. Desta maneira, Buñuel desloca o filme para oito anos de-

[19] Gelson Santana, in: PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (org.). *op. cit.* p. 163.

pois, mas, como em outros deslocamentos temporais de *Um Cão Andaluz*, os personagens e a continuidade das seqüências não se alteram. Robert Stam afirma que:

“... e *Chien Andalou* (1929) satirizam as estratégias temporais dos filmes de ficção convencionais... força-nos a refletir sobre a natureza do “tempo” cinematográfico.” [20].

O deslocamento foi para Buñuel um processo de fazer o pré-consciente trabalhar, relacionar-se com a intemporalidade, de tal forma que em seus filmes encontram-se deslocamentos espaciais, sociais e temporais. Em *Um Cão Andaluz* o deslocamento também se faz presente na troca de espaços físicos, como ocorre, em uma mesma seqüência, na mudança repentina do posicionamento de um personagem, que estava dentro de um quarto e é deslocado para um bosque.

“*Oito anos depois*”. Um ciclista passeia por ruas quase desertas. O curioso neste ciclista - que chamo de personagem C - são suas roupas, ele está caracterizado com uma vestimenta holandesa do século XVII, com babados e toucas, o que remete às personagens pintadas por Jan Vermeer. E a caixinha listrada que ele carrega pendurada no pescoço? Esta enigmática caixinha que ressurgue com uma estampa de paisagem no filme *A Bela da Tarde*, 1967, onde Buñuel reitera o signo encoberto. C, o ciclista, pedala pelas ruas enquanto, em um quarto, uma moça lê um livro - esta moça, B, é a mesma que tem o olho rasgado no início do filme -, instintivamente ela percebe a aproximação do ciclista, arremessa o livro e corre em direção à janela, quando o livro cai, o que surge em sua página é a ilustração do quadro *A Rendeira*, 1670, de Vermeer. Neste quadro, a mulher está

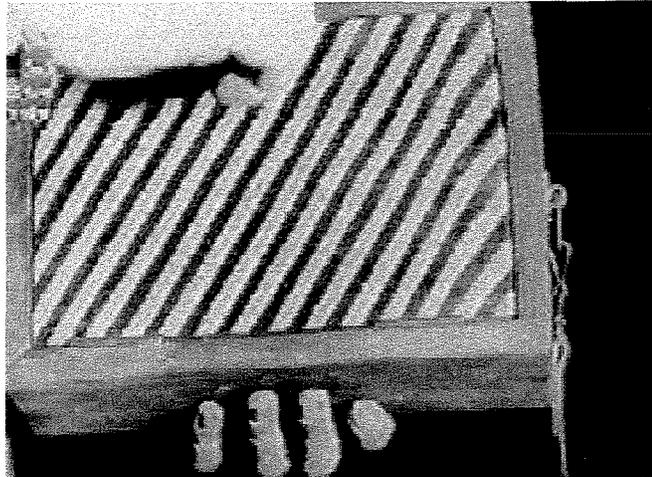
[20] STAM, Robert. “Os Filhos de Ubu: A Abstração e a Agressão do Antiilusionismo”, in: *O Espetáculo Interrompido - Literatura e Cinema de Desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Coleção Cinema. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981. p. 83-91. p. 89.

vestida com babados semelhantes ao do ciclista e, sendo assim, inventa uma associação livre entre os signos, entre Buñuel e Vermeer.

A moça B na janela e o ciclista se aproximando, é um momento de agonia e percebe-se a trilha musical, composta por trechos do prólogo de *Tristão e Isolda*, a acompanhar esta seqüência. No momento em que o ciclista se aproxima, aumenta a dramaticidade na trilha musical e tem-se um contraste com o visual. Neste filme desconexo, sem continuidade objetiva e avesso aos moldes clássicos de se fazer cinema, a apresentação musical contrapõem-se às seqüências imagéticas e apresenta-se totalmente em concordância com o desenrolar das cenas, embalando perfeitamente os momentos de calma e agilidade, fazendo o fundo perfeito - ou quase - para o bom entendimento das sequências visuais.

Paradoxalmente a descontinuidade cênica, a trilha musical mostra uma coerência narrativa que visualmente não existe.

Depois, o ciclista, ao se aproximar da casa de B, cai da bicicleta e ficado estatelado no chão. Aí, reaparece a caixinha listrada, sendo aberta por B. Dentro dela, surge um embrulho com listras semelhantes às da caixinha, repetindo-as e, do interior deste embrulho, a moça retira alguns pertences do ciclista e começa a posicioná-los na cama do quarto onde ela estava. A forma como coloca cada pertence sugere que a mesma está



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

montando a roupa de uma pessoa, como se estivesse vestindo alguém, cada peça no seu devido lugar, em um suposto manequim ou num corpo ausente. Este ato de reconstruir o personagem do ciclista acidentado pode ser encarado como a busca do ser amado e desejado, onde o fato da personagem B olhar fixamente para as roupas dispostas na cama, sugere a vontade do retorno à vida. Neste momento um terceiro homem - o personagem D - aparece em cena olhando para a própria mão e, na palma da mesma, há uma porção de formigas. O que isto significa?

A cena da formiga tira a atenção de B por seu amado, o ciclista, e novamente a não concretização do amor se instala. Ela vai até o homem com a mão cheia de formigas e mostra-se curiosa.

Ocorre então o que foi mencionado como sendo o oposto da trilha musical, pois, em uma seqüência de cortes, a associação da mão cheia de formigas é feita com uma axila masculina, depois com um ouriço do mar na areia e, por último, com outra mão decepada que se encontra no meio de uma rua movimentada. Um novo personagem, denominado E, com uma aparência andrógina, duvidosa com relação ao seu sexo e que, posteriormente é mostrada como sendo uma mulher,



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

recebe esta mão decepada de um policial e parece mostrar tristeza. Mais uma vez surge a caixinha listrada, onde a mão é colocada dentro. Os curiosos na rua, que acompanhavam a cena, deixam a personagem só na rua movimentada por carros.

Voltando aos dois que estavam no quarto olhando para as formigas. Agora, eles - B e D - estão na janela a olhar para a rua, observando a personagem E. O homem D parece ter uma vontade, um desejo para que E seja

atropelada. A cada movimento de um carro próximo, ele demonstra excitação e quando isto ocorre, pautada pela música *Tristão e Isolda*, é a representação máxima do prazer, tendo-se então o sadismo, como uma satisfação individual, em *Um Cão Andaluz*. A cena do atropelamento parece o ter excitado, ele resolve investir para cima da moça que o acompanha e precipita-se sobre ela. É novamente a busca da realização do desejo sexual, do toque, da lascívia, do acariciar o corpo feminino que antes se apresentava vestido e depois nu, é o prazer máximo, o que faz com que este homem demonstre os seus instintos e pulsões mais subjetivas.

Nesta seqüência, ocorre um truque de sobreposição das partes do corpo feminino, uma parte pelo todo, seios e nádegas revezam-se na tela enquanto o homem os acaricia, aludindo a um jogo de imagens e significando o desejo não revelado, inconsciente, como se a cena não existisse realmente e fosse somente um sonho dos desejos masculinos. Por fim, a fuga da moça e a impossibilidade da concretização do prazer, é o amor louco pregado pelo Surrealismo.

Surge então uma das seqüências mais simbólicas do filme e acredito ser, porque nesta continuidade cênica ocorre a representação de alguns elementos que foram constantes em Luis Buñuel. Impossibilitado de realizar seus anseios primários, o ho-



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

mem D mostra todo o peso da razão sobre a sua busca do desejo, quando ao caminhar em passos lentos, carrega em suas costas as tábuas dos dez mandamentos, arrasta padres - um dos figurantes é o próprio Salvador Dalí - pelo chão e puxa burros mortos sobre dois pianos de cauda. É, segundo Eduardo Peñuela Cañizal [21], o peso da sociedade (pianos) e da religião (tábuas e padres) impedindo a concretização do desejo carnal. Buñuel fora um crítico ferrenho das normas da igreja católica e da sociedade burguesa. Em seguida, a personagem B foge por uma porta e quando o homem representado por D tenta acompanhá-la, sua mão é presa nesta porta, aparecem aí, novamente as formigas e a parte fala pelo todo. Parece-me que a mão sugere uma representação do corpo masculino como um todo. Seriam então as formigas uma simbologia de que o homem está morto ou morrerá sem concretizar os seus desejos? As formigas não comem insetos mortos? Ou melhor, não estariam representando o papel de vermes que devoram corpos?

Quando B foge do quarto pela porta, subentende-se que a mesma fugiu para



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

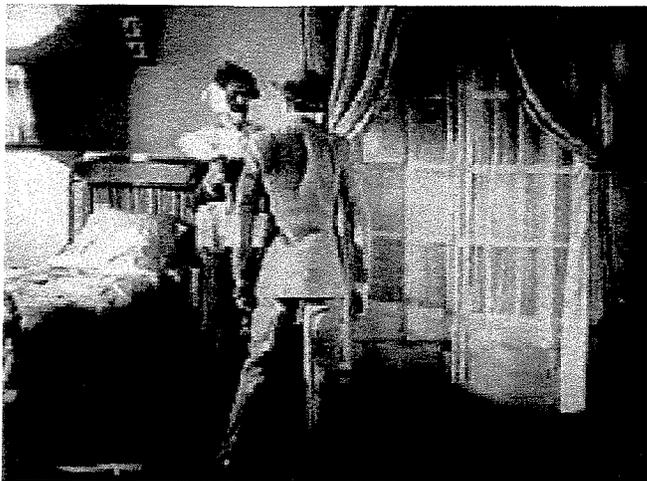
fora. Porém, o movimento da porta contra o braço do homem indica que não, que é ela quem está dentro e ele fora. Fato que se comprova na continuidade da seqüência, quando surge a imagem do ciclista deitado e ressuscitado na cama onde, anteriormente, foram colocados os seus pertences, as suas peças

de roupas “barrocas”. A campanha toca como uma coqueteleira que se agita. O

[21] Observações do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, na disciplina *A Urdidura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel*, de 1999, na pós-graduação da ECA-USP.

ciclista está vestido de “rendeira”. A personagem feminina deixa a porta que tentava fechar, atravessa o quarto e sai pela porta oposta. Tudo ocorre no quarto, o dentro e o fora do quarto acontecem no próprio quarto, como uma quebra do espaço físico, quando o absurdo do deslocamento é representado no desenrolar de toda a seqüência, o cenário onde acontece toda a ação é sempre o mesmo quarto e um jogo de câmeras, faz o espectador menos atento pensar tratar-se de dois cômodos diferentes.

Um outro homem. O quarto homem ou o mesmo que anteriormente cobiçava a moça? A questão de atores neste filme é pertinente e mais complexa. Pois, os personagens não possuem nomes e enquanto se desenrolam as cenas, eles voltam a representar outros personagens que poderiam ser os anteriores, visto que, como o filme tende a ser desconexo, não há o porque da linearidade representacional, da mesma forma em que ocorrem deslocamentos de espaço, de tempo e de objetos cênicos. Por que não colocar o mesmo personagem em diversas funções? Como na literatura de ficção *O Médico e o Monstro*? Não foi por falta de atores que o filme limitou os mesmos em alguns poucos intérpretes e a intenção foi embaralhar os personagens e suas funções, multiplicando seus significados e dando espaço a ruídos e silêncios, a fim de adensar seu mistério. Surge então este “quarto homem” - o personagem F - que vem repreender o



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

ciclista por suas vestes e suas atitudes pouco usuais, para não dizer mesmo femininas ou alopradas, jogando fora seus babados e colocando-o de castigo.

Ocorre um salto para dezesseis anos depois - uma elipse de tempo normal em filmes de decupagem clássica se não fosse pelo fato de ambos os per-

sonagens, o ciclista e seu repressor, continuarem como estavam antes, sem a mínima alteração -. Agora F pega dois livros sobre uma escrivainha e os entrega ao ciclista. A cultura salvará o homem da perdição? É a educação que dita as regras de conduta ao homem moderno? Para os surrealistas, não. A impossibilidade de diálogo entre os homens - semelhante a um conflito de gerações, onde a função do personagem que vem para repreender o ciclista, como se fosse um pai a educar um filho, pode ser interpretada como a cultura burguesa e patriarcal impondo seus ditames e suas regras à nova geração moderna -, faz com que o ciclista atire com revólveres e mate o personagem F. É o assassinato surrealista ao ranço do passado, a forma que Buñuel encontrou para demonstrar um dos preceitos do movimento, a recusa e o esquecimento ao passado.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928



Após a morte de F, ocorre uma troca abrupta do interior pelo exterior - como o olho - e a sua queda até o chão, apoiando-se, ao cair, nas costas de uma moça nua e tendo como cenário exterior a paisagem bucólica de um bosque. Aproximam-se de um a seis homens - todos figurantes -, que carregam o corpo e levam-



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

no como em um cortejo de enterro.

Novo corte. Uma borboleta. Um homem D. Uma mulher B. Será agora? O amor triunfará? Não! A boca do homem some e a mulher tenta recompô-la com um batom, mas, conforme pinta seus próprios lábios, surge no rosto do homem, no lugar da

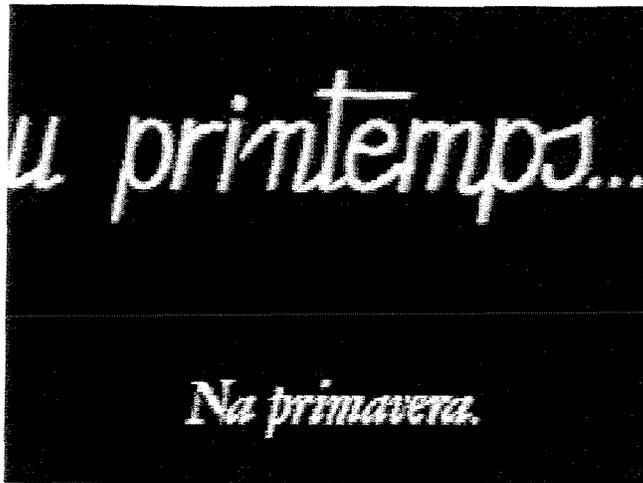
boca, uma axila. Ela fica indignada e abre a porta para sair, quando sai, está na praia, do interior para o exterior, da cidade para o litoral - a descontinuidade do espaço - e o encontro tão esperado com o namorado - C -, que já não é mais um ciclista. Caminham pela praia cheia de pedras e encontram o que fora antes as vestes do ciclista/namorado, recolhem os pertences, olham e jogam fora, como se fosse um desprezo ao passado dúbio do ciclista. Terá a sociedade burguesa conseguido reformar o homem em dúvidas?



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

Um novo corte e os dizeres

“*Na Primavera...*”, o casal de apaixonados - B e C - é então mostrado com os corpos enterrados até o tronco, tal qual uma representação do quadro de Jean-François Millet, o *Angelus*, de 1858. Consumaram o amor? Não é na primavera que as flores florescem, que uma nova vida começa e que o amor acontece? Seria este o significado? Na Primavera o amor florescerá dos corpos “plantados”? Além da Primavera e suas flores também representarem a antítese da vida,



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

sendo um símbolo de morte e enterro, este final deixa transparecer a clara evidência de que o que fora buscado por todo o filme, o desejo sexual, não conseguiu se realizar, de tal forma que, há uma separação, uma distância real entre os corpos enterrados e Buñuel é isto, é a constante busca do desejo sem que este se consume de fato.

Esta é uma das características que faz com que Luis Buñuel seja considerado um cineasta autoral, sendo a mesma uma continuidade de sua identidade cinematográfica, onde há em Buñuel, ou melhor, em sua carreira como cineasta, traços

autorais característicos e determinantes que se confundem até mesmo com alguns preceitos dos manifestos surrealistas. O acaso objetivo, a não linearidade, o humor negro, o ataque ao clero e à burguesia, a mutilação e o bizarro, o desejo não consumado, ou seja, a interdição do amor (o amor louco), o isolamento de seus personagens e a obsessão pela mulher (a beleza convulsiva). O ciúme também é um traço característico de Buñuel, como observa ele mesmo ao comentar sobre as semelhanças entre *O Alucinado*, 1952 e *A Idade do Ouro*, em Jean-Claude Bernardet:

"Na verdade não quis conscientemente imitar ou seguir L'âge

d'or (...) Não tinha pensado em *L'âge d'or*. Conscientemente quis fazer o filme do Amor e do Ciúme. Mas reconheço que se é sempre atraído pelas mesmas inspirações, pelos mesmos sonhos, e que pude fazer nele coisas que se parecem com *L'âge d'or*.” [22]

Quando Luis Buñuel, para entrelaçar as inspirações e os sonhos sempre vistos em seus filmes, faz uso da metalingüagem e da intertextualidade, encontra-se um de seus principais traços: a polifonia.

A polifonia, a intertextualidade ou o dialogismo, decorre de uma citação explícita ou implícita a outros autores ou a si mesmo e se faz presente e freqüente nesta obra. Dentre tantas, destaco no filme *Um Cão Andaluz* sete seqüências/planos que exemplificam a relação intertextual entre Luis Buñuel e as artes plásticas, o cinema em geral e também com outros filmes dele, posteriores, quando tornaram-se algumas constantes do cineasta aragonês.

[22] Depoimento de Luis Buñuel, in: BERNARDET, Jean-Claude. “Domínio Francês - Anos 50”, in: *O Autor no Cinema - A Política dos Autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo. Brasiliense/EDUSP, 1994. p. 09-65. p. 40.

Intertextualidades em *Um Cão Andaluz*

Capítulo 3

Intertextualidades

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói, em sua obra, referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem [01]. A idéia central desta relação intertextual surgiu em Mikhail Bakhtin [02] no começo do século XX, como um meio para estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras, configurando-o como um dialogismo. Diálogo também reconhecido por outros termos, como intertextualidade, enquanto as relações entre vários discursos estudadas no decorrer do século XX se mantiveram como tema e procedimento importantes na interpretação da cultura.

Busco contribuir, na ordem da intertextualidade, para uma discussão da relação dialógica em *Um Cão Andaluz*, suas possíveis relações intertextuais com as pinturas de Salvador Dalí, Jan Vermeer, Jean-François Millet, Ingres e, em menor escala e importância, alguns filmes de Luis Buñuel.

O termo intertextualidade surgiu e foi reutilizado por Julia Kristeva em 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Ou seja, são duas variações de termos para um mesmo significado. Para Bakhtin, a noção de que um texto não subsiste sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição, permite que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes,

[01] PESSOA de BARROS, Diana Luz; FIORIN, José Luiz. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em Torno de Bakhtin*. Coleção Ensaios de Cultura. São Paulo, Edusp, 1999. p. 79.

[02] Mikhail Bakhtin foi um teórico russo e um dos primeiros a abordar a questão do dialogismo, das relações intertextuais entre obras e autores. Porém, estas relações dialógicas foram estudadas por ele somente em literatura e linguística, em obras de François Rabelais e Dostoiévski, abrindo o caminho para que outros teóricos, como Julia Kristeva e Robert Stam, aplicassem tais relações em outras mídias como o cinema e as artes plásticas.

entre dois ou mais discursos.

“A noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro - remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade.” [03]

Para Robert Stam [04], Julia Kristeva concebeu o termo intertextualidade baseando-se no dialogismo de Bakhtin, à medida em que é permitido observar-se em qualquer texto ou discurso artístico um diálogo com outros textos e também com o público que o prestigia. Um diálogo não ocorre somente em um discurso fechado, mas também com outros discursos e seus receptores, como uma relação intertextual entre um discurso, outros discursos anteriores e com os espectadores que, porventura, já tenham uma prévia noção de como se realiza uma relação citacional, sendo então determinado um diálogo de gêneros ou de vozes.

Ainda para Robert Stam, há uma relação entre a arte moderna brasileira e a intertextualidade. O que para Bakhtin convencionou-se chamar de dialogismo ou carnavalização e para Kristeva, que baseou-se em Bakhtin, tornou-se intertextualidade, para os modernistas brasileiros como Mário de Andrade denominou-se antropofagia. Considera a noção de antropofagia defendida pelos modernistas brasileiros como intertextual ou dialógica, porque não ignorou as influências européias e assimilou-as, revertendo-as, introjetando-as e reordenando-as em seu próprio estilo. Como tal, a antropofagia pode ser a contribuição brasi-

[03] PESSOA de BARROS, Diana Luz; FIORIN, José Luiz. (orgs.). *op. cit.* p. 50.

[04] STAM, Robert. *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Tradução de Heloísa Jahn. Série Temas. São Paulo, Ática, 2000. p. 34.

leira para a intertextualidade, ou melhor, para o dialogismo. Isto é:

“A noção de “antropofagia” simplesmente reconhece a inevitabilidade da intertextualidade, para usar o termo de Kristeva, ou do “dialogismo”, para usar o de Bakhtin. O artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais.” [05]

Convém situar que, em primeiro lugar, a intertextualidade foi foco de estudo no campo da literatura - através das citações textuais - como sendo a inclusão de um texto a outro, para efeitos de reprodução ou transformação. Pode-se também empregar o termo à outras produções textuais, imagéticas e midiáticas que trabalhem e elaborem sua narrativa discursiva com este artifício. A ocorrência intertextual dá-se por meio de três processos, o da *citação*, o da *alusão* e o da *estilização*.

A *citação* confirma ou altera o sentido do discurso mencionado e faz-se presente também em outros meios, como no teatro que cita as artes plásticas, no cinema que recorre ao teatro e nas artes plásticas que citam a própria História da Arte. A *citação* firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. Por sua vez, a *alusão* não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. Por fim, a *estilização* é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou

[05] *Ibid.* p. 55.

textual, com o intuito de reestilizá-lo.

A *citação*, a *alusão* e a *estilização* tornam-se os focos de abordagem desta dissertação, como sendo recorrências comuns na intertextualidade presente especificamente em *Um Cão Andaluz* de Luis Buñuel. Como uma referência fundamental de *citação*, tem-se em Mikhail Bakhtin a co-relação que este faz entre François Rabelais no Renascimento e os textos clássicos consultados, lidos e reinterpretados por ele.

Na leitura de Bakhtin, Rabelais é considerado um escritor de teor democrático do Renascimento francês. Ele destaca, em um importante estudo sobre as referências e os significados rabelasianos, todo o caráter popular de sua obra e as questões de ordem ritualísticas nas camadas populares no período medieval, tais como: o corpo grotesco, o rebaixamento de ordem corporal e as inversões de sentidos e valores oficiais do clero e da realeza. Nesta época, segundo Bakhtin, essas inversões e rebaixamentos faziam parte do repertório carnavalesco, da praça pública e, portanto, do gosto e regalo das camadas populares. Dentre estes gostos populares, François Rabelais soube mostrar em seus escritos a inversão de papéis recorrentes no período de carnaval nos feudos e vilarejos, a troca de funções e de significados para determinadas coisas e condutas, como a morte que, antes de ser considerada de malgrado, é associada ao riso, “*ao morrer de rir e de alegria*”. Bakhtin exemplifica o dialogismo ao destacar, nas obras de Rabelais, o uso da *citação*:

*“Morrer de rir é uma das variedades da morte alegre. Rabelais volta várias vezes às imagens da morte alegre. No capítulo X de **Gargantua**, enumera as formas de morrer de felicidade ou de alegria. Essas mortes são tomadas de fontes antigas. De Aulo Gêlio, por exemplo, a de Diágoras cujos três filhos venceram os Jogos Olímpicos: ele morre de alegria no momento em que seus filhos vitoriosos o coroam com as suas*

coroas, e que o povo o cobre de flores." [06]

Isto posto, de que maneira *grosso modo* ocorreria o dialogismo? Numa série de diálogos, tal qual uma gama de relações entre muitos textos e/ou discursos culturais, que se instalam no interior de um discurso específico e o definem. Em Bakhtin, a relação dos diálogos é estabelecida por um cruzamento de vozes e/ou discursos diversificados e, embora o teórico russo tenha se baseado na literatura, o dialogismo proporciona também um cruzamento de meios de comunicação e discursos enunciativos distintos. Tal cruzamento serve também para ressaltar que o termo dialogismo pode ser denominado polifonia - um outro termo para designar um significado assemelhado e/ou próximo e/ou o mesmo -, caracterizando-o como um diálogo em que muitas vozes adquirem visibilidade no dialogismo. Esta intertextualidade explicitada existe e confere uma identidade específica ao discurso.

Entende-se por polifonia um diálogo entre diversas vozes, não apenas enquanto um elemento de *citação* estático, mas no sentido de constituir um discurso entre duas ou mais vozes que se mostram e interagem em um diálogo intertextual. Um discurso, qualquer que seja, nunca é isolado, nunca é "falado" por uma única voz, é discursado por muitas vozes geradoras de textos, discursos que intercalam-se no tempo e no espaço.

Um discurso pode se valer de outro ou de outros para sugerir novas orientações e/ou novos sentidos a uma obra. Mesmo que a obra possua suas próprias significações, orientações e conserve esta forma, sem alterar o que está estabelecido, o novo discurso vem retrabalhar a idéia mostrada. Um único discurso pode encontrar duas orientações de interpretação, duas vozes distintas, criando

[06] BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Coleção Linguagem e Cultura. São Paulo, Hucitec - Editora da Universidade de Brasília, 1999. p. 358.

também uma pluralidade textual ou discursiva de vozes diferenciadas. Robert Stam lembra:

“Finalmente, vale a pena notar que o próprio Bakhtin pratica a polifonia discursiva em suas críticas. ...Cita esses críticos longamente, permitindo-nos ouvir suas vozes com ressonância plena. Não vê os outros críticos como oponentes a serem aniquilados, mas como colaboradores potenciais para um discurso polifônico. Neste sentido, a prática crítica do próprio Bakhtin exemplifica o dialogismo de que fala.” [07]

A intertextualidade pode ser compreendida, como uma série de relações de vozes que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos gêneros narrativos, dos estilos e até mesmo em culturas diversas. Porque o conceito de dialogismo vai além da literatura e da história de suas fontes, trabalha e existe dentro de uma produção cultural, literária, pictórica, musical, cinematográfica e define a relação polifônica, onde vozes subexistem, como uma relação intertextual que se estende por vários meios. A intertextualidade nasce de um diálogo entre vozes, entre consciências ou entre discursos, como uma pluralidade que se relaciona sem o intuito de anulação, mas sim, de compartilhamento para algo além das mesmas, para gerar novos discursos e definir-se então como um diálogo de citações. Com justiça, observa José Luiz Fiorin:

“Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a

[07] STAM, Robert. *op. cit.* p. 41.

*de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro **perpassa**, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin **aprofundou** esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção **camavalesca** do mundo, a palavra **bivocal**, o romance **polifônico** etc.” [08]*

Por esta razão, Bakhtin ressalta na obra rabelasiana suas referências clássicas e seus elementos históricos, bíblicos e populares quando escreve “*Observe-mos de passagem um detalhe muito significativo: segundo Platão (o Banquete), os silenos se vendiam nos ateliês dos escultores e, ao abri-los encontrava-se a efígie do deus. Rabelais transporta os silenos para as boticas dos farmacêuticos que, como sabemos, o jovem Gargantua gostava de frequentar para estudar a vida da rua, e no interior dessas figurinhas encontra-se toda espécie de drogas, das quais uma muito popular: o pó de pedra preciosa ao qual se atribuíam virtudes curativas.*” [09]. Bakhtin enfatiza as influências literárias clássicas, que se tornaram canônicas na Idade Média, e as lendas sobre as viagens e maravilhas do Oriente - relatadas em crônicas como elementos de composição para a imagética e a literatura renascentistas -, que marcaram bastante a imagética medieval, destacando a sua polifonia:

“Assim composto e propagado, o ciclo das maravilhas da Índia inspirou igualmente os motivos de numerosas obras pictóricas e artísticas da Idade Média.” [10]

Entretanto, mesmo tendo por referência uma releitura histórica e literária da

[08] PESSOA de BARROS, Diana Luz; FIORIN, José Luiz. (orgs.). *op. cit.* p. 29.

[09] BAKHTIN, Mikhail. *op. cit.* p. 146.

[10] *Ibid.* p. 302.

Idade Média e do Renascimento, o dialogismo pode ser percebido no campo da linguagem em outros momentos históricos, além daquele estudado por Mikhail Bakhtin. Logo, o que fora denominado como releitura em outro momento, passou a ser conhecido por dialogismo no início do século XX, a partir da obra de Bakhtin. A constante visita ou volta às escolas artísticas do passado - ou contemporâneas entre si - e a apropriação ao mundo das artes plásticas ou audiovisuais em geral, não é um fator estritamente marcado por um período histórico-artístico.

Faço aqui minhas, as palavras de Julio Plaza ao concordar que *“Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais de que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como a realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos.”* [11].

A citação intertextual destaca-se, aí, como um fenômeno histórico quando o Renascimento recitou a Idade Média, o Barroco releu o Renascimento e os artistas do Surrealismo voltaram ao passado para completar seus sonhos imagéticos, como o fez Salvador Dalí e suas várias redefinições da obra *Angelus* de Jean-François Millet. Mesmo as vanguardas artísticas do início do século XX, que reivindicaram uma drástica ruptura com o passado, já em um segundo momento, no final da década de 20, presenciaram o desaparecimento deste sentido de ruptura. Embora as vanguardas artísticas não tivessem abandonado esta reivindicação, o sentido de ruptura perdeu sua força justamente porque uma pessoa, um movimento ou uma época, só conseguem definir a sua identidade a partir de suas referências com o passado, por meio de *“sua memória histórica”* e social frequentemente reelaboradas [12].

[11] PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1987. p. 02.

[12] SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. Tradução de Luiz Carlos Daher; Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Cannabrava. 4ª edição. São Paulo, Nobel, 1991. p. 47.

A arte moderna, após a euforia do novo das primeiras décadas, tornou-se um movimento consonante ao dialogismo. Na literatura de ficção moderna também ocorreu um encontro de vozes diferenciadas que somaram-se, interagiram-se, contradisseram-se, homologaram-se umas às outras por meio de discursos modernos, clássicos e maneiristas que subexistiram-se, criaram uma nova relação polifônica e abriram caminho para o início do Pós-Modernismo quando “a intertextualidade nasce da percepção da disjunção existente entre essas duas vozes, essas duas consciências, esses dois discursos, homólogos narrativos das contradições profundas que coexistem a cada instante dentro e fora das pessoas de uma mesma coletividade.” [13]. Isto fica também evidenciado por Omar Calabrese ao perceber em Umberto Eco, marco na literatura Pós-Moderna, fontes referenciais do passado:

“Em vez de partir da mesma hipótese que Calvino (extraída da semiótica de Greimas), da equivalência estrutural de todas as histórias com a mesma matriz, Eco parte mais da ideia de que estrutura e figuras são transportáveis para dentro de uma outra história, “nova”, que resultará na combinatória de um material enciclopédico mais ou menos já existente. Assim, com níveis de especulação diversamente patenteados, Eco efetua uma “montagem” de muitíssimos textos (narrativos, figurativos, filosóficos, científicos, etc.) encaixados todos num novo texto que, traduzindo-os e obrigando-os ao objectivo, os homogeneiza também figurativamente.” [14]

O discurso moderno tende a ser polifônico e se relaciona com o presente e o

[13] PESSOA de BARROS, Diana Luz; FIORIN, José Luiz. (orgs.). *op. cit.* p. 76.

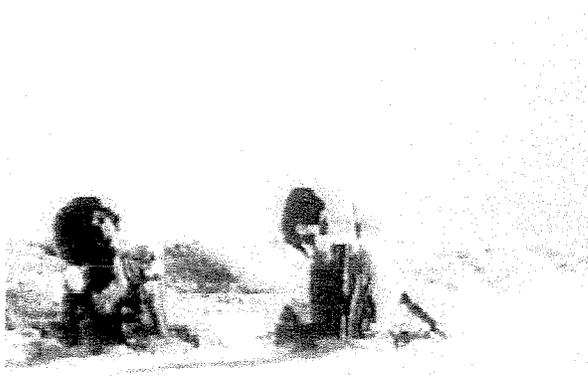
[14] CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1987. p. 119.

passado, concebendo-se como uma montagem que é alcançada por meio da fusão de elementos oferecidos por outros discursos distintos, sem contudo, perder a singularidade de cada um, afirmando assim, o seu caráter intertextual para atingir seus objetivos.

Destaco o cinema como sendo uma imagem em movimento dialógica por excelência quando, analisando-o, é possível encontrar uma cultura polifônica por tratar-se, primeiramente, de uma união de meios audiovisuais (o fotográfico e o sonoro), o que já exemplifica a inter-relação de dois discursos distintos e mais, especifica-se também por propiciar uma convivência heterogênea de discursos das mais diversas culturas. Discursos que se imbricam na narrativa cinematográfica e configuram uma somatória de elementos próprios do cinema. Que afirmam-no como um meio sem fronteiras ao lançar mão de recursos existentes em outras mídias. Que dialoga com as mesmas ao roteirizar um romance de sucesso, ao documentar uma escola artística ou ao dramatizar com a vida de um artista de renome. E mais, para não simplificar este tipo de relação, vê-se no cinema toda uma tradição em citar a história, as artes plásticas, a música e o próprio cinema.

Aqui, procuro discutir a polifonia em *Um Cão Andaluz* de Luis Buñuel e suas relações com as artes plásticas e com a sua própria produção cinematográfica. Ao assistir ao filme encontra-se, em sua cena final, uma citação do quadro *Angelus* de Jean-François Millet, em que dois corpos enterrados estão fixos e aludem à posição dos personagens representados na pintura de Millet. Posteriormente, em *A Bela da Tarde*, 1967, filme realizado na última fase cinematográfica de Luis Buñuel, há novamente uma referência ao quadro.

Séverine - protagonista de *A Bela da Tarde* interpretada por Catherine Deneuve - sonha. Neste sonho, aparecem dois personagens masculinos conversando e trabalhando em um campo de pastagem, quando soa o sino de uma igreja - só ouvido, não visto. Os personagens suspendem seus afazeres e assumem semelhantes posições às figuras humanas do quadro de Millet. Esta imagem referencial é mostrada em frações de segundos e pode até passar desper-



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928



Jean-François Millet, *Angelus* - 1858



Luis Buñuel, *A Bela da Tarde* - 1967

cebida para um espectador desavisado, todavia, após notar a relação de *Um Cão Andaluz* e Millet, a cena de *A Bela da Tarde* pode ser associado a ambos, principalmente porque há uma relação direta entre o campo aberto do *Angelus* e o campo de *A Bela da Tarde*. Os cenários que compõem o fundo do *Angelus* e o da citação no filme *A Bela da Tarde*, assemelham-se por representarem um campo vasto com o horizonte ao fundo.

O diálogo entre as vozes ou discursos é explicitado - quando um elemento iconográfico é facilmente reconhecido -, repetindo-se e sendo alterado, transcodificado e retraduzido inclusive para outros meios de comunicações audiovisuais. Porém, estas representações únicas, cada uma a sua maneira, caracteriza uma polifonia na narrativa e com os signos aos quais se relaciona. Isto é, quando o *Angelus* de Millet é alvo de citação direta, mas com soluções próprias em Luis Buñuel, pode-se dizer que, neste momento, surge uma relação polifônica.

A intertextualidade, o processo iconográfico ou ainda, o encontro entre vozes ou discursos, ocorre com grande intensidade em *Um Cão Andaluz* e pode ser classificada como direta ou indireta e implícita, onde apenas uma sutil referência a denuncia.

Luis Buñuel possui em *Um Cão Andaluz* e também em sua obra cinematográfica uma relação constante de intertextualidade com a pintura e, a partir daí, com a História da Arte. Não apenas nos filmes mencionados, mas em quase toda a extensão de sua carreira como cineasta, Buñuel fez uso do dialogismo e caracterizou esta atitude como parte de seu estilo cinematográfico. De acordo com Eduardo Peñuela Cañizal, constata-se a inter-relação e isto sugere a hipótese de um constante jogo de espelhos, definido como uma “*intertextualidade iconográfica*” [15] e manifestado com frequência na vanguarda surrealista entre 1920-30.

Estudando *Um Cão Andaluz*, indico neste e, posteriormente, em alguns outros filmes - na medida em que ocorre uma relação metalingüística, quando uma película refere-se à outra - a intertextualidade, o encontro entre as diversas vozes que se mostram com grande intensidade nesta obra. Relações diretas e indiretas que definem um encontro de *citações* com outros artistas, obras e com a História da Arte, que se repetem, se redimensionam e se caracterizam por ser uma polifonia que não surge apenas como alvo de *citação*, mas, também como um elemento integrante à cena e que, por vezes, reconfigura-se em textos e imagens únicas em Luis Buñuel.

A Polifonia em Movimento de *Um Cão Andaluz*

[15] PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. “Cinema e Iconografia (considerações em torno do catálogo sobre Buñuel)”, in: *O Indivíduo e as Mídias*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996. p. 260-271. p. 264.

O dialogismo é uma característica marcante do cinema autoral de Luis Buñuel e reflete em outros autores ou nele de maneira textual, plástica, musical ou metalingüística. Tais relações intertextuais fazem-se presentes e freqüentes na sua carreira cinematográfica e nas suas fases como realizador [16]. Estas fases podem ser assim divididas: a primeira, como sendo o seu manifesto cinematográfico (1928-32), a segunda, com as suas realizações no México (1946-65) e a terceira, com a sua volta ao cinema Francês (1967-77). Ênfase em *Um Cão Andaluz*, seu filme inaugural, sete exemplos que afirmam as relações intertextuais presentes em Luis Buñuel e mostram suas referências indiciais.

Os exemplos estão marcados de acordo com a ordem da decupagem em anexo. São: o olho - seqüência 03, cenas 01, 02, 03 e 04 -, o ciclista - seqüência 04, cenas de 01 a 09 -, a página de livro que se abre na ilustração de *A Rendeira* - seqüência 05, cena 05 -, as formigas na palma da mão do personagem D - seqüência 07, cenas 09, 14 e 16 / seqüência 09, cenas 57 e 59 -, a mão decepada encontrada no meio da rua - seqüência 08, cenas 01, 02, 04, 06, 09, 12, 16 e 17 -, o aparecimento da mulher de costas nuas no bosque - seqüência 11, cenas de 01 a 03 - e, por último, os corpos enterrados na areia no final - seqüência 13, cena 15.

Estes discursos dialógicos remetem às artes plásticas e à História da Arte, referindo-se a Salvador Dalí, Jan Vermeer, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean-François Millet e reverberam depois numa obra de Alfred Hitchcock e a alguns outros filmes de Buñuel.

[16] Quando afirmo que a intertextualidade e a metalingüagem existiram em todas as três fases de realizações cinematográficas de Luis Buñuel, recorro, não só às imagens de seus filmes, que por elas mesmas já comprovariam tal fato, como também a estudiosos do trabalho do cineasta espanhol, como Eduardo Peñuela Cañizal e Adilson Ruiz, que em seus escritos sobre Luis Buñuel destacaram estas relações como parte do “estilema buñueliano”.

O Olho

A seqüência do olho inicia-se com uma relação metaforizada entre uma lua atravessada por uma nuvem no céu e, ao mesmo tempo, um olho feminino rasgado por uma navalha. Esta metáfora é tomada cinematograficamente como uma verdade estarrecedora, chocante e em parte experienciada, porque os próprios roteiristas do filme, Luis Buñuel e Salvador Dalí, enfatizam que a idéia inicial do roteiro surgiu de um sonho de Buñuel, onde a lua e um olho eram cortados ao meio. No plano onírico, inconsciente, olho e lua são aproximados e, neste plano, pertencem, um e outro, à esfera do vivido e da subjetividade humana. Para trazer esta relação para a imagem em movimento houve a transposição do plano natural e celeste - a lua e a nuvem - para a esfera do corpo humano. Após ter visto um fenômeno considerado natural, cotidiano e freqüente, o espectador revê a cena no olho como se fosse perfeitamente cabível e inspirador dar vazão a um anseio humano reprimido, antes comunicado ao inconsciente por um sonho. Assim, a cena e o choque nascem do inconsciente daquele que sonhou, Buñuel - o realizador do filme



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

-, e só a imagem fílmica faz jus para representá-los.

O olho é rasgado pela navalha enquanto a lua é atravessada pela nuvem em uma seqüência antológica do cinema. Entretanto, na continuidade do filme, após o corte do olho, ocorre um salto de oito anos e a personagem que teve o olho rasgado não apresenta ferimento algum, nem cega ficou. Tem os olhos intactos, aludindo a um jogo entre o tempo onírico, tempo fílmico e o tempo real, como se o início do filme fosse um prólogo ou que toda a seqüência não passou de um sonho do protagonista. Ou ainda, foi apenas para chocar o espectador? O choque aqui nasce da imagem e nela se prende, contudo força o espectador a se antenar com a violência desta navalhada e a se indagar sobre seus significados simbólicos e psíquicos dentro desta narrativa fílmica. O choque então “acorda” o espectador do cotidiano e o prende ao enredo para buscar entender o significado de tal choque tão cruel.

O cinema surrealista prestou-se a este tipo de inversão da lógica, onde os personagens não são delimitados e os desejos do inconsciente - como a vontade de repetir o corte visto na lua - são plenamente realizáveis. É o signo da lua e seu conteúdo romântico, quase pueril, que alude ao ato de cortar o olho e, em contraposição, reforça o choque causado por esta navalhada. O personagem representado por Luis Buñuel deixa aflorar seus instintos mais sádicos, após ver o que naturalmente uma nuvem faz com a lua, excitando-se com a possibilidade de provocar a dor numa mocinha tão desprotegida, mas que calmamente se entrega a este gesto.

Há também a chance do ato ter sido premeditado. O personagem masculino está barbeado e, apesar disso, afia uma navalha. A mulher espera sentada e passiva a concretização do corte e o que é incerto aos olhos de quem assiste um ato inesperado, torna-se certo para o personagem que o anseia. Tão certo como a aversão e o asco que a maioria dos espectadores sentem ao ver tais cenas, ao contrário do caminho “natural” da nuvem pela lua.

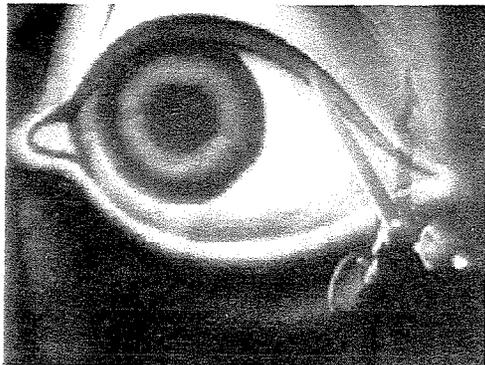
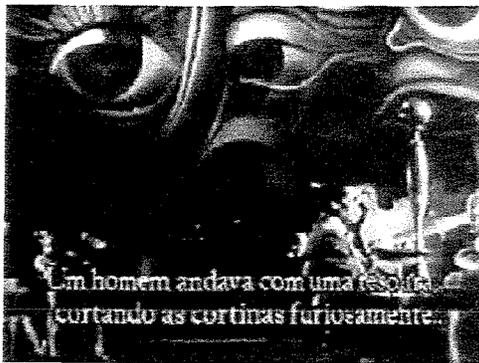
Para o Surrealismo, o olho era o melhor dos sentidos humanos. A visão em

detrimento do olfato, do tato, do paladar e da audição. O melhor caminho e sentido para libertar o sonho, o mundo onírico e opor-se ao racionalismo e seu domínio. Através deste olho surrealista, ligaram-se dois mundos distintos, o exterior real, empírico e cotidiano com o interior imaginativo, subjetivo, psíquico, reino das pulsões e dos instintos. Um interior que se abriu e mostrou seus domínios aos atos comuns e racionalizados do mundo exterior, do mistério que se fez presente e abriu as portas do inconsciente, demonstrando o percurso predileto dos surrealistas e demarcou, assim, o olho como o melhor instrumento para enxergar para além do horizonte dado pela realidade empírica e ultrapassar a barreira que separava estes dois mundos.

Foi em *Quando Fala o Coração*, 1945, filme de Alfred Hitchcock, que de novo o olho, no cinema, aproximou-se da concepção e da força com que surgiu em *Um Cão Andaluz*. Primeiro, por ter o mesmo destino e ser rasgado ao meio nas seqüências do filme, segundo, porque o filme trata da psicanálise freudiana que os surrealistas tanto respeitaram.

A Dra. Constance (interpretada por Ingrid Bergman) e o Dr. Edwards (interpretado por Gregory Peck) são psiquiatras de uma clínica de repouso. Dr. Edwards, recém-chegado, assume o cargo de chefe da área. Há porém, um mistério em torno deste personagem e quem se apresenta ao cargo é um suspeito de assassinato, provável paciente do verdadeiro Dr. Edwards e possível responsável pela sua morte. No entanto, o próprio recém-chegado não sabe ao certo o que aconteceu e acredita mesmo ser o verdadeiro Dr. Edwards.

O tema central é a respeito de um homem desmemoriado e suas verdadeiras histórias e identidades e o filme traz à baila os estudos sobre os sonhos feitos por Freud para solucionar este mistério. Para o outro psicanalista do filme - outrora professor da Dra. Constance -, os sonhos fazem parte de um quebra-cabeças em que as peças não se encaixam. As peças podem mostrar aquilo que se quer racionalmente esconder, cabendo ao analista encaixar estas peças e decifrar o significado transmitido por elas através dos sonhos. Para resolver as suspeitas



Alfred Hitchcock,
Quando Fala o Coração - 1945

de assassinato e o segredo do Dr. Edwards, este relata seus sonhos ao professor da Dra. Constance. É necessário ressaltar que o Dr. Edwards não é deliberadamente falso, mau e sem caráter. Aqui, a psiquê é definitiva porque decide por ele e apesar dele, assim, não é um jogo entre o bem e o mau, mas, entre o racional e o irracional.

O sonho narrado pelo Dr. Edwards (personagem de Gregory Peck) começa em um cassino sem paredes, o que separa as salas são cortinas repletas de olhos pintados. Enquanto as pessoas divertem-se neste cassino, surge um homem que, de posse de uma tesoura, corta as cortinas e os olhos sucessivamente e com fúria. Esta idéia-imagem é conhecida? Sim, toda esta seqüência onírica de *Quando Fala o Coração* foi criada plasticamente por Salvador Dalí e encontra-se aí uma referência a *Um Cão Andaluz*. Dialoga explicitamente com o corte do olho para enxergar-se além do consciente huma-

no. A cortina e olhos nela pintados representam esta barreira que é rompida pelo Surrealismo, como se a cortina fosse a membrana do globo ocular que é rasgada em *Um Cão Andaluz*.

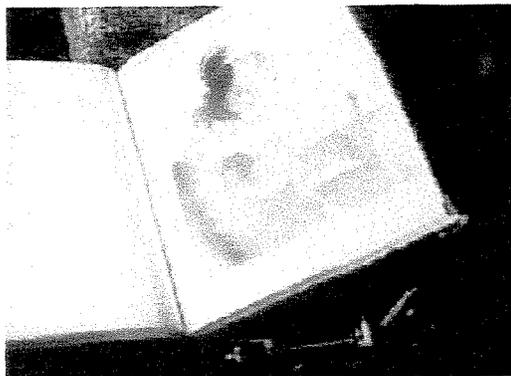
O Ciclista e A Rendeira

As duas seqüências que se seguem aparecem intercaladas na apresenta-

ção de *Um Cão Andaluz* e estão agrupadas neste texto por apresentarem uma mesma relação direta com Salvador Dalí.

É na obra de Salvador Dalí que se encontram mais relações intertextuais com o filme *Um Cão Andaluz*. Isto é freqüente por Dalí ter participado da realização do filme e, posteriormente, esta polifonia aparece como um traço marcante na sua obra. Convém relacionar as obras do artista que são aí pertinentes para mostrar a polifonia freqüente entre os dois surrealistas. O discurso dialógico entre Luis Buñuel e Salvador Dalí não se limitou a *Um Cão Andaluz*, continuou nas suas trajetórias de vida e pode ser caracterizado em Buñuel em seu estilema.

Na primeira seqüência, um ciclista pedala uma bicicleta por ruas praticamente desertas. São várias tomadas de ângulos diferentes e fusões de planos do mesmo ciclista. Cenas vistas lateralmente, frontalmente e pelas costas deste personagem, evidenciando seu movimento, sua agilidade e dando uma visão global do personagem. Logo após o surgimento do ciclista em cena, a personagem feminina B aparece lendo um livro em seu quarto. Quando presente a chegada do ciclista, atira o li-



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928



Jan Vermeer, *A Rendeira* - 1670



Jan Vermeer, *A Leiteira* - 1660

vro ao chão e caminha em direção à janela. Ao cair, o livro fica aberto na página onde se vê impressa a reprodução da pintura *A Rendeira* de Jan Vermeer.

A própria figura física do ciclista trava um diálogo com a pintura holandesa por meio da roupa vestida. Embora esteja usando um terno sóbrio, o ciclista tem babados em volta do pescoço e da cintura como adereços e usa também uma touca na cabeça. Estas peças *aludem* às roupas das figuras humanas retradas pelo pintor holandês em seus quadros, como *A Rendeira* e *A Leiteira*, 1660. Os adereços usados pelo ciclista tornam-se referências entre as duas seqüências, fazendo uma ponte que modela uma associação, uma continuidade entre elas e a obra de Vermeer. Mais, quando o livro é arremessado ao chão, o ciclista também cai, como se houvesse uma dependência, uma forte ligação entre ambos, a ponto de conectá-los num gesto simultâneo.

O fato da personagem B pressintir a chegada do ciclista, justamente no momento em que vê no livro uma reprodução de *A Rendeira*, coloca a possibilidade

de uma imagem refencial do inconsciente tornar-se realidade. Quando *A Rendeira* é relacionada por B com as vestes do amado, representa e personifica o encontro - talvez seu desejo -, através de um referente próximo e familiar. Esta relação se inverte nas seqüências seguintes quando, após a morte do ciclista, a personagem B dispõe seus adereços na cama e espera o seu retorno, como se a construção de um manequim promovesse a volta e a ressurreição do amado e/ou, então, a veste toma a vez do corpo e se torna sua túnica mortuária, faz as vezes do rito do luto.

Estas seqüências relacionadas incutem também a noção de subconsciente. Pois, o inconsciente que pode aflorar e influenciar a conduta do homem. O ato de colocar os adereços na cama é uma lembrança, talvez um desejo, semelhante a vontade de encontrar seu amado. Quando B pressente a chegada do ciclista, ela não o ouve, não o vê, apenas presume e o encontra vindo em sua direção, vestido a la *A Rendeira* de Vermeer.

O ciclista também têm como característica seus traços efeminados, de masculinidade duvidosa e não muito certo da cabeça. Os babados na roupa dele estão fora de contexto, sugerem que ele é fora do prumo, um sujeito meio aloprado.

Volta-se ao quadro de *A Rendeira*. Johannes Vermeer ou simplesmente Jan Vermeer, como se tornou mais conhecido, foi um pintor holandês nascido na cidade de Delf, por isto, também é chamado por Vermeer de Delf. Pintor de grande talento e cogita-se ter estudado com Carel Fabritius, um dos discípulos de Rembrandt, adquirindo também certas características do Barroco italiano - como um traço de Caravaggio - por meio de estudos em outros pintores holandeses. Vermeer é considerado singular por de ter buscado novos temas às suas composições pictóricas, fugindo aos temas bíblicos - vistos somente no início de sua carreira - e voltando-se para a chamada "pintura de interiores". Foi por estas composições, que se tornou um mestre na representação do interior holandês, com a sua "arte doméstica" e a constante presença da figura feminina entretida em simples tarefas caseiras.

Nestas cenas de atitudes cotidianas, de afazeres domésticos e até das tarefas e gestos da burguesia em ambientes da casa, o apreciador de suas pinturas sente-se como um “voyeur” a espiar particularidades e intimidades alheias. Os personagens de Vermeer têm tanta importância quanto os objetos que fazem parte da composição e são elementos pertencentes ao tema, como um colar ou um pedaço de pão. Uma característica sua é a atenção e a fidelidade aos detalhes retratados - como os instrumentos musicais, os mapas e os utensílios domésticos -. Seus temas não sugerem um mistério aparente e detêm-se tecnicamente em uma harmonia requintada de tons [17].

Esse pintor é, por vezes, considerado como um dos grandes no domínio do claro-escuro. A luz é fundamental em suas pinturas e enriquece-se pela variação monocromática dos tons amarelo-ouro, do vermelho que se enegrece, do azul e do branco que iluminam a composição, a luz está em suas pinturas para diluir as formas e tornar vago os contornos, mostrando como as texturas se modificam em contato com a mesma.

Tecnicamente, também atribuí-se a Vermeer o domínio da perspectiva e especula-se que tenha feito uso da câmara obscura. Sobre esta questão, pode-se dizer que Vermeer foi um estudioso da perspectiva e a possibilidade de que muitos dos seus efeitos foram adquiridos com o uso da câmara obscura não deve ser descartada, porque foi apoiando-se nos recursos permitidos por tal objeto que, provavelmente, seus poucos quadros tornaram-se retratos das peculiaridades luminosas e perspectivas do seu dia-dia. O que contribui para tal especulação, é o fato de que as cenas representadas assemelham-se a instantes fotográficos, imagens “roubadas” por um ligeiro momento. O princípio fotográfico usado por Vermeer encontra-se com a supra-realidade e com o Surrealismo, ao transformar um assunto banal em uma busca de significados que possam estar implícitos na

[17] GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1993. p. 340.

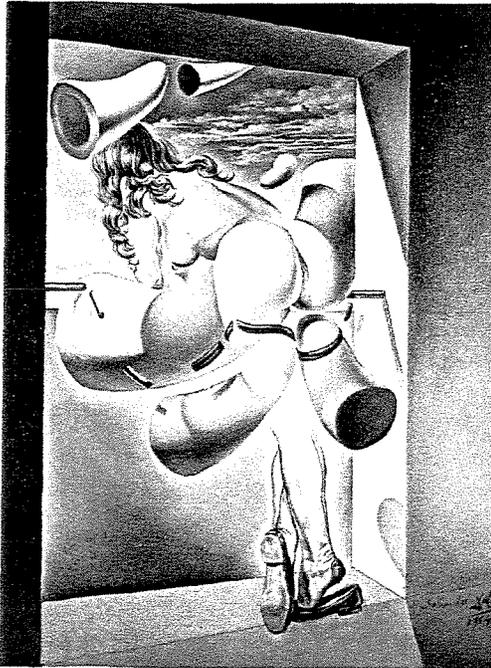
visão imediata. Embora o referente esteja no campo do real, há uma inclinação (inconsciente - diriam os surrealistas) por parte do observador, em explicar o que possa estar subentendido na imagem apresentada [18]. Tal qual a idéia de imagem referencial transmitida pelo cinema.

A Rendeira possui as características antes mencionadas: é um tema comum, um afazer cotidiano que simboliza toda a domesticidade abordada por Vermeer. Embora não carregue um ar misterioso em sua criação, ganha tal coloração por meio de especulações subjetivas em torno da imagem quase indicial e pela sua reaparição nos filmes de Luis Buñuel, mais precisamente em *Um Cão Andaluz* e *Esse Obscuro Objeto do Desejo*. Este diálogo sugere novas interpretações, não do tema em si, mas da referência ao passado como um meio de perpetuação da Arte.

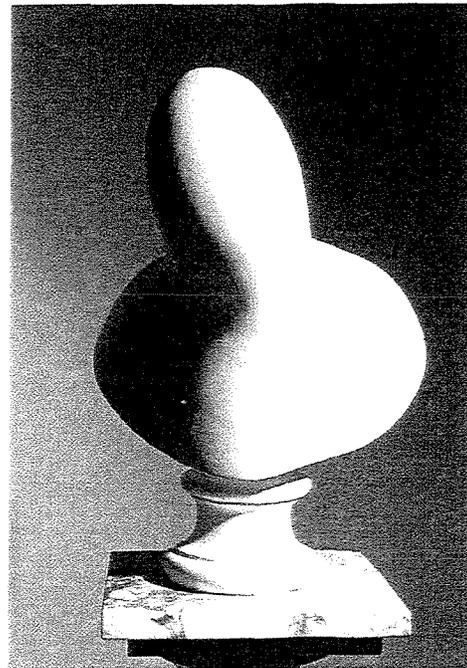
Vermeer releu e explorou em suas composições, trabalhos de pintores que fizeram parte de seu gosto particular ou que pertenceram à coleção de sua família, como se vê no quadro chamado *Moça em Pé ao Virginal*, cerca de 1660-65, onde a pintura de um anjo é retratada ao fundo da composição, trata-se de uma pintura dentro da pintura, um artifício de metalingüagem. Além disso, Vermeer também releu a obra chamada *A Alcoviteira*, 1611, de Dirck Van Baburen, onde em 1656, Vermeer pintou *A Alcoviteira*, trabalho este que possui algumas diferenças do original em relação a sua composição, mas que mantém o jogo de luzes característicos à época.

Para Salvador Dalí, *A Rendeira* tornou-se uma obsessão. Além de reproduzi-la fielmente, fez vários intertextos com a obra de Jan Vermeer, pintura que Dalí apreciou desde sua adolescência. *A Rendeira* possuía, segundo Salvador Dalí,

[18] "Uma imagem fotográfica, portanto, compreende uma maior complexidade quanto aos aspectos formais da supra-realidade, visto que a realidade existente (racional), já de imediato, imprime-se no papel fotográfico, enquanto a realidade inconsciente, embora tenha seu ponto de partida na imagem apresentada, é encontrada fora dela." , in: BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a Estética Fotográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000. p. 57.



Salvador Dalí, *Jovem Virgem Auto-Sodomizada pelos Cornos da sua Própria Castidade* - 1954

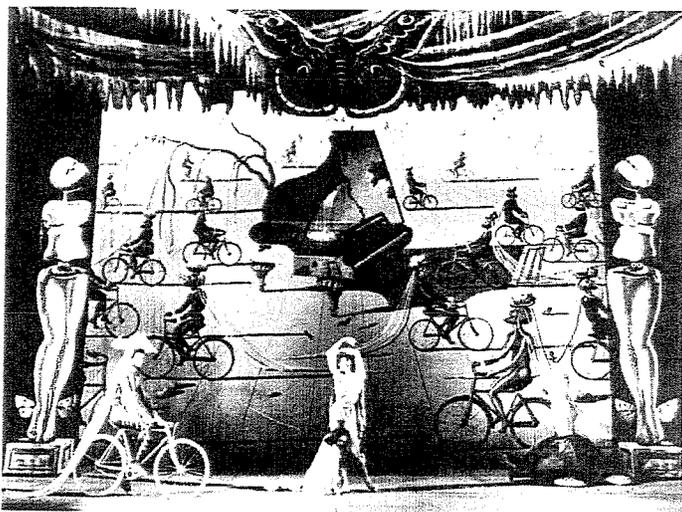


Salvador Dalí, *Busto Rinocerântico de A Rendeira de Vermeer* - 1955

uma relação muito estreita com um rinoceronte, ou melhor, com o chifre de um rinoceronte. Através de associações baseadas em seu método “paranóico-crítico”, Dalí via semelhanças entre a composição rigorosa de *A Rendeira* e a forma de um chifre de rinoceronte, que para ele serviria como um objeto funcional ao penetrar a castidade feminina. E mais, *A Rendeira* para Dalí, seria a representação de uma infinidade de chifres rinocerânticos [19].

Em dezembro de 1955, na faculdade Sorbonne, Salvador Dalí proferiu uma conferência sobre *A Rendeira* e o rinoceronte, criou o filme, juntamente com Robert Descharnes, *A História Prodigiosa da Rendeira e do Rinoceronte*, 1955 e produziu outras obras sobre o tema como a pintura *Jovem Virgem Auto-Sodomizada pelos Cornos da sua Própria Castidade*, 1954 e a escultura *Busto Rinocerântico de A Rendeira de Vermeer*, 1955.

[19] DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí: A Obra Pintada*. Itália, Taschen, 1997. pp. 477-480-481-482-486-487-490.



Salvador Dalí, *Colóquio Sentimental* - 1948

Acerca das roupas do ciclista, Salvador Dalí criou, em 1944, um pano de fundo como parte do cenário para o balé *Colóquio Sentimental*, apresentado em 1948. A estrutura formal na composição e nos trajes dos personagens, que apresenta-se tanto no filme *Um Cão Andaluz* quanto nos trabalhos posteriores de Dalí,

assemelham-se intimamente e correlacionam-se como uma possível continuidade formal e estilística de forte conotação sexual, que motiva certo riso pela inesperada associação.

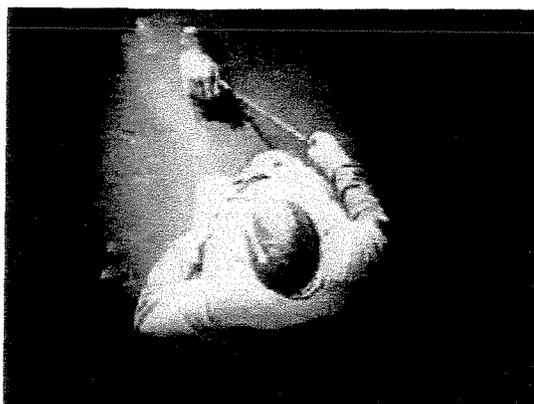
As Formigas e a Mão Decepada

Estas três seqüências possuem uma relação entre si, não somente pela continuidade, como também no campo dos significados. Nas seqüências em que surgem as formigas, elas marcham sobre a palma da mão do personagem D e fica sugerido que elas estão às voltas com algo no centro da mão, talvez um



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

buraco por onde elas saíram ou algum outro inseto. Porém, um olhar mais apurado enxerga que a atenção delas está realmente voltada para a própria mão do homem. As formigas tornam-se o centro das atenções e a associação é imediata e contínua, formigas com uma axila masculina, a axila com um ouriço do mar e o ouriço com uma mão decepada.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

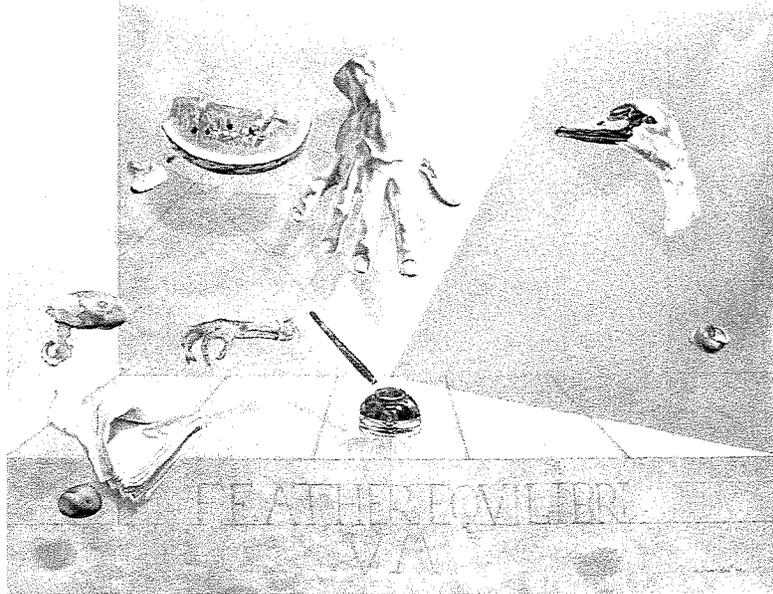
Na seqüência da mão decepada, o personagem E está absorto ao mexer e olhar fixamente para algo no meio da rua e, quando a câmera aproxima-se em close, vê-se que se trata de uma mão decepada. Esta mão pode significar muito para o personagem que a observa. Contudo, a dúvida permanece, pois a mexe e remexe sem externar qualquer perturbação maior, dado seu comportamento impassível, não sendo possível descobrir o que sente. Os curiosos à sua volta não conseguem entender a cena e o provável valor da mão, demonstrado quando o policial pega a mão decepada, coloca-a dentro de uma caixinha de

madeira, de tampa listrada, e a entrega para o personagem E, que recebe a caixinha e pressiona-a contra o peito, junto ao coração.

Há nestas seqüências uma relação de grandeza entre o maior e o menor, uma analogia e uma inversão de papéis. Enquanto existe uma mão exposta em detalhe, com uma porção de formigas caminhando dentro dela, também existe outra mão, pequena e ao centro da imagem, com uma porção de pessoas se mexendo ao seu redor, pessoas que, vistas de cima, lembram um bando de formigas. Estas pessoas ao redor da mão decepada proporcionam uma inversão de

valores e grandezas, fazendo o papel contrário ao das formigas que se concentram na palma da mão de D, representando um grande formigueiro à espreita da pequena vítima.

O que significaria para este personagem guardar esta mão decapada e, desta maneira, grotesca? Qual a idéia que estes surrealistas faziam da mutilação? Porque em Salvador Dalí há outra mão mutilada na altura do punho - como no filme -, no

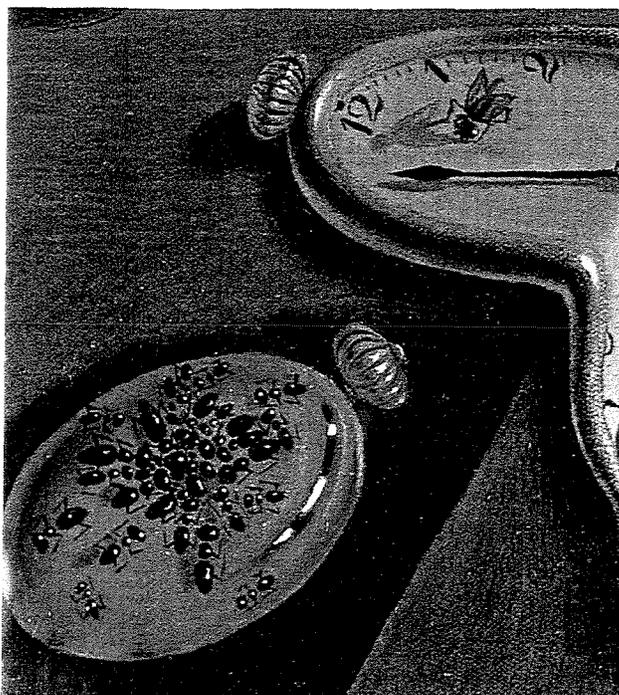


Salvador Dalí, *Equilíbrio Intra-Atômico de uma Pena de Cisne* - 1947

quadro *Equilíbrio Intra-Atômico de uma Pena de Cisne*, 1947 e este elemento retorna no “estilema buñueliano” com a apresentação de uma mão sem dedos em *A Idade do Ouro* e de um peregrino sem as mãos, em busca de um milagre que as traga de volta, no filme *Simão do Deserto*, 1965, como um signo a despontar aqui e acolá nestas obras artísticas.

Não se pode esquecer, porém, da simbologia que os insetos comportam por devorar o corpo do homem. Por devorar a carne humana, a formiga ganha um parentesco com o verme e alude a um contato muito íntimo com a condição humana. Sabe-se que a idéia das formigas surgiu em um sonho [20] e que, juntamente com o sonho do olho e da lua, desencatilhou o roteiro do filme. A idéia de que os insetos devoram a carne humana e seus símbolos, pode ser comprovada ao observar as obras de Salvador Dalí *A Persistência da Memória*, 1931 e *Rosto*

[20] Adilson Ruiz, in: PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (org.). *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*. Coleção Debates. São Paulo, COM-ARTE-ECA, Perspectiva, 1993. p. 193.



Salvador Dalí, *A Persistência da Memória* - 1931 (detalhe)

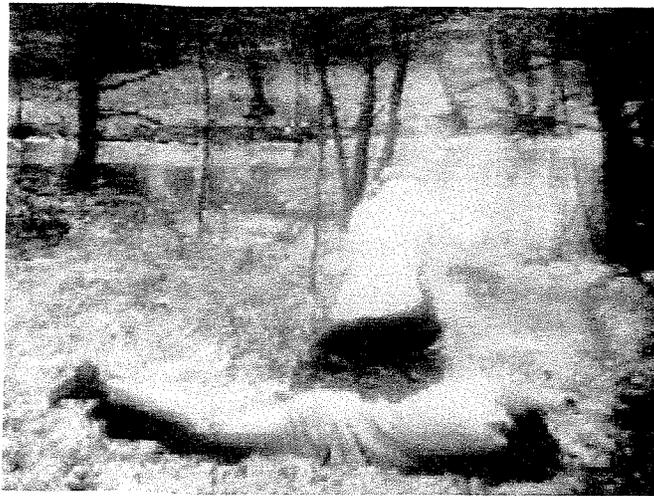
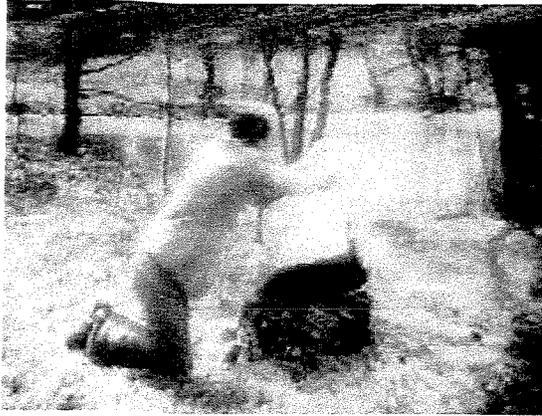


Salvador Dalí, *Rosto com Formigas* - 1936

em *Formigas*, 1936. Há também uma referência direta entre o quadro *Rosto com Formigas* e a seqüência onde a boca do personagem D é trocada por pelos da axila de B. Por tal razão, considero este elemento como um discurso intertextual quando faz-se presente, tanto no filme dirigido por Luis Buñuel como nos trabalhos plásticos de Salvador Dalí.

A Mulher Nua

A mulher de costas nuas no bosque, mostrada rapidamente quando o personagem F apoia-se em seus ombros ao cair, ao ser assassinado, é uma referência imediata a Jean-Auguste-Dominique Ingres e depois recuperada com certa insistência na obra de Salvador Dalí. Esta associação é feita pela posição em que estas figuras femininas se encontram, todas de costas, todas enigmáticas. O que faz uma mulher nua e sozinha sentada em um bosque? É um sonho ou o último desejo do personagem F ao morrer? Seria este o ideal feminino para o cinema surrealista de Buñuel e Dalí?



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz* - 1928

Ingres foi um artista francês neoclássico [21] e aluno de Jacques-Louis David [22], expoente máximo do Neoclassicismo francês. Ingres conheceu os pintores italianos e fixou seus estudos em Rafael Sanzio e suas madonas de rostos perfeitos, caracterizando-se como um

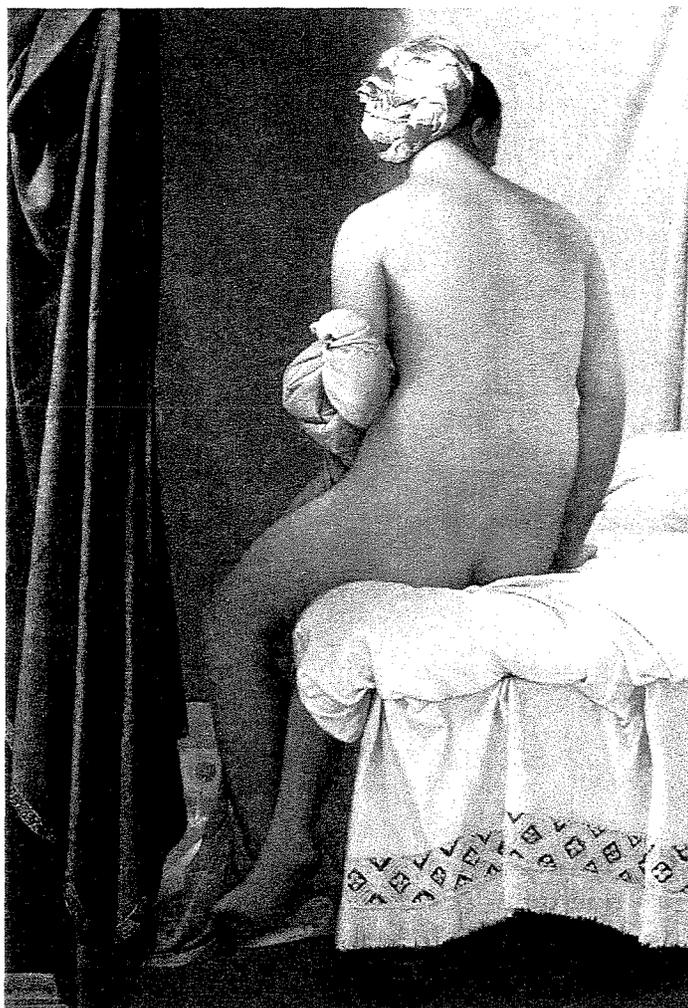
[21] O Neoclassicismo foi um movimento artístico que predominou-se entre o final do século XVIII e o início do século XIX - período da Revolução Francesa e do Império Napoleônico - e que teve por encomenda maior reviver a antiguidade clássica greco-romana, os feitos mitológicos e retratar o imperialismo de Napoleão Bonaparte. Com o Neoclassicismo, a França iniciou o seu caminho em direção à Capital da Arte, revendo alguns preceitos do Renascimento - séculos XV e XVI -, como a adoção de uma postura racional e objetiva universais e tendo no período Clássico - o período greco-romano - um exemplo supremo de civilização. Até o final do século XIX a escola greco-romana teve um papel fundamental no desenvolvimento dos períodos artísticos, indo e vindo à medida em que as aspirações racionais faziam-se presentes, sendo que, após o advento do Impressionismo - final do século XIX - a mesma saiu definitivamente do caminho natural das artes plásticas, voltando vez ou outra em Giorgio de Chirico, Salvador Dalí e alguns artistas contemporâneos que a utilizam como elemento de *citação*.

[22] Para David, o trágico era histórico, era a adesão lógica às exigências sociais que, como tal, deveria ser apresentada como um fato real, sem subterfúgios. Porém, digo real no sentido figurado, pois, nada melhor para David que os modelos clássicos e mitológicos, que foram por ele retratados de forma clara e precisa, sendo que, este fôra o seu conceito de "real", a imagem irreal pintada com todo o realismo do momento como vê-se nas telas *O Juramento dos Horácios*, 1784,

defensor das formas frente aos sentimentos. Para Ingres, a forma era a realidade e a clareza absoluta do que se vê [23].

O desenho foi para Ingres a concepção de uma obra artística em sua íntegra, onde encontrava-se a linha, a luz, a sombra e a cor. Em suas pinturas, entendidas como um complemento do desenho inicial, é visível uma relação entre o claro e o escuro e uma técnica de pinceladas precisas, onde a tinta atingia o máximo de diluição em contato com a tela, o chamado “alisamento” do pincel, para que a tinta não deixasse marcas de cerdas. Os detalhes anatômicos em seus trabalhos tornaram-se dignos dos mestres da antigüidade helenística.

As mulheres em Ingres atingiram o status de “musas para o voyeurismo” e frequentemente foram retratadas e estudadas por ele. A figura da mulher nua e de costas pode ser encontrada em Ingres nos quadros *A Banhista de Valpinçon*, 1808, *A Pequena Banhista*, 1828 e *O Banho Turco*, 1863. Esta figura foi



Jean-Auguste-Dominique Ingres,
A Banhista de Valpinçon - 1808

e *A Morte de Marat*, 1793, composições rigorosas, com linhas horizontais e verticais, cores sóbrias e tons pálidos, onde a história é a lógica e a moral dos acontecimentos.

[23] GOMBRICH, Ernst H. *op. cit.* pp. 399-400.

uma forma perfeita encontrada por Ingres para representar o erotismo feminino, fascinando pelas costas esculturais descobertas no quadro *A Banhista de Valpinçon*, repetindo-a outras vezes e por muitos anos, em outras composições suas. Tornou-se o seu “achado de beleza” e perpetuou-se por décadas de realizações pictóricas, em haréns, ambientes fechados e em companhia de outras igualmente belas.

A Banhista de Valpinçon, pintado na época em que Ingres estava em Roma, caracteriza-se por ser o ideal do belo, a relação entre todas as coisas buscadas no decorrer da vida do artista. Assim, a composição e suas formas, surgiram e se transformaram na síntese, no resultado final de suas pesquisas em torno do seu ideal feminino. Para isto, foi necessário deformar o corpo e torná-lo estranho ao olhar cotidiano, para que o mesmo se adequasse à estrutura formal da composição [24].

A deformação do corpo também aconteceu em *A Grande Odalisca*, 1814, onde Ingres acrescentou uma vértebra a mais ao corpo da mulher, definindo e “descaracterizando” o seu ideal de belo. Esta busca vinha desde o seu quadro-embrião *A Banhista de Valpinçon* e resume-se numa mulher nua de costas em uma situação intimista, onde a luz revela a sensualidade de suas formas e transforma aquele corpo em vida no meio à sobriedade da composição. A mesma forma simples e enigmática encontrada em *Um Cão Andaluz*, o ideal de beleza, posicionado em um bosque bucólico e a espera do fim da vida do homem. A morte torna-se bela e certa para o personagem F, quase repousante.

Ingres também recorreu aos mestres do passado e às gravuras e ilustrações antigas para estudar e reproduzir estilos, arquiteturas e vestes de determinadas épocas. O movimento a qual pertenceu, caracteriza-se por travar um diálogo com o passado através de seus temas históricos, considerados pelos pintores

[24] *Ibid.* pp. 399-400.



Salvador Dalí, *Gala Nua de Costas* - 1960

neoclássicos como o ramo mais elevado da História da Arte.

Salvador Dalí também dialogou com Ingres e Luis Buñuel através de suas pinturas *A Minha Mulher Nua*, *Contemplando o seu Próprio Corpo a Transformar-se em Degraus*, *Três Vértebras de uma Coluna*, *Céu e Arquitetura*, 1945 e *Gala Nua de Costas*, 1960. Manteve o mesmo ideal de beleza, impassível, monumental, forte, graciosa e, por si, misteriosa porque esconde o rosto, não cede à curiosidade do espectador e lá continua entretida consigo mes-

ma, imperturbável, musa que não é condescendente ao artista.

Explorando a presença desta figura feminina no filme *Um Cão Andaluz*, pode-se supor o mesmo ar misterioso e distante com que foi representada por Ingres e Dalí. O ideal de beleza que se apresenta para provocar a curiosidade do espectador com relação à sua repentina aparição, tão rápida quanto o seu sumiço, permite até sugerir uma ilusão de ótica ou um delírio do homem agonizante. Talvez seja de novo o desejo humano definindo a sua presença.

O Angelus

Na última cena de *Um Cão Andaluz* aparece o quadro *Angelus* de Jean-François Millet e, depois, foi recitado no filme *A Bela da Tarde*, sendo caracterizado como um elemento constitutivo do “estilema buñueliano”. A imagem do solo

árido onde os corpos estão enterrados não lembram o campo fértil de Millet e de *A Bela da Tarde*, no entanto, a posição de resignação, de conformidade dos corpos com as intempéreis da vida dos personagens, se dá como no *Angelus*, onde a morte e a prece são certas.

Esta cena também representa uma antítese com relação ao início do filme *Um Cão Andaluz*, com um singelo “*Era uma vez...*” dos contos infantis, da carochinha, puros e desprovidos de malícia, onde o mal é geralmente bem punido e o bem, por fim, triunfa. Onde a morte é apropriadamente aplicada como castigo ou motiva a orfandade precoce de alguém, contudo não é carregada de insondáveis mistérios.

Há uma ironia neste “*Era uma vez...*”, primeira frase do filme, pois engana o espectador que poderia esperar um conto de fadas. Por fim, a continuidade cênica desfaz qualquer ilusão, negando o “*Era uma vez...*” e o seu final feliz, ao apresentar o corte no olho de uma mocinha pueril e ingênua, que impassível aguarda seu destino.

A noção de morte, porém, pode portar outros sentidos. Não há a morte alegre? Talvez a Primavera mostrada no final do filme não tenha vindo logo em seguida ao encontro do casal, talvez possa haver muitas outras Primaveras depois, onde Buñuel vai além e mostra o final do conto de fadas, o final do sonho e da vida do casal. O casal de *Um Cão Andaluz* se libertou do mundo do possível e morreu junto? Não seria um final feliz? Realizado? Na Primavera tudo floresce, o amor acontece e, contrariamente ao significado que possa transmitir, que o amor faleceu e foi enterrado, o casal pode ter concretizado o amor e vivido-o até o fim dos tempos. A morte não os separou, deixou-os enterrados lado a lado e para sempre, numa companhia irreversível. Mais, os personagens enterrados fazem as vezes das raízes de uma outra vida e ainda podem alimentar a terra.

O *Angelus* de Jean-François Millet pertence ao Realismo [25]. Millet tornou-se

[25] O Realismo foi um movimento artístico surgido na França por volta de 1840 e foi con-

conhecido por retratar o camponês no trabalho e a ética do trabalho rural continuou a ser uma constante em seus quadros, o lavrador é o herói. Provavelmente, conhecedor do Manifesto Comunista e das lutas de classes na França pós-Napoleão Bonaparte, Millet realizou o que acreditava ser certo, mesmo que para isto, fosse obrigado a deixar a Paris das tensões e movimentos sociais rumo ao interior.

A escolha dos camponeses em detrimento dos operários das fábricas, deve-se também por sua origem do campo, Millet filho de um pequeno fazendeiro, foi novamente para o campo onde refugiou-se, após as perseguições políticas sofridas em Paris. Mais importante: o camponês não estaria ainda corrompido, não fora retirado de seu ambiente natural e estava ligado à terra, ao modelo de vida e

temporâneo do Naturalismo. Aos realistas, tidos como socialistas e perseguidos após a revolução de 1848, interessava a imagem fiel e detalhada da natureza e da vida naquele momento, foram críticos da sociedade e retrataram as desigualdades sociais pós-revolução industrial. O Realismo, tendo como expoentes Gustave Courbet e Jean-François Millet, provocou a indignação dos conservadores em sua época, por excluir de seus trabalhos os temas referentes à mitologia, à religião ou a fatos históricos, pois, ao invés de seguirem os preceitos da “arte oficial” na época, os artistas realistas preferiram retratar em suas telas os operários, os camponeses e as paisagens comuns.

Em Courbet o Realismo se solidificou como sendo um movimento artístico e ultrapassou a divisão que havia entre o Neoclassicismo e o Romantismo, sendo que, para Courbet, o apelo romântico ao sentimentalismo e a imaginação nada mais foram do que uma fuga à realidade da época e que deveria existir então uma abordagem direta da vida cotidiana, enfrentar a realidade e liberar a sensação visual das experiências comuns, sem a necessidade de ideais pré-estabelecidos e previamente ordenados. Com o quadro *O Enterro em Ornans*, 1847, Courbet lança a base do Realismo onde a pintura sem idealização, sem subjetivismos e espiritualidades se faz presente, identificando o objeto artístico como uma interpretação do real, onde o mesmo existe como é e não mais belo, nem mais feio, apenas verdadeiro, isento de retoques e idealizações, de inspirações mitológicas ou de fatos do passado.

Gustave Courbet, que teve uma origem rural e socialista, foi interpretado por muitos como sendo um radical de perigosa influência aos jovens e foi também um dos primeiros a assumir publicamente o uso da fotografia - uma novidade tecnológica - para adquirir o efeito da perspectiva em seus quadros, sendo que, por tal motivo sofreu uma comparação entre suas pinturas e os retratos fotográficos, por possuírem temas considerados vulgares à sociedade da época. Sobre o assunto Courbet simplesmente dizia “*não posso pintar um anjo, pois nunca ví nenhum*”. Aderiu à Comuna, movimento revolucionário, tornou-se um rebelde, foi perseguido, aprisionado e teve seus bens confiscados, obrigando-o a refugiar-se na Suíça, porém, embora tivera uma vivência socialista, não transpôs para a sua pintura todo o seu ideal político, provavelmente porque o que defendia, o que acreditava ser certo, estava longe de ser um fato real, mas sim, uma utopia - naquele século - almejada por ele e outros artistas de sua época.

de trabalho tradicionais de seus pais [26].

O tema principal do *Angelus* consiste num casal de camponeses em uma composição enigmática, como se estivessem orando por alguém, pedindo aos céus uma boa colheita ou agradecendo o fruto recebido por eles. A composição é simples e direta, realista, vê-se o que está sendo mostrado, sem subterfúgios ou mensagens em “camadas”. Posteriormente, descobriu-se através de um exame com ultra-violetas feito pelo Museu do Louvre, uma sombra semelhante a um caixão pequeno aos pés do casal e cogitou-se que, originalmente, entre eles estava pintada a figura do filho morto, provavelmente encoberta pelo artista por achá-la demasiada.

Paradoxalmente, o Realismo pode ser interpretado como o oposto da preconização surrealista ao retratar a realidade e não deixar-se levar pelo subjetivo.

O *Angelus* também foi caro a Salvador Dalí. Há quadros, estudos e até mesmo um livro escrito por ele sobre a obra de Millet, que transformam este tema em um objeto de questionamentos sobre quais os seus reais significados nos trabalhos dos surrealistas. Salvador Dalí também havia previsto a imagem inicial do quadro, aquela em que havia uma criança morta prestes a ser enterrada pelo casal de camponeses [27].

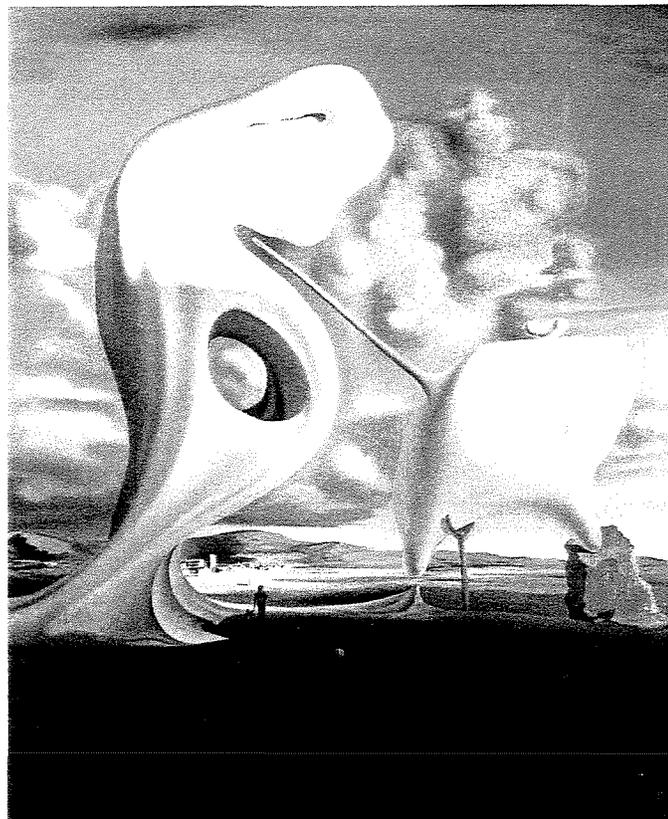
O *Angelus* tornou-se, para Dalí, numa obsessão e possuía um caráter fortemente erótico, uma intencionalidade latente e transformando-se em uma obra perturbadora, enigmática, densa. Seus significados em Dalí variam. No entanto, por vezes o *Angelus* transformou-se na personificação do ato sexual como se vê em *O Angelus Arquitetônico de Millet*, 1933 e *Tristão e Isolda*, 1944, além de outras possibilidades como as representadas em *Atavismo do Crepúsculo*, 1933-34, *Reminiscência Arqueológica do Angelus de Millet*, 1935 e *Aurora, Meio-Dia*,

[26] GOMBRICH, Ernst H. *op. cit.* pp. 401-402-403-404.

[27] DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. *op. cit.* p. 190.

Pôr do Sol e Crepúsculo, 1979. Na obra *O Angelus Arquitetônico de Millet*, ocorre uma inversão de papéis e a massa arquitetônica que representa a personagem feminina de Millet, parece querer penetrar a carne do homem.

Encontra-se também o *Angelus* nos filmes *Um Cão Andaluz* e em *A Bela da Tarde*. Filmes distantes entre si na carreira cinematográfica de Luis Buñuel e que vem, como mais um elemento, evidenciar o “estilema buñueliano” e suas intertextualidades históricas.



Salvador Dalí, *O Angelus Arquitetônico de Millet* - 1933



Salvador Dalí, *Reminiscência Arqueológica do Angelus de Millet* - 1935

O Estilema Buñueliano

Compreende-se o “estilema buñueliano” como uma galeria de estilos a que o cineasta Luis Buñuel recorreu em sua carreira cinematográfica. Alguns estilemas confundem-se mesmo com os preceitos surrealistas, como o

amor impossível e o desejo não realizável, a confusão entre o sonho e a realida-

de e o ataque à sociedade e à religião, tal qual em *A Via Láctea*, *o Estranho Caminho de São Tiago*. Seu roteiro foi baseado nos dogmas da Igreja Católica, feito com a intenção de se inverter os fatos, de enfrentar a religião e transformar o filme em uma apologia das heresias poéticas, onde o bem e o mal não se distinguem e o uso da carne leva a alma à purificação. A relação irônica que Buñuel manteve em toda a sua carreira com a religião católica está também nas cenas onde os padres são arrastados em *Um Cão Andaluz*, em *A Idade do Ouro* e em *Simão do Deserto*.

Para roteirizar *Simão do Deserto*, Luis Buñuel inspirou-se em uma história que conheceu por meio de Federico García Lorca, quando era estudante universitário em Madri. Contava a vida do anacoreta San Simeón. No filme, Simão é um beato cultuado pelos milagres realizados e vive, na época medieval, em cima de uma coluna no meio do deserto. O santo renega os prazeres terrenos para estar em companhia de Deus e, por várias vezes, é tentado pelo Diabo em forma de mulher. Porém, suas preces e seus sacrifícios são armas eficazes no combate às tentações. Inevitavelmente, o demônio-mulher leva a melhor e, em mais um aspecto surrealista dentre tantos no filme, Simão é transportado, após a passagem de um jato, da Idade Média para a Nova Iorque dos anos 60 e tem por companhia a mulher-satã.

Simão do Deserto também trava um diálogo direto com a obra pictórica de Salvador Dalí: *Retrato de Gala com Duas Costeletas de Borrego em Equilíbrio sobre o Ombro*, 1933, *Os Espectros do Sex-Appel*, 1934, *Paisagem com Elementos Enigmáticos*, 1934 e *O Toureiro Alucinógeno*, 1968-70. São referências que ligam o filme e as pinturas. No filme, Simão é despertado de suas preces por uma garota que se veste com roupas de marinheira e brinca com uma grande argola, rodando-a pelo chão. Após conversarem sobre ela e o motivo por ela estar lá, a garota insinua-se para Simão e mostra-se uma mulher atraente, com coxas e seios à mostra, numa cena das mais sensuais da filmografia de Buñuel, ao provocar o gosto masculino pelo fetiche. Esta seqüência é intertextual, porque a roupa

de marinheira que a personagem veste e o brinquedo de argola que ela usa, estão representados nas pinturas de Dalí. Por ela estar no chão e Simão em cima da coluna, cria a noção de inferioridade da garota e esta intenção também é demonstrada nas pinturas mencionadas. Tais índices podem ser diretamente relacionados com a infância do garoto Salvador Dalí, pois fotografias da época mostram o pintor, quando pequeno, usando o mesmo tipo de roupa e o mesmo brinquedo, e suas biografias tratam de discutir a relação deste com o seu pai opressor [28].

Outros elementos dialógicos, entretanto, são característicos de Luis Buñuel e, dentre estes, como parte da galeria dos “estilemas buñuelianos”, as relações iconográficas que o mesmo teve com a História da Arte. Exemplifico também algumas relações metalingüísticas que se fizeram presentes nos filmes de Buñuel, a começar pela relação existente entre *Um Cão Andaluz* e *A Bela da Tarde*, que se encontram ligados por dois elementos distintos. O primeiro, é a presença iconográfica do *Angelus* em cenas dos dois filmes e o segundo é o ressurgimento da enigmática caixinha de *Um Cão Andaluz*. Em *A Bela da Tarde*, ela volta às mãos de Severine com o mesmo tom de mistério quanto aos objetos que contém.



Luis Buñuel, *A Bela da Tarde* - 1967

A Bela da Tarde narra as aventuras e desventuras de Severine. Mulher bem casada, de alta posição social, cuja vida sexualmente entediada impulsiona-a a prostituir-se à tarde. Longe de torná-la feliz, tal atitude faz com que ela se condene psicologicamente e que tenha sonhos eróticos e masoquistas, protagonizados

[28] *Ibid.* p. 587.



Luis Buñuel, *A Bela da Tarde* - 1967

pelo marido. Num desses sonhos, o marido de Severine e um amigo trabalham no campo e quando soa o sino da igreja, eles param com seus afazeres e voltam-se para o horizonte, como se estivessem duplicando as posições dos personagens do *Angelus*. Depois deste gesto, voltam-se para Severine, amarrada em um tronco, e começam a xingá-la de “vadia”, “cadela” e a atirar-lhe fezes de animais no rosto e no corpo.

Na esfera da metalingüagem iconográfica, é possível ver um nexo entre o primeiro e o último filme de Luis Buñuel, respectivamente *Um Cão Andaluz* e *Esse Obscuro Objeto*

do Desejo, ocorrendo uma ponte, uma ligação direta entre ambos por intermédio do diálogo que fazem com *A Rendeira* de Vermeer. *Esse Obscuro Objeto do Desejo* também dialoga com *Um Cão Andaluz* através do foco central da história que é, como em muitos filmes de Buñuel, a constante busca do amor, do desejo e do prazer sexual feminino.

Esse Obscuro Objeto do Desejo é sobre um personagem interpretado por Fernando Rey - o senhor Faubert - e os artifícios que usa para conquistar o amor e a virgindade de uma moça - Conchita - que se faz difícil. Depois de idas e voltas, onde o senhor Faubert não mede esforços financeiros para atingir sua meta, a seqüência final da película dá a entender que a concretização do ato sexual aconteceu. Para sugerir isto, mostra uma mulher em uma vitrine bordando um pano, em uma posição semelhante *A Rendeira* de Vermeer, onde a agulha

sugere a representação e a penetração de um pênis e o pano a de uma vagina deflorada, como observou Eduardo Peñuela Cañizal [29].



Luis Buñuel, *Esse Obscuro Objeto do Desejo* - 1977

Alguns outros exemplos do “estilema buñueliano” estão nos filmes *Um Cão Andaluz*, *A Idade do Ouro* e *Simão do Deserto* e a relação destes com a mutilação

do corpo humano, mais precisamente com as mãos. A freqüente execução da música *Tristão e Isolda* para pautar o amor louco e impossível entre os personagens em *Um Cão Andaluz*, *A Idade do Ouro* e *Escravos do Rancor*, 1953, *Tristão e Isolda* também é citada textualmente no diálogo de um dos personagens de *O Fantasma da Liberdade*. A questão do amor louco como uma constante em Luis Buñuel, um tema sempre recorrente em toda a sua carreira cinematográfica e que, foi a tônica em muitos dos seus roteiros.

[29] Observações do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, na disciplina *A Urditura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel*, de 1999, na pós-graduação da ECA-USP.

**Os
Significados em
*Um Cão Andaluz***

Capítulo 4

Discursos Dialógicos: Significados em *Um Cão Andaluz*

Um Cão Andaluz trata do amor, ou melhor, a respeito da impossibilidade da concretização do amor realizar-se entre os personagens B e C, marcado pelos desencontros ocorridos em suas vidas e também porque os encontros não permitem o desfecho feliz e querido. No entanto, existem outras possibilidades no enredo e nas mensagens subentendidas na continuidade filmica de *Um Cão Andaluz*. A intenção é, tendo como ponto de partida as “pinturas postas em fotogramas”, ou seja, a imagens polifônicas elencadas no capítulo anterior, discutir um pouco mais tais elementos. Aponto certas relações entre Buñuel, Dalí e a História da Arte, aquela que Luis Buñuel teve com a Idade Média e seus ícones consagrados pela memória histórica e social, as referências sugeridas nas imagens de *Um Cão Andaluz* e as relações de estranheza assinaladas por Freud [01].

Luis Buñuel é considerado um cineasta autoral e assim pôde determinar as formas e tomar as decisões de direção e montagem de *Um Cão Andaluz*. Neste capítulo, são discutidas as possibilidades significativas em Buñuel e, mais precisamente, em seu primeiro filme, de forma que, mesmo que Salvador Dalí tenha participado como roteirista e contribuído muito nas filmagens em *Um Cão Andaluz*, os argumentos pertinentes a respeito do pintor já foram vistos.

O Surrealismo bebeu, de modo geral, na fonte do Maneirismo e o destacou no tempo histórico e artístico, quando trouxe à Modernidade alguns aspectos reconhecidos na produção maneirista do século XVII. O Surrealismo revisitou e dialogou com o Maneirismo, buscando imagens grotescas, a fim de montar um

[01] Embora Sigmund Freud, como fundador da psicanálise, não concordasse com as especulações dos surrealistas acerca de suas teorias. Porque para ele, os quadros do Surrealismo não deveriam ser usados para psicanalisar seus autores quando, racionalmente, estes artistas recorriam a temas extraídos da psicanálise com o intuito de transmitir características e aparência do inconsciente, é válido destacar que para o Surrealismo e seus artistas, as análises de Freud foram muito fecundas no processo criativo.

discurso necessário para contribuir na criação da arte surrealista, transformando tais imagens maneiristas no maravilhoso, retomando as linhas gerais do grotesco e caracterizando-as, junto com Alfred Jarry e o Expressionismo alemão, no grotesco moderno [02].

Haveria para Hocke, uma relação entre a fantasia e o grotesco bizarro como sendo, no Maneirismo, “a primeira manifestação consciente” do método paranóico-crítico de Salvador Dalí [03]. Pois os maiores gênios, dentre eles os artistas plásticos, são muito propensos à loucura e que, através dela, são capazes de criar metáforas e símbolos de suas fantasias, de forma que o grotesco e a fantasia sejam intimamente relacionados quando aparecem no Surrealismo. Para Robert Stam, o Surrealismo fez uso do excesso imagético e do estilo grotesco para romper com o puritanismo e as regras da sociedade rígida e de gosto neoclássico do começo do século XX [04].

A construção do grotesco surrealista encontrou no Maneirismo uma referência para certos aspectos particulares e importantes, como as imagens duplas ou o ser duplicado, a fixação dos surrealistas pela sexualidade, por elementos de caráter baixo, corpóreo e carnal.

O duplo maneirista era feito por meio de imagens com duplo sentido. Paisagens que se fundem com um rosto, legumes que formam uma cabeça ou objetos, animais e flores que formam um indivíduo. Salvador Dalí retomou e deu continuidade a esta formulação imagética, com seus temas, composições, enquadramentos e jogos de lógica quando, em suas pinturas, pequenos personagens sugerem a formação de um rosto, de um corpo ou de uma estrutura arquitetônica. A questão

[02] BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Coleção Linguagem e Cultura. São Paulo, Hucitec - Editora da Universidade de Brasília, 1999. pp. 39-40.

[03] HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. Coleção Debates. São Paulo, Perspectiva, 1986. 2ª ed. pp. 119-121.

[04] STAM, Robert. *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Tradução de Heloisa Jahn. Série Temas. São Paulo, Ática, 2000. p. 46.

da imagem dupla não se prende apenas ao campo imagético, flui também no caráter psicológico de determinados personagens e referem-se à **dupla** personalidade ou ao duplo sentido buscado pelos manifestos surrealistas. Quando a ambigüidade insere a confusão entre a função de determinados personagens em peças teatrais - onde um mesmo ator atuava em duas funções e revezava-se entre ele e seu duplo, seu alter-ego ou até mesmo a sua própria imagem no espelho -, dialoga diretamente com o mesmo duplo sentido presente nos personagens de *Um Cão Andaluz*.

No filme, os personagens C - o ciclista - e D são representados pelo mesmo ator e possuem características psicológicas distintas. Supõe tratar-se de uma relação de dupla personalidade, ao tempo em que os dois não contracenam juntos e que se relacionam com a mesma personagem B, como se o personagem D fosse o alter-ego do ciclista. O que é em C e o que desejaria ser, projetado em D. Dentre as características do personagem D está a virilidade, a força de vontade e o desejo sexual por B. O ciclista, que é mostrado como um ser frágil, com dúvidas quanto à sua sexualidade e com certos trejeitos delicados ao pedalar, também possui desejos e anseios pela mulher desejada, mas, a sua falta de firmeza, potência, lucidez e controle não o deixam concretizar suas vontades e pulsões mais profundas.

Para Freud, esta relação psíquica, vincada pela identificação de um ser por outro, a projeção:

“ ... é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self).” [05]

[05] FREUD, Sigmund. “O Estranho”, in: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XVII*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1980. p. 235-269. p. 252.

Contudo, apesar dos gestos usualmente poucos masculinos, o ciclista parece agradar à personagem B, que se sente atraída e apaixonada por ele e recusa as investidas de D, homem rude e sádico. A indefinição nos gestos e nas vestes do ciclista denota também um significado quanto à sexualidade do personagem, caracterizando um travestismo e uma ambigüidade de personalidade, até mesmo a pouca lucidez do sujeito [06]. Em *Um Cão Andaluz* há, além o personagem C que se veste com babados femininos, o personagem E que, quando surge pela primeira vez em cena, é um homem vestido com um terno escuro. O personagem E denota características ambíguas sobre a sua sexualidade ao se vestir e ter o corte de cabelo masculinizados. Entretanto, esta primeira impressão se desfaz quando, na continuidade cênica, seu rosto e gestos delicados confirmam tratar-se de uma mulher.

Outro dado importante acerca desta feminilidade estranha do ciclista, é encontrada em Freud pela noção do desejo infantil feminino e a vontade de dar vida à suas bonecas. Para Freud, as bonecas estão diretamente ligadas à vida infantil e à ilusão de que as mesmas possam ganhar vida, tornar-se reais e que, sendo assim, as bonecas têm suas roupas bem cuidadas e são tratadas como amigas pelas meninas. Basta relacionar este fato a uma seqüência de *Um Cão Andaluz*, para se chegar a conclusão da dualidade introjetada no ciclista, dualidade representada por seu físico masculino e suas vestes femininas. Nesta seqüência, após a queda do ciclista, a personagem B coloca todos os adereços femininos do ciclista em cima da cama, senta-se em uma cadeira e põem-se a observá-los fixamente, como se seu olhar e desejo fizessem o ciclista estar ali. Ainda Freud afirma.

[06] Tal característica liga-se, hipoteticamente, à sexualidade múltipla exercida no Maneirismo, onde todos os sexos representaram-se em um só, no pansexualismo que atribuiu a certas obras de sua época um significado andrógino ou hermafrodita e determinou a união do homem e da mulher em um só corpo, com as qualidades de ambos os sexos contribuindo para a formação de um ser que, se não fisicamente, psicologicamente apresentava características bissexuais, in: HOCHE, Gustav René. *op. cit.* pp. 313-314.

“De fato, tenho ouvido ocasionalmente uma paciente declarar que, mesmo aos oito anos de idade, ainda estava convencida de que as suas bonecas certamente ganhariam vida se ela as olhasse de uma determinada forma, extremamente concentrada... as crianças não temem que as suas bonecas adquiram vida, podem até desejá-lo.” [07]

Em *Um Cão Andaluz*, pode haver a noção de que a personagem B deseja - como a paciente de Freud - reviver o ciclista com suas vestes e/ou ainda lembrá-lo assim, como se os adereços denotassem também uma túnica mortuária, exemplificando a ausência causada pela morte e, em certa medida, pela falta de juízo do ciclista. Tal leitura permite ver o corpo e suas fisiologias com um significado carnavalizado, festivo, onde as barreiras sociais, sexuais e a divisão por classes não existiriam no âmbito popular e o sagrado conviveria lado a lado com o profano. Isto determinaria duas linhas constantes de atuação e de tensão nos enredos de Luis Buñuel. A primeira linha caracteriza-se pela forte atração pelo sexo oposto, pelo ser feminino que geralmente conduz a ação de seus filmes. Aí, o homem se torna um coadjuvante dos caprichos e devaneios da mulher fatal, da mulher ambígua, da virgem inocente ou da pervertida dissimulada, caracterizando e subjetivando o ponto fundamental para o desenrolar da ação.

A segunda linha compreende a provocação, o ataque e a inversão de papéis que, freqüentemente, Buñuel reservou aos ícones da sociedade capitalista: ao clero, aos burgueses e aos políticos, num traço de gosto anarquista. Segundo Eduardo Peñuela Cañizal:

“Essas diferenças sobredeterminam, em termos poéticos,

[07] FREUD, Sigmund. *op. cit.* p. 251.

dois processos de carnavalização caracterizadores da escrita filmica de Buñuel: as imagens são construídas, de um lado, para explorar aspectos estritamente corporais e, de outro, para direcionar o olhar do espectador no rumo de significâncias topográficas extremamente transgressoras.” [08]

O termo carnaval aí não designa simplesmente uma festa popular, mas vem para assinalar certas características consideradas da Idade Média e do Renascimento que, em Buñuel, voltaram com o forte sentido transgressor destes tempos, como uma forma de renovação e contradição [09].

Numa linhagem centrada em Bakhtin, o carnaval medieval também é descrito como momento e representação do rebaixamento corporal, onde o desejo sexual e os aspectos do baixo corporal atingem tanta importância quanto as elevadas aspirações da sociedade. Há aí um realismo transcendido, a quebra na hierarquia e no espaço social oficialmente estabelecido por normas e regras políticas e religiosas que, para o olhar carnavalizado, deveriam ser interpretadas e seguidas totalmente às avessas. Sobre este assunto, Robert Stam enfatiza:

“A obra de Luis Buñuel, mais do que qualquer outra, forja um elo direto entre as transgressões formais e temáticas da vanguarda e a tradição medieval da irreverência carnavalesca. Buñuel, que foi educado no que ele próprio determinou “uma atmosfera medieval” e que inúmeras vezes exprimiu seu amor pela Idade Média, rescussita em seus filmes as estratégias artísticas daquele “período doloroso e deliciosamente refinado”.” [10]

[08] PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. “Sobre a Poética da Carnavalização em Luis Buñuel”, in: *Cinemas*, nº 14. São Paulo, 1998. p. 77-98. p. 84.

[09] BAKHTIN, Mikhail. *op. cit.* p. 189.

[10] STAM, Robert. *op. cit.* p. 61.

Logo em Buñuel, a tradição medieval desponta por meio das transgressões sociais à igreja, à política e à burguesia, por deslocamentos de tempo e de espaço, onde os personagens burgueses atingiram o nível dos humildes e os símbolos cristãos foram “rebaixados” aos anseios da carne, como acontece no filme *Simão do Deserto*. Aí, um beato é literalmente parodiado das escrituras religiosas, hagiográficas e bíblicas e transformado, no gênero buñueliano, em brinquedo nas mãos de uma mulher dominadora. Outro elemento importante, segundo Adilson Ruiz, revela-se na história de que o cineasta inspirou-se no relato da vida de San Simeón - um anacoreta que viveu por mais de quarenta anos no alto de uma coluna no deserto da Síria, durante a Idade Média -, para escrever o roteiro de *Simão do Deserto* [11].

Pode-se relacionar ainda, em *Simão do Deserto*, a simbologia representada pelo pedestal, a coluna onde o beato penitenciava-se, como sendo uma representação do pênis ereto. Na Idade Média, época de origem do texto lido por Buñuel para escrever o roteiro do filme, corria a tradição quanto à existência de textos antigos e clássicos que designavam algo em comum entre falo e as torres e os pedestais, aproximando-os. Conhecia-se inclusive uma narrativa que contava sobre uma tradição frequente na Síria. Nesta região, todos os anos, um homem subia ao pico de um destes falos/pedestais erguidos a Baco e rogava aos deuses, por sete dias, prosperidade à sua terra [12]. Há ainda neste relato, uma relação entre o alto e o baixo medieval. O pênis em forma de coluna, que refere-se como a vagina, o ventre e as nádegas aos órgãos genitais inferiores e portanto baixos, ergue-se aos céus, ao alto topográfico, para intercambiar-se com o divino e exemplificar o realismo e a ambigüidade grotesca.

As relações com o baixo corporal sugerem um olhar carnavalizado sobre

[11] Adilson Ruiz, in: PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. (org.). *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*. Coleção Debates. São Paulo, COM-ARTE-ECA, Perspectiva, 1993. p. 234.

[12] BAKHTIN, Mikhail. *op. cit.* p. 271.

certos significados da Idade Média, recorrentes em Buñuel, e que possibilitam relacionar os discursos medievais com os discursos modernos de *Um Cão Andaluz*.

Seguindo o nexo do baixo topográfico com o corpo humano têm-se o significado que as excreções corpóreas adquiriram na Idade Média e, posteriormente, em Buñuel. A região das zonas dos órgãos genitais era considerada uma área rica em fertilidade, não somente com relação ao ventre feminino e a região escrotal masculina, mas também por excretar fezes e urina que regavam e adubavam a terra, fertilizando o campo para um novo renascimento ou, metaforicamente, para simbolizar vida nova da natureza e do povo, trazido até a atualidade com a expressão “salpicar de lama” [13].

Todavia, tal expressão fora conhecida na Idade Média por meio das festas populares, nas quais o clero ritualisticamente atirava fezes ao povo para simbolizar a renovação da vida e caracteriza-se esta conduta enquanto um gesto tradicional de rebaixamento. Como diz Bakhtin ao analisar Rabelais:

“No célebre episódio dos carneiros de Panugre, do Quarto Livro, o mercador Dindenault se vangloria de que a urina de seus carneiros fertiliza os campos “como se Deus tivesse mijado neles”... Prova que nessa época, nas lendas populares e na própria língua, os excrementos estavam indissolúvelmente ligados à fecundidade... Em Baldus de Folego, encontra-se uma passagem que tem por quadro o “infreno” onde Cingar “ressuscita” um adolescente, regando-o com “urina”.” [14]

Os excrementos foram, neste realismo grotesco da Idade Média, considerados mais do que simples necessidades fisiológicas, foram interpretados como

[13] *Ibid.* p. 126.

[14] *Ibid.* pp. 128-129.

matérias essenciais à vida e ao corpo do homem, bem como fundamental à terra na luta contra a morte dos campos. O homem medieval possuía uma ligação extremada e forte com a terra, que lhe propiciava frutos e lhe garantia o sustento, a fartura e a miséria da vida, além de um elemento de constituição de sua identidade social.

Considerando-se tal característica também em Buñuel, é possível entender uma seqüência de *A Bela da Tarde*, cujas cenas mostram a personagem principal sendo “salpicada de lama”, ou melhor, alvejada com fezes pelo próprio marido e seu amigo. A possibilidade desta seqüência representar uma relação de escárnio e repulsa à primeira vista, decifra-se também como uma metáfora para a renovação humana, para a fertilidade da mulher, do casamento ou simplesmente do desejo sexual, opondo-se, via grotesco, ao modo clássico de se apresentar o corpo belo da mulher desejada.

O grotesco referente ao baixo corporal foi incorporado por Buñuel. Em *Um Cão Andaluz* o choque, embora pareça gratuito, é calculado e existe para despertar o asco, a repugnância no espectador por meio de situações adversas, como a cabeça de burro que sangra em cima do piano e a forma como o personagem D ataca a mulher, excitado por seu sadismo ao ver um atropelamento e babando pelo canto da boca ao tocar do corpo de B, demonstrando que a morte ao invés de coibir, impulsiona-o. Esta forma encontrada por Buñuel para inverter as características psicológicas dos personagens de *Um Cão Andaluz*, valorizou o aspecto dramático do filme e ficou bem ao gosto do movimento Surrealista, chocando o público que, na época, era visto por eles nos conformes de uma educação burguesa. O grotesco que choca também está presente na cena do olho rasgado, como uma agressão à uma região tão cara ao corpo humano e que também iluminaria a alma. O choque existe para avaliar a reação do espectador e a intensidade com que suas reações são até paralisadas.

Quando o olho é rasgado pela navalha, forma-se uma bolha com um líquido indefinido que está prestes a escorrer. Este líquido que escorre pode ser sangue

e o corte pode lembrar a perda da virgindade, o rompimento do hímem feminino, se considerar-se o tom desta cena como a busca de um desejo sexual. O ato de cortar o olho, por si só, denota violência e dor. Se este gesto for retraduzido em termos de anseios psicológicos e realizações sexuais, envolve então o sadismo e a realização de um desejo sensual por caminhos incomuns. Isto contudo, pode ficar preso ao campo das possibilidades, ao indagar-se se o corte do olho não poderia referir-se a um desejo irrealizado, sonhado pelo personagem interpretado por Buñuel ou preso a seu inconsciente.

Também em Freud, há um outro significado com relação à agressão ao olho humano, ligado ao medo da castração. Para ele, o maior medo de um adulto é o de ferir os olhos, agredir a “*menina dos olhos*” [15]. Um estudo sobre os sonhos e as fantasias humanas detectou que este medo é o substituto direto do medo da castração e mais, para Freud, a ameaça de ser castrado pode suscitar ao ser humano uma excitação “*violenta e obscura*” [16]:

“O autocegamento do criminoso mítico, Édipo, era simplesmente uma forma atenuada do castigo da castração.” [17]

Em *Um Cão Andaluz*, o corte do olho pode significar a “castração” do amor, de um desejo reprimido e de uma alusão à morte no final. Outra referência “estranha” de Freud relacionada a castração, é a mutilação de algum órgão humano. A atribuição ao complexo da castração é referida a membros arrancados, cabeças decepadas ou mãos cortadas pelos pulsos, como uma estranha relação entre o imaginário e a realidade, quando a idéia atinge a sua concretização real [18]. Convém reparar que esta idéia encontra-se em Buñuel, no sofrimento e na dor de

[15] FREUD, Sigmund. *op. cit.* p. 248.

[16] *Ibid.* p. 249.

[17] *Ibid.* p. 249.

[18] *Ibid.* p. 261.

seus personagens: a dor do personagem D ao ter a mão presa na porta e a dor da personagem E ao ver a mão decepada no meio da rua.

Por sua vez, há um maravilhoso de natureza surrealista herdeiro do realismo grotesco medieval. No filme de Buñuel, a personagem E demonstra que possui um íntimo envolvimento com a mão decepada, evidenciado no final da seqüência, quando recebe a mão dentro de uma caixinha e a pressiona contra o peito. Este ato denota à mão, tão estimada, uma semelhança com uma relíquia religiosa, cultuada e/ou almejada. Como esta mão não tem origem certa e nem “dono” que se apresente, ela adquire uma aura de mistério semelhante aos mistérios da fé, aos milagres religiosos e aos martírios dos santos, no qual muitos sofreram na carne a incompreensão de seus contemporâneos. Advertia Bakhtin:

“As relíquias, que tinham um papel tão grande no mundo medieval, exerceram também a sua influência sobre a evolução das noções de corpo grotesco. Pode-se afirmar que várias partes dos corpos dos santos estavam espalhadas por toda a França (até mesmo por todo o mundo cristão). Mesmo a igreja ou mosteiro mais modestos tinham que ter essas relíquias, isto é, uma parte ou parcela, às vezes das mais extraordinárias (por exemplo, uma gota de leite do seio da Virgem; o “suor” de santos, de que fala Rabelais); braços, pernas, cabeças, dentes, cabelos, de dos, etc., poderíamos assim entregar-nos uma interminável enumeração de estilo puramente grotesco!... Na literatura da Idade Média, o corpo despedaçado de um santo havia muitas vezes dado lugar a imagens e enumerações grotescas.” [19]

[19] BAKHTIN, Mikhail. *op. cit.* p. 306.

A idéia do baixo corporal e do grotesco, assim, voltam a fazer parte da relação buñueliana com esta noção de Idade Média, estudada por Bakhtin por meio da fertilidade, das festas, das relíquias e das transgressões. Porém, as referências se alteram quando as cenas de morte e enterro permitem outra interpretação, como é o caso da cena final de *Um Cão Andaluz* com a recitação do *Angelus*. A morte também seria um elemento fértil à terra, pois o corpo enterrado serve de alimento para uma nova vida [20].

O assassinato de *Um Cão Andaluz* e a queda do corpo de F no bosque, junto à mulher de costas nuas, sentada em um tronco de árvore, está diretamente associada à fertilidade. O ato de adubar o solo, o campo, evidenciando-se ainda mais pelo fato de unir duas fases distintas da vida humana, uma antítese entre a morte - representada pelo corpo caído - e o nascimento, a renovação da vida concedida à humanidade por um corpo feminino saudável. Esta noção da união de dois momentos distintos, o que dá a vida e o que desaparece, é ressaltada por Bakhtin no período medieval e está associada à fusão de dois corpos em um.

Há uma diferença, contudo, nesta relação dentro do filme. Na Idade Média, o corpo que transmite a vida é justamente aquele que morre e o seu fruto simboliza a renovação [21]. Em *Um Cão Andaluz* dois corpos distintos se encontram na hora da morte, a mulher imóvel e o homem que cai. Na queda, o homem tenta se agarrar às costas da mulher, como se tentasse evitar o ciclo natural da vida e realizar a morte, apegando-se a uma mulher tão marmórea e inclusive desejada.

Compreende-se assim, a associação que Buñuel faz de seus personagens com o *Angelus* de Millet, ou melhor, com o enterro do *Angelus*, pois o campo é cenário predominante [22]. A relação deste enterro com o que fora procurado e

[20] "O seu caráter "grotesco" e "carnavalesco" salta aos olhos, a "primeira morte" (segundo a Bíblia, a morte de Abel foi a "primeira" sobre a terra) "aumentou a fertilidade da terra, fecundou-a." Reencontramos a "associação do assassinio e do parto", apresentada aqui "sob o aspecto cósmico da fertilidade da terra". A morte, o cadáver, o sangue, grão enterrado no solo, faz aparecer a vida nova: trata-se aqui de um dos motivos mais antigos e mais difundidos.", in: *Ibid.* p. 286.

[21] *Ibid.* p. 23.

[22] *Ibid.* p. 325.

desejado em todo o filme pelos personagens, a realização do amor, pode ser decifrada, através de Bakhtin, como uma forma de renovação, de encontrar por meio do “plantar”, o renascimento do amor almejado em toda a continuidade filmica e não alcançado.

O ato de enterrar remete ao baixo corporal e à transformação da morte em colheita, como se Buñuel revelasse a renovação de um lado e, por outro, o completo e irreversível esgotamento do desejo e do amor. A morte em *Um Cão Andaluz* é tão certa como o sofrimento de seus personagens em suas buscas à realização do desejo amoroso e sexual. A morte também excita em *Um Cão Andaluz*.

Um elemento relacionado com a morte e com o sofrimento que permeia o filme, é a caixinha listrada, o arauto da morte. Quando a caixinha surge pela primeira vez, ela está no pescoço do ciclista, que cai e morre. Depois, a caixinha é usada para guardar a mão decepada e representar o sofrimento e a perda de E. Por fim, a caixinha aparece quebrada na praia e, justamente nesta seqüência, que o personagem C parece ter mudado de comportamento, fazendo-se uma associação entre a quebra da caixinha e o surgimento do novo homem [23].

Outras imagens que se encontram em relação direta com a representação da morte e, posteriormente, com o seu possível renascimento, são as seqüências onde a mão do personagem D está cheia de formigas. Tanto Salvador Dalí como Luis Buñuel tinham preferências por insetos. Buñuel porque fora estudante de entomologia na época de sua graduação e Dalí era um aficcionado por formigas.

Sabe-se que D representa um homem aficcionado pelas formas voluptosas da personagem feminina B e que, em todas as suas investidas, não consegue concretizar seu desejo. D perde suas esperanças ao ver o seu “objeto de desejo” abandoná-lo e partir com o ciclista. Antes, porém, do desenrolar destas últimas

[23] “A morte aparente e a reanimação dos mortos têm sido representadas como temas dos mais estranhos. Também as coisas desse gênero são, contudo, muito comuns em histórias de fadas. Quem teria a ousadia de dizer que é estranho, por exemplo, quando Branca de Neve abre os olhos uma vez mais?”, in: FREUD, Sigmund. *op. cit.* p. 263.

cenas, o personagem D aparece com formigas na palma da mão e as formigas podem aludir aos vermes que devoram a carne morta. Não que o personagem D tenha morrido ou morrerá no final do filme, mas para mostrar que seus ideais e suas ambições não irão se realizar. Estas seqüências servem para referir que Buñuel também usou figuras de linguagem como recursos estilísticos em *Um Cão Andaluz* e dentre elas está a sinédoque, quando a mão masculina representa a parte pelo todo e sugere a presença das formigas como se fossem vermes à devorar o homem, a sua carne morta. Ensinou Metz:

“No outro extremo - é, por exemplo, o caso da famosa imagem do Couraçado Potemkine, quando os marinheiros revoltados deitaram pela borda fora o médico czarista e que se vê o seu monóculo preso nas cordas -, a actualização discursiva da “parte” não tem sentido senão para evocar o “todo”, e estamos então em presença de um processo de figuração que, na ordem da imagem, possui qualquer coisa de comum com a sinédoque (verbal); convencionalmente podemos designá-lo como “sinédoque cinematográfica”. [24]

A morte está também no final? Há uma relação equilibrada entre o início e o final do filme. Um nexos marcado pelo corte do olho e os corpos enterrados na areia e uma ligação pelo choque e pela repugnância destas seqüências seria muito válida. Afinal, por princípio, *Um Cão Andaluz* deseja provocar, chocar os espectadores. Também há o recurso da figura de linguagem, da antítese, ao fazer o “Era uma vez...” destoar do enredo e do trágico final. Mais do que discrepância, contudo, existe em *Um Cão Andaluz* a continuidade do sonho e do conto de fadas

[24] METZ, Christian. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Tradução de António Durão. Coleção Horizonte de Cinema. Lisboa, Livros Horizonte, 1980. pp. 197-198.

ao mostrar o casal saudável caminhando para o horizonte no final do filme, apontando o encontro na praia como um possível final feliz. Por que deveria ser o contrário? Porque o casal aparece enterrado e morto logo em seguida? A morte é uma consequência da vida, é a certeza da humanidade e o que Luis Buñuel fez foi mostrar mais adiante. Aquele enterro pode representar o casal vários anos depois e Buñuel só foi além do conto de fadas, quebrando as regras das histórias infantis e ultrapassando o final ideal. Já dizia Freud:

“O escritor imaginativo tem, entre muitas outras coisas, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. Nós aceitamos as suas regras em qualquer dos casos”. [25]

[25] FREUD, Sigmund. *op. cit.* p. 266.

Considerações Finais

Considerações Finais

A intertextualidade incorpora-se em *Um Cão Andaluz*. Faz-se através de obras oriundas da História da Arte e das artes plásticas europeia dos séculos XVII a XX, contribuindo para o entendimento de seu enredo intrínseco. Surgem para efeito de *citação*, mas concorrem com o desenvolvimento do filme, quando apresentam-se à narrativa e sugerem novos elementos significativos à continuidade filmica, pois estão distribuídas ao longo de *Um Cão Andaluz* e em pontos estratégicos de suas seqüências.

Em *Um Cão Andaluz*, as mensagens subentendidas em suas cenas já contribuem em abundância na transmissão de inúmeros significados, isto se dá por tratar-se de um filme surrealista e que, assim, propõem-se a ser desconexo, misterioso e atemporal. Para contribuir nesta linha e ampliar a irrealidade de *Um Cão Andaluz*, a intertextualidade - sugerida em Buñuel como parte integrante de sua galeria de estilos - apresenta-se para estimular a tensão, a dramatização e a inversão. Inversão que ocorre dentro do filme e como possibilidade à obra indicial.

Dentro da narrativa de *Um Cão Andaluz*, o dialogismo ocupa-se à transmutar o sentido e intensificar o mistério, o maravilhoso surrealista e estas ocorrências não acontecem por acaso, não se fazem com imagens aleatórias. Muito embora o movimento Surrealista pregasse o acaso objetivo como meio de criação, acreditava-se que em Luis Buñuel, mais do que uma simples coincidência, as imagens intertextuais provêm de um acervo mental. Que seja este um acervo do inconsciente e mesmo assim, é uma "galeria" pré-existente que comprova as experiências humanas e o conhecimento que o cineasta espanhol possuía referente às histórias destas imagens, verdades que mesmo um vanguardista ávido por romper com o passado poderia deixar de negar.

Anexo

Decupagem do Filme *Um Cão Andaluz*

Ficha Técnica.

Título original: *Un Chien Andalou*.

Realizado na França em 1928 - Filme mudo.

Produtor: Luis Buñuel

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Fotografia: Al Dubergen.

Cenários: Schilzneck.

Atores: Jeanne Rucas, Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaime Miravilles, Luis Buñuel e Salvador Dalí (figurante).

Trilha musical: *Tristão e Isolda* de Richard Wagner e um tango (indefinido).

Duração: 17 minutos.

Decupagem.

Observação: o que se segue é a decupagem da edição em vídeo do filme *Um Cão Andaluz*.

01- Em um fundo negro, ouve-se um tango, o texto em inglês explica tratar-se de um filme cuja a pré-estréia deu-se em Paris em 1928 e que o diretor, Luis Buñuel, que estava posicionado atrás das cortinas com uma bolsa cheia de pedras - caso necessitasse -, tocava em um gramofone trechos de *Tristão e Isolda* de Wagner e um tango. As mesmas músicas foram adicionadas ao filme quando este foi sonorizado, em 1960.

Ainda em um segundo fundo negro, o texto menciona que a televisão suíça

produziu, em 1983, uma nova versão sonorizada com trilha sonora de Maurício Kagel, esta trilha contém músicas de uma orquestra de cordas e gravações de sons feitos por um cão. As duas versões estão incluídas no vídeo assistido, porém, a decupagem baseia-se na versão original em vídeo, datada de 1960.

Na terceira cena surge, pela ordem, o título do filme, os créditos e o gancho para a primeira cena com o título *“Era uma vez...”*

02- O filme *Um Cão Andaluz* tem como particularidade a não distinção de seus personagens, eles não possuem nomes, funções ou algo que possa ser detectado como uma singularidade individual, excetuando-se às suas próprias atuações e as características físicas dos atores, porém, por vezes, o mesmo ator representa papéis diferenciados, o que pode significar que, contribuindo para o enredo da película, tudo não passa de um sonho onde a dupla personalidade se faz presente. Pois bem, para que esta decupagem se faça clara é necessário que estes atores sejam “marcados” e distinguidos entre si, caso contrário, no decorrer das seqüências do filme, ocorrerá uma confusão entre os personagens e suas funções. A meu ver, a melhor forma de distinção é a marcação por letras, sendo que, da letra A à F, serão seis atores e atrizes diferentes que, em alguns momentos, como já dito, interpretam mais de um personagem, daí a necessidade de separá-los desta forma. Os figurantes, como é o caso do papel de Salvador Dalí, não fazem parte desta marcação por letras e serão mencionados em observações quando for necessário. Da mesma forma, em observações, outras características destes seis personagens, como roupas, cabelos e funções em cena, serão apresentadas a medida em que se faça indispensável.

“Era uma vez...”

Surgem dois personagens, o primeiro foi interpretado pelo próprio diretor do filme, Luis Buñuel, e o segundo, uma mulher interpretada por Jeanne Rucas,



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - O próprio Luis Buñuel



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - Jeanne Rucas

pode ser definido como um dos principais elementos de toda a película, pois, participa de toda a sua extensão e pode ser caracterizado como sendo um atuante para duas funções: uma mulher indefinida que participa da primeira, da segunda e da terceira seqüência do filme e, a partir da quinta, assume outro papel, o de uma mulher apaixonada por um ciclista.

O personagem assumido por Luis Buñuel só aparece nas três primeiras seqüências e, como é o primeiro a entrar em cena, será denominado como personagem A. Veste-se com calça social escura, suspensórios

e uma camisa de manga longa clara, arregaçada até o ante-braço, na terceira seqüência, ele usa uma gravata escura com listras diagonais.

O personagem interpretado por Jeanne Rucas será definido como sendo B e, mesmo adiante, quando este assume a partir da quinta seqüência a função de mulher apaixonada, ainda será mencionado como B, pois, esta decupagem prende-se aos atores para que a mesma seja simplificada e, ainda que um ator assumia papéis diferentes, será mencionado pela mesma letra, visto que, não há regras no filme para se determinar personagens e seus respectivos atores, um fator determinante na intenção de Luis Buñuel em causar propositadamente tensão ao espectador.

Nas três seqüências que se seguem, o personagem de Jeanne Rucas - B - está passivamente sentada dentro de um quarto de casal, a espera do ato que se concretizará no final da terceira seqüência, enquanto que o personagem de Luis Buñuel - A - entra e sai, para a sacada do mesmo quarto, até decidir-se e consumir o seu maior desejo, também no final da seqüência três.

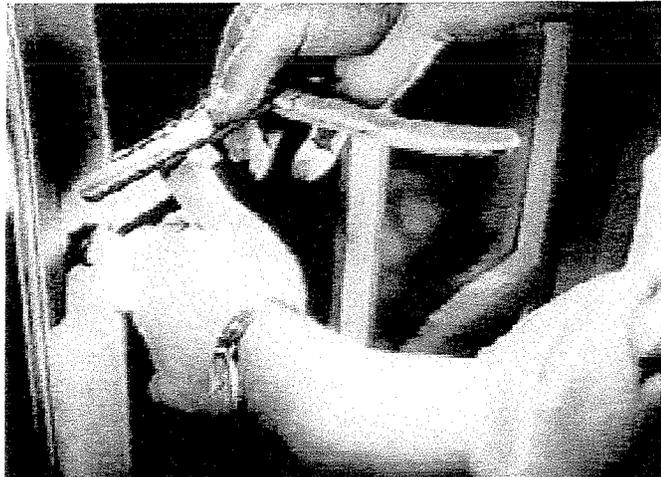
Seqüência 01 - Trilha sonora: Tango.

Cenário: Interno / noite / quarto.

Cena 01: Superclose nas mãos de um homem - do personagem A - afiando uma navalha. Câmera fixa. Corte.

Cena 02: Close-up no rosto do mesmo personagem A, que está fumando um cigarro. Câmera fixa. Corte.

Cena 03: Superclose. Câmera fixa. O foco volta-se para as mãos de A que afiam a navalha, ato interrompido, o personagem tira a prova do corte passando a navalha na própria unha do seu dedo da mão esquerda. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

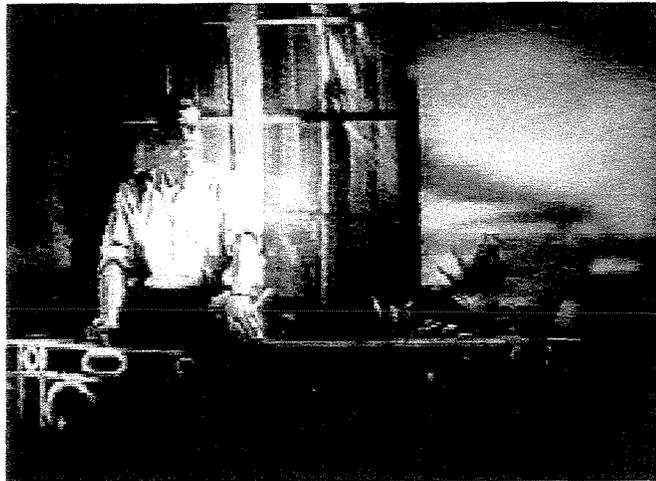
Cena 04: Close-up. Câmera fixa. Novamente o foco é o rosto de A, desta vez com uma expressão que é um misto de prazer e dor, após passar a navalha em sua unha. Corte.

Cena 05: Plano médio. Câmera fixa. A, com a navalha na mão, abre uma porta de vidros e sai do quarto. Corte.

Seqüência 02 - Trilha sonora: Tango.

Cenário: Externo / noite / sacada do quarto.

Cena 01: Plano americano. Câmera fixa. O personagem A sai do quarto com a navalha na mão direita e apoia-se na grade da sacada. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 02: Plano próximo. Câmera fixa. A, ainda fumando, olha para cima e respira fundo. Corte.

Cena 03: Plano detalhe.

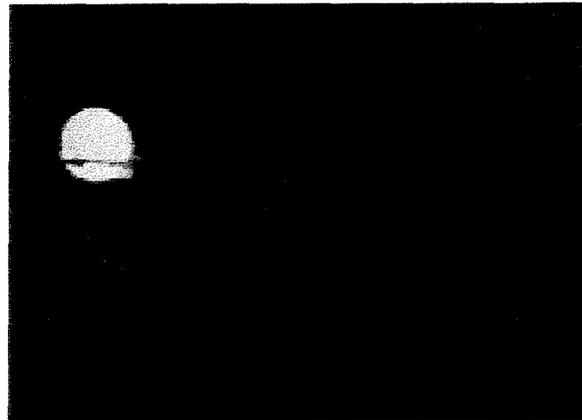
Câmera fixa. Aparece a lua no céu e uma nuvem se aproximando. Corte.

Cena 04: Plano próximo. Câmera fixa. O personagem A, fumando compulsivamente, continua olhando para o alto. Corte.

Seqüência 03 - Trilha sonora: Tango.

Cenário: Interno / noite / quarto.

Cena 01: Superclose. Câmera fixa em um rosto de mulher, personagem B. A mão esquerda do personagem A, agora usando uma gravata de listras, encosta no rosto de B e abre mais o seu olho esquerdo, surge a mão direita de A, com a navalha em punho, e posiciona-se para cortar o olho. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 02: Plano detalhe. Câmera fixa. A lua é atravessada pela nuvem.

Corte.

Cena 03: Plano detalhe. Câmera fixa. O Olho de B é cortado pela navalha e dele sai uma bolha formada pelo líquido do globo ocular rasgado, aludindo a sangue. Corte. Fundo negro, com a frase “Oito anos depois”.

Na quarta seqüência surge o personagem de Pierre Batcheff - C -, um ciclista em sua bicicleta passeando por ruas desertas, veste-se de maneira estranha,



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - Pierre Batcheff

como se fosse um holandês do século XVII, com touca na cabeça, babados no pescoço e na cintura, com toques de uma figura feminina. Também carrega uma caixinha de madeira com listras diagonais pendurada no pescoço. Outro detalhe é a trilha musical que assume um tom dramático.

Seqüência 04 - Trilha sonora: *Tristão e Isolda*.

Cenário: Externo / dia / rua.

Cena 01: Plano geral. Câmera fixa e em perspectiva. Um homem - C - vestido com índices da moda do século XVII, com babados e touca, aparece de costas para a câmera pedalando uma bicicleta, no canto inferior direito da cena e segue em



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

direção ao final da rua. Corte.

Cena 02: Plano geral. Câmera fixa e em perspectiva lateral. O ciclista - C - é visto chegando de frente. Fusão.

Cena 03: Plano médio. Câmera em movimento. A imagem anterior é fundida com outra do ciclista visto de frente e pedalando, a câmera acompanha seus movimentos. Corte.

Cena 04: Plano geral. A câmera em movimento assume a visão do ciclista e mostra o caminho que ele está percorrendo. Corte.

Cena 05: Plano médio. Câmera em movimento. Novamente o ciclista é visto de frente e a câmera acompanha suas pedaladas. Corte.

Cena 06: Plano geral. A câmera em movimento assume novamente a visão do ciclista. Fusão desta imagem com as costas do mesmo personagem - C.

Cena 07: Plano médio. Câmera fixa. O que aparece são as costas do ciclista pedalando rumo a um fundo escuro. Fusão.

Cena 08: Dois planos aparecem ao mesmo tempo, as costas do personagem C como no plano anterior, o médio, e um plano geral da rua, que é vista em perspectiva frontal, com o personagem C saindo do canto inferior esquerdo da cena e indo em direção ao final da mesma. Corte.

Cena 09: Plano conjunto. Câmera fixa. O ciclista é visto de frente e aproximando-se. Fusão desta imagem com uma caixinha listrada.

Cena 10: Plano detalhe. Câmera fixa. Uma caixinha listrada que está pendurada no peito do ciclista é mostrada de frente. Corte.

A partir da quinta seqüência o ciclista tem uma relação de amor impossível com o personagem de Jeanne Rucas - B -. O personagem interpretado por Rucas, desta seqüência em diante, assume outro papel, veste-se com um vestido claro - tal qual os modelos usados na década de vinte - e usa um corte chanel nos cabelos. O quarto onde ela está também não é o mesmo, pois, a disposição dos móveis, o tipo dos mesmos e até as janelas do quarto são diferentes, com o

detalhe que este quarto não possui sacada.

Seqüência 05 - Trilha sonora: *Tristão e Isolda*.

Cenário: Interno / dia / quarto.

Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928



Cena 01: Plano geral. Câmera fixa lateralmente. B está sentada e lê um livro, ao fundo há uma janela de vidros que abre para a rua. Corte.

Cena 02: Plano médio. Câmera fixa. A mesma personagem, vista de frente, continua lendo um livro e de repente interrompe

a leitura, como se tivesse pressentido algo, levanta a cabeça e arregala os olhos. Corte.

Cena 03: Plano Conjunto. Câmera fixa. O ciclista - C - surge em uma lateral da cena e pedala até a outra. Corte.

Cena 04: Plano médio. Câmera fixa. B fecha o livro e joga-o pela direita ao chão. Corte.

Cena 05: Plano detalhe. Câmera fixa. O livro cai aberto na página em que aparece uma reprodução do quadro *A Rendeira*, 1.670, do pintor holandês Jan Vermeer Van Delft. Corte.

Cena 06: Plano médio. Câmera fixa. B levanta-se e sai pela direita, em direção à janela do quarto. Corte.

Cena 07: Plano americano. Câmera fixa. A mesma mulher caminha até a janela e olha para fora sem abrir a mesma, demonstra uma expressão de espanto. Corte.

Cena 08: Plano conjunto. Câmera em movimento e no alto. O ciclista -C -

passa pela rua na parte superior da cena, a câmera assume o ponto de vista de B. Corte.

Cena 09: Plano americano. Câmera fixa. B abre mais a cortina e, como se estivesse indignada com o que vê, ameaça virar-se de costas. Corte.

Cena 10: Plano conjunto. Câmera fixa e no alto (visão de B). O ciclista chega ao centro da cena e cai no meio fio. Corte.

Cena 11: Plano americano. Câmera fixa. B ameaça sair, mas volta até a janela e pronuncia algo, como que pedisse para o ciclista levantar-se. Corte.

Cena 12: Plano conjunto. Câmera fixa e no alto. O ciclista apenas move as pernas. Corte.

Cena 13: Plano americano. Câmera fixa. B continua olhando para fora e seus lábios ainda se mexem. Corte.

Cena 14: Plano conjunto. Câmera fixa. B sai da janela e caminha em direção ao centro do quarto. Corte.

Cena 15: Plano americano. Câmera fixa. Do centro do quarto, B caminha para a porta que dá acesso à saída para uma escada e, depois, para à rua, abre-a e sai. Corte.

Cena 16: Plano conjunto. Câmera fixa. C ainda está caído no meio fio, com a cabeça virada para a sua esquerda. Corte.

Cena 17: Plano conjunto. Câmera fixa. B, vista de frente, sai pela porta do quarto e desce a escada. Corte.

Cena 18: Plano médio. Câmera fixa. C continua caído, porém, sua cabeça está virada para a sua direita e a roda dianteira da bicicleta está se movendo. Corte.

Seqüência 06 - Trilha sonora: *Tristão e Isolda*.

Cenário: Externo / dia / rua.

Cena 01: Plano conjunto. Câmera fixa. B sai da casa pela porta para a rua e

pára, une as mãos mostrando a sua aflição e, logo em seguida, corre para a calçada. Corte.

Cena 02: Plano conjunto. Câmera fixa. Ela aproxima-se de C, ajoelha-se ao lado dele, segura a sua cabeça e beija-o seguidamente na boca, na testa e em outras partes do rosto. Fusão.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 03: Plano detalhe. Câmera fixa. A cena anterior é fundida com a imagem da caixinha listrada do ciclista. A mão esquerda de B segura a caixinha enquanto que a direita abre o fecho da mesma para, logo em seguida, retirar de dentro dela um embrulho listrado em diagonal. Corte.

Aqui, na seqüência sete, aparece o quarto personagem do filme - D -, seu tipo físico é muito parecido com o do personagem C e, talvez, seja o mesmo ator - Pierre Batcheff -, pois, os dois não contracenam juntos em momento algum da película. Porém, faço a distinção entre os personagens porque suas características psicológicas são distintas, o personagem C assemelha-se a um homem reprimido pela sociedade, enquanto que D é o oposto, é um personagem forte, veste-se com um terno sóbrio, escuro e, por todo o filme, tenta consumir seus desejos sexuais com relação ao personagem de Jeanne Rucas, aquele que ela interpreta a partir da quinta seqüência. Podem até ser um mesmo personagem, se for levado em conta que um seja real e o outro uma representação inconsciente do que este desejaria ser, fazendo um jogo entre o sonho e a realidade.

Seqüência 07 - Trilha sonora: *Tristão e Isolda*.

Cenário: Interno / dia / quarto.

Cena 01: Plano médio. Câmera fixa. Do embrulho, B retira uma gravata com listras diagonais mais largas do que o embrulho e arruma-a em um colarinho claro e liso. Corte.

Cena 02: Plano detalhe. A câmera em movimento acompanha as mãos da mulher a arrumar um conjunto de roupas em cima de uma cama, sendo que são as mesmas (com os babados) que o ciclista - C - usava. Corte.

Cena 03: Plano médio. A câmera em movimento acompanha a mulher a contornar a cama e posiciona-se atrás do personagem B, quando este senta-se em uma cadeira e passa a observar a cama ao fundo. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 04: Plano conjunto. Câmera fixa. As roupas estão posicionadas, em cima da cama, como que se formassem um corpo. Corte.

Cena 05: Plano médio. Câmera fixa. A mulher - B - está sentada e olha fixamente. Corte.

Cena 06: Plano conjunto. Câmera fixa. Novamente, a cama com as roupas. Corte.

Cena 07: Close-up. Câmera fixa. A mulher continua olhando fixamente até algo (que não é mostrado) tirar a sua atenção e fazê-la olhar para o seu lado esquerdo. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - O personagem D

Cena 08: Plano americano. Câmera fixa. Surge um outro ho-

mem, o quarto personagem - D -, e este observa fixamente sua própria mão direi-

ta, enquanto que a esquerda está apoiada em sua cintura. Corte.

Cena 09: Plano detalhe. Câmera fixa. A mão direita de D é mostrada e em sua palma há uma porção de formigas. Corte.

Cena 10: Plano americano. Câmera fixa. D continua a observar sua mão direita. Corte.

Cena 11: Plano médio. Câmera fixa. A mulher - B -, que está sentada com o seu corpo virado em direção à porta do quarto, observa e levanta-se. Corte.

Cena 12: Plano conjunto. Câmera fixa. A mulher, ao levantar-se da cadeira, caminha em direção a D, que observa sua mão, sendo que, o mesmo está posicionado ao lado da porta do quarto. Corte.

Cena 13: Plano médio. Câmera fixa. Os dois - B e D - são mostrados de frente e observando a mão de D. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 14: Plano detalhe. Câmera fixa. As formigas continuam caminhando na mão do personagem D. Corte.

Cena 15: Plano médio. Câmera fixa. A mulher - B - olha para o homem - D -, este olha para ela e ambos voltam a olhar para a mão. Corte.

Cena 16: Plano detalhe. Câmera fixa. A mão com formigas é mostrada em um fundo branco. Fusão.

Cena 17: Plano detalhe. Câmera fixa. Fusão da cena anterior, a mão, com a axila direita de um homem deitado, provavelmente sobre as areias de uma praia. Fusão.

Cena 18: Plano detalhe. Câmera fixa. Fusão da cena anterior, a axila, com a imagem de um ouriço do mar. Fusão.

Cena 19: Plano conjunto. Câmera fixa. Fusão da cena anterior, o ouriço, com

um personagem - o quinto a aparecer no filme - de terno e visto de cima, o mesmo está, com uma bengala, mexendo em uma mão decepada. Corte.

Este quinto personagem, mencionado no final da seqüência sete, é uma figura andrógina, pois, suas vestes e seu tipo físico assemelham-se ao de um homem, seu cabelo possui um corte curto, o mesmo usa um paletó escuro, carrega uma bengala e, só depois do início de sua participação no filme, é que são mostradas suas pernas, a saia escura e os sapatos de salto que está vestindo. O quinto personagem - interpretado pela atriz Simone Mareuil - será denominado de E e ao redor do mesmo contracenam vários figurantes, que fazem as funções de dois policiais e de pedestres.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - Simone Mareuil

Seqüência 08 - Trilha sonora: *Tristão e Isolda*.

Cenário: Externo / dia / rua.

Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928



Cena 01: Plano geral. Câmera fixa no alto. E, que mexe na mão decepada, está no meio da rua em um círculo formado por pessoas e protegido por policiais, enquanto os curiosos se aglomeram para ver o que está acontecendo. Corte.

Cena 02: Plano geral.

Câmera fixa no alto e inclinada. Enquanto E mexe na mão, protegido por policiais, curiosos tentam chegar mais perto. Corte.

Cena 03: Plano médio. Câmera fixa no alto e inclinada. O personagem E é mostrado mais de perto e só assim é possível entender que se trata de uma mulher. Corte.

Cena 04: Plano detalhe. Câmera fixa. A ponta da bengala toca na mão decepada. Corte.

Cena 05: Plano médio. Câmera fixa. Um curioso é seguro e empurrado por um policial. Corte.

Cena 06: Plano médio. Câmera fixa no alto e inclinada. A mulher - E - continua a mexer na mão. Corte.

Cena 07: Plano médio. Câmera fixa. Os curiosos observam e os guardas protegem. Corte.

Cena 08: Plano próximo. Câmera fixa. Os curiosos continuam a observar. Corte.

Cena 09: Close-up. Câmera fixa no alto e inclinada. E, focada agora de saia e sapatos de salto, continua a mexer na mão com a bengala. Corte.

Cena 10: Plano próximo. Câmera fixa em baixo e inclinada. Os curiosos observam. Corte.

Cena 11: Plano médio. Câmera fixa em baixo e inclinada. Os dois personagens anteriores, B e D, observam por trás de uma janela, no quarto de um sobrado e ele - D - comenta algo. Corte.

Cena 12: Plano médio. Câmera fixa no alto e inclinada. E continua mexendo na mão. Corte.

Cena 13: Plano médio. Câmera fixa em baixo e inclinada. B e D, na janela, continuam observando, a mulher séria e o homem com um aspecto sorridente. Corte.

Cena 14: Plano americano. Câmera fixa no alto e inclinada. Um policial se aproxima de E e faz continência, enquanto curiosos continuam observando. Cor-

te.

Cena 15: Plano próximo. Câmera fixa. O policial conversa com E e começa a se abaixar. Corte.

Cena 16: Plano geral. Câmera fixa no alto. O policial, com uma caixa na mão, abaixa-se para pegar a mão decepada enquanto E retira a bengala. Corte.

Cena 17: Plano próximo. Câmera fixa. O policial coloca a mão decepada dentro da caixa e fecha-a enquanto é observado por E. Corte. **Detalhe:** a caixa é a mesma listrada em diagonais que apareceu em cenas anteriores.

Cena 18: Plano próximo. Câmera fixa. E recebe a caixa e pressiona-a contra o peito. Corte.

Cena 19: Plano próximo. Câmera fixa. Voltam os personagens da janela - B e D - a observar, porém, o homem olha para algo mais adiante. Corte.

Cena 20: Plano próximo. A câmera fixa mostra E com a caixa. Corte.

Cena 21: Plano próximo. Câmera fixa. Na janela B observa a cena, o personagem D procura algo mais distante. Corte.

Cena 22: Plano geral. Câmera fixa no alto. O círculo de curiosos em volta de E, com a caixa, começa a se dissipar, até deixá-la sozinha no meio da rua. Corte.

Cena 23: Plano americano. Câmera fixa. E está com a caixa no peito e um carro passa próximo ao seu corpo, por trás. Corte.

Cena 24: Close-up. Câmera fixa. D, da janela, vibra com o acontecido. Corte.

Cena 25: Plano americano. Câmera fixa. E, com a caixa, continua no meio da rua. Corte.

Cena 26: Plano médio. Câmera fixa dentro do quarto dos personagens da janela. D comenta com B sobre a outra - E -, que está no meio da rua. Corte.

Cena 27: Plano geral. Câmera fixa no alto. Outro carro passa bem próximo a E, que continua segurando a caixa. Corte.

Cena 28: Close-up. Câmera fixa. D, atrás da janela, vibra mais uma vez. Corte.

Cena 29: Plano geral. Câmera fixa no alto. Outro carro passa próximo a E.

Corte.

Cena 30: Plano próximo. Câmera fixa. E, com a caixa, olha sem destino.

Corte.

Cena 31: Plano geral. Câmera fixa. Um carro se aproxima de frente. Corte.

Cena 32: Plano próximo. Câmera fixa. E percebe. Corte.

Cena 33: Plano geral. A câmera em movimento com o carro aproxima-se de E, que está sem a caixa. Corte.

Cena 34: Plano próximo. Câmera fixa. E, novamente com a caixa, encolhe-se. Corte.

Cena 35: Plano geral. Câmera fixa lateralmente. E, sem a caixa, tenta se abaixar e é atropelada pelo carro. Corte. Detalhe: neste momento a música *Tristão e Isolda* chega ao ápice.

Cena 36: Close-up. Câmera fixa. D, da janela, vibra com o atropelamento de E. Corte.

Cena 37: Plano geral. Câmera fixa no alto. O carro sai e E fica deitada na rua com a caixinha listrada ao lado, curiosos começam a chegar. Corte.

Cena 38: Close-up. Câmera fixa. D, da janela e satisfeito, fecha a cortina. Corte.

Seqüência 09 - Trilha sonora: *Tristão e Isolda*.

Cenário: Interno / dia / quarto.

Cena 01: Plano médio. Câmera fixa. B, do quarto, observa o que ocorreu na rua. A câmera está fixa nela e D é mostrado de costas. Corte.

Cena 02: Plano médio. Câmera fixa. D, com o cotovelo apoiado na janela, comenta com B, que está de costas para a câmera, o acontecido. Corte.

Cena 03: Plano médio. Câmera fixa. B responde para ele, que agora está de costas para a câmera e olhando pela janela, quando ele vira-se para B, ela também olha pela janela. Corte.

Cena 04: Plano médio. Câmera fixa. D, apoiado na janela, olha para B, que está de costas para a câmera, com um olhar mal intencionado. Corte.

Cena 05: Plano americano. Câmera fixa mostrando os dois de lado com a janela atrás. D aproxima-se e segura nos seios de B, ela se afasta. Corte. Detalhe: neste momento, a trilha sonora tem um corte direto e muda abruptamente de Richard Wagner para o tango.

Cena 06: Plano próximo. A câmera focada em D acompanha o seu movimento para pegar a mulher. Corte.

Cena 07: Plano próximo. A câmera agora acompanha B na fuga, a passos lentos. Corte.

Cena 08: Plano próximo. A câmera volta-se para D. Corte.

Cena 09: Plano médio. A câmera volta-se novamente para B, que se afasta lentamente, e a acompanha, D aproxima-se e a cerca, ela tenta voltar e ele a cerca pelo outro lado. Corte.

Cena 10: Plano detalhe. Câmera fixa. As mãos masculinas apertam os seios de B, enquanto as mãos dela tentam evitar. Corte.

Cena 11: Plano médio. Câmera fixa nos dois. B o empurra e olha para o mesmo com uma fisionomia de reprovação, mas, em um segundo momento cede às investidas do parceiro, que volta a colocar as mãos em seus seios, o olhar de B é de derrotada. Corte.

Cena 12: Plano detalhe. Câmera fixa. As mãos de D acariciam os seios por cima do vestido, em seguida ocorre uma fusão de imagens e os seios estão nus. Corte.

Cena 13: Close-up. Câmera fixa. A expressão de D é de prazer. Corte.

Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928



Cena 14: Plano detalhe. Câmera fixa. As mãos acariciam os seios nus que, através de outra fusão de imagens, voltam a ficar cobertos. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 15: Close-up. Câmera fixa. D é mostrado com os olhos virados e babando pelo canto direito da boca. Corte.

Cena 16: Plano detalhe. Câmera fixa. As mãos acariciam os seios cobertos que se transformam em nádegas nuas e voltam a ser seios cobertos. Corte.

Cena 17: Close-up. Câmera fixa. D movimentada a boca com uma expressão de desejo. Corte.

Cena 18: Plano médio. Câmera fixa nos dois. B o empurra novamente e foge. Corte.

Cena 19: Plano geral. Câmera fixa. Ela corre pelo quarto enquanto D a persegue. Corte.

Cena 20: Plano conjunto. Câmera em movimento. Ela pula sobre a cama e vai até o canto do quarto, ele também pula e se aproxima dela. Corte.

Cena 21: Plano médio. Câmera fixa em B, que pega um objeto com a mão direita e o ameaça. Corte.

Cena 22: Plano conjunto. Câmera fixa. D vira-se de costas para ela e tenciona sair do quarto, porém, detem-se e começa a voltar. Corte.

Cena 23: Plano próximo. Câmera em movimento focando D se aproximando com olhar de desejo. Corte.

Cena 24: Plano médio. Câmera fixa na mulher. B está atrás de uma cadeira com o objeto ameaçador na mão direita, que está levantada. Corte.

Cena 25: Plano próximo. Câmera fixa em D, que está parado. Corte.

Cena 26: Plano médio. Câmera fixa em B. Ela está ofegante e continua com

o braço direito levantado. Corte.

Cena 27: Plano próximo. A câmera acompanha a indecisão de D em continuar ou recuar. Corte.

Cena 28: Plano médio. Câmera fixa em B, com olhar de ódio. Corte.

Cena 29: Plano próximo. Câmera fixa em D. Ele está impaciente, olha para o pulso, para os lados e para o chão, demonstra ter descoberto algo, vira-se de costas, vai em direção ao que encontrou e abaixa-se. Corte.

Cena 30: Plano conjunto. Câmera fixa em D. Ele abaixa-se, pega duas cordas e olha para B. Corte.

Cena 31: Plano médio. Câmera fixa em B. Ela, na mesma posição anterior, se espanta. Corte.

Cena 32: Plano conjunto. Câmera fixa. D levanta-se com duas cordas nas mãos e começa a puxar algo em direção a B, porém, não agüenta o peso e cai sentado, levanta-se novamente, olha para trás, apóia as cordas nos ombros e inclina o corpo para a frente, iniciando um movimento de arrasto. Corte.

Cena 33: Plano americano. Câmera fixa em D. Ele passa pela câmera puxando com sacrifício duas cordas com duas tábuas. Corte.

Cena 34: Plano médio. Câmera fixa em B. Ela, espantada, abaixa o braço. Corte.

Cena 35: Plano americano. Câmera fixa em D. Ele continua a puxar e aparecem duas tábuas nas costas dele. Corte.

Cena 36: Plano geral. Câmera fixa. B está no fundo da cena e D, tentando se aproximar dela, arrasta, além das duas tábuas nas costas, dois pianos de cauda. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 37: Plano detalhe. Câmera fixa. Surge a cabeça de um burro morto em cima de um dos pianos, que está sendo arrastado. Corte.

Cena 38: Plano geral. Câmera fixa. D continua a puxar. Corte.

Cena 39: Plano médio. Câmera fixa em B. Ela se assusta e vira de costas, no canto do quarto. Corte.

Cena 40: Plano americano. A câmera está fixa em D que continua a arrastar. Corte.

Cena 41: Plano detalhe. Câmera fixa. Dois padres passam sendo arrastados. Corte. Detalhe: o padre da direita é interpretado por Salvador Dalí.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - Salvador Dalí é o que está à direita da imagem

Cena 42: Plano conjunto.

Câmera fixa no alto. Atrás de D, com as tábuas nas costas, aparecem os padres que estão amarrados. Corte.

Cena 43: Close-up. Câmera fixa. B vira-se para olhar e se espanta novamente. Corte.

Cena 44: Plano detalhe. Câmera fixa. Mais uma vez aparece a cabeça de um burro. Corte.

Cena 45: Plano detalhe. A câmera está fixa nos padres que estão sendo arrastados. Corte.

Cena 46: Plano conjunto. A câmera fixa no alto mostra D e o que ele está arrastando. Corte.

Cena 47: Plano geral. A câmera fixa mostra D se aproximando. Corte.

Cena 48: Plano médio. A câmera fixa na lateral mostra ele chegando mais perto. Corte.

Cena 49: Close-up. Câmera fixa em B. Ela olha para D, olha para a porta e sai. Corte.

Cena 50: Plano conjunto. Câmera fixa. Enquanto B sai pela porta do quarto, D, que estava puxando as cordas, deixa tudo e vai atrás dela. Corte.

Cena 51: Plano próximo. Câmera fixa. Ele só consegue passar um braço pela porta, o direito, que fica preso enquanto o mesmo faz expressão de dor. Corte.

Cena 52: Close-up. Câmera fixa do outro lado da porta. B empurra a porta tentando evitar que D passe. Corte.

Cena 53: Plano conjunto. Câmera fixa. D, agora com o braço esquerdo preso, dá sinais de dor. Corte.

Cena 54: Plano próximo. Câmera fixa. A sua expressão ainda é de dor. Corte.

Cena 55: Close-up. Câmera fixa do outro lado da porta. B continua pressionando a porta. Corte.

Cena 56: Plano próximo. Câmera fixa do outro lado da porta. B, empurrando a porta, olha para a mão de D. Corte.

Cena 57: Plano detalhe. Câmera fixa do outro lado da porta. Surge a mão direita de D novamente cheia de formigas em sua palma, fazendo movimentos de abrir e fechar. Corte.

Cena 58: Close-up. Câmera fixa do outro lado da porta. B demonstra expressão de repulsa. Corte.

Cena 59: Plano detalhe. Câmera fixa do outro lado da porta. A mão com formigas se fecha. Corte.

Cena 60: Close-up. Câmera fixa do outro lado da porta. B evita olhar e continua a pressionar a porta. Corte.

Cena 61: Plano conjunto. Câmera fixa do outro lado da porta. Surge uma cama com um homem deitado, este homem é o ciclista, o personagem C, com suas roupas e babados anteriores. Corte.

Cena 62: Close-up. A câmera fixa mostra o rosto do ciclista deitado. Corte.

Cena 63: Close-up. Câmera fixa em B. Ela para de empurrar a porta e volta-

se para o lado. Corte.

Cena 64: Close-up. A câmera fixa em C mostra-o mexendo a cabeça e os olhos, com uma expressão misteriosa. Corte.

Cena 65: Close-up. Câmera fixa em B. Esta olha para o ciclista deitado. Corte.

Cena 66: Close-up. A câmera está fixa em C deitado, que continua com a expressão misteriosa. Corte.

Cena 67: Fundo negro e o texto *"Por volta das três horas da madrugada"*.

Agora surge o último personagem do filme, o personagem denominado F e



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - Jaime Miravilles

que é interpretado por Jaime Miravilles. Este personagem se assemelha a alguém responsável pela educação de C, pois, F surge em cena justamente para repreender as atitudes e vestes de C, castigando e indicando-o o caminho certo a seguir. F veste-se com um terno claro e usa um chapéu clássico na cabeça.

Seqüência 10 - Trilha sonora: Tango.

Cenário: Interno / noite / escada e quarto.

Cena 01: Plano conjunto. Câmera fixa. Um homem de chapéu e terno, personagem F, sobe uma escada até uma porta e leva a mão direita à parede. Corte.

Cena 02: Plano detalhe. Câmera fixa. A mão deste homem aperta uma campainha na parede. Corte.

Cena 03: Plano detalhe. Câmera fixa. Duas mãos - indefinidas - agitam uma

coqueteleira. Corte.

Cena 04: Close-up. Câmera fixa. O ciclista - C -, deitado, move a cabeça para a esquerda. Corte.

Cena 05: Plano detalhe. Câmera fixa. As mãos continuam agitando a coqueteleira. Corte.

Cena 06: Close-up. Câmera fixa. O ciclista, deitado, demonstra uma fisionomia apreensiva. Corte.

Cena 07: Plano médio. A câmera em movimento acompanha B do local em que ela estava, passando pela cama onde está deitado C, até à porta, B leva a mão direita à maçaneta, abre a porta e sai, terminando em um plano conjunto. Corte.

Cena 08: Plano americano. Câmera fixa. O homem de chapéu, F, mostra-se impaciente do lado de fora, até que a porta se abre e ele entra, a porta fecha-se em seguida. Corte.

Cena 09: Close-up. Câmera fixa. C continua com uma fisionomia apreensiva. Corte.

Cena 10: Plano conjunto. Câmera fixa. A porta do quarto onde está deitado C se abre e F, focado de costas, entra, para em frente a C e gesticula. Corte.

Cena 11: Plano médio. Câmera fixa. O homem do chapéu, F, ainda de costas, continua gesticulando para o ciclista - C - deitado, como se quisesse fazê-lo levantar. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 12: Plano próximo. Câmera fixa. C, assustado, ameaça levantar a cabeça, mas volta a deitá-la, demonstrando medo. Corte.

Cena 13: Plano médio. Câmera fixa. C, deitado, é visto de frente olhando para F, que está em cena apenas com o braço esquerdo. Corte.

Cena 14: Close-up. Câmera fixa. C continua assustado. Corte.

Cena 15: Plano médio. Câmera fixa. F se abaixa em direção a C e pega a caixinha listrada que está presa em volta do pescoço do mesmo. Corte.

Cena 16: Close-up. Câmera fixa. C é agitado por F e mostra-se ainda assustado, devido aos puxões que recebe, é levantado da cama. Corte.

Cena 17: Plano médio. Câmera fixa. C vai de encontro ao peito de F. Corte.

Cena 18: Plano conjunto. Câmera fixa. F levanta C à força, fala alguma coisa e começa a retirar-lhe os adereços femininos, como a gola, os babados do peito e da cintura, reúne tudo, abaixa-se para pegar a caixinha também e caminha em direção à janela do quarto. Corte.

Cena 19: Plano médio. Câmera fixa. F, de costas para a câmera, abre a janela e arremessa os objetos para fora. Detalhe: por duas vezes, intercaladas com esta cena, vê-se do lado de fora da casa, com a câmera posicionada abaixo da janela, os objetos caindo. Corte.

Cena 20: Plano médio. Câmera fixa. C, agora vestido como homem - um terno escuro -, apressa-se para esconder a única coisa que restou dos seus adereços, o fio que segurava a caixinha listrada. Corte.

Cena 21: Plano médio. Câmera fixa. F, focado de costas, fecha a janela e volta-se para C. Corte.

Cena 22: Plano médio. Câmera fixa. C, distraído com o que fazia anteriormente, assusta-se e é obrigado a entregar também o que estava tentando esconder. Corte.

Cena 23: Plano médio. Câmera fixa. F, de costas para a câmera, pega o último objeto de C, que é focado de frente. Corte.

Cena 24: Plano médio. Câmera fixa. C, no canto esquerdo da cena, observa.

Corte.

Cena 25: Close-up. Câmera fixa. F, ainda focado de costas, abre a janela e atira para fora o fio da caixinha. Detalhe: novamente a janela é mostrada por fora, com a câmera posicionada abaixo da mesma, enquanto o fio da caixinha listrada cai. Corte.

Cena 26: Plano americano. Câmera fixa nos dois personagens. F, focado de costas, discute com C e manda-o caminhar, apontando para o lado com o braço direito por duas vezes. A câmera se movimenta e acompanha C, que está com as mãos para trás, até o canto do quarto e este, contrariado, encosta a cabeça na parede e assume posição de castigo. Corte.



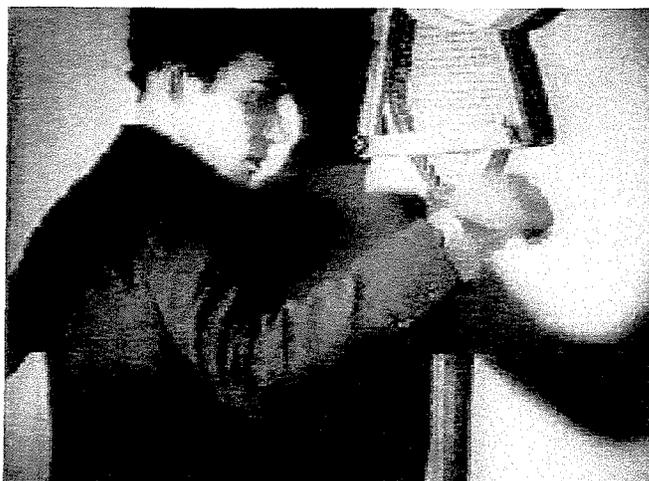
Cena 27: Plano próximo. Câmera fixa. C levanta a cabeça e vira-se para a câmera, para então retornar à posição anterior. Corte.

Cena 28: Plano médio. Câmera fixa. F, de costas, gesticula para C, que também está de costas para a câmera e ameaçando olhar para trás. Corte.

Cena 29: Plano próximo. Câmera fixa. C, de castigo, é obrigado a levantar os braços e mantê-los na horizontal. Corte.

Cena 30: Plano médio. Câmera fixa. Com C de castigo, F afasta-se. Corte.

Cena 31: Plano próximo. Câmera fixa. C mantém-se de



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

castigo. Corte.

Cena 32: Plano americano. Câmera fixa. Com C de castigo ao fundo, F tira o chapéu, joga-o para a esquerda e começa a retirar-se de costas. Corte. Detalhe: neste momento a trilha sonora muda abruptamente do tango para *Tristão e Isolda*.

Cena 33: Fundo negro e o texto “*Dezesseis anos depois*”.

Cena 34: Plano americano. Câmera fixa. F volta-se para a frente, anda em “câmera lenta” em direção à câmera e estende os braços. Corte.

Cena 35: Plano detalhe. Câmera fixa em uma escrivaninha. Corte.

Cena 36: Plano americano. Câmera fixa. F aproxima-se da escrivaninha para pegar um livro. Corte.

Cena 37: Plano detalhe. Câmera fixa. Suas mãos fecham dois livros e pegam os mesmos. Corte.

Cena 38: Plano americano. Câmera fixa. F leva os livros até a altura do peito, vira-se em direção a C e caminha até ele. Corte.

Cena 39: Plano médio. Câmera fixa. C, ainda de castigo, vira-se para o lado. Corte.

Cena 40: Plano americano. Câmera fixa. F aproxima-se de C e oferece os livros a ele. Corte.

Cena 41: Plano médio. Câmera fixa. C recebe os livros das mãos de F e levanta-os, um em cada mão, para continuar o castigo. Corte.

Cena 42: Plano próximo. Câmera fixa. F mexe a cabeça para os lados e olha com expressão de reprovação para o ato anterior de C. Corte.

Cena 43: Plano médio. Câmera fixa. F ameaça aproximar-se de C e sai decepcionado. Corte.

Cena 44: Plano americano. Câmera fixa. C, com os livros nas mãos, vira-se em direção a F. Corte.

Cena 45: Plano americano. Câmera fixa. F, focado de costas, caminha em direção à porta. Corte.

Cena 46: Plano americano. Câmera fixa. Os livros transformam-se em dois

revólveres e C pronuncia alguma coisa para F. Corte.

Cena 47: Plano americano. Câmera fixa. F, focado de costas, vira-se para C. Corte.

Cena 48: Close-up. Câmera fixa. A cabeça de F, de costas, é mostrada em primeiro plano, C está atrás deste e é focado de frente. Corte.

Cena 49: Plano americano. Câmera fixa. C continua falando. Corte.

Cena 50: Close-up. Câmera fixa. C, ao fundo, manda F levantar as mãos. Corte.

Cena 51: Plano próximo. Câmera fixa. F é visto de frente, com as mãos levantadas e ar de surpresa. Corte.

Cena 52: Plano médio. Câmera fixa. C, com a arma, gesticula. Corte.

Cena 53: Plano próximo. Câmera fixa. F, com as mãos levantadas, espera. Corte.

Cena 54: Plano médio. Câmera fixa. C cerra os dentes e começa a atirar. Corte.

Cena 55: Close-up. Câmera fixa. C continua atirando enquanto F, em primeiro plano e focado de costas, começa a cair. Corte.

Cena 56: Plano próximo. Câmera fixa. F pende o corpo para trás e abaixa os braços. Corte.

Cena 57: Plano detalhe. Câmera fixa nos revólveres. As armas continuam em ação. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 58: Plano próximo. Câmera fixa. F vira a cabeça e começa a cambalear, no instante seguinte o fundo atrás dele muda, no lugar do quarto surgem árvores. F cai de frente para a cena. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - Os seis figurantes do cortejo

Na seqüência que se segue ocorre a inversão do interior pelo exterior, porém, dando continuidade a cena que fôra filmada em um espaço interno - quando o personagem F, de Jaime Miravilles, foi morto pelo personagem C -, a sua queda se dá em um bosque, com um lago ao fundo. Com ele, nos planos seguintes, contracenam sete figurantes, sendo uma mulher e seis homens.

Seqüência 11 - Trilha sonora: *Tristão e Isolda*.

Cenário: Externo / dia / bosque.

Cena 01: Plano geral. Câmera fixa. Há um bosque, uma mulher nua de costas e sentada em um tronco de árvore, ao fundo vê-se um lago. F, baleado, cai de joelhos atrás da mulher - figurante - e debruça-se em suas costas nuas. Corte.

Cena 02: Plano próximo. Câmera fixa. As mãos de F escorregam sobre as costas da mulher, que está imóvel. Corte.

Cena 03: Plano geral. Câmera fixa. F cai de bruços no chão enquanto a mulher permanece imóvel, sentada e de costas para a câmera, neste momento, a mulher desaparece da cena e permanece somente o corpo de F deitado no bosque. Corte.

Cena 04: Plano geral. Câmera fixa dando ampla visão do bosque. Duas pes-

soas - figurantes - se aproximam do corpo caído de F, depois, mais uma e por fim, um quarto homem - todos figurantes -. Corte.

Cena 05: Plano geral. Câmera fixa. Dois homens - outros dois figurantes - caminham em outro lugar do bosque, um deles é baixo e usa uma bengala, andam em direção à câmera. Corte.

Cena 06: Plano conjunto. Câmera fixa. Dos quatro homens anteriores, dois estão abaixados e mexem no corpo de F, enquanto os outros dois observam, em seguida, um deles levanta-se e manda que, um dos que já estava em pé, vá buscar ajuda. Corte.

Cena 07: Plano conjunto. Câmera fixa. O homem de bengala e seu amigo continuam caminhando em direção à câmera. Corte.

Cena 08: Plano conjunto. Câmera fixa. Um dos homens que examinava o corpo tenta escutar os batimentos cardíacos de F. Corte.

Cena 09: Plano geral. Câmera em movimento lateral. O homem que foi pedir ajuda encontra o senhor de bengala e seu amigo. Corte.

Cena 10: Plano médio. Câmera fixa. Ele conversa com os dois que, ao que parece, não lhe dão ouvidos. Corte.

Cena 11: Plano geral. Câmera fixa. O senhor de bengala e seu amigo continuam a caminhar e o terceiro, que fôra pedir ajuda, sai pelo outro lado da cena. Corte.

Cena 12: Plano geral. Câmera fixa. O homem que fora pedir ajuda volta para onde está o corpo de F, conversa com os outros três que já estavam lá e, de repente, surge o senhor de bengala e seu amigo. Os quatro primeiros carregam o corpo e seguem o senhor de bengala, seu

Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928



amigo acompanha tudo por último. Corte.

Cena 13: Plano geral. Câmera fixa. O homem de bengala é seguido pelos quatro que carregam o corpo e por último vem seu amigo. Corte.

Cena 14: Plano conjunto. Câmera em movimento. A cena continua a mesma. Corte.

Cena 15: Plano geral. Câmera fixa. A cena continua igual até fundir-se com outra imagem do cortejo, mostrando todos de costas e caminhando, ainda no bosque, em direção ao horizonte. Fusão com um fundo negro.

Agora retornam os personagens B e D, onde D continua, sem sucesso, em busca do amor impossível do personagem interpretado por Jeanne Rucas.

Seqüência 12 - Trilha sonora: Tango.

Cenário: Interno / dia / quarto.

Cena 01: Plano americano. Câmera fixa. Surge uma porta e esta é aberta por uma mulher - B -, que entra e a fecha. Fusão.

Cena 02: Plano próximo. Câmera fixa. A imagem anterior é fundida com a mesma mulher - B - ainda fechando a porta e olhando para frente. Corte. Detalhe: esta mulher é a mesma personagem interpretada por Jeanne Rucas a partir da quinta seqüência.

Cena 03: Close-up. Câmera fixa. Na parede há uma borboleta. Corte.

Cena 04: Superclose. Câmera fixa. A borboleta move as asas. Corte.

Cena 05: Plano próximo. Câmera fixa. B continua a observar. Corte.

Cena 06: Superclose. Câmera fixa. A borboleta ainda move as asas. Fusão.

Cena 07: Plano detalhe. Câmera fixa. O plano anterior é fundido com a imagem da mesma borboleta, porém invertida, ainda movendo as asas. Fusão com um fundo preto e posteriormente, com um detalhe ampliado da borboleta. Corte.

Cena 08: Close-up. Câmera fixa. B observa. Corte.



Cena 09: Plano detalhe. Câmera fixa. O mesmo detalhe ampliado da borboleta. Corte.



Cena 10: Plano próximo. Câmera fixa. Surge a imagem de um homem olhando para a frente. Corte. Detalhe: este homem é novamente o personagem D.



Cena 11: Plano próximo. Câmera fixa. B o vê e fixa o olhar. Corte.

Cena 12: Plano médio. Câmera fixa. D leva a mão direita até a boca, como se fosse comer algo. Corte.

Cena 13: Close-up. Câmera fixa. B o olha com expressão de asco, nojo. Corte.

Cena 14: Plano próximo. Câmera fixa. D retira a mão da boca e, com ela, sua boca também some. Corte.

Cena 15: Plano médio. Câmera fixa. B fala algo, levanta um espelho de maquiagem, um batom e começa a pintar sua boca. Corte.



Cena 16: Plano próximo. Câmera fixa. No lugar da boca de D começa a surgir uma mancha escura. Corte.

Cena 17: Plano próximo. Câmera fixa. B se assusta, levanta o braço direito e vê que os pêlos da sua axila sumiram. Corte.

Cena 18: Plano detalhe. Câmera fixa.

Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - Sequência.

B passa a mão esquerda na axila direita. Corte.

Cena 19: Plano conjunto. Câmera fixa. D aparece de costas e em primeiro plano, B está na frente dele e a porta no fundo da cena. B levanta a perna direita e bate o pé no chão. Corte.

Cena 20: Plano americano. Câmera fixa. B abaixa-se, pega um lenço que estava em uma cadeira ao lado da porta, coloca-o nos ombros e vai em direção à porta. Corte.

Cena 21: Plano próximo. Câmera fixa. D, com pêlos no lugar da boca, observa o movimento de B. Corte.

Cena 22: Close-up. Câmera fixa. B mostra a língua para D, sorrí, abre a porta e sai, fechando a porta. Corte.

Cena 23: Plano conjunto. Câmera fixa. D está de costas para o vídeo e em primeiro plano. Corte.

Cena 24: Close-up. Câmera fixa. A porta se abre e B mostra a língua mais uma vez. Corte.

Nesta última seqüência acontece o tão esperado encontro dos personagens B e C. Pierre Batcheff, que interpreta o personagem C, é alvo de uma mudança física, surge usando roupas diferentes, trajes masculinos de verão, como uma bermuda e um colete de malha, por cima de uma camisa clara, suas atitudes também são outras, tornam-se mais firmes e decididas. Porém, mesmo com tal mudança, ele é definido como sendo o mesmo personagem, mas que, após anos de dúvidas quanto a sua masculinidade, resolve tornar-se um homem “normal”.

Seqüência 13 - Trilha sonora: Tango.

Cenário: Externo / dia / praia.

Cena 01: Plano médio. Câmera fixa. B, ainda mostrando a língua, fecha a porta, vira-se e sente uma brisa forte, que lhe fecham os olhos e fazem seu ves-

tido esvoaçar. Corte.

Cena 02: Plano geral. Câmera fixa. Um homem de costas e com uma roupa esporte, que observava o mar, vira-se para trás. Corte. Detalhe: este homem é o personagem C.

Cena 03: Plano médio. Câmera fixa. B levanta o braço direito, acena sorridente e corre. Corte.

Cena 04: Plano médio. Câmera fixa. C, de frente, observa. Corte.

Cena 05: Plano geral. Câmera fixa. C, ao fundo, observa a mulher que se aproxima dele, ela está de costas para a câmera e, quando chega perto, apóia-se em seu ombro esquerdo. Corte.

Cena 06: Plano médio. Câmera fixa. Enquanto B fala, C vira o rosto para o outro lado, levanta o braço e mostra o relógio. Corte.



Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 07: Superclose. Câmera fixa. Ela olha o relógio, sorrí olhando para C, abaixa o braço do mesmo e vai em direção a ele. Corte.

Cena 08: Plano médio. Câmera fixa. B envolve o braço direito no pescoço de C, encosta seu rosto no dele, depois, com a mão esquerda, vira a face do homem para ela e dá-lhe um beijo na boca, abraçando-o com os dois braços, neste momento ele também a abraça. Fusão.

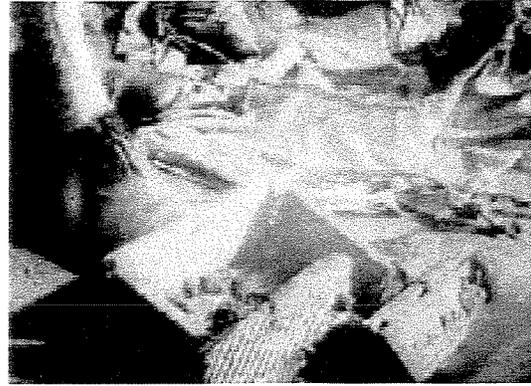


Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928

Cena 09: Plano conjunto. Câmera fixa. A imagem anterior funde-se com a do casal caminhando na praia em direção ao horizonte. Corte.

Cena 10: Plano conjunto. Câmera fixa. O casal se aproxima de frente, caminhando pelas pedras. Corte.

Cena 11: Close-up. Câmera fixa. Alguns objetos são mostrados na areia da praia quando surgem os pés e as pernas do casal. Corte.



Cena 12: Plano detalhe. Câmera fixa. O pé de C mexe em uma caixinha quebrada, com tampa listrada em diagonal, e a chuta. Corte.



Cena 13: Close-up. Câmera fixa. B abaixa-se, pega o que parecem ser detalhes de alguma roupa e levanta-se. Alteração para plano americano. Mostra o que pegou a C, este examina-os e joga um por um de volta ao chão, então abraçam-se e saem em direção à câmera. Corte.

Cena 14: Plano conjunto. Câmera fixa. O casal novamente caminha rumo ao horizonte e se beija. Fusão com um fundo negro e o texto “*Na Primavera...*”



Cena 15: Plano conjunto. Câmera fixa. Dois corpos - provavelmente o casal da cena anterior - estão enterrados na areia até o tórax, um está com a cabeça inclinada para trás e para o lado, o outro está cabisbaixo. Fusão com um fundo negro e o texto “*Fim*”.

Luis Buñuel, *Um Cão Andaluz*, 1928 - Seqüência

Filmografia

Filmes de Luis Buñuel

Fichas Técnicas

Un Chien Andalou - Um Cão Andaluz.

Realizado na França em 1928.

Produtor: Luis Buñuel.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Fotografia: Al Dubergen.

Cenários: Schilzneck.

Atores: Jeanne Rucas, Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaime Miravilles, Luis Buñuel e Salvador Dalí (figurante).

Trilha musical: *Tristão e Isolda* de Richard Wagner e um tango (indefinido).

Duração: 17 minutos.

L'Age D'Or - A Idade do Ouro.

Realizado na França em 1930.

Produtor: Charles de Noailles.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Fotografia: Albert Duverger.

Cenários: Schildknecht.

Atores: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévét, Caridad de Laberdesque, Liorens Artigas e Lionel Salem.

Trilha musical: Georges Van Parys, com trechos de Beethoven, Debussy e Richard Wagner.

Duração: 60 minutos.

El Gran Calavera.

Realizado no México em 1949.

Produtores: Fernando Soler e Oscar Dancigers.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Alcoriza e Janet Alcoriza.

Fotografia: Ezequiel Carrasco.

Cenários: Luis Moya e Dario Cabañas.

Atores: Fernando Soler, Rosario Granados, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Andrés Soler, Francisco Jambrina, Luis Alcoriza e Antonio Bravo.

Trilha sonora: Rafael Ruiz Esparza e Jesús Gonzáles Gancy.

Trilha musical: Manuel Esperón.

Duração: 90 minutos.

Los Olvidados - Os Esquecidos.

Realizado no México em 1950.

Produtores: Oscar Dancigers e Jaime Menasce.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Luis Alcoriza.

Fotografia: Gabriel Figueroa.

Cenários: Edward Fitzgerald.

Atores: Alfonso Mejía, Stella Inda, Miguel Inclán, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina e Efraín Arauz.

Trilha sonora: José B. Carlos e Jesús Gonzáles Gancy, R.C.A.

Trilha musical: Rodolfo Halffter, sobre temas de Gustavo Pittaluga.

Duração: 88 minutos.

Susana, Demonio y Carne - Susana, Mulher Diabólica.

Realizado no México em 1950.

Produtor: Sergio Kogan.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel, Jaime Salvador e Rodolfo Usigli.

Fotografia: José Ortiz Ramos.

Cenários: Gunter Gerszo.

Atores: Rosita Quintana, Víctor Emanuel Mendoza, Fernando Soler, Maria Gentil Arcos, Luis López Somoza e Matilde Palau.

Trilha sonora: Nicolás de la Rosa, R.C.A.

Trilha musical: Raúl Lavista.

Duração: 82 minutos.

El Bruto - O Bruto.

Realizado no México em 1952.

Produtor: Oscar Dancigers.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Luis Alcoriza.

Fotografia: Augustin Jiménez.

Cenários: Gunter Gerszo.

Atores: Katy Jurado, Pedro Armendáriz, Andrés Soler, Roberto Meyer, Rosita Arenas, Beatriz Ramos e Paco Martínez.

Trilha sonora: Javier Mateos e Galdino Samperio.

Trilha musical: Raúl Lavista.

Duração: 83 minutos.

Las Aventuras de Robinson Crusoe - As Aventuras de Robinson Crusoe.

Realizado no México em 1952.

Produtor: Oscar Dancigers.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Philip Ansel Roll.

Fotografia: Alex Phillips.

Cenários: Edward Fitzgerald.

Atores: Daniel O' Herlihy, Jaime Fernandez, Felipe de Alba, José Chavez, Emílio Garibay e Chel Lopez.

Trilha sonora: Teodulo Bustos.

Trilha musical: Luis Hernández Breton.

Duração: 95 minutos.

Él - O Alucinado.

Realizado no México em 1952.

Produtor: Oscar Dancigers.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Luis Alcoriza.

Fotografia: Gabriel Figueroa.

Cenários: Edward Fitzgerald e Pablo Galván.

Atores: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristain, Aurora Walker, Carlos Martinez Baena, Manuel Dondé e Fernando Casanova.

Trilha sonora: José D. Pérez e Jesús Gonzáles Gancy.

Trilha musical: Luis Hernández Breton.

Duração: 91 minutos.

Abismos de Pasión - Escravos do Rancor.

Realizado no México em 1953.

Produtores: Abelardo Rodríguez e Oscar Dancigers.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel, Julio Alejandro e Arduino Maiuri.

Fotografia: Augustin Jiménez.

Cenários: Edward Fitzgerald.

Atores: Jorge Mistral, Irasema Dilian, Lilia Prado, Ernesto Alonso, Luis Aceves Castañeda, Francisco Regueira e Hortensia Santoveña.

Trilha sonora: Eduardo Arjona e Galdino Samperio.

Trilha musical: *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, adaptada por Raúl Lavista.

Duração: 91 minutos.

La Ilusión Viaja en Tranvia - A Ilusão Viaja de Bonde.

Realizado no México em 1953.

Produtor: Armando Orive Alba.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel, José Revueltas, Maurício de la Serna, Luis Alcoriza e Juan de la Cabada.

Fotografia: Raúl Martínez Solares.

Cenários: Edward Fitzgerald.

Atores: Lilia Prado, Carlos Navarro, Agustín Isunza, Miguel Manzano, Javier de la Parra, Guillermo Bravo Sosa e José Pidal.

Trilha sonora: José D. Perez e Rafael Ruiz Esparza.

Trilha musical: Luiz Hernández Breton.

Duração: 82 minutos.

Viridiana.

Realizado na Espanha em 1961.

Produtor: Gustavo Alatríste.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Julio Alejandro.

Fotografia: Luis Buñuel.

Duração: 90 minutos.

El Angel Exterminador - O Anjo Exterminador.

Realizado no México em 1962.

Produtor: Gustavo Alatríste.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Luis Alcoriza.

Fotografia: Gabriel Figueroa.

Cenários: Jesús Bracho.

Atores: Silvia Pinal, Jacqueline Andere, José Baviera, Augusto Benedicto, Luis Beristain, Antonio Bravo, Claudio Brook e César del Campo.

Trilha sonora: José B. Carles.

Trilha musical: Raúl Lavista, sobre temas de Beethoven, Chopin, Scarlatti, cantos gregorianos e diversos.

Duração: 95 minutos.

Simón del Desierto - Simão do Deserto.

Realizado no México em 1965.

Produtor: Gustavo Alatraste.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Julio Alejandro.

Fotografia: Gabriel Figueroa.

Cenários: Sigfrido Garcia.

Atores: Claudio Brook, Silvia Pinal, Hortensia Santoveña, Jesús Fernández, Luis Aceves Castañeda, Enrique Garcia e Eduardo Mac Gregor.

Trilha sonora: James L. Fields e Luis Fernández.

Trilha musical: Raúl Lavista, sobre o Hino de Peregrinos, saetas e tambores de Calanda.

Duração: 42 minutos.

Belle de Jour - A Bela da Tarde.

Realizado na França em 1967.

Produtores: Robert Hakim e Raymond Hakim.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière.

Fotografia: Sacha Vierny.

Cenários: Robert Clavel.

Atores: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page, Pierre Clémenti, Françoise Fabian e Macha Meril.

Trilha sonora: Pierre Davoust.

Trilha musical: René Longuet.

Duração: 100 minutos.

La Voie Lactée - A Via Láctea, O Estranho Caminho de São Tiago.

Realizado na França em 1969.

Produtor: Serge Silberman.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière.

Fotografia: Christian Matras.

Cenários: Pierre Guffroy.

Atores: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob, Michel Piccoli, Pierre Clémenti, Georges Marchal, Claudio Brook e Delphine Seyrig.

Trilha sonora: Luis Buñuel.

Trilha musical: Jacques Gallois e Dominique Amy.

Duração: 100 minutos.

Le Charme Discret de la Bourgeoisie - O Discreto Charme da Burguesia.

Realizado na França em 1972.

Produtor: Serge Silberman.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière.

Fotografia: Yves Manciét.

Cenários: Albert Rajau.

Atores: Fernando Rey, Michel Piccoli, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Jean-Pierre Cassel, Stephane Audran, Julien Bertheau e Bulle Ogier.

Trilha sonora: Luis Buñuel.

Trilha musical: Guy Villette.

Duração: 100 minutos.

Le Fantôme de la Liberté - O Fantasma da Liberdade.

Realizado na França em 1974.

Produtor: Serge Silberman.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière.

Fotografia: Edmond Richard.

Cenários: Pierre Guffroy.

Atores: Adriana Asti, Jean-Claude Brialy, Michel Lonsdale, Monica Vitti, Julien Bertheau, Paul Frankeur, Pierre Maguelon e Michel Piccoli.

Trilha sonora: Luis Buñuel.

Trilha musical: Guy Villette.

Duração: 105 minutos.

Cet Obscur Objet du Désir - Esse Obscuro Objeto do Desejo.

Realizado na França em 1977.

Produtor: Serge Silberman.

Diretor: Luis Buñuel.

Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière.

Fotografia: Edmond Richard.

Cenários: Pierre Guffroy.

Atores: Fernando Rey, Carole Bouquet, Angela Molina, Julien Bertheau, André Weber e Milena Vokotio.

Trilha sonora: Luis Buñuel.

Trilha musical: Guy Villette.

Duração: 105 minutos.

Filmografia Complementar

Fichas Técnicas

Le Retour à la Raison - Retorno à Razão.

Realizado na França em 1923.

Produtor: Man Ray.

Diretor: Man Ray.

Roteirista: Man Ray.

Fotografia: Man Ray.

Cenários: Man Ray.

Atores: Kiki de Montparnasse

Trilha musical: Man Ray.

Emak-Bakia.

Realizado na França em 1926.

Produtor: Man Ray.

Diretor: Man Ray.

Roteirista: Man Ray.

Fotografia: Man Ray.

Cenários: Man Ray.

Atores: Kiki de Montparnasse.

Trilha musical: Man Ray.

L'Etoile de Mer - A Estrela do Mar.

Realizado na França em 1928.

Produtor: Man Ray.

Diretor: Man Ray.

Roteirista: Robert Desnos.

Fotografia: Man Ray.

Cenários: Man Ray.

Atores: Alice Prin e André de la Rivière.

Trilha musical: J. A. Boiffard.

Entr'Acte - Entreato.

Realizado na França em 1924.

Produtor: René Clair.

Diretor: René Clair.

Roteirista: Francis Picabia.

Fotografia: René Clair.

Cenários: René Clair.

Atores: Erik Satie, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Man Ray.

Trilha musical: René Clair.

Le Ballet Mécanique - O Balé Mecânico.

Realizado na França em 1924.

Produtor: Fernand Léger.

Diretor: Fernand Léger.

Roteirista: Dudley Murphy.

Fotografia: Fernand Léger.

Trilha musical: Fernand Léger.

Anémic Cinéma - Cinema Anêmico.

Realizado na França em 1926.

Produtor: Marcel Duchamp.

Diretor: Marcel Duchamp.

Roteirista: Marcel Duchamp.

Fotografia: Marcel Duchamp.

Trilha musical: Marcel Duchamp.

La Coquille et le Clergyman - A Concha e o Clérigo.

Realizado na França em 1928.

Produtor: Germaine Dulac.

Diretor: Germaine Dulac.

Roteirista: Antonin Artaud.

Fotografia: Germaine Dulac.

Cenários: Germaine Dulac.

Trilha musical: Germaine Dulac.

Le Sang d'un Poete - O Sangue de um Poeta.

Realizado na França em 1930.

Produtor: Jean Cocteau.

Diretor: Jean Cocteau.

Roteirista: Jean Cocteau.

Fotografia: Michel Jarnaud.

Cenários: Jean-Gabriel D'Eaubonne.

Atores: Lee Miller, Pauline Carton, Odette Talazac, Errique Rivero, Jean Desbordes, Fernand Dichamps e Lucien Jager.

Trilha sonora: Henri Labrély.

Trilha musical: Georges Auric.

Duração: 60 minutos.

Spellbound - Quando Fala o Coração.

Realizado nos Estados Unidos da América em 1945.

Produtor: David O. Selznick.

Diretor: Alfred Hitchcock.

Roteirista: Ben Hetch.

Fotografia: George Barnes, asc.

Cenários: James Basevi.

Atores: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Michael Chekhov, Leo G. Carroll, Jean Acker, Rhonda Fleming e John Emery.

Trilha sonora: Richard de Weese.

Trilha musical: Miklos Rozsa.

Duração: 111 minutos.

Bibliografia

Documentação

BRETON, André. "Manifesto do Surrealismo - 1924", in: *www.surrealismo.net/II_Fase/Surrealismo/manifesto*. Texto introdutório de Paulo Soares-Perry. 02 / 08 / 2001.

BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

DALÍ, Salvador. *Diário de Um Gênio*. Tradução de Luis Marques e Martha Gambini. Coleção Oficina das Artes. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

REYNOLDS MORSE, Albert. *The Salvador Dalí Museum Collection*. Milão, Bulfinch Press Book, 1991.

TRUFFAUT, François. "La Politique des Auteurs", in: *O Cinema Segundo François Truffaut - Textos Reunidos por Anne Gillain*. Tradução de Dau Bastos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. p. 69-77.

Livros

ABRAMS / CAMEO. *Great Modern Masters: Dalí*. Barcelona, Harry N. Abrams Incorporated, 1995.

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo, Verbo, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - Do Ilusionismo aos Movimentos Contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Coleção Lin-

guagem e Cultura. São Paulo, Hucitec - Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. "Luis Buñuel", in: *O Cinema da Crueldade*. São Paulo, Martins Fontes, 1989. p. 46-94.

BERNARDET, Jean-Claude. "Domínio Francês - Anos 50", in: *O Autor no Cinema - A Política dos Autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo, Brasiliense/EDUSP, 1994. p. 09-65.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução de Sérgio Alcides. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo, Cosac e Naify Edições, 1999.

BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a Estética Fotográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000.

BROWNING CHIPP, Herschel. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1987.

CRUZ, Maria Teresa. "Artes (In) Visuais", in: *O Indivíduo e as Mídias*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996. p. 251-259.

DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí: A Obra Pintada*. Itália, Taschen, 1997.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*. Coleção Estudos. São Paulo, Perspectiva, 1987.

FARACO, Carlos Emílio; MARTO de MOURA, Francisco. *Língua e Literatura* - vol. III. São Paulo, Ática, 1990. p. 43-51.

FOUCAULT, Michel. *O que é um Autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Série Passagens. Sem local, Vega, 1997. 3ª ed.

FREUD, Sigmund. "O Estranho", in: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XVII*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1980. p. 235-269.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1993.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. Coleção Debates. São Paulo, Perspectiva, 1986. 2ª ed.

LAGO, Gilberto. "Arte: Ilusão da Necessidade e Necessidade da Ilusão", in: *O Indivíduo e as Mídias*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996. p. 327-331.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. "Richard Wagner (1813-1883)", in: *História da Música Ocidental*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind e Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997. p. 757-770.

METZ, Christian. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Tradução de António Durão. Coleção Horizonte de Cinema. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Coleção Debates. São Paulo, Perspectiva, 1985.

NÉRET, Gilles. *Arte Erótica*. Alemanha, Taschen, 1994

_____. *Dalí*. Tradução de Lucília Filipe. Alemanha, Taschen, 1996.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. "Cinema e Iconografia (considerações em torno do catálogo sobre Buñuel)", in: *O Indivíduo e as Mídias*. Rio de Janeiro, Diadorim, 1996. p. 260-271.

_____. "Sobre a Poética da Carnavalização em Luis Buñuel", in: *Cinemas*, nº 14. São Paulo, 1998. p. 77-98.

_____. *Surrealismo: Rupturas Expressivas*. Série Documentos. 2ª edição. São Paulo, Atual, 1987.

_____. (org.). *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*. Coleção Debates. São Paulo, COM-ARTE-ECA, Perspectiva, 1993.

PESSOA de BARROS, Diana Luz; FIORIN, José Luiz. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em Torno de Bakhtin*. Coleção Ensaios de Cultura. São Paulo, Edusp, 1999.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

SADOUL, Georges. "A Vanguarda na França e no Mundo", in: *História do*

Cinema Mundial - vol. II. Tradução de Manuel Ruas. Coleção Horizonte do Cinema. Lisboa, Livros Horizonte, 1983. p. 237-250.

SALES GOMES, Paulo Emílio. "A Fidelidade de Luis Buñuel", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 83-85.

_____. "A Formação de Eisenstein", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 245-249.

_____. "Atualidade de Georges Méliès", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. II. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 129-132.

_____. "Eisenstein e o Herói", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 259-264.

_____. "Eisenstein e a Massa", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 250-253.

_____. "Eisenstein e a Mística", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 254-258.

_____. "Formação de Georges Méliès", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. II. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 85-90.

_____. "O Homem Eisenstein", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 227-232.

_____. "O Pensamento de Eisenstein", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 233-237.

_____. "Potemkin e Outubro", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. II. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 394-400.

_____. "René Clair e o Amor", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 89-92.

_____. "Surrealismo e Cinema", in: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário* - vol. I. Coleção Cinema. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 198-201.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Tradução de Heloísa Jahn. Série Temas. São Paulo, Ática, 2000.

_____. "Os Filhos de Ubu: A Abstração e a Agressão do Antiilusionismo", in: *O Espetáculo Interrompido - Literatura e Cinema de Desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Coleção Cinema. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981. p. 83-91.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. Tradução de Luiz Carlos Daher; Adélia Bezerra de Menezes e Beatriz A. Cannabrava. 4ª edição. São Paulo, Nobel, 1991.

TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Tradução de Dulce Salvato de Menezes. São Paulo, Martins Fontes, sem data.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. "Reflexões Preliminares - Análise de Filmes e História das Formas Cinematográficas", in: *Ensaio sobre a Análise Filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Coleção Ofício de Arte e Forma. Campinas, Papirus, 1994. p. 23-37.

WOLLEN, Peter. "A Teoria de Autor", in: *Signos e Significação no Cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes. Coleção Horizonte de Cinema. Lisboa, Livros Horizonte, 1984. p. 76-116.

XAVIER, Ismail. (org.). *A Experiência do Cinema - Antologia*. Tradução de Teresa Machado. Coleção Arte e Cultura. Rio de Janeiro, Edições Graal/

Embrafilme, 1983.

_____. "Eisenstein - A Construção do Pensamento por Imagens", in: *ArtePensamento*. (Org. Adauto Novaes). São Paulo, Companhia das Letras, 1994. p. 359-374.

_____. *O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

Obras de Referência

SADOUL, Georges. *Dicionário de Filmes*. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre, L&PM Editores, 1993. p. 16-17; 33; 53; 81; 120-121; 128-129; 140; 141; 142; 193; 261; 274-275; 375; 397-398; 411; 422; 425-426.

VINCENDEAU, Ginette. "Luis Buñuel", in: *Encyclopedia of European Cinema*. Nova Iorque, Facts on File British Film Institute / Cassel and the British Film Institute, 1995. p. 65.

Teses

COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões Fotogramáticas: A Experiência dos Fotogramas nas Vanguardas Artísticas*. Campinas, UNICAMP, 1999. Dissertação de Mestrado.

FERRARAZ, Rogério. *O Veludo Selvagem de David Lynch: A Estética Contemporânea do Surrealismo no Cinema ou o Cinema Neo-surrealista*. Campinas, UNICAMP, 1998. Dissertação de Mestrado.

LIMA PORTELA, Girlene. *O Fenômeno da Intertextualidade na Produção*

Caetaneana: O Intertexto como Veiculador de Sentidos. Campinas, UNICAMP, 1998. p. 18-21. Dissertação de Mestrado.

SORGON, Silvia Regina. *Curtindo um Filme Adoidado - Uma Reflexão sobre o uso do Cinema Comercial na Escola*. São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 1999. p. 24-51. Dissertação de Mestrado.

Artigos e Entrevistas

ALMEIDA SALLES, Francisco Luís de. "O Bruto Continua Linha do Realismo Crítico", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30 / 01 / 2000.

AUMONT, Jaques. "Pintura & Cinema: P.s., P.s., P.s.". Tradução de Fernão Ramos, in: *Revista Imagens*, nº 01, Campinas, UNICAMP, abr. 1994. p. 15-17.

BARROS, André Luiz. "Salvador Dalí", in: *Revista Bravo*, nº 06, São Paulo, D'Avila Comunicações Ltda., mar. 1998. p. 24-27.

ESTENSSORO, Hugo. "A Vida Desafortada de Avida Dollars", in: *Revista Bravo*, nº 06, São Paulo, D'Avila Comunicações Ltda., mar. 1998. p. 28-32.

GONÇALVES FILHO, Antonio. "O Cineasta que Desafiou a Hipocrisia Burguesa", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30 / 01 / 2000.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. "Metáfora e Regressão em Obras de Buñuel e Picasso", in: *Revista USP*, nº 16. Dossiê Palavra / Imagem. São Paulo, USP, 1.992 - 1993. p. 76-88.

ROCHA, Gláuber. "A Moral de um Novo Cristo", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30 / 01 / 2000.

_____. "Quando Gláuber Entrevistou Buñuel", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30 / 01 / 2000.

ROSÁRIO CAETANO, Maria do. "Los Olvidados", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cinema. São Paulo, 25 / 09 / 2000.

_____. "Roberto Cobo Comenta o Grande Papel de sua Vida", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cinema. São Paulo, 25 / 09 / 2000.

_____. "Sete Chances para Conhecer o Buñuel Mexicano", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cinema. São Paulo, 25 / 09 / 2000.

ROSEMBERG FILHO, Luiz. "100 Anos sem Cinema", in: *Revista Imagens*, nº 05, Campinas, UNICAMP, ago. / dez. 1995. p. 62-67.

SALES GOMES, Paulo Emílio. "A Aventura do Cinema Surrealista", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30 / 01 / 2000.

_____. "Um Exaltante Elixir de Liberdade", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30 / 01 / 2000.

SOARES FREIRE, Marcius. "A Alucinação Fílmica - Realidade e Irrealidade do Cinema", in: *Revista Trilhas*, nº 02, Campinas, UNICAMP, mai. / ago. 1987. p. 109-118.

ZANIN ORICCHIO, Luiz. "Fase Mexicana Ainda Precisa ser Revalorizada", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30 / 01 / 2000.

_____. "Luis Buñuel: Os Cem Anos do Anjo Exterminador", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30 / 01 / 2000.

"Sites"

DÁVILA, Sérgio. "O Arquivista que Mudou o Cinema", in: www.uol.com.br/sergiodavila/. 04 / 12 / 2000.

FARINA, Mauricius. "Da Imanência de Algumas Figuras I", in: www.studium.iar.unicamp.br/seis/. 21 / 07 / 2001.

MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H. "Realista", in: www.historiadaarte.com.br/realista.html. 24 / 08 / 2000.

MERTEN, Luiz Carlos. "Buñuel 101", in: www.estado.estadao.com.br/editorias/2001/01/12/cad339.html. 02 / 08 / 2001.

SAMAIN, Etienne. "Memórias Antropológicas em Torno de um Álbum Fotográfico: Fotografia, Morte e História I", in: www.studium.iar.unicamp.br/seis/. 21 / 07 / 2001.

Autor desconhecido. "Um Café com Jean-François Millet e Salvador Dalí ", in: www.widesoft.com.br/users/naturale/newpage2.html. 24 / 08 / 2000.

Autor desconhecido. "Luis Buñuel", in: msnhomepages.talkcity.com/stagest/culturavirtual/bunuel.html. 02 / 08 / 2001.