

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Henrique Bartkevicius da Costa

DO OLHO CORTADO AO OLHO EMBALADO:
o olhar no filme *Um Cão Andaluz* à luz da semiótica aplicada
de extração psicanalítica.

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo
2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Henrique Bartkevicius da Costa

DO OLHO CORTADO AO OLHO EMBALADO:
o olhar no filme *Um Cão Andaluz* à luz da semiótica aplicada de
extração psicanalítica

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA sob orientação do Prof. Doutor Oscar Angel Cesarotto.

São Paulo
2008

Banca Examinadora

As idéias evoluem por amor.

C. S. Peirce

Para minha avó Alice (in memoriam)

MEUS PAIS, MARLI, RAUL,
JANOS, PRISCILA, ANDRÉ,
CESAROTTO, BAIRON, PETRY,
SANTAELLA, JORGE, ARAÍDE,
MEUS AMIGOS DO COS, MEUS
AMIGOS DA RÁDIO, ANDERSON,
TIO ROBERTO, AFONSO,
CARMEN, CIDA, E TODOS OS
OUTROS QUE ME AJUDARAM
DE FORMA DIRETA OU
INDIRETA.

EXTREMAMENTE AGRACIADO!

DO OLHO CORTADO AO OLHO EMBALADO: O OLHAR NO FILME *UM CÃO ANDALUZ* À LUZ DA SEMIÓTICA APLICADA DE EXTRAÇÃO PSICANALÍTICA

RESUMO

A contemporaneidade está repleta de produtos imaginários e simbólicos que podem ser chamados de “surrealistas”. De fato, ao longo do século XX o surrealismo extrapolou o âmbito da arte, e deixou marcas em diversas esferas do comportamento social. O presente estudo tem por objetivo analisar o olhar inaugurado pelo filme *Um Cão Andaluz* e, conseqüentemente, investigar as relações de alguns produtos culturais com o inconsciente.

Na abordagem do tema, partimos do movimento surrealista, das suas técnicas de produção de sentido, do seu contexto histórico e de suas vicissitudes, para compreender de que forma, e principalmente por meio de quais estratégias, o “surreal” se manifesta no nosso dia-a-dia.

Contamos com Giulio Carlo Argan e Elisabeth Roudinesco, entre outros, para investigar o contexto do surgimento do movimento. Para entendê-lo, passamos pelo edifício teórico de André Breton e pelos conceitos psicanalíticos de Jacques Lacan, contemporâneo ao anterior. A seguir, articulamos com a semiótica peirciana para analisar o surrealismo, entendido como substantivo ou como adjetivo, especificamente no campo das imagens.

Do ponto de vista metodológico, realizaram-se pesquisas bibliográficas e exercícios em vídeo digital, depois da análise e decupagem da cena do olho cortado do filme *Um Cão Andaluz* (1929), de Salvador Dalí e Luis Buñuel, considerado como paradigma. Outrossim, buscou-se relacionar o olho cortado com o olho embalado, o *olho zumbi*, uma guloseima em forma de olho, facilmente encontrada nos comércios das grandes metrópoles brasileiras, um exemplo perfeito da estética surrealista assimilada à vida cotidiana.

Palavras-chaves: surrealismo, olho, olhar, semiótica, psicanálise.

FROM THE SLICED EYE TO THE PACKED EYE: THE GAZE IN THE FILM *UN CHIEN ANDALOU* IN THE LIGHT OF APPLIED SEMIOTICS OF PSYCHOANALYTIC EXTRACTION

ABSTRACT

Contemporaneity is full of symbolic and imaginary products that can be called "surreal". In fact throughout the twentieth century surrealism extrapolated the sphere of the arts and left marks in many spheres of social behavior. This study aims to examine the gaze inaugurated by the film *Un Chien Andalou*, and investigate the relationship of certain cultural products with the unconscious.

The approach is based on the surrealist movement, its meaning production techniques, its context and its historical vicissitudes, to understand in which way, and especially by means of which strategies, the "surreal" manifests itself in our everyday life.

Based on the ideas of Giulio Carlo Argan and Elisabeth Roudinesco among others, this study investigates the context that gave rise to the movement. The theoretical work of André Breton and the psychoanalytic concepts of Jacques Lacan, a contemporary of Breton's, will contribute to a better understanding of the movement. An articulation is then made with Peirce's semiotics to analyze surrealism, understood as a noun or as an adjective, specifically in the field of images.

As regards the methodology used, a bibliographic review was carried out, followed by exercises in digital video after analyzing the decoupage of the sliced eye scene in the film *Un Chien Andalou* (1929), by Salvador Dalí and Luis Buñuel, which is considered a paradigm. The study also sought to link the sliced eye with the packed eye, the *zombie* eye, an eye-shaped candy found in shops in Brazilian large cities, which is a perfect example of the surrealist aesthetic assimilated to daily life.

Keywords: surrealism, eye, gaze, semiotics, psychoanalysis

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS E ILUSTRAÇÕES__ p.11

INTRODUÇÃO__ p.12

CAPÍTULO I - O OLHO CORTADO

- 1.1. O filme *Um Cão Andaluz*__ p.16
- 1.2. O Surrealismo e o Filme *Um Cão Andaluz* __ p.20
- 1.3. O Cinema Antiartístico de Dalí e Buñuel__ p.33
- 1.4. Análise Semiótica__ p.35
 - 1.4.1. Decupagem da cena do olho cortado__ p.36
 - 1.4.2. O lugar da semiótica na obra de Peirce__ p.40
 - 1.4.3. As Categorias Universais__ p.42
 - 1.4.3.1. Primeiridade__ p.42
 - 1.4.3.2. Secundidade__ p.43
 - 1.4.3.3. Terceiridade__ p.44
 - 1.4.4. Análise das seqüências__ p.45
 - 1.4.4.1. O signo em si mesmo__ p.46
 - 1.4.4.1.1. o modo qualitativo__ p.46
 - 1.4.4.1.2. o modo existencial__ p.48
 - 1.4.4.1.3. o modo genérico__ p.49
 - 1.4.4.2. A relação objetual__ p.50
 - 1.4.4.2.1. o aspecto icônico__ p.51
 - 1.4.4.2.2. o aspecto indicial__ p.52
 - 1.4.4.2.3. o aspecto simbólico__ p.53
 - 1.4.4.3. A face da interpretação__ p.54
 - 1.4.4.3.1. o interpretante imediato__ p.54
 - 1.4.4.3.2. o interpretante dinâmico__ p.55
 - 1.4.4.3.2.1. emocional__ p.55
 - 1.4.4.3.2.2. energético__ p.56
 - 1.4.4.3.2.3. lógico__ p.57
 - 1.4.4.3.3. o interpretante final__ p.57

CAPÍTULO II - O OLHO E O OLHAR

- 2.1. O Olho__ p.61
- 2.2. O Ver e o Saber__ p.62
- 2.3. A Pulsão Escópica__ p.64
 - 2.3.1. Um Olho Surrealista__ p.69
- 2.4. O Olhar como *Objeto a*__ p.71

- 2.5. O Estádio do Espelho__ p.72
 - 2.5.1. O Estádio de Espelho e a *Umwelt*__ p.75
 - 2.5.1.1. O conceito de *Umwelt*__ p.75
 - 2.5.1.2. O Círculo funcional__ p.76
 - 2.5.1.3. Além do Subjetivismo e do Objetivismo__ p.77
 - 2.5.1.4. A Dilatação da *Umwelt*__ p.79
- 2.6. Os Registros Lacanianos__ p.80
 - 2.6.1. O Registro Imaginário__ p.82
 - 2.6.2. O Registro Simbólico__ p.83
 - 2.6.3. O Registro Real__ p.85
- 2.7. Os Três Imaginários e o filme *Um Cão Andaluz*__ p.87

CAPÍTULO III - O OLHO EMBALADO

- 3.1. A Sociedade Escópica__ p.92
- 3.2. Análise da Guloseima__ p.94
 - 3.2.1. O ponto de vista qualitativo-icônico__ p.95
 - 3.2.1.1. As cores e as imagens__ p.95
 - 3.2.1.2. A forma__ p.97
 - 3.2.1.3. A distribuição dos elementos no espaço__ p.97
 - 3.2.2. O ponto de vista singular-indicativo__ p.97
 - 3.2.3. O ponto de vista convencional simbólico__ p.98
 - 3.2.3.1. O padrão de distribuição da informação__ p.100
 - 3.2.3.2. Inspiração surrealista__ p.100
- 3.3. O Olho Embalado e os Registros Lacanianos__ p.101

CONSIDERAÇÕES FINAIS__ p. 102

BIBLIOGRAFIA__ p.105

ANEXO

BONUS TRACK__ p.110

DVD

Fragmento 1 - *escópico*

Fragmento 2 - *live*

Fragmento 3 - *video ergo sum*

LISTA DE FIGURAS E ILUSTRAÇÕES

1. fotograma do filme *Um Cão Andaluz*(1929)
2. reprodução do retrato de Luis Buñuel pintado por Salvador Dalí (1924)
3. reprodução da capa da revista *La Révolution Surréaliste*
4. reprodução de figura com imagens do filme *Um Cão Andaluz*
5. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
6. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
7. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
8. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
9. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
10. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
11. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
12. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
13. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
14. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
15. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
16. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
17. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
18. objeto imediato e objeto dinâmico
19. Interpretante imediato e interpretante dinâmico
20. esquema da *Caverna de Platão*
21. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
22. fotograma do filme *Um Cão Andaluz* (1929)
23. reprodução da obra de Victor Brauner
24. reprodução do auto-retrato de Victor Brauner (1932)
25. reprodução da representação da Santa Luzia
26. esquema do círculo funcional
27. o nó borromeano
28. esquema dos *Três Imaginários*
29. Os três Imaginários e o Cão Andaluz
30. foto da guloseima *olho zumbi*
31. montagem com produtos tipo *Halloween*
32. foto do chocolate *Choco Miedo*
33. O olho embalado e os registros lacanianos
34. frame do vídeo *live* (2008)
35. frame do vídeo *video ergo sum* (2008)
36. frame do vídeo *escópico* (2008)

INTRODUÇÃO

Outrora, se bem me lembro, saí para comprar uma revista na banca de jornal. Ao chegar, fiquei algum tempo observando os títulos até encontrar a revista que eu desejava. No momento em que fui efetuar o pagamento, uma mercadoria que se encontrava em frente ao caixa me encheu de perplexidade. Era uma mercadoria estranha e, o pior, estava me olhando.

Então, sem tentar esconder meu espanto, fiz a pergunta: o que é isso? É o “olho zumbi” – respondeu a vendedora. Olho zumbi? – questionei. Ela respondeu e me ofereceu o produto: É uma guloseima em forma de olho, tem vendido bastante, quer levar? Peguei a estranha mercadoria na mão, olhei, e respondi: quero!

A embalagem da mercadoria era predominantemente verde com uma parte central transparente pela qual era possível observar e ser observado pelo “olho”. Fiquei olhando, apertei, e me surpreendi com o *slogan* impresso na embalagem: *você nunca comeu nada igual!* De fato, eu nunca tinha comido um olho. Mas não se tratava de um olho verdadeiro, e sim, de uma bala mastigável colorida e aromatizada artificialmente. Decidi então experimentar.

Enquanto eu mastigava o “olho”, de textura tipo *marshmallow*, de gosto bem artificial, surgiram as questões: que tipo de produto cultural é esse? Comer um olho é uma experiência surreal, não é? E então, subitamente, meu olhar se fixou em um DVD que estava exposto na prateleira da banca, intitulado: *Um Cão Andaluz*.

Esse é o ponto de partida desta dissertação. Assim, o tema apresentado neste estudo é o olhar surrealista, especificamente o inaugurado pelo filme *Um Cão Andaluz* (1929), de Salvador Dalí (1904-1989) e Luis Buñuel (1900-1983), tendo como objetivo compreender de que forma, e principalmente por meio de quais estratégias, o “surreal” se manifesta no nosso dia-a-dia.

Para abordar o tema, partimos do filme surrealista *Um Cão Andaluz*, visto como paradigma, para então buscar compreender as vicissitudes da guloseima, retrocedendo e avançando na semiose histórica do olho e do olhar.

O primeiro capítulo apresenta o filme *Um Cão Andaluz*, articulando-o em seguida com o surrealismo, passando pelas teorias de Sigmund Freud deslocadas da análise clínica para o fazer poético, especificamente sob a ótica de André Breton. Na parte final do capítulo, posicionamos a semiótica no multifacetado edifício filosófico de Charles Sanders Peirce (1839-1914), para então analisarmos a cena do olho cortado no filme.

No segundo capítulo discutimos a diferença entre o olho e o olhar. Para tanto, primeiramente, apresentamos as relações entre o olho e o saber, partindo da antiguidade até as descobertas de Sigmund Freud (1856-1939). Em seguida, apresentamos alguns conceitos psicanalíticos e os relacionamos com o filme. No final do capítulo articulamos a cena do olho cortado com os “Três Imaginários” propostos por Slavoj Žižek (1949-).

No terceiro e último capítulo apresentamos a sociedade escópica e, em seguida, o *olho zumbi*. A essa apresentação segue-se uma análise semiótica e psicanalítica da guloseima.

Outrossim, explorando as possibilidades de produção de conhecimento científico, partindo do encontro entre referenciais teóricos e a lide criativa realizada por meio de recursos tecnológicos digitais, faz parte integrante desta dissertação um DVD com exercícios em vídeo que foram produzidos durante a pesquisa.

CAPÍTULO I

O OLHO CORTADO

1.1. O filme *Um Cão Andaluz*

A única coisa importante no filme é o que acontece nele.

Salvador Dalí

Os jovens Salvador Dalí (1904-1989) e Luis Buñuel (1900-1983) se conheceram na *Residência de Estudantes de Madri*, um campus universitário de onde saíram grandes nomes das artes e da política espanhola. A *Residência* era um lugar aberto a todas as correntes de pensamento e com uma atmosfera intelectual intensa.

Buñuel e Dalí tornaram-se íntimos e com o passar do tempo entraram em uma colaboração de especial criatividade. Não se sabe ao certo quando as idéias iniciais do filme *Um Cão Andaluz* surgiram. No entanto, está claro que surgiram em uma atmosfera de colaboração.



1. *Um Cão Andaluz*

Buñuel em uma entrevista ao jornalista Puig Pujades (apud MATTHEW, 2007) disse: “Nenhuma outra colaboração poderia ocorrer mais intimamente, seguimos um caminho, através de combinações, sugerindo idéias ou conceitos um para o outro, exatamente como uma autocrítica” (p.85).¹

Buñuel foi para a cidade de Figueiras em janeiro de 1929 para escrever o roteiro com Dalí. Quando o terminaram, Buñuel ficou muito entusiasmado com o resultado que nem tentou obter um financiamento para o filme pelos meios habituais. Persuadiu sua mãe para o financiamento e foi para Paris, onde começou a rodar o filme, no dia 2 de abril de 1929, nos estúdios de *Billancourt* e

¹ “Una Idea de Salvador Dali y Buñuel”. Entrevista de Buñuel para o jornalista Puig Pujades. Publicado pela primeira vez em janeiro de 1929 (La Nau).

no *Havre*. Dali também estava eufórico: “Estou colaborando com Buñuel em um filme que será, eu estou convencido, o mais importante atentado do cinema europeu”.²

Aproximadamente dois meses depois, no dia 6 de junho de 1929³ no *Studio des Ursulines*, em Paris, aconteceu a primeira exibição do filme. Eis uma passagem da biografia de Luís Buñuel (1982) falando sobre a estréia:



Esta primeira exibição de *Un Chien Andalou* foi organizada com convites pagos no Ursulines e reuniu o que se considerava então a fina flor de Paris, isto é, alguns aristocratas, alguns escritores ou pintores já célebres (Picasso, Le Corbusier, Christian Bérard, o músico Georges Auric) e, claro, também todo o grupo surrealista. (p.145)

2. Retrato de Buñuel pintado por Dalí

Um ano antes, no mesmo cinema, no dia 28 de fevereiro de 1928, os surrealistas assistiram ao filme *La Coquille et le Clergyman*, de Germaine Dulac (1882-1942), com um argumento de Antonin Artaud (1896-1948). Na ocasião, os surrealistas interromperam a exibição e na saída quebraram várias janelas. Buñuel (1982) não tinha se esquecido do acontecido. Então, levou no bolso umas pedras para se defender:

Bastante nervoso, como se pode imaginar, fiquei atrás da tela com uma vitrola e, durante a projeção, alternava tangos argentinos e Tristão e Isolda. Colocara algumas pedras

² Carta de Dalí para Sebastian Gash (Janeiro de 1929); Citado em Minguet Batlori 2003, p. 71

³ O filme *Les Mystères du Chateau de Dés*, de Man Ray, e um filme de Harold Lloyd e Bébé Daniel foram exibidos juntos com *Um Cão Andaluz* no Ursulines. Citado por Ian Gibson em *The Shameful Life of Salvador Dali*, p.210.

dentro dos meus bolsos, para lançá-las sobre a platéia em caso de fracasso. Algum tempo antes, os surrealistas haviam vaiado *La Coquille et le Clergyman*, um filme de Germaine Dulac (com um argumento de Antonin Artaud) que, no entanto, me agradara. Estava preparado para o pior. Minhas pedras não foram necessárias. No fim do filme, atrás da tela, ouvi os aplausos prolongados e deixei cair discretamente no chão os meus projéteis. (p.145)

Buñuel se livrou das pedras ao som de aplausos prolongados, e as incertezas que rondavam a estréia do filme estavam erradicadas. Um mês depois, em julho de 1929, a convite da poeta Victoria Ocampo (1890-1979), o escritor romeno Benjamin Fondane (1898-1944) enviou alguns filmes para a Argentina. A seleção enviada tinha no programa: um entreato de René Clair (1898-1981) e Francis Picabia (1879-1953); *La Coquille et le Clergyman*, de Dulac; *L'Etoile de Mer*, de Man Ray (1890-1976), e o *Un Chien Andalou*, de Dalí e Buñuel. Fondane, reconhecido pelo seu envolvimento com o cinema de vanguarda,⁴ pretendia nessa mostra discutir a pureza do filme abstrato e debater a natureza cinematográfica frente à especificidade teatral. Em setembro de 1929, dois meses depois da exibição na Argentina, o filme foi exibido no *Congrès du Cinema Indépendant*, na Suíça. Essas exibições de *Um Cão Andaluz* colocaram o filme em destaque no cenário mundial.

Outras exibições foram aclamadas no *Studio 28*, em Paris. No entanto, o sucesso do filme não agradou seus realizadores. Na última edição da revista *La Révolution Surréaliste*⁵, de 15 de dezembro de 1929, foi publicado o argumento do filme *Um Cão Andaluz*. Na introdução, Luís Buñuel explica porque o sucesso do filme o desagradava:

Um filme de sucesso, é isso o que pensa a maioria das pessoas que o viram. Mas, que posso fazer contra os

⁴ Em 1928 Benjamin Fondane publicou, com fotografias de Man Ray, *Trois Scénarios Ciné-Poèmes*. Citado por Matthew (2007, p. 82)

⁵ Revista dirigida por Pierre Naville e Benjamim Péret, tendo sido publicados entre 1924 e 1929, 12 números.

cultores de toda novidade, mesmo se essa novidade ultraja suas convicções mais profundas, contra uma imprensa vendida ou insincera, contra essa massa imbecil que achou belo ou poético o que, no fundo, não passa de um desesperado, apaixonado apelo ao homicídio?⁶

Esse ponto é importante para perceber como o clima de incertezas no qual a Europa no entre-guerras se encontrava, possibilitava o surgimento de certos posicionamentos filosóficos e políticos. Os caminhos percorridos pela sociedade tinham chegado à guerra, portanto, para remover as estruturas da autoridade e do poder, era preciso começar do zero. Nas palavras do crítico de arte Giulio Carlo Argan (1992):

(...) os intelectuais que não queriam compartilhar da responsabilidade das classes dirigentes que desejaram a guerra teriam de assumir uma posição (...) considerar falsa a direção tomada pela civilização, e encarar a guerra como consequência lógica do progresso científico e tecnológico; era preciso, portanto, negar toda a história passada e qualquer projeto de uma história futura, e voltar ao ponto zero. (p. 356)

Nesse sentido, não aceitar os aplausos da sociedade que produz a guerra, atua como agente na construção do sucesso do filme. De fato, Dalí e Buñuel não queriam compartilhar as responsabilidades das classes que desejaram a guerra, e nem queriam ser identificados com a incapacidade da ciência, da religião, da filosofia e da arte que os precedia. Assim, a principal estratégia dos jovens artistas era denunciar e escandalizar. Dalí chegou a ser cruel quando afirmou que queria enfiar o filme “como um punhal em pleno coração de uma Paris espiritual, cultivada e elegante” (AJAME, 1986, p.37).

Durante os oito meses em que o filme ficou em cartaz no *Studio 28*, aproximadamente cinquenta pessoas foram à delegacia de polícia, afirmando: “É

⁶⁶ Texto de Luis Buñuel presente nos extras do DVD “*Um Cão Andaluz / A Idade de Ouro*”.

preciso proibir esse filme obsceno e cruel” (BUÑUEL, 1982, p.142), e ainda foram referidos dois abortos durante as projeções.

O filme, com seu sucesso, suas acusações, e os depoimentos contundentes de seus realizadores, chamou a atenção de Arthur Anne Marie Charles (1891-1981), o visconde de Noailles, que além de ajudar na sua distribuição, prometeu financiar a próxima obra cinematográfica dos dois jovens: *L'Âge d'Or*. O visconde já tinha financiado os filmes *Les Mystères du Chateau de Dês*, de Man Ray, e o *Le Sang d'un Poete*, de Jean Cocteau (1889-1963), entre outros, e se tornaria o principal patrocinador do início da carreira de Dalí.

Foi também através de *Um Cão Andaluz* que Buñuel e Dalí entraram no grupo surrealista. As idéias do filme estavam alinhadas com o edifício filosófico de André Breton (1896-1966). Analisaremos esse ponto a seguir.

1.2. O Surrealismo e o filme *Um Cão Andaluz*

Um Cão Andaluz não existiria se o surrealismo não existisse.

Luis Buñuel

O manifesto surrealista de 1924, redigido por André Breton, começa com uma crítica aos valores do homem nos anos 1920. Descontente com seu destino, rodeado de objetos que foi levado a utilizar, desejante da facilidade momentânea, esse homem tem como quinhão uma grande modéstia. Resta-lhe, quando ainda resiste alguma lucidez, voltar-se para a própria infância que “embora trucidada pelo zelo de seus domesticadores, nem por isso lhe parece menos rica em sortilégios” (BRETON, 1924, p. 16).

Os artistas que se juntaram em torno de André Breton não acreditavam na sociedade burguesa materialista, nem no seu estilo de vida superficial, utilitarista.

A crença na razão, e nos feitos *tecno-científicos* da sociedade, tinham gerado a guerra com suas terríveis consequências. Fazia-se necessário, portanto, encontrar novas formas de conhecimento e adentrar em campos ainda não explorados. Como explica Maurice Nadeau (1985):

O surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico (p. 46).

A atitude realista e o positivismo insultavam os surrealistas, que acreditavam que a razão e os métodos da lógica só serviam para resolver questões de interesse secundário. Negavam o racionalismo absoluto e seus limites delimitados pela nossa experiência. Criticavam a civilização que, a pretexto de progresso, chegou a banir do espírito “(...) tudo que, com razão ou sem ela, pode ser tachado de superstição ou de quimera; a proscrever qualquer modo de busca da verdade que não se conforme ao uso geral” (BRETON, 1924, p. 23).

A palavra surrealismo foi criada em 1917 pelo poeta Guillaume Apollinaire (1886-1918) para descrever o balé *Parade*, de Jean Cocteau (1889 -1963), com partitura de Eric Satie (1866-1925) e cenário de Pablo Picasso (1881-1973), e para qualificar a sua peça *Les Mamelles de Tirésias*⁷. Antes de Apollinaire, outro poeta, Gérard de Nerval (1808-1855), teria falado de um estado de sonho supernaturalista. Contudo, no manifesto surrealista de 1924, André Breton, após apresentar brevemente as origens e justificar sua apropriação do termo, define surrealismo:

⁷ “As Mamas de Tirésias”. Na peça, a personagem Teresa anuncia que está cansada de ser mulher e deseja se tornar homem. Então começa a sentir transformações físicas, e no momento culminante da peça, dá um grito bem alto e abre a blusa, da qual decolam os seios sob a forma de dois balões de gás, um azul e outro vermelho. Por fim, Teresa se torna Tirésias, um homem-mulher.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.(p. 40)

O automatismo psíquico busca transmitir diretamente, e sem tema preconcebido, o que aparece à mente de forma imediata. Desta forma, o sujeito é deslocado para dar lugar à linguagem, que deixa de ser instrumento para ser a “dona da cena”. O grupo surrealista se encontrava para falar e escrever em forma de transe e, assim, o poeta somente executava, ou seja, escrevia o que era ditado. Contudo, ele não estava na mesma posição do louco que delira, pois no ato poético se assumia como sujeito. Aqui cabe a célebre frase de Salvador Dalí: “A única diferença entre um louco e eu é que eu não sou louco”.

Breton (1924), inspirado no método de associação livre proposto por Freud, usa a escrita automática para driblar a censura e liberar os conteúdos recalcados. Outrossim, aproxima a escrita do pensamento falado:

Como, naquela época, eu ainda andava muito interessado em Freud e familiarizado com os seus métodos de exame, que tivera oportunidade de empregar em alguns pacientes durante a guerra, decidi obter de mim mesmo o que se tenta obter deles, vale dizer, um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao pensamento falado. (p. 37)

Breton, levando adiante essas experiências, escreveu com Philippe Soupault o livro *Les Champs Magnétiques*⁸ (1921). Desta forma, reagiu contra as limitações impostas pela razão e pela ordem social estabelecida e pretendeu criar um novo código de poesia e de conduta em geral. A escrita automática “marca o advento do primeiro ato surrealista” (ROUDINESCO, 1989, p.27).

Aqui é importante perceber como processo de criação do filme *Um Cão Andaluz* está alinhado com o *automatismo psíquico*, assim descrito por Buñuel:

Na elaboração da trama, todas as idéias de preocupação racional, estética ou outras com assuntos técnicos foram rejeitadas como irrelevantes. O resultado é um filme deliberadamente antiplástico e antiartístico, quando medido pelos cânones tradicionais. A trama é o resultado de um automatismo psíquico consciente e, dentro desse padrão, não procura narrar um sonho, embora se aproveite de um mecanismo análogo ao dos sonhos.⁹

Enquanto rodavam *Um Cão Andaluz*, havia seis pessoas no set de filmagem. Os atores principais, Pierre Batcheff (1901-1932) e Simone Mareuil (1903-1954), não sabiam o que estavam fazendo. Buñuel (1982) dizia, por exemplo, a Batcheff: “Olhe pela janela como se estivesse ouvindo Wagner” (p.143). Dalí, enquanto isso, ocupava-se de colocar piche nos olhos de asnos previamente empalhados. Os dois jovens não se preocupavam com continuidade, movimento de câmera, idéia condutora etc. Do roteiro à montagem seguiram a seguinte regra:

(...) não aceitar nenhuma idéia, nenhuma imagem que pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas do irracional. Só incluir as

⁸ A principal inspiração da obra são os *Cânticos de Maldoror* de Isidore Ducasse (1846-1870), mais conhecido pelo pseudônimo literário de Conde de Lautréamont. Crê-se que o seu pseudônimo tenha sido inspirado no nome de um romance de Eugène Sue, “Latréaumont” (note-se a diferença na grafia da palavra); a atribuição do título Conde pode ser uma referência ao Marquês de Sade.

⁹ Texto de L. Buñuel nos extras do DVD *Um Cão Andaluz / A Idade de Ouro*.

imagens que nos tocavam, sem procurar saber por quê (p.143).

De fato, o filme usa o automatismo psíquico. *Um Cão Andaluz* não foi produzido exclusivamente no sentido da sensibilidade artística e do raciocínio do espectador, com jogos de luz e sombra, efeitos fotográficos, nem com preocupações referentes à montagem rítmica ou à pesquisa técnica.

Apesar do automatismo estar relacionado com a escrita automática, no manifesto surrealista Breton (1924) deixa claro que o surrealismo é um automatismo psíquico que pode se expressar “verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio o funcionamento do pensamento” (p. 40). De fato, como aconteceu com o cinema, as técnicas surrealistas extrapolaram a escrita e impregnaram em larga escala outros métodos de produção artística. Podemos citar como exemplo: a *decalcomania*,¹⁰ a *collagem*,¹¹ e o *frottage*,¹² que estavam para o mundo das artes plásticas, assim como a escrita automática estava para a literatura.

Max Ernst (1891-1971) inspirado na brincadeira infantil de esfregar um lápis macio em um papel sobre uma superfície com saliências, teve a idéia de friccionar o grafite sobre folhas de papel jogadas ao acaso no assoalho de madeira de sua sala. Desta forma, surgiram traços “automáticos”, os quais, com progressivas aplicações, resultaram em desenhos interessantíssimos. As estrias da madeira, impressas no papel, tiveram o poder de estimular sua criatividade. Essa técnica, chamada de *frottage*, tornou-se um dos métodos de trabalho favoritos de Max Ernst e foi transposta à pintura a óleo, com a ajuda de Joan Miró (1893-1983), pelo processo de *grattage*¹³.

O *frottage*, apesar de ser uma técnica mecânica, ofereceu a Ernst a possibilidade de sonhar pintando; nas palavras de Argan (1992):

¹⁰ Técnica de impressão que envolvia espalhar uma porção de tinta sobre uma superfície, pressionar um papel ou uma tela sobre a tinta, e depois separar ambos.

¹¹ Técnica de colar e figurar.

¹² Palavra francesa que em português significa *friccionar*.

¹³ Palavra francesa que em português significa raspagem (em inglês *scraping*). A técnica consiste na raspagem de parte da tinta utilizada, deixando a mostra camadas anteriormente pintadas.

A operação é mecânica, mas o dinamismo da ação é suficiente para ativar a imaginação, que na impressão gráfica vê algo muito diferente do simples decalque de um objeto real. Assim se determina um processo de estímulo à imaginação, que ultrapassa a mera transcrição do imaginado. (...) não é o sonho que cria a imagem, e sim o inverso: a imagem se desenvolve no quadro por meio de um jogo complexo de associações alógicas. (...); não pinta o sonhado, sonha pintando. (p. 361)

O sonho e o estado de vigília não eram para os surrealistas tão contraditórios. Eles buscavam uma arte transformadora capaz de reconciliar os momentos de vigília com os sonhos, em uma espécie de realidade absoluta, de *sur-realidade*.

Antes de Freud, os sonhos eram vistos pela maior parte das pessoas como completamente absurdos, sem nenhuma lógica. Freud partiu da idéia de que os sonhos eram coerentes, e deveriam ter uma certa lógica, um sentido, uma unidade. Desta forma, os processos psíquicos que se desenrolam em nosso psiquismo enquanto estamos sonhando apresentariam um certo grau de organização, as imagens que aparecem nos sonhos estariam relacionadas, apresentariam um certo tema, procurando contar alguma coisa na linguagem dos sonhos.

De fato, os sonhos inspiraram a arte surrealista. No manifesto surrealista de 1924, Breton (1924), após agradecer Freud por suas descobertas, apresenta a necessidade de expor à luz essa parte do universo mental vítima de tanto desinteresse:

Foi com inteira razão que Freud fez dos sonhos objeto de seu estudo crítico. Com efeito, é inadmissível que parte tão considerável da atividade psíquica (já que, pelo menos do nascimento do homem até a morte, o pensamento não apresenta qualquer solução de continuidade, a somatória dos momentos em que sonhamos, do ponto de vista temporal, ainda que não consideremos senão os sonhos em estado puro, que ocorrem durante o sono, não é inferior à

somatória dos momentos de realidade, ou, mais precisamente, dos momentos de vigília) tenha, até aqui, atraído tão pouca atenção. (p. 24)

O trabalho de Freud desvelou o modo de operação inconsciente que dá origem aos sonhos e estimulou a percepção da importância dessa parte da atividade psíquica até então desprezada. Segundo Freud, as imagens que surgem nos sonhos possuem uma ligação associativa com os processos psíquicos inconscientes que produzem o próprio sonho. Para descobrir a causa dos sonhos, portanto, é necessário caminhar, começando pelas imagens que neles aparecem, passando de associação em associação, até chegar nas imagens que deram origem a todas as outras.

Freud, após abandonar a hipnose, utilizou o método da livre associação; para tal, pedia ao paciente para se deitar de costas em um sofá, comodamente, enquanto ele próprio sentava-se por trás dele, fora de seu campo visual. Assim, a sessão prosseguia com uma conversa entre duas pessoas igualmente despertas, contudo, em um processo análogo ao do sono, onde o paciente era poupado de qualquer esforço muscular e de qualquer impressão sensorial passível de distraí-lo.

Para compreender a teoria freudiana dos sonhos, precisamos compreender que além de ter um sentido, os sonhos são a realização de um desejo. Quando estamos dormindo temos a impressão de que os sonhos atrapalham o sono. Para Freud acontece exatamente o contrário; o sonho facilita o sono, o sonho é o guardião do sono. Analisaremos esse ponto a seguir.

Um desejo é uma excitação psíquica. Quando estamos dormindo e sentimos um desejo ficamos excitados por esse desejo e isso pode nos despertar. Assim, para manter o sono, o sonho elimina a excitação fazendo com que o desejo seja satisfeito. E então, nós experimentamos uma satisfação parcial do desejo e, assim, nós continuamos dormindo. Em fim, “(...) os sonhos são uma reação à perturbação do sono provocada por estímulo” Freud (1900).

O sonho decorre da combinação de uma tendência para dormir e uma para perturbar o sono. Contudo, mais uma tendência se junta a essas duas: a censura.

De modo geral, os desejos que não realizamos durante o dia - porque são contrários aos nossos princípios – aproveitam-se dos sonhos para se manifestar. Quando estamos dormindo a censura se afrouxa, e então os desejos, muitas vezes disfarçados, se realizam através dos sonhos. O conteúdo latente, portanto, se transforma em conteúdo manifesto, transformação essa denominada por Freud de “trabalho do sonho”.¹⁴

O surrealismo utilizou as teorias de Freud da sua maneira e retirou um sentido poético dos mecanismos envolvidos no processo dos sonhos. O sonho foi eleito como um terreno privilegiado para o surgimento das maravilhas do inconsciente. A revista *La Révolution Surréaliste* publicou vários relatos de sonhos experimentados pelos membros do grupo.



3. Capa da revista *La Révolution Surréaliste*

Contra a atitude realista, com uma enorme aversão ao positivismo, o qual os surrealistas consideravam medíocre e rasteiro, o movimento buscava uma outra vida, livre dos gostos mais reles, e a favor da atividade dos “melhores espíritos”. Essa vida, no caso dos surrealistas, se passava no mundo do inconsciente, no mundo dos sonhos. Buscava-se o irracional e o ilógico, o que eles chamavam de *merveilleux*.¹⁵

O *Bureau de Recherches Surréalistes*,¹⁶ além de servir para as experimentações, também era responsável pela distribuição de folhetos e publicações de aforismos

¹⁴ Entre os principais tipos de trabalho do sonho, Freud distingue os quatro seguintes mecanismos: a condensação, o deslocamento, a dramatização e a simbolização.

¹⁵ Maravilhoso.

¹⁶ Escritório de pesquisas surrealistas.

surrealistas pelas ruas de Paris. Um destes folhetos, para citar um exemplo, vinha com a mensagem: “*Conte seus sonhos para as crianças*”.

O inconsciente é considerado por Freud tendo sua própria estrutura e modos de expressão, diversos dos que atuam no nível consciente. Assim, inspirados em Freud, os surrealistas reivindicaram para a vida desperta características do inconsciente, justamente para criticar a sociedade e, sobretudo, para reduzir esses estados aparentemente contraditórios, o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta. No seguinte trecho do manifesto surrealista, Breton (2001) mistura trabalho e sonho:

Conta-se que, em época não distante, o poeta Saint-Pol-Roux diariamente, antes de adormecer, mandava afixar um aviso à porta de seu solar de Camaret: O POETA ESTÁ TRABALHANDO. (p. 28).

O poeta está trabalhando e dormindo, sonhando. Breton apresenta uma atividade típica dos momentos de vigília, o trabalho, relacionado com o sono, e desta forma busca diluir as fronteiras entre o conteúdo latente, inconsciente, e a suposta realidade do estado de vigília. Nesse ponto, é importante notar que nos atos desordenados surrealistas - muitas vezes totalmente *nonsense* - encontramos a teoria freudiana deslocada da análise clínica para o fazer poético. Voltaremos a essa questão.

Segundo Buñuel (1982)¹⁷, o filme *Um Cão Andaluz* nasceu do encontro de dois sonhos: Dalí teria sonhado com uma mão cheia de formigas e Buñuel com “uma nuvem fina cortando a lua e uma navalha fendendo um olho” (p.142). Em 1947, em uma mostra do Museum of Art de São Francisco, Buñuel escreveu um texto de apresentação para o filme *Um Cão Andaluz*, onde em um trecho, Buñuel fala sobre o papel dos sonhos no filme:

¹⁷ A autoria da idéia do olho seccionado é questionada por Ajame (1986). Para tal questionamento ele invoca um conto de Dalí, *Natal em Bruxelas* (1927), que começa com estas palavras: “*Um pêlo no meio do olho. Dou meu lenço a Anna para que o retire com a ponta. Um olho bem aberto com um pêlo atravessado*”.

A trama é o resultado de um automatismo psíquico consciente e, dentro desse padrão, não procura narrar um sonho, embora se aproveite de um mecanismo análogo ao dos sonhos.

Buñuel, alinhado com as idéias surrealistas, retirou das teorias de Freud o conhecimento dos mecanismos envolvidos no processo dos sonhos para construir a trama do filme. De forma análoga ao *frottage* de Ernst, o cineasta não faz um filme sobre um sonho, e sim utiliza-se do automatismo psíquico e desenvolve o filme por meio de um jogo complexo de associações alógicas.

Neste ponto é importante voltarmos a Freud. O pai da psicanálise também não tinha como objetivo simplesmente revelar o conteúdo latente do sonho; ele buscava entender como o pensamento latente do sonho assume uma determinada forma, e como ela se apresentara no sonho.

Segundo Freud, para compreender a essência do sonho,¹⁸ devemos proceder em duas etapas:

1. Devemos eliminar a aparência de que um sonho nada mais é do que uma simples confusão sem sentido e concebê-lo como um fenômeno dotado de sentido, como algo que transmite uma mensagem recalcada, que deve ser descoberta por um método interpretativo.
2. Depois, temos de nos livrar do fascínio do sentido oculto do sonho, e centrar nossa tensão nessa forma ela mesma, no trabalho do sonho a que os pensamentos oníricos latentes foram submetidos.

¹⁸ “Houve época em que eu achava extraordinariamente difícil habituar os leitores à distinção entre o conteúdo manifesto do sonho e o pensamento latente do sonho. Levantavam-se repetidamente argumentos e objeções baseados em algum sonho não interpretado, na forma como fora retido na memória, e a necessidade de interpretá-lo era ignorada. Mas agora que ao menos os analistas concordaram e substituir o sonho manifesto sobre o sentido revelado por sua interpretação, muitos deles são culpados de incorrer numa outra confusão, a que se aferram com igual obstinação. Procuram encontrar a essência do sonho em seu conteúdo latente e, assim fazendo, desconhecem a distinção entre os pensamentos oníricos latentes e o trabalho do sonho. No fundo, os sonhos nada são que uma forma particular de pensamento, possibilitada pelas condições do estado de sono. É o trabalho do sonho que cria essa forma, e somente ele é a essência do sonho – a explicação de sua natureza peculiar” Freud (1900)

Os surrealistas, diferentemente de Freud, não estavam interessados em compreender a essência do sonho, e sim buscavam um deslocamento da análise clínica para o fazer poético. Para uma melhor compreensão desse deslocamento, é fundamental compreendermos o papel do surrealismo na divulgação da psicanálise na França.

O ingresso da psicanálise na França se deu por duas vias: a literária e a médica.

A via médica se organizou como uma instituição de homens notáveis, avessos a uma literatura denominada perigosa, imersos nos ideais de um suposto espírito cartesiano, centrados na cura terapêutica, medíocres no estilo e “(...) tão pouco cuidadosos com a teoria quanto com a língua em que escrevem” (ROUDINESCO, 1989, p.20).

A via literária não se limitou aos ideais de cura; seguiu uma outra tendência que difundiu uma psicanálise não-médica, uma representação profana *Laienanalyse*. Foi por meio da via literária que a França começou a ser confrontada com as idéias de Freud, livre dos embates com a psiquiatria clássica.

O surrealismo, no interior da via literária, foi o que mais se distinguiu das posições da via médica. Entre os surrealistas existia um “grupo de doutores”, os quais estudaram medicina e renunciaram à carreira médica após a guerra. Desta forma, os surrealistas tinham um conhecimento “íntimo dos desafios terapêuticos da doutrina freudiana e uma recusa a vê-la reduzida à categoria de uma técnica de atendimento” (ROUDINESCO, 1989, p.19)

Em uma edição da revista *La Révolution Surréaliste*, de 1927, foi publicado o fragmento de um artigo de Freud, traduzido por Marie Bonaparte¹⁹ (1882-1962), intitulado: “A Questão da Análise Leiga”. Contudo, a luta surrealista pela análise leiga não é a mesma de Marie Bonaparte, que tinha por objetivo dar aos não-

¹⁹ Maria Bonaparte era sobrinha bisneta de Napoleão Bonaparte. Maria consultou-se com Sigmund Freud para tratar sua frigidez. Utilizou-se de sua fortuna e prestígio para popularizar a psicanálise na França, além de ter ajudado Freud a fugir da Alemanha nazista.

médicos o direito de realizarem tratamentos. O surrealismo quer ainda mais, deseja separar radicalmente a psicanálise da medicina.

Através da herança de *Salpêtrière*,²⁰ os surrealistas entre eles transformaram a histeria em um ato poético, posicionando-a como um modo de expressão e não como uma patologia. Na declaração “Carta aos Médicos-Chefes dos Asilos de Loucos” (1925), reconhecem na loucura a expressão do ato poético, e afirmam a legitimidade das interpretações que os loucos fazem da realidade. Visam, ainda, retirar da psiquiatria o direito de reger o domínio do mental.

Decerto, as associações alógicas, derivadas das diversas técnicas surrealistas que buscavam o automatismo psíquico, e que se aproximavam do que era conhecido como loucura, foram utilizadas em larga escala no surrealismo. O objeto surrealista pode exemplificar claramente esse ponto.

O objeto surrealista encontra suas raízes na célebre frase de Lautréamont (1992): “Belo como (...) o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva!” (p.228).

Dois objetos, o guarda-chuva e a máquina de costura, cujas destinações parecem estar definidas, encontram-se em um lugar onde ambos sentem-se deslocados: a mesa de dissecação. Duas realidades prontas e acabadas perdem sua destinação original e a sua identidade. E então “(...) o guarda-chuva e máquina de costura farão amor” (BRETON, 2001, p. 330).

Georges Bataille (1897-1962) segue um caminho similar ao do objeto surrealista para descrever a relação da lâmina e do olho no filme *Um Cão Andaluz*:

²⁰ Hospital Salpêtrière ou Pitié-Salpêtrière é um hospital em Paris. Originalmente uma fábrica de pólvora (Salitre é um ingrediente da pólvora), foi convertido no lixo municipal dos pobres de Paris. Eventualmente serviu de prisão para prostitutas e um local para manter afastados da sociedade os doentes mentais, os criminosos insanos, epiléticos e os pobres. Também era muito famoso pela sua grande população de ratos. Durante a Revolução Francesa, foi tomado pela multidão que libertou as prostitutas. Outras (provavelmente mulheres doentes mentais) foram assassinadas. Desde a Revolução o Salpêtrière serviu como asilo mental e hospital para mulheres. Lá estagiou Sigmund Freud, poucos anos após diplomar-se em medicina. Jean-Martin Charcot deu aulas nas enfermarias do Hospital.

Nesse sentido, o olho poderia ser aproximado do corte, cujo aspecto provoca igualmente reações agudas e contraditórias: é isso que decerto provaram, de forma terrível e obscura, os autores de *O cão andaluz*, quando... determinaram os amores sangrentos desses dois seres (2003, p.95).

De fato, o amor entre o olho e navalha, e o amor entre o guarda-chuva e a máquina de costura, representam o encontro de duas realidades numa situação não conveniente. Essa “receita”, desenvolvida ao longo do tempo pelos surrealistas, pretendia gerar esse amor entre duas realidades distintas. Ernst (1974), ao falar sobre sua técnica de colagem, explicita a utilização dessa “receita” pelos surrealistas:

(...) a técnica da colagem é a exploração sistemática do encontro casual ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado, e um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades (p. 49).

Esse amor, entre duas realidades aparentemente incompatíveis, gera o cintilar da poesia, que misturado com a fascinação dos surrealistas pelos desejos, pelo inconsciente, vai ao encontro desses “(...) objetos dos quais só nos aproximamos em sonhos que parecem pouco defensáveis tanto do ponto de vista da utilidade quanto do prazer” (BRETON, 2001, p. 333).

Um olho cortado não é, fundamentalmente, útil e prazeroso. As cenas e a estrutura do filme não são defensáveis na perspectiva racional, e se assemelham às atividades psíquicas dos sonhos. Em suma, *Um Cão Andaluz* é um filme surrealista e, como tal, está alinhado com as idéias e técnicas que caracterizam o surrealismo.

1.3. O Cinema Antiartístico de Dalí e Buñuel

Em 1927, Dalí publicou o artigo “Film-Arte, Filme-Antiartístico” (apud MATTHEW, 2007)²¹, quase um poema em prosa, dedicado a Buñuel - encontra-se aí parte das idéias que acompanharam os jovens na realização de *Um Cão Andaluz*. Nesse artigo, Dalí apresenta algumas comparações entre o cinema artístico e o cinema antiartístico. Segundo Dalí, o cinema artístico se limita a ilustrar o que o artista imagina:

Para o cineasta artístico, o cinema, com todo seus ricos recursos técnicos, pode dar-nos a visão concreta e emocionante dos espetáculos mais grandiosos e sublimes, que eram até aqui privilégio único da imaginação do homem. Assim, a película se revelará uma pura ilustração daquilo que o artista de gênio imagina (apud MATTHEW, 2007, p.73).²²

Enquanto o cinema artístico ilustra a imaginação do cineasta, através de grandiosas “superproduções”, o filme antiartístico busca os fatos humildes e imediatos:

O filme antiartístico, por outro lado, afastado do conceito de sublime grandiosidade, em vez de nos exemplificar a emoção do delírio artístico, revela certamente a emoção poética inteiramente nova de todos os fatos, os mais humildes e imediatos, que eram impossíveis de imaginar ou prever antes do cinema (p.73).

Para Dalí, a grandiosidade deveria dar lugar aos fatos mais humildes e imediatos. Todas as idéias de preocupação racional, estética, ou técnica, deveriam ser classificadas como secundárias. A nova emoção poética só poderia ser encontrada nos fatos revelados pelo automatismo psíquico. O cinema antiartístico, portanto, não busca representar a imaginação do “eu artístico”, mas procura extrair a poesia dos fatos imediatos. O cinema antiartístico não é a

²¹ Foi publicado pela primeira vez na La Gaceta Literária de Madri, em 15 de dezembro de 1927.

representação da imaginação do artista, e sim a manifestação involuntária do seu inconsciente.

Nas teses dalinianas o cinema será *antiartístico* ou não. Dalí ataca as superproduções de Fritz Lang (1890-1976) e critica Man Ray pelo seu cinema “espirituoso”, demasiadamente estético. Desconstrói o *cinéma d'avant-garde*. E não foi por mera coincidência, ou por amizade, que Dalí dedicou esse artigo à Buñuel. O cineasta catalão também apoiava uma reação contra o *cinéma d'avant-garde*, e isso fica claro quando Buñuel fala do filme *Um Cão Andaluz*:

Historicamente, este filme representa uma violenta reação contra o que se chamou, na época, *cinéma d'avant-garde*, gênero que era dirigido exclusivamente no sentido da sensibilidade artística e do raciocínio do espectador, com seu jogo de luz e sombra, seus efeitos fotográficos, sua preocupação com a montagem rítmica e a pesquisa técnica e, às vezes, no sentido de exibir um estado de espírito perfeitamente convencional e barato. A esse grupo de *cinéma d'avant-garde* pertenceram Ruttmann, Cavalcanti, Man Ray, Dziga Vertov, René Clair, Dulac, Ivens etc.²³

No filme *Um Cão Andaluz* todas as idéias de preocupação racional, estética ou técnicas foram classificadas como irrelevantes. O resultado é um filme deliberadamente antiplástico e antiartístico, quando comparado com o cinema da época²⁴. Dalí termina o artigo com as seguintes palavras: “Cinema que é mudo, surdo, cego. Eu digo, o melhor cinema é aquele que pode ser percebido com os olhos fechados” (apud MATTHEW, 2007, p.74).

A cena do olho cortado, inevitavelmente, sugere um olhar que transcende o que foi selecionado pelo “olho” da câmera, e vai para além do que pode ser capturado pelos nossos sentidos. Decerto, o filme *Um Cão Andaluz*, na perspectiva

²³ Texto de Luis Buñuel presente nos extras do DVD “*Um Cão Andaluz / A Idade de Ouro*”.

²⁴ “Esse filme distingue-se das banais produções da vanguarda, com as quais seríamos tentados a confundi-lo, por haver nele uma predominância do argumento” (BATAILLE, 2003, P.96).

1.4.1. Decupagem

Seqüência 01 – trilha sonora: Tango.

Cenário: interno/ noite/ quarto.

Cena 01 – Câmera Fixa: Close nas mãos do personagem de Luis Buñuel afiando uma navalha. Corte.



5. *Um Cão Andaluz*



6. *Um Cão Andaluz*

Cena 02 – Câmera Fixa: Close no rosto do personagem de Buñuel, que está fumando um cigarro. Corte



7. *Um Cão Andaluz*

Cena 03 – Câmera Fixa: Close nas mãos do personagem que afiam a navalha; em seguida, o personagem tira a prova do corte passando a navalha na unha do dedão da sua mão esquerda. Corte.



8. *Um Cão Andaluz*

Cena 04 – Câmera Fixa: Close no rosto do personagem de Buñuel com uma expressão que é um misto de prazer e dor. Corte.



9. *Um Cão Andaluz*

Cena 05 – Câmera Fixa - Plano Médio: O personagem de Buñuel, com a navalha na mão, abre uma porta de vidro e sai do quarto. Corte.

Seqüência 02 – trilha sonora: Tango.

Cenário: externo/ noite/ sacada do quarto.

Cena 01 – Câmera Fixa – Plano Americano: O personagem de Buñuel sai do quarto fechando a porta, com a navalha na mão direita e o afiador na mão esquerda, e se apóia na grade da sacada. Corte.



10. *Um Cão Andaluz*



11. *Um Cão Andaluz*

Cena 02 – Câmera Fixa - Plano Próximo: O personagem de Buñuel, ainda fumando, olha para cima e respira fundo. Corte.



12. *Um Cão Andaluz*

Cena 03 – Câmera Fixa – Plano Próximo: Uma nuvem se aproxima da lua no céu. Corte.



13. *Um Cão Andaluz*

Cena 04 – Câmera Fixa - Plano Próximo: O personagem de Buñuel, fumando compulsivamente, continua olhando para o alto. Corte.

Seqüência 03 – trilha sonora: Tango.

Cenário: interno/ noite/ quarto.



14. *Um Cão Andaluz*

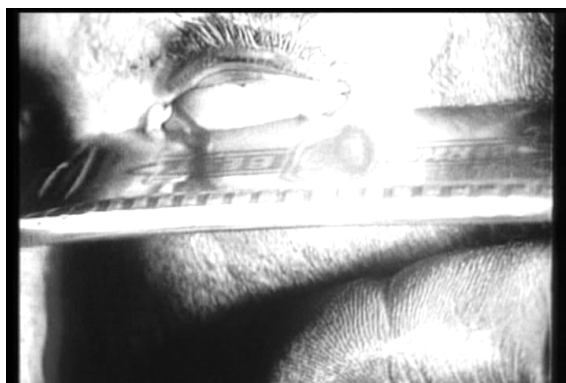
Cena 01 – Câmera Fixa: Close no rosto da personagem de Simone Mareuil. A mão esquerda do personagem de Buñuel toca o rosto da personagem e abre mais seu olho esquerdo. Surge a mão direita de Buñuel com a navalha em punho. Corte.



15. *Um Cão Andaluz*

Cena 02 – Câmera Fixa – Plano Próximo: A lua é atravessada pela nuvem. Corte.

Cena 03 – Câmera Fixa – Plano de Detalhe: O olho da personagem de Simone é cortado pela navalha. Um bolha – com o conteúdo interno do globo ocular – sai através do corte. Corte.



16. *Um Cão Andaluz*



17. *Um Cão Andaluz*

1.4.2. O Lugar da Semiótica na Obra de Peirce

Antes de iniciar a análise, é necessário um entendimento do lugar da semiótica na arquitetura filosófica de Charles Sanders Peirce (1839-1914). A obra de Peirce é extensa e a semiótica é apenas uma das disciplinas desse multifacetado edifício filosófico, como podemos verificar no diagrama a seguir:

- 1. *Matemática*
- 2. *Filosofia*
 - 2.1. *Fenomenologia*
 - 2.2. *Ciências Normativas*
 - 2.2.1. *Estética*
 - 2.2.2. *Ética*
 - 2.2.3. *Lógica ou Semiótica*
 - 2.2.3.1. *Gramática Especulativa*
 - 2.2.3.2. *Lógica Crítica*
 - 2.2.3.3. *Metodêutica*
 - 2.3. *Metafísica*
- 3. *Idioscopia ou ciência especial.*

A arquitetura filosófica de Peirce está alicerçada na fenomenologia que fornece as fundações para as três ciências normativas: estética, ética e lógica. A estética visa determinar o que deve ser o bem supremo para o qual nossa sensibilidade nos dirige. A ética busca os ideais que orientam nossa conduta. A semiótica é a ciência das leis necessárias do pensamento e das condições para se atingir a verdade. Em suma, a estética estuda idéias, a ética estuda valores e a semiótica estuda normas: “(...) a estética, a ética e a lógica são chamadas normativas porque elas têm por função estudar ideais, valores e normas” (SANTAELLA 2002, p.2).

A semiótica, por sua vez, tem três ramos: a gramática especulativa, a lógica crítica e a retórica especulativa, ou metodêutica. A lógica crítica está baseada na gramática especulativa, e é o fundamento da metodêutica.

A gramática especulativa é a primeira das divisões da semiótica e é uma teoria geral de todos os tipos possíveis de signos, das suas propriedades, dos seus modos de significação, de denotação de informação e interpretação. De fato, muitos acham que semiótica é somente a gramática especulativa e sua teoria geral dos signos; contudo, para Peirce, a gramática especulativa deve atuar como uma propedêutica para a lógica crítica e a metodêutica.

Para o estudo de processos sígnicos, entretanto, a semiótica pode ser adotada de uma maneira reducionista, a gramática especulativa nos fornece:

(...) as definições e classificações para a análise de todos os tipos de linguagem, signos, sinais, códigos etc., de qualquer espécie e de tudo que está neles implicado: a representação e os três aspectos que ela engloba, a significação, a objetivação e a interpretação (SANTAELLA 2002, p.5).

Nesta análise faremos uso da teoria geral dos signos, presente na gramática especulativa, e iniciaremos pelo fundamento do signo, passando em seguida para a análise da relação do signo com o objeto, para finalmente analisarmos o interpretante.

1.4.3. As Categorias Universais

A arquitetura filosófica de Peirce está baseada na lógica das Categorias Universais. “A classificação das ciências, e dentro dela, sua arquitetura filosófica, estavam inteiramente baseadas na lógica das três categorias” (SANTAELLA, 2001, p. 33).

Nessa medida, embora não seja o objetivo deste trabalho analisar a arquitetura filosófica peirciana, mostra-se necessária uma breve passagem pelas Categorias Universais, pois sua lógica acompanhará todo o percurso da análise.

1.4.3.1. Primeiridade

Primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa...

Charles Sanders Peirce

A Primeiridade é a categoria do sentimento imediato, é mera qualidade, talidade (*suchness*). É tudo aquilo que é, simplesmente, sem possuir qualquer referencial. A Primeiridade não é uma ocorrência, é um mero poder-ser, ela não deve acontecer necessariamente. Uma qualidade de sentimento pode ser simplesmente imaginada. A vermelhidão, por exemplo, pode ou não se realizar como vermelho, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. Na Primeiridade não existe nenhuma mudança, comparação, relação ou multiplicidade. Ela é absolutamente simples e sem partes. A Primeiridade é fresca, nova, iniciante. Nas palavras de Peirce (1977):

Consideremos agora o que poderia surgir como extinto no instante presente se estivesse completamente separado do passado e no futuro. Só podemos adivinhar, pois nada é

mais oculto do que o presente absoluto. Claramente, não poderia haver ação alguma; e sem a possibilidade de ação, falar em binariedade seria proferir palavras sem significado. Poderia haver uma espécie de consciência, ou ato de sentir, sem nenhum” eu “; e este sentir poderia ter seu tom próprio. Não obstante o que disse William James, não creio que poderia haver uma continuidade como o espaço, a qual, embora possa talvez aparecer por um instante numa mente bem educada, não me seja possível pensar que pudesse fazê-lo assim se não tivesse tempo algum; e sem continuidade, as partes desse ato de sentir não poderiam se sintetizadas e, portanto, não haveria partes reconhecíveis. Não poderia nem mesmo haver um grau de nitidez desse sentir, pois tal grau é o montante comparativo de distúrbio da consciência geral sem sentimento. De qualquer forma, essa será a nossa hipótese, e não tem nenhuma importância que ela seja ou não psicologicamente verdadeira. O mundo seria reduzido a uma qualidade de sentimento não analisado. Haveria, aqui, uma total ausência de binariedade. Não posso chamá-la de unidade, pois mesmo a unidade supõe a pluralidade. Posso denominar sua forma de Primeiridade, Oriência ou Originalidade. Seria algo que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão (p.24).

As qualidades são muito sugestivas e se atraem. No entanto, se tentarmos tocá-las, elas se desfazem.

1.4.3.2. Secundidade

Secundidade é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem observar qualquer terceiro.

Charles Sanders Peirce

A Secundidade é caracterizada por uma experiência diádica entre um primeiro e um segundo, como no caso da relação entre o ego e o não-ego. Esse choque gera um conflito entre aquilo que nos é interno e o mundo. É uma interrupção no campo da consciência a partir do reconhecimento de um fato externo. É binaridade pura, é reação, relação, conflito. É a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade, da experiência no tempo e no espaço.

A Secundidade é o modo de ser de um fenômeno primeiro que é relacionado com um segundo qualquer. Essa é a categoria mais comum em nossa vida cotidiana, uma vez que em todo momento que estamos em contato com a realidade, ela nos força a reconhecer um outro. A Secundidade é oposição, e uma coisa sem oposições não existe. Todo existente já é um segundo em relação ao universo ao qual pertence. Existir é Secundidade. Existir é sentir a ação dos fatos externos contra a nossa vontade. Resistir e reagir é existir.

Nas palavras de Peirce:

Você tem um sentido de resistência e ao mesmo tempo um sentido de esforço. Não pode haver resistência sem esforço; não pode haver esforço sem resistência. Eles são somente dois modos de descrever a mesma experiência. É uma dupla consciência. Nós nos tornamos atentos de nós mesmos nos tornando atentos do não-self. O estado de vigília é uma consciência da reação (CP 1324).²⁵

A Secundidade é relação, agir, reagir, interagir, é conflito, é choque, é surpresa, é fato, é aqui - e - agora.

1.4.3.3. Terceiridade

A Terceiridade é categoria que relaciona um segundo a um terceiro; é a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese e da representação. Essa é a categoria que aproxima um primeiro de um segundo a um terceiro. Terceiridade é interpretação, é inteligibilidade, é a idéia de um signo. Peirce diz sobre a Terceiridade:

Algumas das idéias proeminentes, devido a sua grande importância em filosofia e ciência, e que requerem atento estudo são, generalidade, infinidade, continuidade, difusão, crescimento e inteligência (CP 340).

²⁵ CP é como nomearemos, doravante, o Collected Papers de Charles Sanders Peirce.

A Terceiridade está relacionada com a mente, com as leis que governam os fatos, com qualquer princípio regulador de um fato real.

Santaella (2005) exemplifica:

Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva -o azul no céu, ou o azul do céu -, é um terceiro (p. 51).

Em suma, a Terceiridade é a categoria que aproxima um primeiro de um segundo em uma síntese intelectual.

1.4.4. Análise das Seqüências

Santaella, no livro *Semiótica Aplicada* (2002) apresenta alguns pontos essenciais para análise semiótica. Ela cita Ferreira (1997) com base em alguns cursos ministrados na PUC-SP:

A característica fundamental do percurso da análise semiótica é que seus passos buscam seguir a própria lógica interna das relações do signo. Essa lógica, aliás, já está explicitada nas numerações de 1, 2 e 3 que seguem a lógica das categorias. Assim, o fundamento do signo, em nível 1, deve ser analisado antes da relação do signo com o objeto, nível 2. O objeto imediato, nível 2.1, deve anteceder o exame do objeto dinâmico, nível 2.2, e assim por diante. É claro que, na percepção, todos os níveis sempre se misturam, mas o percurso analítico, que é um percurso autocontrolado, é tanto possível autocriticado, deliberadamente estabelece passos para a análise (p.41).

Para justificar o percurso seguido na análise das três seqüências do filme neste trabalho, o trecho acima é esclarecedor. A análise semiótica deve ser seguida

passo a passo, e como um percurso analítico deve ser autocontrolada, seguindo a lógica das três categorias universais.

1.4.4.1. O Signo em Si-Mesmo

1.4.4.1.1. O modo qualitativo

O primeiro fundamento do signo está nas qualidades que ele exhibe. Quando uma qualidade funciona como signo, é chamada de quali-signo. Analisaremos a seguir os quali-signos das seqüências.

Nas cenas 01 e 03 da primeira seqüência encontramos linhas brancas diagonais, de diferentes espessuras, que se destacam do fundo preto, ou seja, o preto do fundo promove o conjunto das linhas para frente. As linhas diagonais sugerem movimento, e como estão geometricamente dispostas, cruzam-se criando triângulos e formas pontiagudas.

Nas cenas 02 e 04 da primeira seqüência, no lado direito do enquadramento, as linhas são predominantemente verticais e variam do preto, passando por gradações de cinza, ao branco. O fundo é de gradações de cinza, o que causa contrastes com a variação das cores das linhas. No lado esquerdo, a forma orgânica do rosto de Buñuel, intensamente iluminada, contrasta com o fundo preto que se funde com o preto do cabelo do personagem, destacando, ainda mais, sua face. Na cena 05 da mesma seqüência, o contraste é promovido pelo corpo do personagem e pela forma curvilínea da cortina preta frente ao fundo branco.

Na cena 01 da segunda seqüência encontramos aspectos qualitativos similares aos da última cena da primeira seqüência. Essas são as duas cenas, das três seqüências analisadas, que possuem os planos mais abertos.

Nas cenas 02 e 04 da segunda seqüência, no cenário ao fundo, encontramos linhas verticais, na maioria da cor cinza, de espessuras variadas, tão sutis que

são quase imperceptíveis. O personagem de Buñuel está no centro do enquadramento e veste uma camisa de listras verticais, brancas e cinzas, sugerindo uma continuidade entre cenário e personagem.

Na cena 03 da segunda seqüência, no lado esquerdo do enquadramento, temos um círculo cheio branco altamente contrastado com o fundo preto. Encontramos também, no lado direito do enquadramento, uma fraca linha horizontal branca que se aproxima do círculo.

Na cena 01 da terceira seqüência encontramos, ao fundo, listas brancas e cinzas que conflitam com as listas diagonais da gravata do personagem de Buñuel à esquerda. Assim, a continuidade entre cenário e personagem – sugerida na análise das cenas 02 e 04 da seqüência anterior – é rompida. No centro temos a forma orgânica de um rosto feminino e dois dedos que sugerem um novo enquadramento para a cena, colocando o olho esquerdo da personagem em evidência, destaque esse que é fortalecido pela iluminação mais acentuada no lado direito do enquadramento.

Na cena 02 da terceira seqüência uma fraca linha branca, com bordas irregulares, cruza o círculo branco na sua metade inferior. Ao passar sobre o círculo branco, a linha branca se transforma em cinza escuro. O encontro da linha e do círculo ocorre, sobre o fundo preto, no canto esquerdo superior do enquadramento. A linha e o círculo são as únicas formas no enquadramento, e a ausência de outras formas promove ainda mais o contraste com o fundo e, conseqüentemente, promove o círculo e a linha para frente.

Na cena 03 da terceira seqüência uma forma retangular brilhante, metálica, cruza o centro de um círculo orgânico que preenche praticamente todo o enquadramento. Esse conflito entre a forma retangular e o círculo sugere também uma oposição entre o geométrico e o orgânico. Oposição essa que se inicia na primeira seqüência e atinge seu ápice na última cena das seqüências analisadas.

Em todas as cenas, os citados contrastes qualitativos se somam às variações de ponto de vista das seqüências, as quais fazem variar a atenção do espectador, entre o ponto do espectador e o do personagem – câmera subjetiva.²⁶

Todas as cenas analisadas têm quase a mesma duração, duram em média aproximadamente três segundos. Nas seqüências prevalecem as tomadas em *close*, que sugerem uma relação intimista entre o espectador e o que é retratado no filme.

Nas três seqüências não existe nenhum movimento de câmera, em todas as cenas a câmera está parada – estática – sugerindo imobilidade.

1.4.4.1.2. O modo existencial

O segundo fundamento do signo está no seu caráter de sin-signo, que é o caráter de existente do signo. “Essa propriedade de existir, que dá ao que existe o poder de funcionar como signo, é chamada de sin-signo, onde “sin” quer dizer singular” (SANTAELLA, 2002, p.13).

Aqui está a realidade do filme como filme. Contudo, neste momento é importante percebermos que o objeto desta análise não é, de fato, o filme *Um Cão Andaluz*, e sim sua reprodução em DVD. Os dois suportes são diferentes e, por consequência, seus aspectos qualitativos – com seus efeitos e impressões de qualidade – também são distintos.

Portanto, o sin-signo da nossa análise é uma reprodução em DVD do filme *Um Cão Andaluz*. O filme no seu suporte original, na versão restaurada, tem 432 metros de comprimento (MATTHEW, 2007, p.91) e foi produzido para ser projetado em uma tela grande no formato 16:9. O DVD – abreviação de *Digital Video Disc* ou *Digital Versatile Disc* – por sua vez, contém informações digitais que reproduzem os efeitos da película projetada na tela a seu modo e, assim,

²⁶ “Um tipo de construção cinematográfica em que há uma coincidência entre a visão dada pela câmera ao espectador e a visão de um personagem particular. Em outras palavras, eu – espectador – vejo na tela exatamente o que o personagem vê no seu campo visual” (MACHADO, 1996, p. 173).

esses efeitos podem variar ainda mais em consequência da tela – televisão, telão, computador – em que as imagens são exibidas.

Vale ainda notar que a trilha sonora do DVD, ainda que projetada segundo as orientações de Buñuel, ²⁷ apresenta aspectos qualitativos distintos do som da vitrola comandada pelo cineasta na primeira exibição do filme.

1.4.4.1.3. O modo genérico

O terceiro fundamento do signo está nos seus aspectos de lei. Uma lei é uma abstração que é operativa. “A ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se amolde à sua generalidade” (SANTAELLA, 2002 p.13).

O legi-signo amolda o singular à sua generalidade, de tal forma que as seqüências analisadas pertencem à classe dos filmes; no universo dos filmes fazem parte dos filmes surrealistas, na classe dos filmes surrealistas pertencem ao filme *Um Cão Andaluz*, e no universo do filme *Um Cão Andaluz* são a primeira, a segunda e a terceira seqüência. Além disso, enquadra-se na classe dos filmes preto e branco.

Antes de passar para a relação objetual do signo não podemos esquecer que os três fundamentos do signo – qualidade, existente e lei – na maioria das vezes se apresentam juntos, isto é, são três aspectos inseparáveis que as cenas da seqüência analisadas exibem.

²⁷ Citado em um trecho do texto de Luis Buñuel que está nos extras do DVD *Um Cão Andaluz / A Idade de Ouro*.

1.4.4.2. A Relação Objetual

Depois de analisar o fundamento do signo, passemos então à análise da sua relação objetual. Peirce estabeleceu uma distinção entre duas formas de objetos, o objeto imediato e o objeto dinâmico. Segundo ele, para analisar o objeto do signo, devemos começar pelo objeto imediato. O objeto dinâmico só se faz presente via objeto imediato:

A via para o exame desses tipos de relações, que podem ser icônicas, indiciais ou simbólicas, está no objeto imediato do signo, a saber: no modo como o quali-signo sugere seus objetos possíveis, no modo como o sin-signo indica seus objetos existentes e, por fim, no modo como o legi-signo representa o seu objeto (SANTAELLA , 2002:, p.90).

O objeto imediato é o modo pelo qual aquilo que o signo representa está presente no próprio signo. Ou seja, qualquer que seja o caso, o objeto imediato tem uma função mediadora; os signos só podem se reportar a algo se esse algo estiver representado dentro do signo.



18. Objeto imediato e objeto dinâmico

Tomemos como exemplo a navalha na cena do olho cortado. O objeto dinâmico é a navalha – o objeto navalha utilizado nas filmagens. O objeto imediato é a forma como a navalha se apresenta no filme, ou seja, um recorte específico do objeto dinâmico.

1.4.4.2.1. O aspecto icônico

O ícone se reporta a seus objetos por similaridade, e tem como fundamento um quali-signo. No ícone as qualidades cumprem ao mesmo tempo o papel de fundamento e de objeto imediato, ou seja, o objeto imediato de um ícone é o seu próprio fundamento.

Para apreendermos o aspecto icônico do filme, portanto, devemos ficar atentos às semelhanças de qualidades, às isomorfias, e às semelhanças entre o referente retratado e o modo como o filme o retrata.

O paradigma fotográfico em que o filme se enquadra faz o seu aspecto indicial ser muito mais notório que o icônico. As imagens do filme indicam objetos e situações fora dele – e que nele estão retratados – sem ambigüidades na sua referencialidade.

Contudo, o aspecto icônico ainda se faz presente. O ícone tem alto poder de sugestão, pois pode substituir qualquer coisa que a ele se assemelhe. Nas seqüências analisadas as imagens não dificultam a identificação, não há uma demora icônica; entretanto, o contraste de imagens, as isomorfias e a relação entre música e imagem nos revelam algumas relações icônicas.

Quando analisamos as semelhanças entre o referente retratado e o modo como o filme o retrata – nas cenas 01 e 03 da primeira seqüência – encontramos linhas diagonais que sugerem movimento e estabelecem uma relação icônica com o movimento de afiar a navalha. Essas linhas estão geometricamente dispostas e se cruzam criando triângulos e formas pontiagudas, “cortantes”, assemelhando-se, assim, à forma do objeto retratado, a navalha. Ainda analisando as

semelhanças entre o retratado e a forma como o filme o retrata, encontramos uma relação icônica entre a câmera parada – que sugere imobilidade – e a forma inerte da lua quando atravessada pela nuvem na cena 03 da segunda seqüência. Outrossim, a passividade da personagem que, inerte e indiferente, deixa seu olho ser cortado sem esboçar nenhuma reação na última cena da terceira seqüência.

Quanto às isomorfias, encontramos o olho e a lua em formas circulares e orgânicas. Percebemos ainda que a navalha e a nuvem também são isomórficas, ambas formadas por linhas geométricas. Somando-se aos aspectos formais, vale notar que a nuvem atravessa a lua da mesma forma que a lâmina atravessa o olho – da direita para a esquerda do enquadramento.

Na relação entre música e imagem, percebemos que a trilha sonora – o tango argentino – é tão trágico quanto o desfecho das seqüências.

1.4.4.2.2. O aspecto indicial

Enquanto para o ícone não há distinção entre o fundamento do signo e o objeto imediato, para o índice essa distinção é importante. “O objeto imediato do índice é a maneira como o índice é capaz de indicar aquele outro existente, seu objeto dinâmico, com o qual ele mantém uma relação existencial” (SANTAELLA, 2002, p.19). Por exemplo, para que a navalha existisse no filme *Um Cão Andaluz* foi necessária uma conexão existencial entre o filme e o objeto navalha. O objeto imediato nesse caso é o recorte específico que o filme faz da navalha, e o objeto dinâmico é a navalha que foi utilizada na cena.

Para apreendermos o aspecto indicial do signo temos que fazer a pergunta: em que medida as imagens são capazes de indicar objetos que estão fora delas e que elas retratam?

O paradigma fotográfico em que o filme se enquadra torna seu aspecto indicial muito mais protuberante do que o icônico. No filme *Um Cão Andaluz* as imagens

foram captadas diretamente, sem efeitos especiais²⁸, ou seja, o filme é parte da realidade por ele retratada.

A imagem da lua e o céu escuro sinalizam o período noturno. A navalha, os móveis, as roupas do personagem, indicam uma determinada época da nossa história. Assim como o corte do cabelo da personagem de Simone Mareuil indica um tipo de mulher específico da época.

1.4.4.2.3. O aspecto simbólico

Enquanto encontramos na relação do signo em si mesmo o sin-signo, na relação com o objeto encontraremos o símbolo. O símbolo é um signo que se refere ao objeto em virtude de uma lei:

Se em si mesmo o signo é um legi-signo, na relação com o objeto ele será um símbolo que é um signo que se refere ao objeto que detona em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como representando um dado objeto (SANTAELLA, 2002, p.128).

Tendo como fundamento um legi-signo, o objeto imediato de um símbolo representa seu objeto dinâmico. Para que as cenas analisadas possam atuar de forma simbólica, é necessário que já tenhamos um pré-conceito destas imagens, a partir de convenções culturais. E isso ocorre através do que Peirce chamou de experiência colateral.²⁹

No filme *Um Cão Andaluz*, o símbolo diz respeito aos elementos culturais e às convenções de época que o filme incorpora. Encontramos no filme a marca do surrealismo, assim como percebemos também elementos que acompanharão seus autores durante toda seu percurso artístico.

²⁸ O olho utilizado na cena do olho cortado é “um olho de vaca”. (MATTHEW, 2007, p.83).

²⁹ “Este se refere à intimidade prévia com aquilo que o signo denota” (SANTAELLA, 2002, p. 22).

No entanto, os elementos culturais e as convenções só funcionam simbolicamente para um interpretante que internalizou esse repertório cultural.

1.4.4.3. A Face da Interpretação

(...) o interpretante não é outra coisa senão uma outra representação.

Charles Sanders Peirce

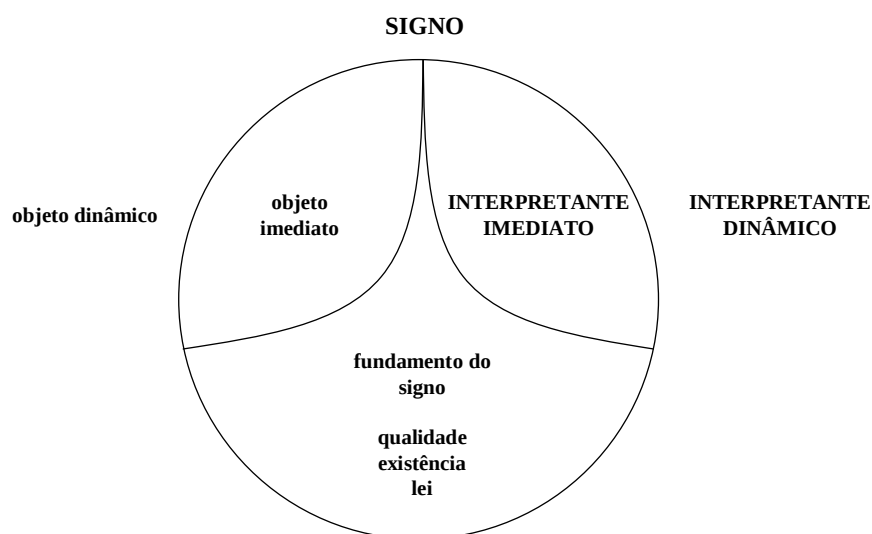
O interpretante é aquilo que o signo produz como efeito em uma mente potencial ou atual. A teoria dos interpretantes de Peirce “ (...) é um conjunto de conceitos que fazem uma verdadeira radiografia ou até uma microscopia de todos os passos através dos quais os processos interpretativos ocorrem”. (SANTAELLA, 2002, p. 23).

Nenhum signo fala por si mesmo, mas exclusivamente por outro signo. Assim sendo, não há nenhum modo de se entender o signo a não ser pelo seu interpretante.

Enquanto existem dois objetos – objeto imediato e objeto dinâmico – o interpretante está dividido em três: interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final.

1.4.4.3.1. O interpretante imediato

Chama-se de interpretante imediato ao potencial interpretativo do signo, quer dizer, todos os efeitos que o signo está apto a produzir antes de encontrar um intérprete em que esse potencial se efetive. Assim como o objeto imediato, o interpretante imediato está dentro do signo.



19. Interpretante imediato e interpretante dinâmico

1.4.4.3.2. O interpretante dinâmico

O segundo nível do interpretante refere-se ao efeito efetivamente produzido em um intérprete pelo signo. Segundo Peirce:

É agora necessário apontar para o fato de que há três tipos de interpretantes. Nossas categorias os sugerem, e a sugestão é confirmada por exame cuidadoso. Eu os chamo de interpretantes emocional, energético e lógico. Estes consistem respectivamente em sentimentos, esforços e mudanças de hábitos (apud SANTAELLA, 2002, p.78).

O interpretante dinâmico se divide em três: interpretante emocional, interpretante energético e interpretante lógico.

1.4.4.3.2.1. Interpretante emocional

O primeiro efeito de um signo está na qualidade de sentimento que ele pode provocar no intérprete. Qualidades de sentimento são vagas, variáveis e flutuantes.

Buñuel (1982) conta que “(...) quando Geraldine Chaplin era pequena, seu pai narrava-lhe algumas cenas do *chien andalou* para fazer-lhe medo” (p.187).

O filme *Um Cão Andaluz* foi amado por uns, e odiado por outros. O filme gerou raiva, nojo, medo e admiração. De fato, os sentimentos provocados nos espectadores foram os mais variados.

1.4.4.3.2.2. Interpretante energético

O segundo efeito de um signo está na reação ativa que ele pode provocar no receptor. Essa reação pode ser física ou intelectual e necessariamente, exige um dispêndio de energia de alguma espécie, ou seja, impele o receptor a uma ação.

Alinhados com os surrealistas, Dalí e Buñuel buscavam com o filme *Um Cão Andaluz* remover as estruturas da autoridade e do poder da sociedade no entre-guerras. Para tal, a principal estratégia dos jovens artistas era escandalizar. A cena do olho cortado gerou alguns interpretantes energéticos eficazes em liberar a energia da ação.

Durante as projeções do filme no *Studio 28*, muitas pessoas foram à delegacia de polícia exigir a proibição do filme, e ainda, foram deferidos abortos durante a projeção.

Buñuel (1982) fala sobre a reação que o filme causou no mordomo de Charles Chaplin (1889 – 1997):

Ele viu *Un chien andalou* umas dez vezes, em sua casa. A primeira vez, quando a projeção acabava de iniciar, ouvimos um ruído bastante forte atrás de nós. Seu mordomo chinês, que se encarregava da projeção, caíra bruscamente, desmaiado (p.186).

De fato, os interpretantes produzidos geraram reações. O próprio Buñuel “(...) depois de ter filmado o olho cortado, ficou oito dias doente” (BATTAILLE, 2003, p.96).

1.4.4.3.2.3.. Interpretante lógico

No terceiro nível, o signo é interpretado através de uma regra interpretativa internalizada pelo receptor. O interpretante lógico está relacionado com o conhecimento e a conscientização. Diferente dos demais, o efeito desse interpretante é um pensamento, um signo mental. Enquanto o emocional e o energético estão ligados a ações exteriores ao indivíduo, o interpretante lógico está relacionado ao seu interior. Ele pode surgir a partir de experiências exteriores que acabam influenciando interiormente. Dessa forma, surgem caminhos mentais para lidar com o exterior.

O filme *Um Cão Andaluz* visa transformar os interpretantes da sociedade da sua época. Dalí e Buñuel, de fato, não acreditavam na sociedade burguesa materialista, nem no seu estilo de vida superficial, utilitarista, racionalista. A cena do olho cortado tem como objetivo criar interpretantes lógicos capazes de transformar o olhar e, conseqüentemente, abrir as portas da percepção para o inconsciente.

1.4.4.3.3. o interpretante final

(...) o interpretante final é o interpretante em devir.

Lúcia Santaella

O interpretante final é um interpretante em aberto. Conseqüentemente, para sua análise devemos fazer algumas perguntas. O que será do filme *Um Cão Andaluz* no seu confronto com a história do cinema e da arte no futuro? Como as pessoas reagirão á célebre cena do olho cortado pela navalha? O que sentirão? Que valores terão suas polêmicas? Serão ainda polêmicas?

De fato, os efeitos que o filme *Um Cão Andaluz* produz hoje são diferentes daqueles produzidos em 1929. Decerto, em 2008, ninguém irá a uma delegacia para exigir que o filme seja tirado de cartaz; da mesma forma, dificilmente alguém desmaiaria assistindo ao filme. Assim, seus efeitos no futuro são enigmáticos:

Por estarem no mundo, por fazerem parte dos desígnios da vida, os efeitos que os signos poderão porventura produzir no seu devir são tão enigmáticos quanto o próprio desenrolar da vida (SANTAELLA, 2002, p.97).

Para finalizar, como diz a *vox populi*, “o futuro a Deus pertence”.

CAPÍTULO II

O OLHO E O OLHAR

Nada, no filme, significa qualquer coisa. O único método de investigação dos símbolos seria, talvez, a psicanálise.

Luis Buñuel

2.1. O Olho

O olho humano é um globo que pesa aproximadamente 7,5 gramas, tem diâmetro de aproximadamente 24 milímetros, revestidos por uma túnica externa branca e fibrosa, a *esclera* – popularmente chamada de "branco do olho". Na *esclera* existe uma área transparente, opaca, onde fica a *córnea*, e atrás desta fica a *íris* que, por sua vez delimita em seu centro uma abertura: a *pupila*.³⁰ Atrás da *pupila* está o *cristalino* – uma espécie de lente que fica dentro de nossos olhos e orienta a passagem da luz até a *retina*. A *retina* é composta de células nervosas que levam a imagem através do nervo óptico até o cérebro.

O globo ocular fica acondicionado dentro de uma cavidade óssea e protegido pelas *pálpebras*. Possui em seu exterior seis músculos que são responsáveis pelos movimentos oculares e, no seu interior, uma substância gelatinosa que preenche todo o espaço interno: o *humor vítreo*. É justamente essa a substância que sai de dentro do olho cortado no filme *Um Cão Andaluz*.

A fisiologia do olho é muito complexa, e abrange vários órgãos especializados; contudo, para este trabalho basta sabermos que a visão resulta de três operações sucessivas: operações ópticas, químicas e nervosas. As operações ópticas são aquelas do sistema *córnea-pupila-cristalino* que se assemelham a uma máquina fotográfica. As transformações químicas são as responsáveis em transformar a *imagem retiniana* – projeção óptica produzida no fundo do olho através de um sistema químico – em sinais elétricos. Por fim, as operações nervosas são as responsáveis em levar esses sinais, através de uma rede densa e complexa de sinapses, até o cérebro.

³⁰ “A pupila abre-se para deixar entrar luz, quando esta é pouco intensa, e fecha-se em caso contrário. No entanto, e inversamente ao que se poderia pensar à primeira vista, a diminuição da pupila modifica a percepção, não pela variação de quantidade de luz que penetra no olho, mas pelo efeito produzido em termos de profundidade de campo: quanto mais a pupila se fechar maior será a profundidade de campo (por isso que se vê com maior nitidez quando há muita luz: a pupila está fechada)...” Aumont, Jacques (1993, p. 20).

2.2. O Ver e o Saber

Antes de analisarmos a diferença entre ver e olhar, segue uma breve história da relação do olho com o saber.

O âmbito escópico está presente na palavra “teoria” - proveniente de contemplar, examinar, observar, meditar – de onde derivam “theoremata” – o que se pode contemplar – e *theoros*, o espectador. Quando expomos alguma idéia, utilizamos termos como “ponto de vista”, “perspectiva”, “esclarecimentos” etc. De fato, é evidente a relação do saber com o escópico.

Na antiguidade as teorias do olhar não eram separadas do saber, da filosofia. No *Timeu* de Platão (428–347 a.C.) a visão é apresentada como o mais importante dos sentidos para o saber, pois é ela que incita o desenvolvimento do conhecimento:

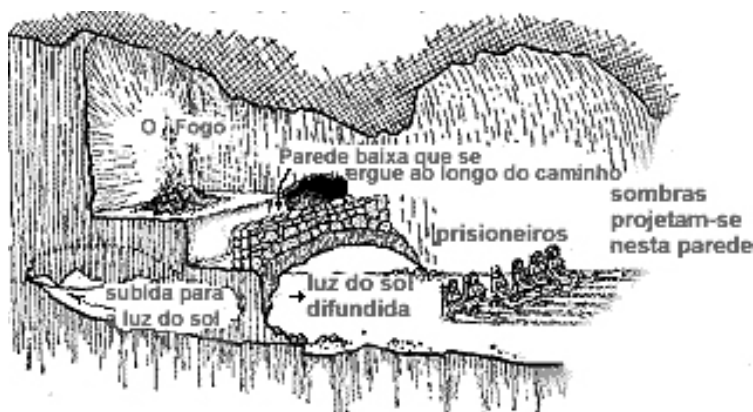
Ora, a vista, seguindo nosso propósito, é para nós causa de grandes ganhos, porque, dos atuais enunciados que temos sobre o Universo, nenhum seria jamais pronunciado se não tivéssemos visto nem os astros, nem o Sol, nem o céu. A partir daí alcançamos um gênero de filosofia que é o maior bem que já chegou e jamais chegará à raça mortal pela liberalidade dos Deuses (apud QUINET, 2002, p. 22).

Para Platão, através da visão, podemos contemplar o conhecimento. Assim, a finalidade da visão está além da percepção dos objetos, vai até o saber. A seguir, para ilustrar a relação do olhar e do saber em Platão, passaremos pela *alegoria da caverna*.

Imaginemos uma caverna. No interior dela permanecem homens prisioneiros, que ali nasceram e cresceram. Esses homens não possuem qualquer visão, a não ser a das sombras projetadas pelo fogo sobre a parede da caverna. Eles não podem virar a cabeça, são obrigados – por um dispositivo que lhes impede esse movimento – a olhar somente para frente, onde são projetadas sombras de outros

homens que mantêm acesa uma fogueira. Os prisioneiros acreditam que essas sombras sejam a realidade.

Em um determinado momento, um dos prisioneiros decide abandonar essa condição e fabrica um instrumento com o qual quebra o dispositivo que o prendia. No momento seguinte, com dificuldade, enfrenta os obstáculos que encontra e sai da caverna. Ao olhar para a luz que vem de fora, sua visão é ofuscada, mas depois de um tempo ele consegue ver os verdadeiros seres e todo o esplendor da natureza. Em suma:



20. Esquema da *Caverna de Platão*

Na passagem da caverna, Platão descreve o estado inicial de ignorância dos homens que não vêem nada além do mundo sensível e o processo de conhecimento rumo ao inteligível. Essa famosa passagem é estruturada como um mundo de visão: o sujeito inicialmente percebe os objetos num jogo de luz e sombra e, em seguida, caminha da escuridão para a claridade, das trevas para o sol, da cegueira para o deslumbramento”. (QUINET, 2004, p.23)

O mito da caverna pode ser considerado uma pedagogia do olhar. Em um primeiro momento o homem só vê as sombras no interior da caverna. No momento seguinte, o olhar “sofre um processo até chegar a ser o olhar que consegue ver os verdadeiros seres, no momento em que não está mais ofuscado pelo excesso de luz” (ibid., p.24).

Em 1604, Johannes Kepler (1571-1630) descobre o fundamento físico e anatômico da visão e desmistifica o processo de transformação do visível em visto:

O olho se torna então um dispositivo ótico, conforme o princípio dos aparelhos fotográficos: uma câmera escura com uma abertura, a pupila, o diafragma, a íris, uma objetiva convergente, o cristalino, e a tela onde se forma a imagem, a retina. (ibid., 2004, p.27)

Em 1637, René Descartes (1596-1650) publicou a *Dióptrica*, um tratado científico que marca a passagem do mistério da visão para a física da visão. Com essa obra, Descartes inaugura um novo cogito da visão, relacionado ao discurso da ciência, sem o qual todos os equipamentos de ver, gravar e filmar provavelmente não existiriam. Para ele, o pensar antecede o ver, e o campo escópico se encontra excluído como gozo.

Em suma, de Platão a Descartes não há continuidade entre as concepções da visão que dizem respeito ao saber. O primeiro necessita da iluminação do que causa o saber, que Platão chama de Bem, enquanto para Descartes é o próprio sujeito que, através da razão, ilumina as coisas no mundo. O olhar platônico não está dissociado do desejo, enquanto, a partir de Descartes, a razão ilumina as coisas e lança o desejo nas trevas.

2.3. A Pulsão Escópica

Quem ama o feio, bonito lhe parece.

Ditado popular

Na psicanálise, ver e olhar são ações distintas. A função do olho é ver, e olhar é ação da *pulsão escópica*.

A *pulsão escópica* permitiu à psicanálise restabelecer uma função de atividade para o olho não mais como fonte de visão, mas como fonte de libido, como manifestação da vida sexual. A psicanálise introduz na reflexão sobre o olhar humano uma dimensão que a ótica dos antigos abrigava, mas que a ótica geometral lançou nas trevas. Contudo, antes de analisar melhor a *pulsão escópica*, faz-se necessário compreender o que para psicanálise significa pulsão.

A pulsão é uma noção essencial à psicanálise. A pulsão freudiana "(...) nada tem a ver com instinto (nenhuma das expressões de Freud permite essa confusão)" (LACAN, 1966, p.865). As pulsões são nossa mitologia, pois mitificam o real do sexo para o sujeito, empurrando-o na busca do objeto perdido que poderia satisfazê-las.

Em "As pulsões e seus destinos", Freud (1915) descreve quatro componentes da pulsão: a fonte, a pressão, a finalidade e o objeto. A fonte, *Quelle*, corresponde à zona erógena, que sempre tem uma estrutura de borda: a boca, o anus, o buraco do ouvido e o olho com a fenda palpebral. A fonte diferencia as pulsões, conforme seu ponto de partida, em oral, anal, invocante e escópica. A pressão, *Drang*, é a força constante da pulsão, sempre ativa, portanto, sua satisfação nunca é total. A finalidade, *Befriedigung*, é sempre a satisfação. Por fim, o objeto da pulsão, *Objekt*³¹, é aquilo com que ou pelo que a pulsão pode atingir sua finalidade.

Para Freud a pulsão é um conceito-limite entre o somático e o psíquico, e para Lacan, ela é um conceito-limite entre o Simbólico e o Real. Lacan utiliza o termo no singular "pulsão" unificando o dualismo freudiano entre pulsão de vida e de morte: "(...) toda pulsão é virtualmente pulsão de morte" (LACAN, 1966, p. 863).

Segundo Quinet (2004), a pulsão escópica é uma pulsão para além da demanda. Ela não é como a pulsão oral e a pulsão anal: o objeto oral é o da demanda do sujeito ao Outro, expressando-se pela demanda de seio que o bebê faz à mãe; o objeto anal é o da demanda do Outro ao sujeito, como na situação em que a mãe oferece as fezes de presente ao filho no processo de educação. Enfim, o que se chama de *pulsão escópica* é um caso particular da noção geral de pulsão, pois necessitamos comer e evacuar, mas não necessitamos olhar. O olhar está para além da necessidade e da demanda.

³¹ "O objeto [Objekt] de um instinto é a coisa em relação à qual ou através da qual o instinto é capaz de atingir sua finalidade. É o que há de mais variável num instinto e, originalmente, não está ligado a ele, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação" (Freud, 1915, p. 143).

Na pulsão escópica, o olho é o responsável pela transmissão de uma qualidade especial de excitação – *Reize* – ao objeto. O olho é a zona erógena mais distante do objeto sexual. O prazer do olho não se obtém pelo toque, como é o caso das outras zonas erógenas, mas por esse investimento que transforma o outro em um objeto de desejo.

“No caso da pulsão escópica a satisfação se dissocia do prazer do órgão-olho. Sua satisfação, evidentemente, não é obtida pela manipulação dos olhos, mas por sua propriedade Háptica de tocar de longe o objeto sexual, desnudá-lo e comê-lo com os olhos” (QUINET, 2004, p.78).

No filme *Um Cão Andaluz* encontramos duas cenas que são ideais para ilustrar essa propriedade do olho: a *função háptica*, em que, apalpar com os olhos e olhar com as mãos são duas faces da mesma pulsão.



21. *Um Cão Andaluz*

Na primeira cena em questão, o personagem de Pierre Batcheff aproxima-se da moça – a personagem de Simone Mareuil – e depois de tê-la olhado profundamente nos olhos, apalpa-lhe os seios por cima da roupa. Estes emergem da roupa. Vê-se então uma terrível expressão de angústia refletir-se nas feições do personagem. Uma baba escorre-lhe da boca sobre o peito nu da moça. Os seios desaparecem para se transformar em nádegas que continuam a ser apalpadas pelo personagem. A expressão deste muda. Seus olhos brilham libidinosos. A moça recua para dentro do quarto, seguida pelo personagem que insiste na mesma atitude. E então, abruptamente, ela consegue se livrar das mãos dele. Decerto, nessa cena podemos observar que a mão é serva do olhar e é guiada pela pulsão que parte do olho – na psicanálise não existe uma pulsão

para o tocar. A *função háptica* do olho é dada pelo caráter libidinal da *pulsão escópica* e é comandada pelo olhar como *objeto a*. Em suma, o *háptico* é o tato do olhar.

Na outra cena, a personagem de Simone Mareuil tem a sensação de que alguém está por trás dela e volta-se para ver quem é. Sem o menor espanto, vê o personagem de Pierre Batcheff, que olha com grande atenção algo na sua mão direita. A personagem se aproxima e olha o que ele tem na mão. No centro da mão, agitam-se formigas que saem de um buraco escuro, e nenhuma delas cai. Nessa cena, a pulsão escópica – invisível no campo visual da perspectiva geometral – é representada pelo *formigamento* da mão. Desta forma, a relação libidinosa entre mão e olho se evidencia. Vale igualmente lembrar que a zona erógena tem sempre uma estrutura de borda, e ao analisarmos a cena percebemos que as formigas saem por entre as bordas de um buraco escuro no centro da mão.



22. *Um Cão Andaluz*

Segundo Quinet (2004), o objeto em questão na pulsão escópica, o olhar, é o mais distante da materialidade empírica. É o menos palpável, fugaz, sem substância, que vem eludir a castração do sujeito, devido à satisfação que proporciona no campo visual.

Nesse ponto voltaremos para a cena do olho cortado, com a seguinte pergunta: o olho cortado pela navalha tem alguma relação com a castração?

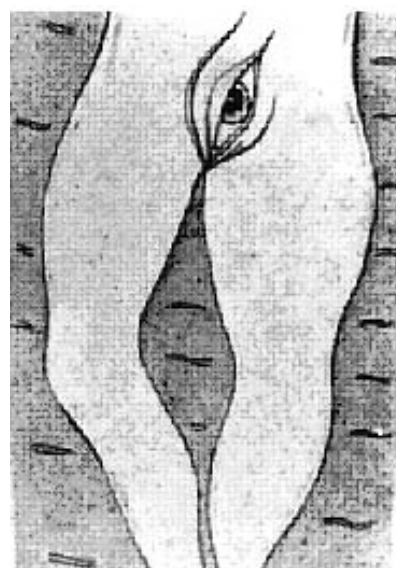
Oscar Cesarotto (1999) nos indica um caminho para responder essa pergunta:

No escrito sobre o sinistro, analisando *O homem de areia*, Freud fala do temor da perda das vistas, motivo de angústia tanto para as crianças como para os adultos. Admitindo que

um órgão tão prezado como o olho seria objeto de proteções e ansiedades em relação ao eventual dano, o acento é colocado numa significação distinta da mutilação em si mesma. Se não “... não se levaria em consideração a substituição mútua entre olho e membro viril manifestada nos sonhos, fantasias e mitos, e se conseguiria desvirtuar a impressão de que, precisamente, é a ameaça de perder o órgão sexual que desperta um sentimento intenso e enigmático que logo repercute também nas representações de perda de outros órgãos”. (p. 88)

A substituição do órgão sexual pelo olho é um exemplo típico de transposição de baixo para cima. A ameaça de perder o órgão sexual repercute na representação de perda do olho. Também, o olhar como objeto da pulsão entra em jogo marcado pela castração,³² o que aparece na equivalência simbólica: cegar = castrar.

Um olho cortado não voltará a ser – um olho – tal qual era antes. O mesmo acontece com a virgindade. A cena do olho cortado está repleta de signos sexuais que sugerem infinitas articulações. Na cena, a mulher não teme ter o olho cortado, ela aceita o corte, e se oferece em sacrifício. Simbolicamente femininas, a mulher e a lua aceitam passivamente a ruptura.



23. Obra de Victor Brauner

A libido é o instrumento usado pelo sujeito para transgredir a proibição da lei em sua tentativa de obter o gozo. Na cena, a libido é a navalha que transcende a lei. É a energia que se apresenta com satisfação pulsional.

Enfim, gozo e prazer são conceitos distintos. O prazer está ligado à repetição de experiências primeiras de satisfação que ocorreram na vida infantil. O gozo está

³² Castração, palavra cujas raízes indo-européias são KES e KAS, do latim *castrare*: cortar, separar; casto: separado de; castelo: edifício separado; castigar (*castus agere*): tornar casto; in casto: não cortado ou separado, de onde vem incesto.

para além do princípio do prazer, sempre indicando processos de transgressão de limites, e marcando o encontro do sujeito com a pulsão de morte. A cena do olho cortado, portanto, está relacionada com o gozo.

2.3.1. Um Olho Surrealista

O olho arrancado, como figura da castração escópica, é verificado no caso do artista plástico e escritor romeno, Victor Brauner (1903-1966).

Na noite de 27 de agosto de 1938, um grupo de amigos surrealistas estava reunido no ateliê de um dos artistas. Sem que até hoje se saiba o motivo, o pintor espanhol Oscar Dominguez (1906-1957) começou a discutir com o colega Esteban Francis (1913-1976). A discussão se transformou em uma briga, que os presentes tentaram apartar. Contudo, tomado por uma fúria violenta e completamente fora de si, Dominguez empunhou uma garrafa, arremessando-a contra Francis. No entanto, o atingido foi Brauner, a garrafa acertou em cheio a sua face. A potência do golpe desferido, somada à exatidão do ângulo de

lançamento, arrancou seu olho esquerdo que saiu da órbita e ficou pendurado.



24. Auto-retrato de Victor Brauner

Victor Brauner nutria uma obsessão pelo tema da castração escópica nas suas telas. Em 1932, seis anos antes do incidente, pintara um auto-retrato com um olho vazado e a face ensangüentada. Pintou em seguida personagens com cornos que lhes saíam dos olhos – olhos fálicos – uma espécie de compensação dos olhos perdidos.

De fato, é impressionante o poder premonitório das telas de Brauner. Além do auto-retrato, em outro quadro, letras e signos estão em volta de um homem com um olho atingido por uma haste com a letra “D”, justamente a inicial de Dominguez, aquele que lançou a garrafa.

Neste ponto surge uma pergunta: esse encontro com o Real traumático seria uma repetição de um gozo renovado? Provavelmente.

Segundo Quinet (2004), a obsessão de Brauner tende na direção do movimento surrealista e “(...) traduz a vontade de escolher entre a realidade comum sobre a qual informa o olho e o mundo que abre a imaginação e que as faculdades inconscientes parecem reconhecer” (p. 97).

Em Brauner, encontramos uma ilustração da oposição entre o olho e o olhar:

Entre o ver e o mundo escópico do pulsional, Victor Brauner teria escolhido o olhar sacrificando um olho. Esse ato teve como efeito uma mudança subjetiva notável: de tímido, apagado, pessimista e desmoralizado, tornou-se ‘liberado, afirmando claramente e com autoridade suas idéias, trabalhando com novo vigor e atingindo melhor seu objetivos’ segundo Pierre Mabilie, indicando-nos que Victor precisou deixar cair algo, inscrever no corpo a falta para se exercer escopicamente como sujeito do desejo. (ibid., p. 98)

Decerto, na perspectiva surrealista, a história de Brauner se junta à cena do olho cortado. Assim, o sacrifício de um olho para obter o olhar, apresenta-se como uma possibilidade interpretativa da cena.

2.4. O Olhar como *Objeto a*

O *objeto pequeno a* sofreu muitas modificações ao longo da trajetória de Lacan; contudo, ele sempre indicará o objeto causa do desejo, e não o objeto do desejo, já que o desejo não tem objeto. O *objeto a* é causa porque funciona como uma espécie de matriz transcendental, um modelo, para a constituição dos objetos nos quais o desejo se alienará.



25. Santa Luzia

O olhar como *objeto a* é o objeto causa da contemplação. O *objeto a* não é um objeto da experiência no sentido kantiano; entretanto, o sujeito experimenta-o, pois este é causa do desejo. Segundo Lacan (apud Quinet, 2004, p. 60), o *objeto a* “ (...) não é senão a sombra de uma sombra, um reflexo perfeitamente esvaecido”. Enfim, por ser causa do desejo, essa *sombra da sombra* é altamente valorizada pelo sujeito.

Para Lacan, o *objeto a* é algo de que o sujeito, para se construir, se separou como órgão. Segundo Quinet (2004), o olhar é esse objeto separado do sujeito, é o olhar perdido desde sempre do Outro, como o que parte de Santa Luzia³³ nos mirando, a partir de seus olhos no prato que ela segura.

Enquanto valor, Lacan indica o *objeto a* como mais-de-gozar – *Mehrlust* – derivado do conceito marxista de mais-valia³⁴ – *Mehrvert*.

³³ Diz a antiga tradição oral que Santa Luzia teria arrancado os próprios olhos, entregando-os ao carrasco, preferindo isso a renegar a fé em Cristo. A arte perpetuou seu ato extremo de fidelidade cristã através da pintura e da literatura. Foi enaltecida pelo escritor Dante Alighieri, na obra *A Divina Comédia*, que atribuiu a Santa Luzia a função da graça iluminadora. Santa Luzia é celebrada no dia 13 de dezembro e seu corpo está guardado na Catedral de Veneza, na Itália.

³⁴ “Como a mais-valia, o objeto a é um valor que escapa à contabilidade, ou seja, ao ciframento do significante. Por um lado, ele se refere a uma falta de gozar do sujeito do desejo, falta que é estrutura, pois o

2.5. O Estádio do Espelho

Nos idos de 1936, Lacan apresentou, no congresso da IPA realizado na cidade de Marienbad, o trabalho intitulado *O estádio do espelho*, que não foi publicado nos anais do congresso, portanto, restamdo algumas anotações de pessoas que assistiram a apresentação. Contudo, em 1949, Lacan retomou o tema com o trabalho: “O estádio do espelho como formador da função do eu”.³⁵

O estádio do espelho foi inspirado ao mesmo tempo nos trabalhos do psicólogo Henri Wallon (1879-1962), em seu artigo intitulado “Como se desenvolve na criança a noção do próprio corpo”, na fenomenologia hegeliana e husserliana, e no conceito de *Umwelt*, extraído de Jakob Von Uexküll (1864-1944).

O estádio do espelho apresenta-se no interesse lúdico que a criança dá mostras, entre os seis e os 18 meses, por sua imagem especular. Nas palavras de Lacan (1951):

Trata-se simplesmente de observar o interesse e o júbilo de uma criança de oito meses perante a visão de sua própria imagem no espelho. Esse interesse manifesta-se nos jogos que a criança se envolve num êxtase interminável, nos quais percebe que os movimentos do espelho correspondem aos próprios movimentos. O jogo se estende nas tentativas de exploração das coisas vistas no espelho e dos objetos refletidos próximos (p.35).³⁶

No estádio do espelho, a criança reconhece sua imagem no espelho e se interessa por ela. Essa experiência é descrita como um drama que vai da

objeto de gozo está perdido para sempre. E, por outro, o objeto a se refere a um gozo excedente que retorna ao sujeito, o qual termina por delegá-lo ao Outro, no entanto, tampouco o possui. (...) O objeto a é esse a-mais que um objeto empírico possui quando preenche a função de causa do desejo. O objeto a, dito mais-de-gozar ocupa o mesmo lugar que a mais-valia de Marx: lugar do trabalho a mais, do sobre-trabalho, e que se paga com gozo”. Quinet (2004, p. 64)

³⁵ “O estádio do espelho como formador da função do eu”. Comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, 17 de Julho de 1949.

³⁶ “Some reflections on the Ego” – Conferência na British Psycho-Analytical Society aos 2 de maio de 1951. Redigido em inglês e publicado no International Journal of Psycho-Analysis, S. XXXIV, p. 11-37, 1953. A tradução brasileira foi publicada no Boletim Interno do Corpo Freudiano, Papéis nº2, 1995.

insuficiência para a antecipação. Portanto, podemos distinguir dois momentos no *estádio do espelho*: o primeiro é o da insuficiência, quando a criança ainda não tem uma imagem unificada do seu corpo, e o segundo é o da antecipação, quando a criança percebe o que desconhece de si: a *gestalt* de seu corpo.

Assim, no primeiro momento o corpo da criança pode ser concebido como retalhado, fragmentado, despedaçado, dividido pelas pulsões ditas parciais. Os nossos bebês têm uma maturidade neurológica parcial. Não têm mielinização dos fechos piramidais, razão pela qual não consegue coordenar seus movimentos. A mielinização no sistema nervoso central começa no quarto mês de vida intra-uterina e só se completa quando a criança possui três ou quatro anos de idade. Portanto, quando a criança mieliniza o córtex e pode reconhecer sua imagem no espelho, ela ainda não coordena seus movimentos. Enfim, o desconforto de não coordenar seus movimentos, a impossibilidade de alcançar, pegar o que deseja, esta pré-maturação, coloca a criança em uma dependência absoluta dos outros. É na prematuração biológica que vem-se fixar a angústia.

No segundo momento, quando a criança se olha no espelho ela antecipa o que desejaria ter: coordenação motora, unidade, integração, domínio de si. A imagem da criança no espelho permite antecipar no nível psíquico a futura unidade do corpo, e supera a discordância entre o desenvolvimento do psíquico e do orgânico. “Esta prefiguração da unidade corporal é acompanhada de uma jubilação que corresponde à satisfação narcísica de saber-se um corpo” (QUINET, 2004, p. 128).

O regozijo gerado pela antecipação da imagem unificada do corpo indica uma saída para a experiência dolorosa do corpo despedaçado. Então, a criança em êxtase se entregará a um porvir alienado e preso a uma alteridade provedora da sua própria identidade, nas palavras de Lacan:

“Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta definitivamente em história a formação do indivíduo: o estágio do espelho é um drama cuja impulsão interna se precipita da insuficiência da

antecipação - e que, para o sujeito que caiu na armadilha da identificação parcial, trama as fantasias que se sucedem de uma imagem fragmentada do corpo a uma forma que chamaremos ortopédica (...)” (LACAN, 1966, p. 100).

A concepção lacaniana do estágio do espelho pode ser entendida como a identificação primordial. O eu se constitui a partir da imagem especular e se projeta nas imagens em que se espelha. Assim, na relação especular, simultaneamente estruturam-se o eu e o objeto. Contudo, segundo Vladimir Safatle (2006), não se trata simplesmente da projeção do eu sobre o mundo dos objetos, pois, segundo Lacan, a imagem do outro é a perspectiva de apreensão dos objetos.

Na imagem produzida no espelho há uma inversão em relação ao plano especular – a direita vira esquerda e vice-versa –, assim, a inversão presente na constituição do eu mostra a ilusão da autoconsciência, pois a imagem do próprio corpo é enganosa e a consciência é a instância do desconhecer. Essa ilusão é em si própria desconhecida, pois não percebemos a imagem como falsa e nem a consciência como fonte de desconhecimento.

Em suma – como outrora concluiu Lacan – citando Arthur Rimbaud (1854-1891): "eu sou um outro".³⁷

³⁷"Je suis un autre".

2.5.1. O Estádio do Espelho e a *Umwelt*

A função do estágio do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função da imago, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou como se costuma dizer, do Innenwelt com sua Umwelt.

Jacques Lacan

2.5.1.1 – O Conceito de *Umwelt*

O ser se define pelo entorno.

Bairon e Petry

A palavra *Umwelt*, que na língua alemã é do gênero feminino “*die umwelt*”, pode ser traduzida como “ambiente”, “mundo em volta” ou “mundo entorno”, já que, *Um* significa “em volta”, “em torno de”, e *Welt*, acrescido do sufixo –*en* “*Welten*”, significa “mundo”, “universo”.

O termo foi proposto pelo biólogo estoniano Jacob Von Uexküll (1864-1944) para designar o modo como uma determinada espécie interage com o seu meio ambiente. O conceito de *Umwelt* inaugura a Biossemiótica ao analisar a natureza semiótica da relação organismo-meio ambiente, a partir de uma perspectiva biológica teórica.

Para Uexküll, a *Umwelt* é uma interface entre o organismo e o meio ambiente, uma espécie de “bolha cenográfica” que funciona como um sistema de filtros. Assim, o mundo objetivo, a “realidade”, é percebida pelas diferentes espécies através dos seus órgãos perceptivos e direcionada pelos órgãos efetuentes; devido às suas diferenças e necessidades, cada espécie percebe o mundo de forma diferente, de acordo com a particular história evolutiva da espécie.

Para ilustrar como as espécies se relacionam com o ambiente de formas diferentes, Jacob Von Wexküll apresenta vários exemplos, entre eles, um carvalho habitado por diversas espécies em um ambiente percebido pelo homem. Nessa ilustração, o carvalho é visto pelo guarda florestal apenas como uma fonte de lenha; para a raposa as raízes significam proteção; para as corujas esta proteção vem da copa; para o esquilo, os galhos são como um trampolim, pura diversão, ao contrário dos pássaros que utilizam os mesmos galhos para construir seus ninhos. Para as formigas as raízes, os galhos, a copa, não significam nada, o carvalho se resume a alguns vales e montanhas que guardam alimentos.

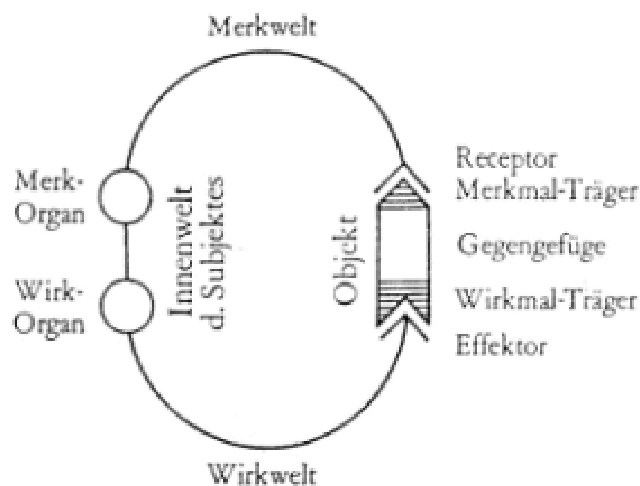
A *Umwelt* possibilita, portanto, a construção de uma representação da realidade na mente de qualquer espécie animal, uma forma de mapeamento que possibilita a sobrevivência da espécie, ou melhor, a sua permanência.

2.5.1.2 – O Círculo Funcional

Para descrever a natureza semiótica da relação organismo-meio ambiente, Uexküll criou o modelo do círculo funcional. De acordo com este, o sujeito equipado com órgãos perceptivos é um intérprete, “receptor de significação”, que recebe sinais do seu meio ambiente cujos objetos são definidos como “portadores de significação”. Este campo perceptivo-paciente *Merkwelt* se relaciona com uma esfera operativa-agente *Wirkwelt* que responde ao meioambiente.

Assim, os significados e signos do meio ambiente não são, neste caso, transmitidos unidirecionalmente de fora para dentro, mas entre o meio ambiente e o mundo interior se estabelece uma reação interdependente, onde o objeto se apresenta como uma estrutura conectora, um elo entre a pista operacional e a perceptiva.

Por este motivo, o meio ambiente não é somente percebido pelo indivíduo, mas também é construído por ele.



26. O círculo funcional

2.5.1.3. – Além do Subjetivismo e do Objetivismo

Para Immanuel Kant (1724-1804) nossa experiência se dá em formas determinadas por nosso aparelho corporal. Uma sensação, um acontecimento, uma lembrança, ou o que quer que seja, é assimilado por nós através dos cinco sentidos, pelo cérebro e por nosso sistema nervoso central. Portanto, qualquer coisa que nosso aparelho corporal consiga captar pode ser uma experiência para nós, e o que ele não pode lidar, nunca será.

Assim, na filosofia de Kant existem dois mundos: o mundo dos fenômenos e o mundo numênico. O mundo dos fenômenos é o do conhecimento possível para nós, onde todas as formas que este conhecimento assume são dependentes do sujeito. O mundo numênico é o das coisas tal como são em si mesmas. Nós não temos meios de acesso a esse mundo transcendental, não podendo o mundo numênico kantiano ser registrado por nossa experiência.

O conceito de *Umwelt* historicamente faz referência a Kant, mas não parte de uma premissa epistemológica subjetivista; rejeita tanto o subjetivismo idealista quanto o objetivismo positivista.

Para além do idealismo kantiano que lhe serviu de paradigma, e hoje alvo de críticas pertinentes quanto a sua falibilidade, a pesquisa sobre Umwelt de J. Von Uexküll conseguiu transcender “o apriorismo de Kant ao elaborar, com base em anos de estudo, uma postura de cientista-observador que assume, dentro dos limites de sua Umwelt, aquela lógica sui generis de outro ser vivo, resguardando o máximo de uma descrição isenta de antropomorfismos, e abandonando finalmente as categorias transcendentais da razão pura. Segundo seus biógrafos e especialistas em sua obra, J. Von Uexküll promove esse deslocamento do idealismo clássico alemão – em que conhecemos apenas aquilo que nosso apriori nos permite modelar –, para uma doutrina implicitamente semiótica que atenta a todas as naturezas possíveis de sistemas de signos independentemente do tipo de observado.”³⁸

Para Jakob Von Uexküll o processo vital é como um sistema em que sujeito e objeto se definem interdependentemente, sua definição de objeto antecede a idéia de sistema aberto, portanto, na sua teoria é impossível analisar objetos isolados do seu ambiente, só podemos analisar as interações entre objeto e sujeito.

Jakob Von Uexküll leva o conceito de realidade e verdade para além das fronteiras antropocêntricas, para um mundo além das “antropocoisas”, e por este motivo posiciona o observador humano em uma metaposição. Nossas interpretações são interpretações de interpretações estrangeiras, ou melhor, meta-interpretações.

Schopenhauer (1788-1860) acreditava que Kant estava certo ao dividir a realidade em fenomênica e numênica; no entanto, para esse filósofo, o fenomênico não é uma realidade diferente do numênico, mas a mesma realidade conhecida de modo diferente.

Schopenhauer foi considerado o grande pessimista entre os filósofos, pois acreditava que o mundo fenomênico não tinha significado nem propósito, que não era, em si mesmo, nada. Segundo sua teoria, nosso conhecimento não pode ser

³⁸ Eduardo Fernandes Araújo. In:Galáxia: Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura. COS PUC-SP – n. 7, p.15. São Paulo, Abril de 2004.

tomado em absoluto, ou seja, como conhecimento verdadeiro, pela simples razão de lidarmos apenas com representações e nunca com a realidade das coisas em si mesma.

Quando pensamos na impossibilidade do sujeito se relacionar diretamente com o objeto, podemos encontrar um mundo de meras aparências, no entanto, estas aparências necessitam de um grau de coerência com a realidade, e na teoria da *Umwelt*, estas aparências precisam ser eficientes para garantir a permanência da espécie.

2.5.1.4. – A Dilatação da Umwelt

No estágio do espelho, através da identificação primordial, estruturam-se o eu e o objeto, e se estabelece uma relação do organismo com a realidade. Como já vimos, a *Umwelt* é a interface entre o organismo e o meio ambiente que funciona como um sistema de filtros; portanto, podemos dizer que o estágio do espelho se apresenta como um período da formação da *Umwelt* da espécie humana.

A *Umwelt* humana começou a se formar com o surgimento da espécie e se dilatou consideravelmente, englobando aspectos da realidade que não pertenciam à *Umwelt* original. Lacan (1951), ao falar sobre o estágio do espelho, nos indica um caminho para ilustrar essa questão:

As doenças que tentamos curar, assim como as funções cada vez mais difíceis que somos chamados a resolver como terapeutas, parecem implicar na emergência de um novo tipo de homem: o *homo psychologicus*, produto da era industrial. A relação entre este *homo psychologicus* e as máquinas que utiliza é bastante notável, especialmente no caso do automóvel. A impressão é que esta relação tem-se tornado tão íntima que ambos, homem e carro, uniram-se realmente: as panes e falhas mecânicas do carro aparecem com frequência paralelamente aos sintomas neuróticos do seu dono. O significado, para ele, vem do fato de que o automóvel exterioriza a carapaça do eu... (p. 39).

Os carros, assim como os sistemas audiovisuais – como o cinema, a televisão e a Internet – propiciam a continuidade da dilatação da *Umwelt*. Da mesma forma, todo o desenvolvimento da espécie humana desempenha a mesma função.

2.6. Os Registros Lacanianos

O nó borromeano me caiu como um anel no dedo.

Jacques Lacan

Na obra de Jacques Lacan (1901-1981) o R.S.I. – Real, Simbólico e Imaginário – é uma tripartição conceitual que agrega as três dimensões do espaço habitado pelos seres falantes. Essa tripartição, nomeada por Lacan como “trindade infernal”³⁹, foi introduzida pela primeira vez em julho de 1953⁴⁰ e retomada no seminário intitulado “RSI” de 1974-75.

Enquanto Freud teve a evolução de seu pensamento do real para o imaginário, no caso da aceitação de uma pretensa realidade de sedução histérica para sua interpretação crítica como fantasia do desejo, Lacan caracteriza seu percurso, ao contrário, pelo privilégio sucessivamente conferido em sua investigação ao Imaginário, ao Simbólico e ao Real.

Nessa direção, os registros lacanianos assumem uma lógica interna dos desenvolvimentos teóricos que é dividida em três etapas. O primeiro período se caracteriza pela delimitação do registro imaginário e está compreendido entre 1936 – ano da apresentação do texto “O estádio do espelho” - e 1953 – ano da leitura do texto “Função e campo da palavra e da linguagem na psicanálise”, no Congresso de Roma. A segunda etapa conferiu ao Simbólico um lugar dominante de 1953 até 1976 – ano do seminário XXIII intitulado “O Sintoma”. A partir dessa data até as últimas produções do psicanalista, em 1980, Lacan conferiu primazia

³⁹ Lacan pondera que o desejo do homem é o inferno, precisamente no que é o inferno que lhe falta.

⁴⁰ Conferência realizada na SFP – Sociedade francesa de Psicanálise, em julho de 1953.

ao Real. É também desse último período o estudo das inter-relações dos três registros através da amarração do nó borromeano.

Em certo jantar em Paris, uma jovem matemática chamou a atenção de Lacan para um tipo de nó existente nos brasões de uma família de Milão; o nó borromeano. Esse nó, que foi utilizado por Lacan para o entrelaçamento entre o Real, o Imaginário e o Simbólico, possui uma característica particular: três é o seu mínimo. Basta cortar um dos círculos e os três estarão separados.



27. Nó borromeano

É justamente do entrelaçamento entre Real, Simbólico e Imaginário – sustentado pelo nó borromeano – que advém o sintoma. E enquanto o sintoma advém do nó borromeano, o agente desse nó é o *Nome-do-Pai*, o qual tem como função estabelecer uma ligação entre os três registros.

2.6.1. O Registro Imaginário

Não há meio de compreender o que quer que seja da dialética analítica se não afirmarmos que o eu é uma construção imaginária. Isso, o fato de ser imaginário, não retira nada dele, desse pobre eu – diria até que isso é o que ele tem de bom. Se ele não fosse imaginário, não seríamos homens, seríamos luas. O que não quer dizer que basta termos esse eu imaginário para sermos homens. Podemos ser ainda essa coisa intermediária que se chama um louco. Um louco é justamente aquele que adere a esse imaginário, pura e simplesmente.

Jacques Lacan

O termo imaginário é derivado do latim *imago* (imagem) e é empregado como substantivo na filosofia e na psicologia, para designar a faculdade de representar coisas em pensamento, independentemente da realidade.

Utilizado por Jaques Lacan a partir de 1936, o Imaginário não é a imaginação, mas o prolongamento da análise freudiana do narcisismo, compreendendo a etapa intermediária entre o auto-erotismo e as relações objetais da libido. Nesta dimensão habitada pelos seres falantes, estão a ilusão de autonomia da consciência e as imagens que são a matéria-prima das identificações. Em suma, nas palavras de Oscar Cesarotto; “(2005) o imaginário inclui duas acepções. Por um lado, quer dizer falso e, por este viés, aponta á ilusão de autonomia da consciência. Por outro lado, tem a ver diretamente com as representações e as imagens, as matérias-primas das identificações” (p. 22).

O Imaginário é interdependente da definição do estágio do espelho e designa uma relação paradoxal com a imagem do semelhante. O eu se constitui a partir da imagem especular e se projeta nas imagens em que se espelha. Assim, na relação especular simultaneamente estruturam-se o eu e o objeto. É na dimensão imaginária que nasce o sujeito, e as nossas relações com os outros são moldadas pela imagem especular.

O Imaginário está situado ao nível da relação do sujeito consigo mesmo. O eu procura a si mesmo na crença de se encontrar nas projeções e se perde em ilusões que dissimulam uma completude, um sentido, que estará sempre em falta. O Imaginário se localiza na hiância originária. O eu falta a si mesmo.

O Imaginário é o registro das miragens, é o registro das ilusões do eu. Para encerrar, levando em consideração a atração de Lacan pelo Oriente, seguem as palavras do Buda:

Saiba que todas as coisas são assim:
Uma miragem, um castelo de nuvens,
Um sonho, uma aparição,
Sem essência, mas com qualidades que podem ser vistas.

Saiba que todas as coisas são assim:
Como a lua num céu brilhante
Em algum claro lago refletida,
Ainda que para aquele lago a lua jamais se moveu.

Saiba que todas as coisas são assim:
Como um eco que provém
Da música, sons, e lamentos,
Embora neste eco não haja melodia.

Saiba que todas as coisas são assim:
Como um mágico que fabrica ilusões
De cavalos, bois, carroças e outras coisas,
Nada é como parece. (Buda, apud Norbet-Hodge, 1991, p.72)

2.6.2. O Registro Simbólico

O inconsciente é estruturado como uma
linguagem.
Jacques Lacan

Lacan utilizou o Simbólico para designar um sistema de representação baseado na linguagem. Foi com os trabalhos de Marcel Mauss (1872-1950) que vieram as

noções de “função simbólica” e “eficácia simbólica”. Depois de Mauss, Claude Lévi-Strauss (1908 -) desenvolveu esta questão e levou para a antropologia os conceitos de Ferdinand de Saussure (1857-1913). Os ensinamentos de Saussure e a antropologia de Lévi-Strauss foram fundamentais na instrumentação da leitura lacaniana dos textos de Freud. Contudo - independente da importância do estruturalismo na obra de Lacan ser inegável - não podemos classificá-lo como estruturalista.

O Simbólico se relaciona com a parte da obra de Freud que estuda as relações entre inconsciente e linguagem, e essas relações estão presentes, principalmente, nos textos sobre a psicopatologia da vida cotidiana, sobre os sonhos e os chistes. É o registro que inclui o inconsciente, e é o lugar do código fundamental da linguagem. O Simbólico neutraliza o Real e cria tudo que é nomeado pela linguagem, tudo que pode ser falado ou pensado, em suma, cria a “realidade”. O Simbólico é lei, é a causa e o efeito da cultura, onde a lei interdita o incesto e nos diferencia dos animais.

As relações do registro Simbólico são aquelas que ocorrem com o Outro como linguagem, conhecimento, lei, carreira, academia, autoridade, moral, ideais, sucesso, casamento, entre outras.

A forma como o sujeito é determinado pela estrutura da linguagem produz a imagem da linguagem como uma prisão:

O sujeito falante também, se pode aparecer como escravo da linguagem, ele o é ainda mais de um discurso, no momento universal em que seu lugar já está inscrito desde o nascimento, mesmo que somente em virtude de seu nome. (LACAN, 1966, P.248)

Enfim, o registro Simbólico é inseparável de uma série composta por três conceitos: o *Significante*, a *Forclusão* e o *Nome-do-Pai*. O *Significante* é de fato a própria essência da função simbólica. A *Forclusão* (*Vewerfung*) é o mecanismo específico da psicose, diferentemente do recalque – que tem um não secundário

–, na forclusão o não é primário, um não radical dado à Lei – ao *Nome-do-Pai*. Por sua vez, o *Nome-do-Pai* é o conceito mediante o qual a função simbólica se integra com uma lei.

2.6.3. O Registro Real

A questão não é que o Real é impossível, mas que o impossível é Real.
Slavoj Žižek

O termo Real foi introduzido em 1953 por Jacques Lacan para designar uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar.

Georges Bataille (1897-1962) inventou o termo “heterologia”. A heterologia era, para ele, a ciência do irrecuperável, que tem por objetivo o improdutivo por excelência: restos, excrementos, sujeira. A existência outra expulsa de todas as normas. Foi combinando a ciência do real, a heterologia de Bataille e a noção freudiana de realidade psíquica que Lacan construiu a categoria do Real.

O Real não é a “realidade”. Ao Real falta representação psíquica. O Real é aquilo que não pode ser simbolizado e nem integrado narcisicamente, é aquilo que sobra como resto do Imaginário e que o Simbólico é incapaz de capturar, é o corpo da criança antes do domínio da ordem simbólica: um corpo despedaçado, sem imagens e sem sentido.

Nas palavras de Bruce Fink (1998):

O real é, por exemplo, o corpo da criança “antes” do domínio da ordem simbólica, antes de controlar os esfíncteres e aprender os costumes do mundo. No curso da socialização, o corpo é progressivamente escrito ou sobrescrito com significantes; o prazer está localizado em determinadas zonas, enquanto outras são neutralizadas pela palavra e persuadidas a se conformarem com as norma sociais e comportamentais. Levando a idéia de Freud

sobre a perversidade polimorfa às últimas conseqüências, é possível ver o corpo de uma criança como apenas uma zona erógena contínua, na qual o prazer estivesse circunscrito de início. (p. 43-44)

E completa:

Da mesma maneira, o real de Lacan é sem zonas, subdivisões, altos e baixos localizados ou lacunas e totalidades: o real é um tipo de tecido inteiro, indiferenciado, entrelaçado de forma a ser completo em todos os lugares, não havendo espaço entre os fios que são sua matéria. (p. 44)

O Real precede a linguagem, é indiferenciado, não possui partes ou subdivisões, é inteiro, não possui lacunas e nem totalidades. O Real designa a realidade própria da psicose, na medida em que é composto pelos significantes foracuídos do Simbólico.

É Real não o que é encontrado, mas o que é reencontrado. Ora, se é verdade que o Real tem de ser reencontrado, e que, para um sujeito histórico, o objeto de desejo é por essência um objeto perdido, esse Real se definirá precisamente como impossível. Esta impossibilidade que o define é a da relação sexual. Desta forma, o Real é aquilo que faz buraco, e a única maneira do Real se inscrever na estrutura Simbólica, é através dos efeitos da sua impossibilidade.

Slavoj Žižek no livro *Arriscando o Impossível* fala com clareza sobre a impossibilidade do Real:

O Real é impossível, mas não impossível simplesmente no sentido de um encontro faltoso. Ele também é impossível no sentido de ser um encontro traumático que *de fato* acontece, mas que somos incapazes de enfrentar. (p. 90)

Além do aspecto do Real como impossível, existe um outro aspecto importante: o Real – apesar de impossível de ser simbolizado e integrado narcisicamente – acontece. Em suma, o problema do Real é que ele acontece, e isso é traumático.

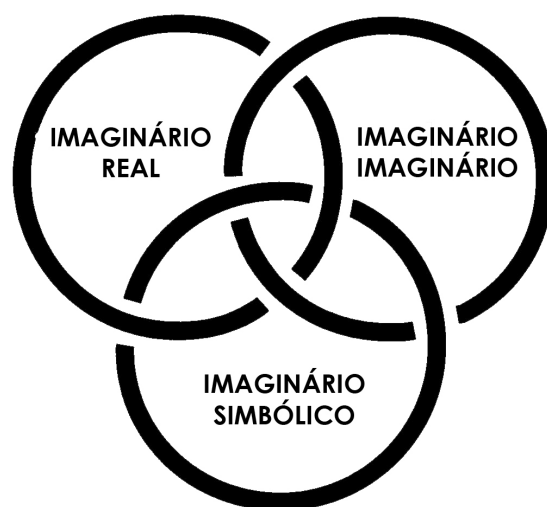
Uma das estratégias utilizadas para evitar o Real é posicioná-lo como um ideal indefinido, eternamente adiado, como no amor cortês. O sujeito desse amor evita o trauma do encontro com o inominável. O trovador cria o poema no qual coloca uma mulher singular em sua beleza. Uma maneira de não fugir da mulher e girar em torno desse vazio, cercando-o através da poesia. Assim, o amor cortês é um exercício poético no qual o objeto feminino é isolado por uma barreira que protege o sujeito do encontro com a “coisa pavorosa”.

Para finalizar, é importante perceber que o nó borromeano é uma construção que suporta um Real enquanto ex-sistência, assim como o Simbólico insiste e o Imaginário consiste. Outrossim, os três registros se definem com base no Simbólico, cuja estrutura é a mesma da linguagem, e cujo suporte é o *Nome-do-Pai*.

2.7. Os Três Imaginários e o filme *Um Cão Andaluz*

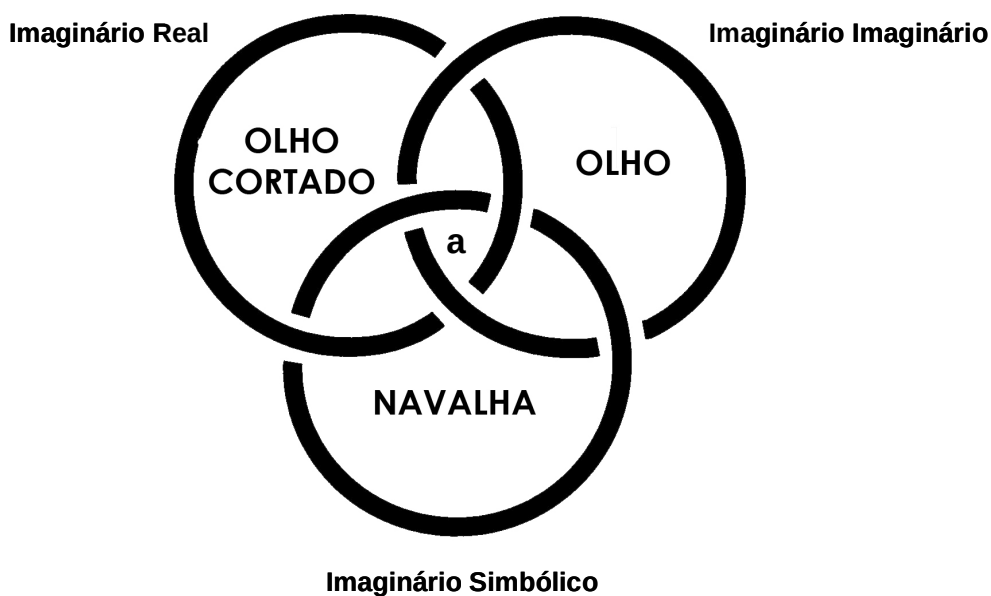
Segundo Slavoj Žižek (2006), a própria tríade formada por Real, Simbólico e Imaginário é, de certo modo, projetada em cada registro em si. O registro Imaginário, portanto, pode ser dividido assim: Imaginário Imaginário, Imaginário Simbólico e Imaginário Real.

No nível do Imaginário, temos o Imaginário imaginário, o Imaginário real e o Imaginário simbólico. O Imaginário real seria a coisa pavorosa. O Imaginário imaginário seria a imagem como tal, a imagem sedutora. E o Imaginário simbólico seriam os símbolos. (p.88)



28. Os três Imaginários

Na cena analisada podemos fazer a seguinte articulação: o Imaginário Imaginário com o olho antes do corte, a navalha com a Imaginário Simbólico e o olho cortado com o Imaginário Real.



29. Os três Imaginários e o *Cão Andaluz*

O olho e o Imaginário Imaginário são as imagens como imagem, ambos seguem a lógica especular, onde está a realidade comum sobre a qual informa o olho. A

navalha e o Imaginário Simbólico se articulam através da convenção, da lei, do símbolo. E para a articulação do olho cortado com o Imaginário Real, podemos utilizar a seguinte afirmação de Lacan: “(...) o que procuramos na ilusão é algo através do qual a própria ilusão se transcende, se destrói, mostrando que está lá apenas como significante” (Lacan, apud. SAFATLE, 2006, p. 294).

Nessa afirmação fica evidente o caráter Real do Imaginário. Essa idéia de auto-destruição do Imaginário nos remete à noção do Real da própria ilusão, onde o Imaginário se transcende como imagem de destruição da imagem, como um fantasma que assume o lugar do Real. Em suma, essa imagem que destrói a imagem é o Imaginário Real, o olho seccionado no filme *Um Cão Andaluz*, o Real da própria ilusão, ou, ainda, a representação da “coisa pavorosa”.

CAPÍTULO III

O OLHO EMBALADO

Neste movimento essencial do espetáculo, (...) nós reconhecemos a nossa velha inimiga que tão bem sabe parecer à primeira vista qualquer coisa de trivial e compreendendo-se por si própria, quando, pelo contrário, ela é tão complexa e tão cheia de subtilezas metafísicas, a mercadoria.

Guy Debord

3.1 A Sociedade Escópica

*A humanidade, que outrora com Homero
fora objeto de contemplação para os Deuses
do Olimpo, o é agora para si mesma.*

Walter Benjamin

A sociedade atual é predominantemente visual. Com a televisão, o cinema, o vídeo, e com o desenvolvimento da internet e do celular, utilizados para todos os fins, as imagens são cada vez mais numerosas, diversificadas e intercambiáveis. Vivemos imersos em um mundo onde há um excesso de imagens, uma verdadeira inflação do Imaginário.

Para exemplificar, no prédio onde eu moro, recentemente recebi uma carta de um morador indignado com o comportamento de uma conselheira do condomínio. Segundo ele, a conselheira acessava as câmeras do prédio via internet, gravava as imagens, e ainda fazia comentários sobre o que via. Nada comparado com o *Big Bird*, satélite espião de captação fotográfica de alta resolução, que capta imagens e envia para um centro de reconhecimento no Pentágono. O *Big Bird* foi utilizado na tentativa de localizar Osama bin Laden e é capaz de reconhecer pessoas em qualquer parte do planeta. O *Big Bird* é uma versão não ficcional do *Big Brother*⁴¹.

Encontramos outro exemplo na cidade do Rio de Janeiro, onde foi implantado, em 2000, o projeto: “Vizinha Fofoqueira”. Trata-se de um grupo formado por senhoras aposentadas que vigiam tudo o que acontece no bairro. Com a ajuda de binóculos, elas se debruçam nas janelas de seus apartamentos e observam a ação de possíveis criminosos. Depois de fotografar, elas chamam a polícia.

Esses fenômenos, presentes no âmbito do bairro e do planeta, se originam na relação do sujeito com o seu meio, evidenciando o caráter interdependente da

⁴¹ George Orwell , 1984.

nossa *Umwelt*. O desenvolvimento da ciência e da tecnologia aplicado à física ótica possibilitou:

(...) a fabricação de todos aparelhos captadores e reprodutores de visões: não só para o espectador ver, mas também para ser visto. É o olhar que retorna sob a forma de um mandamento de gozo: 'VEJA!' – como diz o nome de um conhecido semanário – 'MOSTRE-SE' – pois mesmo sem vê-lo o olhar está presente: 'Sorria, você está sendo filmado'. (QUINET, 2004, p. 281)

Decerto, os imperativos *veja* e *mostre-se* estão presentes em larga escala na contemporaneidade. No DVD que acompanha esta dissertação, o vídeo intitulado *video ergo sum*,⁴² retrata a passagem do *papamóvel*, um veículo especialmente fabricado para a locomoção do Papa durante suas aparições públicas. De fato, o *papamóvel* evidencia a importância do olhar no âmbito religioso. Contudo, vale notar que o olhar, excluído da simbolização efetuada pela cultura sobre a natureza, retorna sobre a civilização, trazendo o gozo do espetáculo. E assim, "(...) se instaura a renovação do velho *cogito* religioso: *o Outro me vê, logo eu existo*" (QUINET, 2004, p. 280).

Enfim, segundo Quinet (2004), a sociedade escópica conjuga a *sociedade do espetáculo* descrita por Guy Debord (1931-1994), e a *sociedade disciplinar* descrita por Michel Foucault (1926-1984). Este trabalho não pretende analisar esses conceitos, contudo, voltaremos a esse ponto em trabalhos futuros.

⁴² Tradução: *vejo, logo existo*.

3.2. Análise da guloseima

A análise da guloseima seguirá o caminho proposto por Santaella (2002):

Quando aplicada ao design ou a publicidade a análise semiótica tem por objetivo tornar explícito o potencial comunicativo que um produto (...) apresenta, quer dizer, explorar, através da análise, quais são os efeitos que um dado produto está apto a produzir no receptor. (p.70)

Para explorar esse potencial comunicativo, Santaella propõe três pontos de vista:

- o qualitativo-icônico
- o singular-indicativo
- o convencional-simbólico



30. Guloseima *Olho Zumbi*

3.2.1. O ponto de vista qualitativo-icônico

Sob o ponto qualitativo-icônico analisamos os aspectos que são responsáveis pela primeira impressão que um produto provoca no receptor. São aspectos qualitativos de um produto: cores, formas, qualidade da matéria em que é feito, linhas, volume etc.

3.2.1.1. As cores e as imagens

Na embalagem predominam cores vivas e luminosas. A cor predominantemente é o verde fluorescente, contudo, encontramos algumas partes vermelhas-alaranjadas mescladas com gradações de marrom que vão até o preto. Um rosa igualmente fluorescente contorna algumas inscrições. Outras duas inscrições são brancas e o círculo que contorna o círculo transparente central também é branco.

Quando olhamos a embalagem com atenção, surge - parcialmente tampada pela inscrição *olho zumbi* - no canto direito superior, a imagem de um zumbi com a boca lambuzada de preto. Nessa análise mais minuciosa, encontramos também algumas imagens parciais de olhos distribuídas por toda a embalagem.

No alto da embalagem, destaca-se a inscrição *olho zumbi*, em verde luminoso, com a tipologia da palavra *olho* irregular na sua base, sugerindo que as letras estão derretendo, escorrendo. A tipologia da palavra *zumbi* se assemelha a da palavra *olho*, contudo, é menos rebuscada, com a base regular. A inscrição *olho zumbi* possui dois contornos formados por uma linha rosa e uma linha branca, a segunda ligeiramente mais larga que a primeira, que fazem a inscrição saltar para frente. Esses contornos assumem a função de destacar a inscrição, pois a cor da mesma coincide com o fundo.

A embalagem é de plástico de baixa espessura, e bem no meio da embalagem, destaca-se um círculo transparente que deixa ver o produto. A guloseima muda de cor com a variação de sabor: a de morango é vermelha; a de limão é amarela, e a de framboesa é azul. Esse é o traço mais forte da embalagem.

Em volta do círculo transparente, existe um outro círculo, de diâmetro maior, predominantemente branco com alguns riscos vermelhos, assemelhando-se ao globo ocular, e sugerindo continuidade entre a embalagem e o produto. Encontramos também um pequeno círculo verde-amarelado, com contorno rosa luminoso, que carrega no seu interior a inscrição *dte*, de cor azul, com a tipologia estilizada.

Abaixo do círculo transparente, a inscrição *Você nunca comeu nada igual!* é branca com contorno rosa luminoso, contra o fundo colorido. O destaque dessa inscrição é ainda maior do que a inscrição *olho zumbi*, pois o branco com contorno rosa contrasta mais com o fundo do que o verde com contornos rosa e branco.

Bem abaixo da inscrição *Você nunca comeu nada igual!*, aparece uma inscrição informativa em branco levemente contornada de preto: *bala mastigável sabor morango / colorida e aromatizada artificialmente*. Essa é a menor inscrição na frente da embalagem, quase imperceptível no primeiro olhar. Um pouco abaixo surge uma outra inscrição, com a mesma tipologia, contudo, ligeiramente maior: *peso líquido 14g*. Ambas inscrições estão em caixa alta.

O verso da embalagem é menos luminoso, as cores variam do verde com gradações de marrom e vão até o preto. Encontramos também formas circulares que se assemelham a forma de um olho. Outrossim, no verso estão as inscrições referentes aos ingredientes, informação nutricional, fabricante, etc; todas em letras pequenas quase ilegíveis.

3.2.1.2. A forma

A embalagem tem uma forma retangular com a dimensão de 3x2 cm. Seguindo das extremidades, levemente picotadas, para o centro, a forma vai gradativamente aumentando seu volume. O centro estufado dá a embalagem uma proeminência espacial que captura o olhar do receptor. Essa variação de volume deforma as linhas da forma retangular, deixando-a mais orgânica.

A guloseima tem uma forma circular que se assemelha a um olho.

3.2.1.3. A distribuição dos elementos no espaço

A distribuição dos elementos na embalagem é uniforme e harmônica. Bem no meio da embalagem aparece um círculo transparente dominando o conjunto. Esse círculo mantém a unidade de conjunto através de formas circulares que se replicam pela embalagem.

Há uma divisão simétrica proposta pelo círculo central transparente. Acima encontramos as inscrições *olho zumbi* e *dtc* e abaixo as inscrições informativas.

3.2.2. O ponto de vista singular-indicativo

Sob o ponto de vista singular-indicativo, analisamos o produto como algo que existe em um espaço e tempo determinados. Santaella (2002):

Quais são os traços de sua identidade? (...) De um lado, o produto é analisado com o contexto a que pertence. (...) Do outro lado, é analisado de acordo com as funções que desempenha, as finalidades a que se presta (p.71).

O nome da guloseima, *olho zumbi*, indica um tipo de produto muito próximo dos brinquedos. De fato, a *DTC* - importadora da guloseima fabricada na China - atua

no mercado de brinquedos, contudo, nesse caso, trata-se de um *brinquedo comestível*. Exatamente por essa razão, a inscrição de maior destaque da embalagem indica algo comestível: *Você nunca comeu nada igual!*

As cores de cada guloseima têm função indicial, pois apontam o seu sabor, constituindo-se em marca de identidade diferenciadora. A visibilidade do produto, por trás do círculo transparente, funciona para o receptor como um certificado de garantia do produto, pois aí está a guloseima, diante dos olhos, o “olho”.

Apesar da cor da guloseima ser o principal traço diferenciador dos sabores, a inscrição informativa *Bala mastigável sabor morango*, logo abaixo do círculo transparente, funciona também como marca de identificação. Essa funciona como uma tradução verbal da cor da guloseima.

A embalagem tem um forte apelo tátil, convida ao manuseio, dá gosto apertá-la.

3.2.3. O ponto de vista convencional-simbólico



31. Produtos tipo *Halloween*

Segundo Santaella (2002), sob o ponto de vista convencional-simbólico, “(...) o produto é analisado no seu caráter de tipo, quer dizer, não como algo que se apresenta na sua singularidade, mas como um tipo de produto” (p. 71).

A classe de produtos a qual a guloseima pertence é a dos produtos tipo *Halloween*.⁴³

Na noite de *Halloween*, grupos de crianças saem à rua fantasiadas para bater às portas das casas e pedir uma guloseima. Essa prática é comum nos Estados Unidos e em parte da Europa, e agora está se popularizando em outras partes do mundo.

Os produtos tipo *Halloween* estão simbolicamente relacionados com o medo. Para citar um exemplo, o chocolate argentino *Choco Miedo*, além de ter a palavra *miedo* no nome, possui uma forma que se assemelha a uma caveira.



32. *Choco Miedo*

Enfim, a guloseima *olho zumbi* pertence à classe dos produtos tipo *Halloween*, contudo, sua complexidade produz significados que extrapolam a idéia de fazer medo.

⁴³ O dia 1º de novembro seria o Dia de Todos os Santos *All Saint's Day*, também chamado de *All-hallows*. A véspera, portanto, era chamada de *All-Hallows Eve*, que depois virou *Halloween*.

3.2.3.1. O padrão de distribuição da informação

O padrão de distribuição da informação nas embalagens do *olho zumbi* é idêntico em todos os sabores.

No topo da embalagem encontramos a inscrição *olho zumbi*. Logo abaixo, o círculo transparente, e acima dele, encontramos a inscrição do importador *dtc*. Abaixo do círculo transparente está a inscrição *Você não comeu nada igual!*, seguida das outras inscrições informativas.

A padronização do conjunto e a inserção controlada das variações são bem programadas, e permitem que o sabor seja reconhecido na primeira olhada.

3.2.3.2. Inspiração surrealista

Segundo Santaella (2002), sob o ponto de vista convencional-simbólico, analisamos também o poder representativo do produto: “O que ele representa? Que valores lhe foram agregados culturalmente?” (p.71).

O *Halloween* é o vestígio aculturado de uma festa céltica que celebrava o regresso da estação sombria e a mudança do ano. Nessa data, acreditavam os celtas, o mundo divino e o mundo humano se confundiam e os humanos podiam comunicar facilmente com o “outro mundo”. Por sua vez, comunicar com o “outro mundo” era a principal prática surrealista. Contudo, para os surrealistas, o “outro mundo” é o inconsciente.

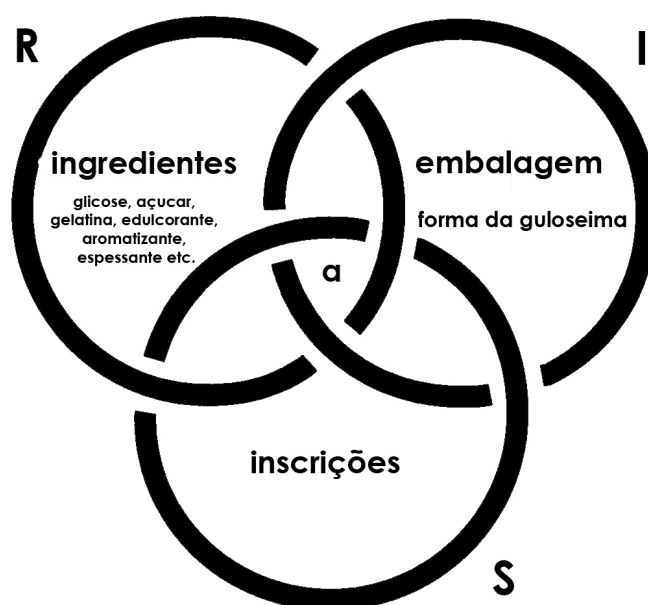
Decerto, a guloseima *olho zumbi* representa o encontro de um olho com uma guloseima dentro de uma embalagem. Nesse ponto, ela se aproxima do objeto surrealista, o qual encontra suas raízes na frase de Lautréamont (1992): “Belo como (...) o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva!” (p.228).

As associações alógicas, derivadas das diversas técnicas surrealistas, foram utilizadas em larga escala na publicidade, no design, e em outras áreas da

comunicação. A exploração sistemática do encontro casual ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado, na nossa contemporaneidade, está voltada para a persuasão comercial.

3.3. O Olho Embalado e os Registros Lacanianos

Na articulação do olho embalado com os registros lacanianos, a embalagem e a forma da guloseima estão no registro Imaginário; as inscrições no registro Simbólico; e os ingredientes no registro Real.



33. O olho embalado e os registros lacanianos

A embalagem e a guloseima se apresentam aos olhos de quem as vê como uma imagem sedutora. Contudo, para aquele que ouviu falar do *olho zumbi*, mas não viu e nem comeu a guloseima, a sua percepção estará baseada no Simbólico, nas inscrições, no relato. E então, quando destruimos a embalagem, colocamos a guloseima no chão e pisamos sobre ela, a guloseima perde sua forma imaginária e sua referência simbólica. O que sobra, o resto, amorfo, é o Real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perplexidade que me acompanhou no primeiro encontro com o *olho zumbi* não existe mais. Nossa contemporaneidade está repleta de imagens, vivemos uma verdadeira inflação do Imaginário, e estamos imersos em signos que se reproduzem em uma velocidade jamais vista na história da nossa espécie. Assim, qualquer novidade rapidamente perde seu invólucro agalmático⁴⁴.

Entretanto, neste trabalho o encontro da semiótica com a psicanálise - na análise do olho cortado e do olho embalado - abriu as portas da percepção para mecanismos utilizados pela comunicação na contemporaneidade.

Georges Bataille (2003), nos mostra o caminho para elucidar esse ponto:

Com efeito, a respeito do olho parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror (p.95).

Sedução e horror são dois substantivos que acompanham a cena do olho cortado e o *olho zumbi*. A navalha que corta o olho de uma bela mulher, na cena do filme, revela o ponto em que o horror se torna sedutor. Já no *olho zumbi*, o horror é instrumento de sedução a serviço do consumo.

Onde o Real se transforma em imagens que promovem o gozo do espectador, está o sucesso do filme *Um Cão Andaluz*, assim como também os altos índices de audiência da televisão, com suas orgias de sangue, que invadem nosso cotidiano nas transmissões dos noticiários, nos jornais etc.

⁴⁴ “*Agalma* se apresenta sobretudo no campo escópico, como atesta sua etimologia. Os autores aproximam sua raiz de *alamai* que significa (eu) admiro, e, também, (eu) invejo, tenho ciúme (...) Encontramos o *aga* no nome de Agatão, cuja etimologia, *agaston*, significa admirável, e o *gal* que é o mesmo de *galenen*, o mar que brilha, e em *glene*, a pupila, onde encontramos, de forma explícita a associação entre o olho e *agalma*. Esse mesmo *gal* significa esplendor, *éclat* do francês antigo, origem da palavra *galant*. Objeto mágico, objeto galante, tal qual o Cavalo de Tróia descrito como *mega agalma* (...)” (QUINET, 2002, p.62).

Com isso, constatamos um diálogo intersemiótico entre os produtos culturais e a arte surrealista, sendo outro exemplo, o trabalho de Salvador Dalí como decorador de vitrines de lojas, como garoto propaganda, como ilustrador de tecidos para a moda, como designer de interiores, entre outros. Esse diálogo também está presente na elaboração do *olho zumbi*.

O estudo das características do *zumbi* extrapola o recorte do *corpus* deste trabalho; no entanto, uma breve passagem pelo tema mostra-se necessária.

Um *zumbi* é tradicionalmente um ser humano dado como morto que, segundo a crença popular, foi posteriormente desenterrado e reanimado por meios desconhecidos. A figura dos zumbis ganhou destaque nos filmes de terror onde essas criaturas manifestam apetite pela carne humana. George Andrew Romero (1940-) é considerado o pai dos filmes modernos sobre zumbis. Foi ele quem definiu os padrões que influenciaram vários filmes sobre o tema.

Entretanto, não é característica importante dos zumbis nada que tenha a ver com os olhos, o olho como comestível a venda, na realidade, transforma em zumbi o consumidor. Crianças adoram a inversão de papéis: se identificando com os zumbis, não correm o risco de serem vítimas deles. Assim o medo é superado pela identificação com o agressor. Como recompensa a guloseima é saboreada (apesar do gosto não ser grande coisa).

O olho embalado vai além da sedução e do horror. Onde na cena do olho cortado temos um talho, no olho embalado encontramos um convite para uma mordida. Desta forma, o olho embalado está vinculado com o canibalismo explícito. De fato, o *olho zumbi* pode ser relacionado com a “guloseima canibal” (BATAILLE, 2003, p. 95).

O psicanalista José Assandri - no livro *Entre Bataille e Lacan, Ensaio sobre o olho, guloseima canibal* – parte do encontro entre os pensamentos de Bataille e Lacan para apresentar os traços do olho que devora e é devorado. Exatamente nesse encontro, temos um caminho para o entendimento da guloseima canibal, contudo, deixaremos o assunto para trabalhos futuros.

BIBLIOGRAFIA

AJAME, Pierre. *As Duas Vidas de Salvador Dali*. Trad. de Maria de Lourdes N. Porto. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSANDRI, José. *Entre Bataille y Lacan*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2007.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. de Estela dos Santos A. Campinas SP: Papyrus, 1993.

BAIRON, Sérgio; PETRY, Luís Carlos. *Hipermídia: Psicanálise e História da Cultura*. Caxias do Sul: EDUCS; São Paulo: Mackenzie, 2000.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane R. Moraes, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BATLORI, Joan M. Minguet. *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 2003.

BRETON, André (1924). Primeiro manifesto. In: *Manifestos do Surrealismo*. Trad. de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRION, Fer et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no entre-guerras*. Trad. de Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

BUÑUEL, Luis. *Meu Último Suspiro*. Trad. de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____ e DALÍ, Salvador. DVD *“Um Cão Andaluz”*, Versátil Home Vídeo

CESAROTTO, Oscar. *No Olho do Outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. *Contra Natura*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Jacques Lacan: uma Biografia Intelectual*. São Paulo: Iluminuras. 2001a.

_____ et al. *As Idéias de Lacan*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras. 2001b.

_____. O discurso lacaniano. *Viver Mente&Cérebro*, São Paulo, v. 4, p. 22-27, 2005.

COUTINHO, Marco, A; FERREIRA, Nádia. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ERNST, M. *Maximiliana, l'exercice illégal de l'astronomie*. Munique: Bruckmann, 1974.

FERREIRA, Soraia. *O poder apelativo da Coca-Cola. Estudo da Semiose das Peças Televisivas Sempre coca-cola*. 1997. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

FINK, Bruce. *O Sujeito Lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Trad. de Maria de Lourdes Sette C. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FREUD, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Imago Editora.

_____. (1900). A Interpretação dos Sonhos. In: *Obras Completas*. Edição Eletrônica. Imago.

_____. (1915). Pulsão e destino das pulsões. In: *Obras Completas*. Edição Eletrônica. Imago.

GIBSON, Ian. *The Shameful life of Salvador Dali*. Londres: Faber and Faber, 1997.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: A Arquitetura Metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

LACAN, Jacques (1966). *Escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1951). *Some reflections on the Ego*. Trad. de Oscar Cesarotto. In: Papéis – Boletim Interno do Corpo Freudiano, Rio de Janeiro, 1995.

LAUTRÉAMONT. *Obra Completa*. Trad. de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: O legado de Freud e Lacan*. Trad. de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

MACHADO, Arlindo. Cinema e Virtualidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MATTHEW, Gale. *Dalí & Film*. Londres: Tate Publishing, 2007.

MILLER, Jacques-Alain. *Percurso de Lacan: Uma Introdução*. Trad. A. Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

NADEAU, Maurice . *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates).

NORBERT-HODGE, Helena. *Ancient Futures: Learning from Ladakh*. Londres: Rider, 1991.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.

_____. *Semiótica do Século XX*. São Paulo: AnnaBlume, 1996.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Collected Papers*. Ed. Eletrônica.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

QUINET, Antonio. *Um Olhar a Mais: Ver e ser Visto na Psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth. *História da Psicanálise na França 2 - 1925-1985*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ROUDINESCO, Elisabeth e PON, Michel . *Dicionário de Psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SAFATLE, Vladimir. *A Paixão do Negativo: Lacan e a Dialética*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética. De Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. *Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Paulus, 2002.

_____. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *The Three Peirces Categories and the Three Lacans Registers*. Psicologia USP, 10, p. 81-91, 1999.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Porto, Rés-Editora, s.d.

TEIXEIRA, Marcus do Rio. *Vicissitudes do Objeto*. Salvador: Ágalma, 2005.

VIEIRA, Jorge A. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento-arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *O mais sublime dos histéricos: Hegel com Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *Arriscando o Impossível - Conversa com Zizek / Zizek e Glyn Daly*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BONUS TRACK (ANEXO)

No DVD que faz parte integrante desta dissertação, são apresentados três exercícios produzidos com material audiovisual coletado durante a pesquisa bibliográfica.

No fragmento intitulado *live*, as imagens da exposição *ikebanas lacanianas* (2007)⁴⁵ e sons da exposição Internacional de Surrealismo (1938) se interfundem.



34. frame do vídeo *Live*

O fragmento intitulado *video ergo sum* retrata a passagem do *papamóvel*, evidenciando a importância do olhar no âmbito religioso.



35. frame do vídeo *video ergo sum*

No fragmento intitulado *escópico* articulamos alguns elementos à luz do surrealismo: o supermercado, a guloseima *olho zumbi* e o filme *Um Cão Andaluz*.

⁴⁵ Mostra de esculturas do professor Oscar Cesarotto intitulada *Ikebanas lacanianas*, na Jô Slaviero & Guedes Galeria de Arte, São Paulo, 2007.

Para tanto, utilizamos a ópera *Tristão e Isolda* (1857-1859) de Richard Wagner (1813-1883), parte integrante da sonorização do filme *Um Cão Andaluz*, um carrinho de supermercado e o *olho zumbi*. E então, inspirados no livro *História do Olho*, de Bataille; e na façanha de Décio Pignatari e Tom Zé, no disco *Todos os olhos* (1973), apresentamos a guloseima sendo apertada por uma mão lambuzada de amido modificado colorido artificialmente.

O encontro entre os referenciais teóricos e a lide criativa realizada por meio de recursos tecnológicos digitais, de fato, ampliou as possibilidades associativas e auxiliou a pesquisa na busca dos seus objetivos.



36. frame do vídeo *escópico*