

I Tenho para mim que Buñuel sempre se acercou das coisas, concretas ou não, de modo metafórico. Parece que não sentia grande atração por qualquer tipo de procedimento que representasse o mundo de maneira lógica. Sua simpatia por tudo quanto fosse vital era, sem dúvida, enorme, mas, mesmo quando concentrado nos estudos, sua convivência com a sistematicidade se transformava, sem remédio, num rotundo fracasso. Ele mesmo nos diz em *Mon Dernier Soupir* que, havendo-se comprometido em seguir a carreira de engenheiro agrônomo, recomendada pelo seu pai ao saber este que o filho gostava das chamadas ciências naturais e da entomologia, obteve notas fatais em matemática durante três anos consecutivos, embora conseguisse o primeiro lugar em biologia. E confessa:

“Je me suis toujours égaré dans la pensée abstraite. Certaines vérités mathématiques me sautaient aux yeux, mais je me voyais incapable de suivre et de reproduire les méandres d’une démonstration” (1982, p. 62).

Era, como declarou em várias entrevistas, muito mais amigo da poesia do que da ciência, e já em seus primeiros textos literários mostrava uma nítida inclinação pela desordem, isto é, por um movimento artístico que Ramón Gómez de la Serna chamaria de Estética do Rastro, atribuindo a tal denominação as características mais evidentes desse lugar de Madri onde se aglomeravam e ainda se aglomeram, quase sem nexos, “*trastos viejos e inservibles*”. Em *Suburbios*, por exemplo, é palpável, aliada às técnicas expressivas do movimento ultraísta, essa tendência:

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL

Metáfora e regressão em obras de Buñuel e Picasso

“En la observación subjetiva del suburbio que se ve al atardecer todo se hace allí más desgarradoramente inerte. Fustiga lúgubramente nuestra alma el trapo ahorcado en el cable eléctrico o los gritos sin eco que cruzan por el aire como murciélagos. A lo lejos, el farol macilento guiña su ojo de ocaso y las sombras vestidas de harapos se cobijan en los quicios, extendiendo sus manos silenciosas como implorando algo” (Buñuel, 1982, p. 91).

Constata-se aí que as qualificações transtornam os sentidos de cada coisa nomeada e as imagens surgem atropeladamente no instante em que a aproximação dos elementos denominados insinua feições condensatórias que não têm registro nos dicionários. Vale dizer, por conseguinte, que os tropos emanam dessa insólita vizinhança conquistada pelas palavras cada vez que estas estruturam o espaço das mensagens. Neste ponto, aspectos fundamentais da estética de Buñuel já coincidem - convém lembrar que o texto a que pertence o fragmento acima transcrito apareceu publicado pela primeira vez na revista *Horizonte*, nº 4, janeiro de 1923 - com os conceitos que Breton defende em seu primeiro manifesto quando diz que os grupos de palavras que se sucedem uns aos outros mantêm entre si a máxima solidariedade.

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL é diretor da ECA- USP.

Todas as imagens utilizadas neste artigo, pertencem ao arquivo do autor



Com base, pois, nesse princípio, a proximidade das palavras serve, no caso, não só para chamar a atenção para as figuras poéticas que nela se engendram, mas também para pôr em evidência pormenores do objeto ou do acontecimento representado. Assim, nesta seleção de lugares alotópicos do texto “Una Traición Incalificable” (Buñuel, 1982, pp. 85-6), o vento brinca “*con los papeles que pastaban por el empedrado*”, dá violentos “*golpes en el lomo de la ventana*” ou fica adormecido no telhado sobre o qual “*bostezan las chimeneas*”. Existe em todas essas imagens uma técnica cinematográfica de representar. Elas são autênticos closes que plasmam na tela da significação conteúdos bem particularizados. Os papéis que pastam na rua são como ovelhas que percorrem a solidão dos campos urbanos e, com isso, o acontecimento dos papéis empurrados pelo vento se reveste de uma singularidade que unicamente o primeiro plano ou o close podem dar. Outro tanto ocorre com a chaminé que, antropomorfizada, desenha em close, sobre o palco do telhado, o gesto de um bocejo.

Aproximar termos como janela e lombo, papéis e pastar, chaminé e bocejo constitui, no fundo, uma certa maneira de trazer ao texto uma visão fragmentada das circunstâncias e de seus componentes. Mas é preciso reconhecer que tal fragmentação pressupõe um modo metafórico de ver que, quando moldado numa expressão, produz tropos em que alguns críticos têm visto reminiscências gongóricas ou, então, marcas claras das *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, para quem esse seu invento literário, aparentado com o haicai e com as kasidas arábigo-andaluzas, instaura, segundo sua própria definição, “*una fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que cumple una necesidad respiratoria...*” (1955, p. XXI). Por isso, a “*greguería es el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos*” (1955, p. XXV). No fundo, a *greguería* é uma espécie de metáfora astuta como se poderá perceber nesta: “*El sueño es el depósito de objetos perdidos*” (1955, p. 58).

Buñuel, seguindo essa trilha aberta por Gómez de la Serna, defende, no campo das realizações cinematográficas, a idéia de que a concatenação de primeiros planos institui o poema fotogênico e admite que o grande inventor dessa modalidade expressiva foi Griffith. Em artigo de 1927, declara:

“Mucho se habla en estos últimos tiempos de la influencia ejercida por el cine - por el gran plano - sobre las artes y la literatura. Puede ser producto del cine o de nuestra acelerada época, o de las dos cosas a un tiempo. Pero el hecho indudable es su existencia. En muchos se da intuitivamente. Otros establecen un método, para llegar a ella. Por instinto, buscaríamos la verdadera, desnuda de literatura, entre los primeros. Y hay uno entre ellos a quien le corresponde el primer lugar, por haber sido el creador del gran plano en literatura. No sé de que fecha datan los primeros planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine. Desgraciada o afortunadamente, el señor Griffith no debe poseer una nutrida biblioteca, y aún ahora, para él, Ramón será uno de tantos Ramones como andan por el mundo” (1982, p. 157).

Mas, ao perceber que a fragmentação é fruto, na verdade, da integração de elementos diferentes - chaminé e bocejo, por exemplo -, não é difícil verificar que a solidariedade que eles, quando poeticamente representados, assumem no texto institui um jogo de co-presenças destinado a eliminar, com mais ou menos sutileza, as diferenças que definem a singularidade significativa de cada um dos termos participantes. Nessa estrutura, é necessário, por conseguinte, que a chaminé se antropomorfize e que o bocejo, por sua vez, se “coisifique” para criar bases semânticas em que se sustentam transformações capazes de propiciar várias alternativas de união. Entre outras conseqüências, as configurações decorrentes desse processo trazem à tona os conflitos pulsionais que se camuflam nos jogos da co-presença desencadeados pelos termos envolvidos. Tal se constata nestas imagens do poema “Polisoir Milagroso” (Buñuel, 1982, p. 134):

*“Ese paisaje se hiela menos sobre el espejo
que sobre las uñas de los muertos
que han de resucitar
con los dedos convertidos en flores...”*

A pulsão de vida e a pulsão de morte - não se deve esquecer que para Freud as pulsões têm a sua fonte numa excitação corporal e que, portanto, podem se relacionar com maneiras de ver o mundo - marcam sua presença na movediça identidade a que a poesia submete referentes tão diferentes como dedos e flores: ora predomina esse gelo mortal que se fixa nas unhas, ora esse entorpecimento definitivo se desfaz dando vez à ressurreição que se plasma na transformação dos dedos em flores. Mas no núcleo de integração sobredeterminado pelas identidades e pelas diferenças se desenha, com traço leve, a figura em que os significados tensos da eternidade se coagulam.

A não fragmentação prévia do espaço sintático acarreta, também, desconcertos no que diz respeito à formação das frases, sempre vistas como pausas indispensáveis para a identificação de unidades. A simples eliminação do ponto e da vírgula gera desordens ao fazer com que o receptor da mensagem depare com várias alternativas de leitura. Tal ocorre neste poema intitulado “No me Parece ni Bien ni Mal” (Buñuel, 1982, p. 135):

*“Yo creo que a veces nos contemplan
por delante por detrás por los costados
unos ojos reconoscos de gallina
más temibles que el agua podrida de las grutas
incestuosos como los ojos de la madre
que murió en el patíbulo
pegajosos como un cóito
como la gelatina que tragan los buitres*

*Yo creo que he de morir
con las manos hundidas en el lodo de los caminos*

*Yo creo que si me naciese un hijo
se quedaría mirando eternamente
las bestias que copulan en los atardeceres”.*

Num primeiro contato, o poema não apresenta grandes dificuldades de leitura. Tudo nele parece ser claro, inclusive a intenção de chamar a atenção para motivos escabrosos. Uma leitura mais atenta pode nos mostrar, porém, que essa transparência é algo aparente. Assim, no segundo verso, a eliminação da vírgula engendra formas significantes comprometidas com a idéia cubista de uma simultaneidade total onde a perspectiva única se desfaz. É como se o poeta lutasse contra a existência discreta dos elementos no espaço e no tempo, valorizando, conseqüentemente, a pulsão de morte que se insinua na continuidade do lodo dos caminhos. Mas como a falta de pontuação transfere para o leitor a tarefa de organizar de várias maneiras o espaço sintático, o poema se oferece, então, como uma estrutura concreta que ora se define nas formas colocadas em primeiro plano -/unos ojos rencorosos de gallina/ -, ora se desmancha, por assim dizer, nas ambigüidades semânticas -/más temibles que el agua podrida de las grutas/ - de versos que corresponderiam ao que os gestaltistas chamam de fundo.

Também Picasso se serve do recurso de não fragmentar previamente o espaço sintático de seus textos escritos. _s vezes um ponto ou mesmo um travessão, mas, no geral, fica para o leitor a incumbência de dividir o espaço textual em frases e, a partir delas, montar um projeto de leitura. É dessa maneira, por exemplo, que *El Entierro del Conde de Orgaz* tem de ser lido, pois a falta de sinais de pontuação faz com que o receptor caia em armadilhas como as que se observam nesta passagem:

“Salen dos carros a regar la plaza un mono-sabio encuentra en medio del redondel un alfiler clavando una mariposa en un tapón de corcho en los hilos de la electricidad van colgando por el cuello y toda la gente de los tendidos y los van clavando al cielo nublado rascado de relámpagos y truenos - empieza a llover y hace frío. Van desnudando a las mujeres y deshaciendo en confetis a los frailes agarrados a las cuerdas de chorizos serranos soplando en la gaita del campo de trigo ya segado y con pedacitos de papel de goma van pegando los sellos de correo necesarios a pagar las cuentas de la corrida - las niñas del colegio corren pintando agarradas a las ruedas del carro -

la mayor Consuelito se sube sobre un caballo y se lo chupa entero - la maestra se desuella de media vara de piel y se sienta en una silla delante del chiquero a poner banderillas sin miedos y sin rezos. El toro sale o no sale es el cartero el que pone de acuerdo la murga y hace el paseo con toda su familia la abuela la madre las cuñadas y los chiquillos los más pequeños en sus cochecitos y los grandotes a pie con sus capotes de lana y sus impermeables los unos de cuero” (Picasso, 1980, p. 51).

As imagens parecem ter marcado encontro no espaço do texto para desfazer suas diferenças de origem, já que ao lado das que procedem das lembranças dispersas de uma tourada se acomodam àquelas vindas de impressões e vivências desconexas no tempo e no espaço. Além disso, de todas elas emana um estranho poder de associação. O alfinete cravado na borboleta traz ao presente do texto adulto um gesto de crueldade infantil que, ao se reiterar, se confunde, semanticamente falando, com a estocada mortal que se manifesta na metáfora taurina aninhada nessa mesma configuração expressiva. Há, entretanto, trechos em que, considerando certas repetições fônicas, as palavras reunidas camuflam formas sonoras que se afastam da prosa para se infiltrar nos reinos do verso. Tal sucede com esta seqüência:

*“se sienta en una silla
delante del chiquero
a poner banderillas
sin miedos y sin rezos”.*

De qualquer maneira navega nesse mar de diferenças uma isotopia que faz com que os sentidos do cotidiano captados desordenadamente por Picasso empreendam uma viagem de regresso, denunciando, com isso, os compromissos que o texto tem com os labirintos do desejo, pois não muito longe dos conteúdos conotados de tantas imagens aí reunidas se vislumbra a figura mítica de um minotauro.

Não deixa de ser surpreendente, se comparamos as criações literárias de Buñuel e de Picasso, constatar que, no que diz respeito tanto às formas do conteúdo quanto às formas da expressão, as imagens verbais inventadas por esses dois artistas apresentam, com frequência, estreitas coincidências. No intuito de ilustrar essa afirmação, limito-me a isolar, de passagens já transcritas, este exemplo: *“fustiga lúgubrememente nuestra alma el trapo ahorcado en el cable eléctrico”* e *“en los hilos de la electricidad van colgando por el cuello”*. Sem dúvida, a expressão e o conteúdo de cada uma dessas imagens sugerem maneiras de ver o mundo que se parecem muito. Talvez essas coincidências se tornem mais compreensíveis ao lembrarmos, de um lado, que Buñuel era ágrafo - *“Yo escribía poemas, pero era (y soy) un poco ágrafo, o sea que encuentro dificultad para comunicarme por escrito e intuía que podía hacerlo por el cine”* (Colina/Turrent, 1980, p. 32) - e, de outro, que Picasso teve uma imensa dificuldade para aprender a ler e a escrever - *“Mas a escola continuava sendo um pesadelo, e ler e escrever, imperscrutáveis mistérios. Para esconder seus problemas de aprendizado, ele tendia a fugir de tudo que conseguia fazer com a fácil habilidade que mostrava em seus desenhos”* (Huffington, 1988, p. 22).

II Além das semelhanças no que tange às maneiras de ver o mundo, os escritos literários de Buñuel e de Picasso apresentam ainda outras características comuns. Limitando-me à que mais me interessa aqui, destaco a que se define no princípio de que ambos respeitam as formas expressivas preestabelecidas pelo sistema da língua e, em virtude disso, as metáforas por eles construídas se encaixam perfeitamente no que, de um modo genérico, poderíamos chamar de tradição barroca, embora os respectivos universos referenciais denotem tendências vanguardistas, principalmente no que toca à designação de objetos e gestos representativos da modernidade.

No caso do cineasta, esse comportamento artístico resulta um tanto singular se se pensa nas características da poesia de vanguarda que se fazia na Espanha durante a década de 1920. O próprio Buñuel declarou em várias oportunidades que costumava ler a revista *Ultra*, onde colaboraram poetas tão diferentes como Jorge Luis Borges e Apollinaire. Mesmo que lesse essa publicação para se divertir ou para se distrair no bonde, segundo ele mesmo dizia, é curioso que as rupturas expressivas conseguidas pela utilização de

desconcertantes jogos tipográficos, considerados escandalosos na época, não tenham deixado nenhuma marca relevante em seus poemas. Suas autênticas rupturas ocorrem, quase sempre, no plano do conteúdo. Aí as figuras irrompem com a força das imagens oníricas e se condensam para estruturar formas metafóricas impregnadas de valores referenciais, isto é, de uma concretude que denuncia uma forte relação corporal com os elementos palpáveis do mundo. Essa particularidade se deixa perceber claramente em poemas como “Bacanal” a que pertence a seguinte estrofe (1982, p. 139):

*“De la tumba de San Bartolomé
sale una espiga de carne ardiendo
por cada beso que pudo y no supo robar”.*

Enquanto termo de partida da metáfora, a “espiga de carne ardendo” congrega, semanticamente falando, figuras que permitem, em razão das bases contextuais, fazer associações com outros componentes do paradigma integrado por termos como desejo ou apetite carnal. É possível, no âmbito dessa isotopia, assinalar ainda outros pontos de chegada relacionados com a corporalidade e o erotismo.

De qualquer maneira, as figuras desse tipo de construção metafórica remetem, devido a sua forte concretude, a visões plásticas ou pictóricas. A esse respeito creio que se pode dizer que nas metáforas literárias de Buñuel as configurações exibem instigantes vestígios iconográficos. Isso ocorre também com os títulos mais herméticos de seus filmes. Assim, o título *Un Chien Andalou*, por exemplo, se relaciona com García Lorca e, metonimicamente, com determinados aspectos da obra deste poeta. Possivelmente com os que se manifestam em desenhos como o *Auto-retrato* lorquiano de 1929 (Figura 1). Outro tanto ocorre com seqüências do filme, onde imagens como as da mão cortada podem encontrar esclarecimentos iconográficos em desenhos de Salvador Dalí e mesmo, enquanto motivo, em desenhos que o próprio Lorca fez sobre esse tema, sem esquecer, logicamente, velhas obsessões que o cineasta terminaria relatando em *Alucinaciones en Torno de Una Mano Muerta*.

Vale a pena, enfim, trabalhar com a idéia de que nas metáforas verbais criadas por Buñuel se insinuam configurações iconográficas, pois talvez nelas as rupturas retóricas atinjam o plano da expressão. Quero dizer que os textos visuais com os quais as imagens literárias escritas pelo artista aragonês mantêm uma provada relação intertextual têm, no geral, formas contorcidas onde se condensam, como no *Auto-retrato* de Lorca, representações de seres e coisas muito diferentes. Nesse ponto, a obra literária de Buñuel é também ultraísta, particularidade que intensifica o surrealismo praticado pelo artista antes mesmo de sua viagem à França. Mas não se deve esquecer que esse procedimento é precisamente o que Ramón Gómez de la Serna põe em prática nas *greguerías* resultantes de um estreito relacionamento do verbal com o visual, como se poderá constatar nos exemplos que transcrevo a seguir (1955, pp. 967 e 970):

*“Dos maneras greguerísticas de decir eso:
Los alicates bailan flamenco o Bailaba como unos alicates”.*

*“Siempre resultará misterioso y medio teñido
con tinta china el hombre cuya barba y cuyo
bigote componen un triángulo”.*

Às vezes, Ramón Gómez de la Serna constrói, no tocante à semiose, pequenos labirintos e o leitor não sabe se o texto verbal nasceu antes do visual ou se o inverso seria o

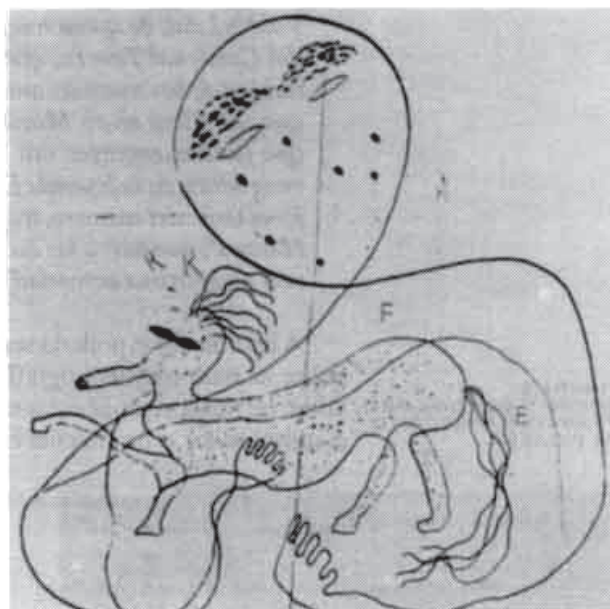


FIGURA 1:
AUTO-RETRATO,
DE GARCÍA LORCA

verdadeiro. Ele se declarava estar comprometido com os perceptos visuais e confessava abertamente que suas *greguerías* foram prejudicadas pela imagem cinematográfica. Mas, de qualquer modo, a relação entre o visual e o verbal é muito forte e, em boa parte das *greguerías*, essa relação assume sutilezas intertextuais tão curiosas quanto a que se manifesta naquela que diz ter o *M* da palavra misericórdia proporções e agulhas de catedral.

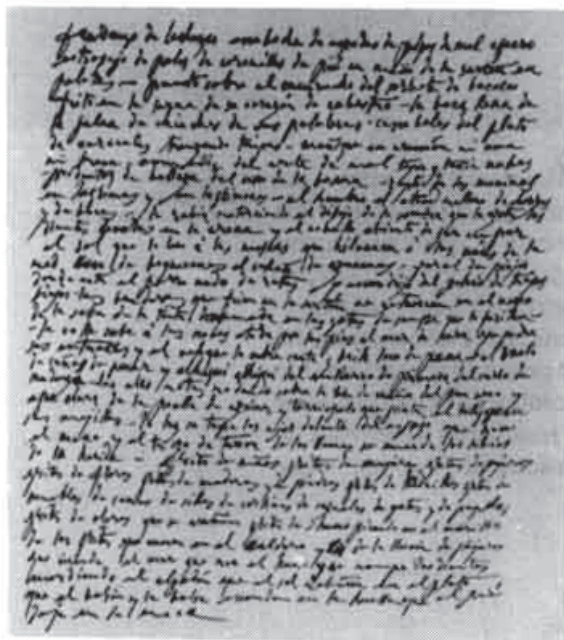
Por outro lado, os significados que se acomodam na “espiga de carne ardendo” evocam reminiscências que, com a força da regressão, proliferam em toda a obra de Buñuel. Agustín Sánchez Vidal intui, a meu ver, algo dessas significações quando assinala:

“Esa carne muerta pero viva, demonstración de la convergencia entre lo animado y lo inanimado en virtud de los misterios de la religión, palpable premonición o anticipo a cuenta fija de la universal resurrección de los muertos, cuya oscura intuición lleva a todo un pueblo a permanecer al pie del tambor en ruidoso exorcismo, ha dado mucho juego a Luis Buñuel mezclada con otras obsesiones o perversiones legítimamente habidas en la rumia de los terreros de los novísimos de que todo alumno educado en los ejercicios espirituales de los piadosos hijos de San Ignacio se halla adecuadamente provisto. Ahí están las carroñas de los obispos en La Edad de Oro, procedentes de Valdés Leal, de quien tomó también el título de El Ángel Exterminador; o el sepulcro del Cardenal Tavera, que aparece en Tristana y ‘Un Proyecto de Cuento’; por no hablar de las estatuas animadas o los espectros de aparecidos, como el del Tenorio que se refleja en el ‘Mitrídates, Cadáver Recalcitrante’ de Hamlet (texto dramático que Buñuel escribió en 1927) y El Discreto Encanto de la Burguesía, o la estatua vengadora de la leyenda El Beso de Bécquer, utilizada en El Fantasma de la Libertad. Es el tema del caruzo, tratado específicamente en ‘La Agradable Consigna de Santa Huesca’, que narra las incontables aventuras de un trozo de carne viva que despliega una asombrosa actividad en varios frentes” (1982, p. 56).

A lista de obras poderia ser ampliada ou, então, aperfeiçoada com dados informativos sobre as múltiplas iconografias em que, freqüentemente, a metáfora verbal, o título do filme ou mesmo seqüências cinematográficas inteiras se inspiram. Sabe-se que *El Ángel Exterminador*, para citar um caso que particularmente interessa aqui, nasceu, em parte, de

certas impressões tidas por Buñuel diante do quadro *Le Radeau de la Méduse*, de Géricault. Importante observar que Juan Larrea, em seus estudos sobre o *Guernica*, defende a idéia de que o quadro de Picasso mantém com o do pintor francês uma forte relação de parentesco, pois ambos procedem de um estado de consciência revoltada e arrancam de realidades históricas trágicas. Além disso, esses dois quadros, na opinião do crítico, “han dado lugar a numerosos estudios y bocetos que marcan las etapas de transformación de una idea, para terminar ambos siendo los cuadros más grandes de sus dos autores. Ambos, en su intención de conmover a conciencia del mundo, salieron de París, donde fueron pintados, para ser expuestos en diversas ciudades del extranjero...” (1977, p. 72). Importante ainda ressaltar que essas coincidências podem servir também para provar que Picasso e Buñuel se sentiram, cada um a sua maneira, atraídos por um mesmo objeto cultural, sem esquecer, por outro lado, que Larrea, para assinalar mais uma coincidência, colaborou no roteiro de *Los Olvidados* e elaborou, com Buñuel, o argumento cinematográfico intitulado *Ilegible, Hijo de Flauta*. Não causará estranheza, afinal, se a relação dos textos verbais de Picasso com o

FIGURA 2:
SUENO Y MENTIRA DE
FRANCO, MANUSCRITO
DE PICASSO



visual põe de manifesto maneiras de proceder semelhantes às já assinaladas no relacionamento que a poesia de Buñuel tem com fontes visuais.

A convivência da imagem com a letra constitui tema cultivado por Picasso com insistência. São bem conhecidas as ilustrações que o pintor andaluz fez para várias obras literárias. Dentre elas merecem destaque as dedicadas a poemas de Góngora e ao livro *As*



FIGURA 3:
SUEÑO Y MENTIRA DE
FRANCO, DE PICASSO
(DETALHE).

Metamorfoses, de Ovídio. As ilustrações da obra do poeta latino apresentam, como observei em outra oportunidade (Peñuela Cañizal, 1992, pp. 72-9), características oníricas e revelam todas elas procedimentos expressivos comprometidos com a condensação. No caso dos vinte poemas de Góngora, as imagens ilustrativas refletem a preocupação do artista com a referencialidade, embora os significantes pictóricos sofram vários tipos de massacre, isto é, passem por rompimentos expressivos que alteram a iconicidade característica da pintura realista. Existe, por conseguinte, uma tendência a provocar deformações no plano da expressão, tendência essa que se verifica também nas litografias com que Picasso ilustra seus próprios poemas, conforme se constata nos *Poèmes et Lithographies* editados pela Galerie Louise Leiris, de Paris, em 1954. Neste particular, a iconografia criada por Picasso possui algumas das peculiaridades expressivas apresentadas pelas fontes visuais em que Buñuel parece ter alimentado algumas de suas principais metáforas literárias.

Em *Sueño y Mentira de Franco* (Figura 2), Picasso exterioriza sua revolta reunindo palavras que significam, em termos metafóricos, a destruição dos habitantes e dos utensílios e móveis de uma casa que, junto com a mãe que nela vive, poderia muito bem simbolizar a República espanhola:

“ - las alas rotas rodando sobre las telas de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas - la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turrón de las llamas se muerde los labios de la herida - gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores gritos de humos picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el pato que el bolsón y la bolsa en la huella que el pie deja en la roca” (Larrea, 1977, p. 60).

Aí, como nos escritos de Buñuel, não há sinais de pontuação, razão pela qual o leitor tem de organizar as unidades frasais de acordo com o entendimento que ele tenha de determinados conteúdos. Tampouco ocorrem rupturas no plano da expressão. Mas, nas gravuras a água-forte (Figura 3) preparadas por Picasso para acompanhar seu texto escri-

to, as rupturas irrompem com força em muitas das imagens e em boa parte dos traços contorcidos se aninham gestos de desespero, gritos cuja expressão sinestésica espalha sentimentos de destruição e morte. Diante dessas características, não creio que se possa negar que, na relação do texto verbal com o visual, se manifestam nos escritos do pintor andaluz procedimentos análogos aos utilizados por Buñuel.

À vista do exposto, parece legítimo afirmar que a regressão se emaranha no relacionamento do plano expressivo dos textos com determinados mecanismos oníricos. A esse respeito, julgo oportuno lembrar que, segundo declarações de Françoise Gilot, Picasso teria dito em mais de uma ocasião que amava a natureza e queria que suas proporções fossem flexíveis e livres, maneira em que se expressava um certo desejo de atender às exigências de um sonho infantil que freqüentemente o atormentava. Sonhava que seus braços e suas pernas eram, por vezes, enormes, depois encolhiam e se tornavam minúsculos. Outros personagens que viviam ao seu redor sofriam também essas transformações. Era um sonho que causava ao pintor terríveis angústias e que deixou, ao que parece, marcas inconfundíveis em muitas e muitas de suas obras.

Creio que em seus escritos artísticos é possível rastrear vestígios do trabalho que os processos primários efetuam nas composições poéticas propriamente ditas. Dessa perspectiva, podemos dizer, com Rafael Alberti, que os poemas de Picasso

“sont des poèmes complètement oniriques, assez surréalistes si l'on veut. J'ai écrit quelque chose

là-dessus; je parle d'une pensée volubile, comme il y a des plantes volubiles. Ce qu'écrit Picasso, c'est comme le liseron: il met un mot en place et ça s'enroule. Peu à peu, ça s'enchevêtre, et il en arrive à ce que certains peuvent appeler du surréalisme, mais qui, pour moi, a des nuances toutes différentes. C'est dans ces moments-là, quand on s'exprime ainsi, au courant de la plume, qu'on peut vraiment laisser transparaître quelque chose de profond, venant

peut-être de la petite enfance. Et en effet, quand Picasso écrit ces poèmes, surgissent en lui d'authentiques souvenirs d'enfance, mais il fait de tout cela un mélange; il embrouille, il ne suit pas une pensée logique. Ce qui ressurgit, c'est ce que sa mère lui donnait à manger, ce sont les taureaux, les petits poissons sur la plage...” (Aub, 1991, p. 257).

Tanto em *Mon Dernier Soupir* quanto em *Entretiens avec Max Aub* encontramos constantes referências ao papel que representa o sonho na obra de Buñuel. Quando o cineasta fala dos tambores de Calanda particulariza detalhes extremamente significativos. Refere, por exemplo, que era suficiente colocar a mão contra as paredes das casas para sentir a vibração dos tambores. Esse tipo de observação evidencia a sensibilidade e, ao mesmo tempo, explicita a inclinação de Buñuel por detalhes que se impregnam de latências. Compreende-se, considerando essa propensão, o fato de que o diretor de *Las Hurdes* respeite a exterioridade dos signos verbais, esse edifício material em que se alojam os conteúdos mais imprevisíveis, o que não impede que seu trabalho literário se desenvolva como um sonho que projeta, nas interioridades do significado, conflitos e ambigüidades.

Suas personagens de ficção se comportam, de acordo com os pressupostos estéticos desse esquema, como se fossem encarnações das metáforas ultraístas de seus escritos e principalmente dos poemas que integram *Un Perro Andaluz*. São representações de seres que fogem da exterioridade, dos espaços abertos, espelhando com precisão o medo de seu criador:

“Les espaces ouverts me font peur. Je ne sais pas qu'en faire. Je trouve tout de suite le moyen d'enfermer mes personnages. Les grands horizons, la mer, le désert me rendent fou. Je ne sais que faire. Il faut que je m'arrange pour enfermer mes personnages dans une chambre, dans une ville, dans un endroit où je puisse les surveiller, les tenir en main” (Buñuel, 1991, p. 142).

Os heróis de filmes como *Un Chien Andalou*, *Los Olvidados*, *El Ángel Exterminador* e *Le Charme Discret de la Bourgeoisie*, para citar tão-somente alguns, testemunham abertamente essas características. Parecem personagens saídas de um sonho ou de sonhos

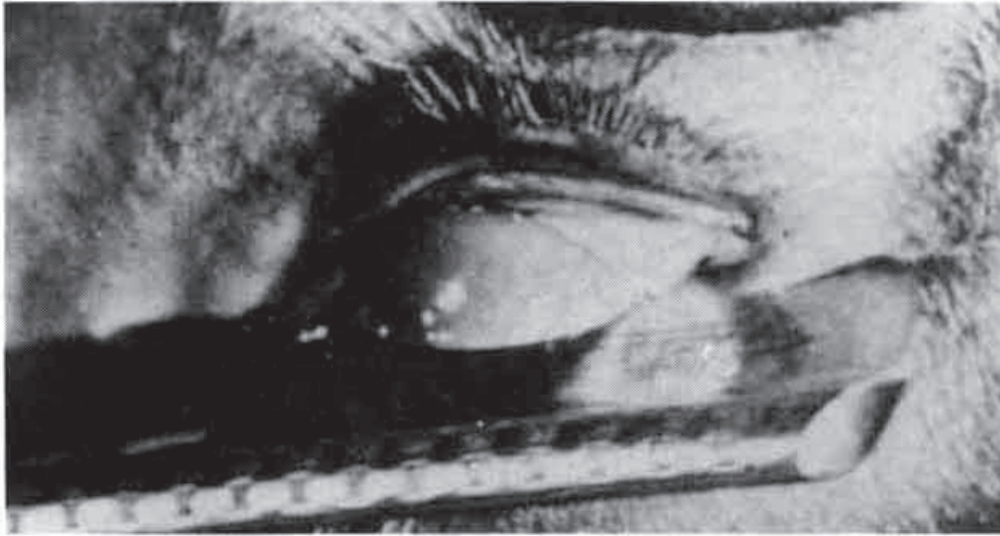


FIGURA 4:
FOTOGAMA DE
UN CHIEN ANDALOU,
DE LUIS BUNUEL.

que, como declara o cineasta, se repetem constantemente.

Depois das filmagens de *La Mort en ce Jardin*, Buñuel passou a se defrontar com um sonho teimoso que, em virtude de seus fortes indícios regressivos, pode servir de paradigma para explicar relações da sua obra com experiências primordiais. Creio que vale a pena transcrevê-lo na íntegra:

“Je vois des eaux stagnantes, un peu huileuses, tièdes, glauques, à côté d’une forêt vierge. La forêt vierge commence là, mais les arbres sont déjà très grands et couvrent les eaux de leur ombre. Je suis dans l’eau, je nage, paisiblement, je flotte presque, parce que l’eau est très dense, comme de l’huile, je t’ai dit, glauque, couleurs des yeux verts, verdâtre. C’est la mère, non? Il n’y a pas de doute. Le lac, les arbres, la terre, le liquide amniotique. Je nage paisiblement, mais j’ai peur. La forêt vierge me fait peur, mais en même temps j’éprouve une certaine volupté. Plaisir et peur à la fois. Un grand silence. Tout est immobile. La mère” (Buñuel, 1991, pp. 208-9).

Talvez esse pesadelo mantenha estritos laços de parentesco com as imagens que aparecem no texto intitulado *Diluvio*, escrito na juventude. Embora neste relato predominem procedimentos de inversão que fazem com que os habitantes das águas se lancem aos céus como se fossem pássaros, mesmo assim as imagens poéticas se repetem quase que convulsivamente como se quisessem fotografar a continuidade da massa de água que *“caía como en los sueños al ralenti, pareciendo de tan compacto, no caer sino quedarse”* (Buñuel, 1982, p. 101).

III Nos tratados de poética, a metáfora verbal é apresentada como um desvio semântico, isto é, como um processo de substituição de significados ou parcelas de significado que se manifestam em planos expressivos inesperados. No geral, as formas significantes permanecem inalteradas, embora nada impeça que elas possam passar por transformações desde que se mantenha o princípio da substituição. O que na metáfora literária importa, por conseguinte, é que o conteúdo de um termo, ausente da mensagem, se manifeste em outro presente nessa mensagem. Assim, nestas imagens de Picasso - “veludo que pinta o chicote no rosto” -, a metáfora se localiza em vários pontos da frase, fazendo-se, porém, mais evidente no termo *pinta* que, no caso, abriga significados relacionados com *fustigar* e com *a marca deixada pelo golpe do látigo na face*. Os conteúdos dos dois termos sobredeterminadores da metáfora formam um núcleo semântico de intersecção onde se unem, mesmo que a expressão de cada um desses termos permaneça disjunta. Constitui-se, desse modo, o que na retórica se conhece como metáfora completa.

No que diz respeito às mensagens visuais, é viável isolar esse tropo utilizando o mesmo modelo teórico. Neste fotograma (*Figura 4*) da famosíssima seqüência de *Un Chien*

FIGURA 5:
SUEÑO Y MENTIRA
DE FRANCO, DE
PICASSO (DETALHE).



Andalou, a navalha, por exemplo, pode ser entendida como um *falo* e, nesse caso, a cena toda poderia ser lida, por sua vez, como a representação metafórica de um ato sexual. Essa interpretação, contudo, não esgota o entendimento da metáfora, já que, de acordo com outras leituras feitas do prólogo do filme de Buñuel, o olho talhado tem sido visto na condição de configuração que representaria uma definição de cinema. Mas, de qualquer maneira, o princípio da substituição se mantém e o tropo em questão preserva aqueles atributos que, segundo Christian Metz (1977), fundamentam a constituição do que ele chama metáforas em paradigma, isto é, metáforas em que o termo substituído sempre está ausente da mensagem, ao contrário do que ocorre nas metáforas em sintagma, pois estas se caracterizam pela co-presença dos dois termos.

Existem, entretanto, metáforas em que a co-presença se reveste de certas singularidades. Assim, neste detalhe (*Figura 5*) de *Sueño y Mentira de Franco*, temos a representação de um rosto feminino carcomido por um labirinto de linhas que parecem ter sua origem nos lacrimais desses olhos chorando espanto e desespero. Num primeiro momento, as linhas deixam a impressão de ser a representação de sulcos que, sobre uma pretensa pele suja e suarenta, traçam as lágrimas em seu percurso. Uma observação mais detida, porém, obriga o destinatário da mensagem a deparar com particularidades expressivas desconcertantes. O rosto é visto, ao mesmo tempo, de frente e de perfil, e as narinas, em virtude disso, rimam plasticamente com os olhos, desenhados como duas grandes lágrimas. Tal contorção de formas permite, devido ao dualismo assinalado, possibilidades diferentes de interpretação. Nesse caso, também sobre as linhas que representam os sulcos das lágrimas recai a suspeita. Podem ser lidas simplesmente como lágrimas. Mas, por outro lado, a continuidade do traço lhes confere feição de haste fina e sinuosa. Em outras cabeças de mulher chorando pintadas por Picasso em 1937 (*Figuras 6 e 7*), a forma de um alfinete, como já observei em outro trabalho (Peñuela Cañizal, 1985, pp. 615-8), aparece com certa nitidez. Sobre o rosto contorcido monta-se, por conseguinte, um drama em que as lágrimas e os alfinetes, condensando-se, desempenham papéis fundamentais. Pode-se dizer, em razão dessas particularidades, que esses dois atores sobredeterminam um tipo de metáfora em sintagma em que os dois termos, além de estar co-presentes, se unem e se interpenetram.

Constitui-se aí, pois, uma figura retórica em que "*les deux entités sont conjointes en un*

même lieu, mais avec substitution partielle seulement" (Groupe Mu, 1992, p. 271).

Essa estrutura caracteriza de maneira muito específica certas metáforas visuais em que os processos de condensação e deslocamento atuam abertamente. No plano da expressão, o alfinete e a lágrima, ao instaurar um mecanismo de substituição parcial, formam, na verdade, uma entidade nova cuja repercussão no plano do conteúdo se reveste de capital importância, pois ela aí instaura, por sua vez, mecanismos de deslocamento de significados inteiros ou mesmo parcelados. No caso da metáfora que se configura nas obras de Picasso acima transcritas, a expressão plástica condensada da lágrima e do alfinete engendra conteúdos em que se plasmam os conflitos mais fundos da dor enquanto emoção convulsiva, que não somente sai na água da lágrima, mas que também retorna e fere na ponta de um alfinete que não esconde seu desejo de penetrar.

Já em seu primeiro filme Buñuel se utiliza de formas condensadas para representar a interioridade de seus personagens ou para tentar traduzir artisticamente certas especificidades das imagens oníricas. A sobreimpressão de planos diferentes é técnica que aparece em várias de suas películas e, quase sempre, em momentos cruciais da narrativa, o que faz com que a concatenação das ações se torne, muitas vezes, enigmática. Nesse procedimento também os elementos co-presentes se integram por substituição parcial, como neste fotograma (Figura 8) de *Un Chien Andalou*, onde o corpo do herói se confunde com a paisagem urbana e suas vestimentas, incorporando formas arquitetônicas, criam a estranha sensação de que a personagem se fragmenta e, aos pedaços, flutua numa rua tão interior que pedala, por assim dizer, durante todo o relato.

A condensação nos filmes de Buñuel assume formas muito diversas. Algumas extremamente sutis, requintadas como a que, em *Belle de Jour*, nasce quando Séverine surpreende, de repente, seu imaginário confundido com a realidade que se reflete na vidraça da janela sobre a qual apóia a cabeça. Outras, além de sutis, complexas, principalmente as que se engendam nas combinatórias intertextuais destinadas a expressar visões oníricas dos problemas mais diversos, como ocorre em *Viridiana*, *Le Fantôme de la Liberté*, *La Voie Lactée* e *Cet Obscure Objet du Désir*. Mas, independentemente da técnica usada, a metáfora cinematográfica por sobreimpressão funde, em boa parte dos filmes de Buñuel, o

FIGURAS 6 E 7:
CABEÇA DE MULHER
CHORANDO, DE
PICASSO.



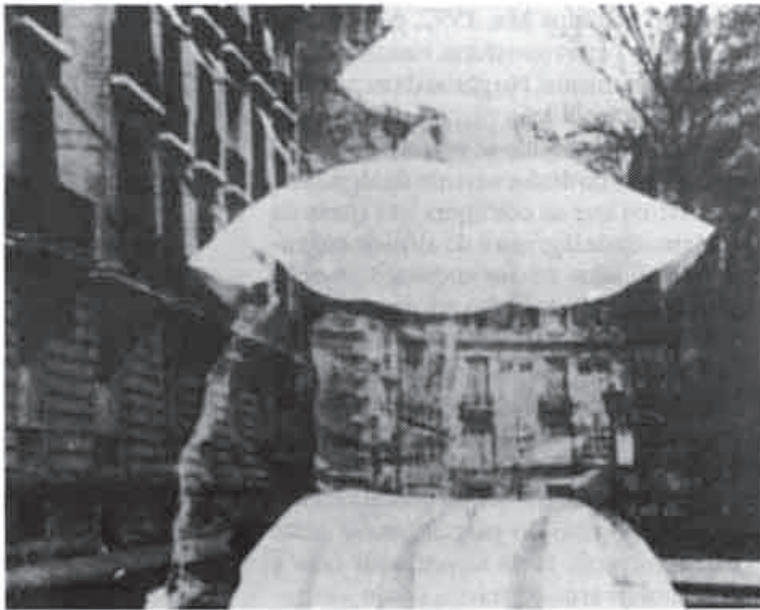


FIGURA 8: FOTOGRAMA DE *UN CHIEN ANDALOU*, DE LUIS BUÑUEL.
 FIGURA 9: FOTOGRAMA DE *LOS OLVIDADOS*, DE LUIS BUÑUEL.
 FIGURA 10: FOTOGRAMA DE *SUBIDA AL CIELO*, DE LUIS BUÑUEL

rosto com outros elementos. A seqüência final de *Los Olvidados* ilustra paradigmaticamente o processo (Figura 9). Aí, mais uma vez, a poesia emana de uma estrutura onírica em que a pulsão de vida e de morte entram, de cheio, na representação dos enigmas da existência.

Finalmente, gostaria de terminar chamando a atenção para mais uma coincidência. Creio que, neste fotograma (Figura 10) do filme *Subida al Cielo*, o acaso objetivo, tão do agrado dos surrealistas e do próprio Buñuel, plasmou, de maneira insólita, uma configuração fotogênica em que se estrutura um tipo de metáfora semelhante às que aparecem nas cabeças de mulheres chorando pintadas por Picasso. Os dois artistas, movidos convulsivamente por tudo quanto signifique uma possibilidade de contato com o primordial, constroem imagens poéticas em que, de um lado, o agrupamento ordenado das diferenças em unidades discretas fortalece o compromisso destas com as pulsões de vida e, de outro, a integração indiscriminada das diferenças determina continuidades propícias à manifestação da pulsão de morte. Por isso, acredito que, nas composições metafóricas aqui comentadas, os traços distorcidos e as entidades conjuntas sobredeterminam figuras plásticas cujos sentidos mais profundos são fruto de uma dupla regressão: uma tópica motivada pela carga onírica de que se impregnam as imagens, e outra formal que se manifesta no predomínio do primário sobre o secundário e na ruptura de parâmetros simbólicos previamente fixados para que, desse rompimento, possam surgir configurações sincréticas arredias às normas ditadas pelo consciente.

BIBLIOGRAFIA

- AUB, Max. "Interviews et Collaborateurs de Luis Buñuel", in *Entretiens avec Max Aub*. Paris, Belfond, 1991.
- BUÑUEL, Luis. *Obra Literaria*. Introducción y notas de Agustín Sanchez Vidal. Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982.
- _____. *Entretiens avec Max Aub*. Paris, Belfond, 1991.
- COLINA, José de la e TURRENT, Tomás Pérez. "Entrevista con Luis Buñuel", in *Contracampo-Revista de Cine*, nº 16, 1980.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Greguerías*. Madrid, Aguilar, 1955.
- GROUPE MU. *Traité du Signe Visuel*. Paris, Seuil, 1992.
- HUFFINGTON, Arianna Stassinopoulos. *Picasso. Criador e Destruidor*. São Paulo, Best Seller, 1988.
- LARREA, Juan. *Guernica*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.
- METZ, Christian. *Le Signifiant Imaginaire*. Paris, UGE, 1977.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. "A Visual Metaphor of the Femina Amara" in *Aims and Prospects of Semiotics*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1985.
- _____. "La Metáfora Visual", in *Análisis*, nº 14. Barcelona, Universidad Autónoma, 1992.
- PICASSO, Pablo Ruiz. *El Entierro del Conde de Orgaz*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- SANCHEZ VIDAL, Agustín. "Apuntes para Una Poética", in Luis Buñuel, *Obra Literaria*.