

TJMA LEITURA METAFORICA DE "L'AGE D'OR"

Sonia Maria Ramirez de Almeida

Sônia Maria Ramires de Almeida

"O usted está loco como el resto de la humanidad civilizada, o es usted fuerte y sano como Buñuel. Y se usted es sano y fuerte, usted es un anarquista y arroja bombas." Henry Miller (citado por J. F. Aranda em 'Luis Buñuel Biografía Crítica', pg. 112) -

A representação fílmica nos apresenta, já em suas nascentes históricas, a problemática REALIDADE X ILUSÃO, que podemos localizar nos filmes de Lumière (fragmentos do cotidiano, chegada de um trem, alimentação de um bebê.etc.) e nas criações mágicas de Méliés (Viagens I Lua, ao Polo etc.).

As pesquisas que contribuíram para dar á luz (no sentido real e figurado) a representação fotográfica, parecem indicar a busca de um instrumento científico de pesquisa, de captação do real e no cinema a preocupação de captar o movimento do real.

Para E. Morin, o enigma do cinema é "acima de tudo, fruto da iii certeza duma corrente que ziguezagueia entre o jogo e a pesquisa; o espetáculo e o laboratório; a decomposição e a reprodução do movimento; i o no górdio entre a ciência e o sonho, a ilusão e a realidade que preparam a nova invenção".

..."o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída duma faábrica, ou um comboio a entrar numa estação (bastaria ir até a estação, ou até a fáábrica), mas uma imagem do comboio, uma imagem da saída da fáábrica. Não era pelo real, mas pela imagem do real, que a multidão se comprimia às portas do "Salão Indien".

Citando Epstein (de quem Buñuel foi aluno), E. Morin avança para o "potencial emocionante" das coisas reais captadas que revelam a "beleza secreta, a beleza ideal dos movimentos e ritos do quotidiano". Citando outros teóricos destacam-se as quálidades "lendárias", "surrealizante", "sobrenatural" que tornam di a reticamente interligados o real e o fantástico.

O cinema traz em si a transição da imagem para o imaginário, a ordenação de urna lógica compartilhada pelo sonho, mito, religião, erenças e literatura, ou seja, todas as ficções.

Ao passarmos das potencialidades da imagem cinematográfica para a atividade perceptiva do ser humano, recorreremos a Jean Piaget, cuja metodologia busca a compreensão dos mecanismos mentais do ser humano desde os estágios dos primeiros reflexos, até atingir as operações inte

telectuais abstratas, a formação da personalidade e inserção afetiva e intelectual na sociedade dos adultos.

Trata-se, conforme suas palavras, de um constante movimento de "incorporar o universo a si próprio", através de mecanismos de assimilação e acomodação aos dados exteriores e interiores que se apresentam ao indivíduo.

Segundo Nélío Parra, num trabalho que se fundamenta na psicologia genética de Piaget: "O aspecto operativo exerce o principal papel no conhecimento, uma vez que conhecer não significa contemplar passivamente as coisas e acontecimentos, mas sim agir sobre eles, construindo-os ou reconstruindo-os em pensamento".

Assim, cada espectador leva consigo, ao ver um filme, uma carga de emoções, experiências práticas e intelectuais que interagem a cada instante com o que é visto na tela, contribuindo para a apreciação final da obra.

Ao lado da tensão entre realidade/representação, podemos situar os papéis diferenciados e complementares do Cineasta (realizador) e do Espectador.

Independente das adesões dos realizadores e espectadores a uma determinada forma estética e ideológica, o cinema é tido como uma sequência de imagens fotográficas fixas que, projetadas a uma determinada velocidade, recriam a impressão do movimento, através de um mecanismo fisiológico do olho humano. Devemos, no entanto, recordar que o cinema não se tem valido apenas deste mecanismo, uma vez que podemos encontrar imagens "congeladas" que fixam um momento, ou movimento, com finalidade dramática, ou explicativa, além dos filmes de animação ou experimentais, que são desenhados diretamente na película.

Nosso objetivo presente é o cinema de Luis Buñuel, que trabalha com imagens fotograficamente captadas e projetadas, recriando a impressão de movimento. É essa forma genérica de cinema que tem sido comercialmente mais difundida, que tem atingido, mais frequentemente, o espectador, contribuindo, assim, para a criação de seu repertório de referência. Curiosamente, é neste ponto que o cinema de Buñuel - trabalhando com cenários e atores que refletem a aparência do real; utilizando as formas de montagem onde o corte recria os movimentos e ações costumeiros - atua sobre o espectador, afastando-o da identificação, da imitação da vida, quebrando as expectativas.

O cinema-espetáculo, onde a decupagem clássica aliada a uma nar

rativa linear e simplificada, trabalhando com mecanismos que facilitem a leitura esperada (música e primeiros planos pontuando os momentos emocionantes), parece ter sido tomado por muitos como o único modelo concebível da "Sétima Arte". A criação de um universo idealizado onde o bem vence o mal, onde o belo é bom e o feio é mal, onde os problemas surgem como situações transitórias que, ao final, serão resolvidas e tudo volta ao normal; o esperado começo, meio e fim, facilmente compreensíveis, onde a exposição se desenrola para não deixar sombra de dúvida...

Podemos considerar este tipo de arte construídas nesses parâmetros como objeto de consumo descartável, apenas uma diversão, que não levanta problemas insolúveis, que não deixa dúvidas quanto à significação.

O cinema de Buñuel deve ser aprendido enquanto gênese e desenvolvimento, na opção estética e ideológica do surrealismo, que implica numa concepção da obra de arte enquanto dado social, político e cultural, enquanto recorte intencional da realidade para fusão numa supra-realidade dialética. Em Buñuel o aspecto icônico se articula em novos conjuntos significantes que escapam à leitura imediata, sendo o contrário de uma obra descartável pelo estranhamento que produz.

Mesmo o espectador familiarizado com a poética surrealista de Buñuel, encontra muitas possibilidades que, ao invés de serem reduzidas na interpretação, levam-nos a uma cadeia, onde um significado nos remete a outro, fazendo da obra um vir-a-ser lúdico.

Considerando o cinema um discurso, uma narração dotada de significação que nos remete constantemente para dentro e para fora do objeto fílmico, o apelo à integração da imagem, movimento, apelo ao verbal, ao musical, aos ruídos de fundo, aos cortes e à montagem, aos ângulos de câmera, à iluminação e a outros elementos do repertório cinematográfico, são fatos da cultura de que se servem o narrador (organizador do discurso) e o espectador (leitor dos textos a partir do discurso). É essa escolha feita pelo narrador que nos interessa no filme, colocando à disposição os fragmentos que constituem o todo da obra. Claro está que estes traços serão conjugados com uma intenção narrativa que poderá, ou não, ser captada imediatamente.

Deixando de lado as implicações teóricas de considerar, ou não, o cinema e as artes como linguagem (tarefa árdua de constituição da semiologia como ciência), tomamos o filme como um discurso, para poder

mos empregar algumas categorias analíticas em seu estudo.

Y. Lotman considera a linguagem cinematográfica como constituída de signos, portadora de significado e informação. Além de seu caráter icônico, ao referir-se a objetos do mundo real, trata de significados, pondo em relevo, no texto, os aspectos semânticos.

Para Greimas, o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação e é na pesquisa sobre a significação que as Ciências Humanas podem encontrar seu denominador comum.

Quando tratamos de mensagens poéticas é preciso marcar seu caráter de processo, onde os efeitos de estilo surgem como oposição a uma norma, a um uso estabelecido, onde o produtor do efeito manifesta no mesmo movimento, a um só tempo, o desvio e a norma. A Retórica Geral proposta por Dubois e Grupo, se dispõe a analisar as técnicas de transformação, distinguindo-lhes as espécies e os objetos.

Numa tentativa de leitura do filme de Boñuel, "L'Age d'Or", utilizaremos alguns conceitos trabalhados pelo Grupojjs., composto por J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire e H. Trinov..

A mensagem é um produto de cinco fatores de base: o des tinador e o des tinatário, entrando em contato por intermédio de um código, a. pro pósito de um referente.

A mensagem possui um caráter totalizante, a função retórica é transcendente em relação às outras funções da linguagem e a intenção retórica age sobre os diferentes aspectos do processo lingüístico.

o discurso comporta os aspectos retóricos definidos como um conjunto de desvios suscetíveis de autocorreção, isto é, que modificam o nível normal de redundância, transgredindo regras, ou inventando outras. o desvio criado por um autor é percebido pelo leitor graças a uma marca e, em seguida, reduzido devido à presença de um invariante. o conjunto dessas operações é responsável por um efeito estético específico (tanto ao nível do produtor como do consumidor):

Desvio: alteração notada no grau zero. Desvios retóricos são os que visam efeitos poéticos.

Grau zero: tendência ao limite unívoco da linguagem, semas essenciais .

Grau zero prático: semas essenciais mais uma número de semas laterais reduzidos ao mínimo.

Semas: propriedades dos termos-objetos (qualidades, elementos diferenciais, traços distintivos, partes do eixo semântico...).

Redundância: repetição.

Autocorreção: taxa de redundância do código.

Marca: assinalamento de um desvio, alteração da redundância.

Invariante: relação de um enunciado figurado com seu grau zero.

No conjunto das figuras, isolamos o metassema (no qual se insere a metáfora), definido como: substituição do conteúdo de uma palavra por outro, numa operação arbitrária ou, mais amplamente, conforme nos interessa para a presente análise, a substituição do conteúdo de um conjunto significativo, no plano da expressão, por outro. (1)

Para se captar a metáfora como uma modificação do conteúdo semântico de um termo, através de operações de base - adição e supressão de semas - é necessário tratar de dois tipos de decomposição semântica: produto lógico γT e soma lógica E.

Na decomposição por produto lógico, os semas são desigualmente distribuídos pelas partes (ex. : árvore: tronco, folhas, raízes etc.). Na decomposição por soma lógica, a decomposição é atributiva, não distributiva; estabelece-se uma classe onde os elementos se encaixam por seus atributos distintivos (ex.: árvore-»■bétula, cedro, palmeira etc.) .

No caso da decomposição de modo γT cada entidade material é um conjunto de partes justapostas - a decomposição é material.

No caso do modo E a decomposição é conceitual, os elementos fazem parte de séries construídas.

Para esses teóricos, a metáfora é a modificação do conteúdo semântico de um termo, é o produto de duas sinédoques.

As sinédoques podem ser:

- a) generalizantes: do tipo E (conservação de semas);
- b) particularizantes do tipo γT (distribuição de semas).

O conceito de intersecção também é importante para se definir o mecanismo metafórico. A metáfora baseia-se numa identidade real manifesta pela intersecção de dois termos completos. Estende à reunião de dois termos uma propriedade que pertence apenas à sua intersecção. Para construir a metáfora devemos acoplar duas sinédoques complementares que determinam um ponto de intersecção entre os termos.

Metáfora de modo E - semas comuns - $S + S$

Metáfora de modo γT - partes comuns - $S + \begin{matrix} 8 & P \\ P & g \end{matrix} S$

No filme "L'Age d'Or", alguns elementos são constantemente reiterados, levando-nos a um possível texto abordando a sociedade global.

Nas rochas estão os escorpiões que, por seu veneno, exterminam os inimigos (ratos) e que, como diz um letreiro do filme, são amigos da obscuridade e se escondem sob as pedras; nessa mesma paisagem vemos membros da Igreja entoando uma cantilena de efeito igualmente mortal, fazendo sucumbir sobre as pedras alguns bandidos; a permanência ligada à rigidez das pedras é representada pelos esqueletos dos arcebispos que permanecem na mesma postura, tendo conservadas as suas vestes e insígnias. Sobre estes restos, transcorrido um tempo indefinido, temos a colocação da pedra fundamental de Roma Imperial por um grupo de pessoas que vem do mar (religiosos, militares e "burgueses") e avança como uma procissão, lembrando, ao mesmo tempo, a ação dos "descobridores" que se instalam em várias partes do mundo para instituir o poder da civilização ocidental cristã, subjuguando ou destruindo culturas e povos.

É interessante notar que a introdução do tema escorpiões/ratos/veneno/morte, no prólogo do filme, se dá através de uma forma documental e didática, conjugada no decorrer da narrativa, com cenas representadas por atores. Esta quebra aparente, cuja lógica se esclarece na montagem, surge em outros momentos do filme (vistas aéreas de Roma, do Vaticano, cenas de rua etc.), denunciando o cientista Luis Buñuel a dissecar o universo, numa tática empregada no conjunto de sua obra. A exposição didática do prólogo, além de lançar temas utilizados na construção de metáforas introduz uma História segundo a ótica surrealista.

Essa explicitação poético-política transformou o entusiasmo que acolheu o seu primeiro filme "Un chien andalou", num escândalo que culminou com a proibição das projeções, determinada pelo chefe de polícia, endossada pelas altas classes, ofendidas...

Podemos imaginar que, para o autor, o discurso religioso e o discurso do poder estão intimamente associados, uma vez que, o herói, ao descrever sua missão patriótica para os agentes da ordem que o levam preso, utiliza uma forma verbal semelhante à utilizada na missa (como uma cantilena).

No filme, as ações dotadas de passividade, ou inócuas, podem ser ligadas a elementos como: os marginais (bandidos), os empregados e as mulheres. Os bandidos sucumbem diante da presença e cantilena dos eclesiais (pilares da sociedade); os camponeses passam numa carroça dentro da festa dos altos escalões e não são notados; um caçador

mata uma criança (numa inversão do heróico Guilherme Tell) e permanece impune; uma empregada desmaia ao sair de uma sala em chamas, sendo notada apenas por um garçon.

Parece-nos que Buñuel se concentra no estudo interno do grupo representado pela nobreza/burguesia/clero, um grupo que se acredita solidamente estabelecido a ponto de não se abalar com acontecimentos que são estranhos a seu salão de festas. Ao mesmo tempo, fatos como a explosão de erotismo do casal, a agressão sofrida pela mãe da moça, são marcantes durante toda a narrativa: o casal é constantemente separado, a mãe conservará durante todo o tempo um lenço no local do tapa, tal como as condecorações que as autoridades ostentam.

Os outros, os empregados, são como 'móveis e utensílios' que não interferem no "grande mundo". Em outra obra do autor, "O Anjo Exterminador", podemos notar atitude semelhante: os empregados saem e acompanham os fatos de fora, a ação de decomposição da burguesia ocorre em espaços fechados da casa e da igreja, onde novamente vemos a aliança religião/burguês e a. O trabalho de Buñuel parece se dirigir para a dissecação do espaço interno da burguesia, seus componentes e processos.

No espaço ocupado pelos poderosos, o universo masculino impera: a mulher acaba sendo mais um objeto de posse, identificado com a terra/vaca: a mãe; o objeto do prazer descartável depois do uso: a prostituta; um vestido desprovido de conteúdo: a jovem que oscila entre os ventos do erotismo e a moral oficial cujos agentes são homens. A heroína se submete tanto às carícias do amado, como às determinações sociais. Aceita o maestro, sem exteriorizar qualquer ato de escolha, tal qual um autômato.

As ações, que atacam apenas superficialmente o mundo burguês, partem do homem, que rejeita missões patrióticas, medidas sociais, agride a mãe da moça, luta contra os que o levam preso, ataca animais e pessoas que atrapalham seus objetivos amorosos. Quando dissemos que sua agressividade apenas arranha o mundo que o cerca, pensamos em sua aceitação, ou submissão, à posição do regente, que lhe toma o lugar junto da moça, demonstrando que este não rege apenas a orquestra, que a orquestra é a coerência daquela sociedade. Nesse sentido, não é desprezível o fato de vermos um homem destruindo um violino pelas ruas onde pródios desabam e encontrarmos padres na orquestra, numa atitude de vigilância.

O tema do poder petrificado, que submete as pessoas, aparece r

recorrência da imagem pedra do início do filme, uma pedra sobre a cabeça de uma estátua, sobre a cabeça de um velho e a imagem de um vaso no qual o herói bate a cabeça quando substituído pelo maestro. O herói é duplamente ferido nessa sequência: sua cabeça bate contra um objeto duro que está no alto e vemos sua braguilha em primeiro plano quando adentra o quarto da heroína (onde vimos anteriormente uma cama). No momento em que o jovem percebe sua impotência diante das regras personificadas pelo regente, procura o espaço interno (quarto), onde extravasa sua frustração, não alterando com isso as regras do jogo.

Nessa sequência, um travesseiro é aberto e de dentro saem plumas, um recheio tão leve como o ar que preenche o vestido da jovem que se senta vazio. Dos objetos que joga pela janela, podemos destacar o arado, instrumento de penetração na terra, instrumento do trabalho expropriado que permite o usufruto da burguesia. Ao mesmo tempo, por ser instrumento longo, de penetração, pode estar pelo falo, que as regras sociais transformam num instrumento submisso e anti-erótico.

O bispo e sua mitra, atirados pela janela, também estão ligados ao poder que se opõe ao amor.

A temática AMOR/EROTISMO, segundo nossa leitura do filme, está encaixada na temática do PODER, pois o herói e a heroína são separados várias vezes. São punidos e separados ao interromperem o discurso e a inauguração de Roma Imperial, as mesuras da festa e a mãe da moça retardam o encontro, o "ministro" que chama ao telefone e, finalmente, o maestro, os separam. Além disso, são surpreendidos por alguns padres que atravessam uma passarela (posição alta que lhes dá visão do jardim).

No final, o único erotismo realizado nessa sociedade é o da corrupção, onde vemos nobres e homens poderosos (um deles, em traje e postura que lembram a figura de Cristo) submetendo mulheres à sua depravação. A mulher, objeto de consumo sexual, possivelmente assassinada depois da orgia, representa uma das duas opções colocadas pela sociedade: a vaca/mãe/esposa e a prostituta.

Encontramos em algumas imagens uma possível identidade entre excrementos e as bases sociais. Depois de separado da mulher, o herói tem uma visão dela num sanitário, onde vemos um rolo de papel higiênico pegando fogo, ouvimos o ruído da descarga e a tela se enche de

uma matéria mole semelhante às fezes; em seguida, na cerimônia do marco de Roma Imperial, sobre a pedra fundamental, é colocado um monte de cimento que tem a aparência de um monte de fezes. Durante a festa que se segue, vemos o pai da moça com o rosto impassível, coberto de moscas; sabemos de nossa experiência, que às moscas agradam materiais em decomposição e fezes.

Existem interpretações que identificam a riqueza acumulada com a fase anal (retenção de excrementos); a partir do homem rico vemos a sociedade baseada na acumulação. Esta sociedade se acredita sólida como uma rocha; a ironia de Buñuel mostra que esta solidez é falsa e pode se transformar em merda ou lama, a mesma lama onde o casal extravasa seu erotismo.

Pode-se perceber uma ligação entre repressão econômica, social e política e a repressão sexual. A posse dos meios de produção associada ao modelo de família abençoada pela religião, conduz à posse particular do erotismo. Somente uma humanidade desreprimida em seu erotismo global poderia instituir uma sociedade mais coerente com todas as necessidades do homem.

No texto extraído do filme, podemos encontrar algumas possíveis metáforas intercaladas:

Do documentário apresentado no prólogo, retemos a atuação dos escorpiões, sua letalidade localizada na cauda, que subjuga os ratos. Podemos extrair a seguinte metáfora: "os escorpiões da sociedade". Vemos várias vezes bispos, padres e o papa carregando insígnias do poder: paramentos, báculo, mitra etc. Decompondo os termos em partes, encontramos:

ESCORPIÃO: cauda, pinças, ... ECLESIÁSTICO: báculo, mitra, ...

Destacando os elementos __ cauda e báculo __ podemos encontrar termo de comparação:

Cauda ponto de partida,

Báculo ponto de chegada.

Circularidade _ forma comum _ ponto intermediário.

Circularidade: sinédoque generalizante de cauda.

Báculo: sinédoque particularizante de circularidade.

Temos aí uma metáfora por soma lógica, onde circularidade é o comum às partes.

O veneno da oração ___ podemos, dentro do filme, observar a ação mortal do veneno sobre o rato, a ação mortal das orações sobre os ban

didos. No caso do veneno do escorpião, trata-se de uma constatação de ordem prática, no caso das orações, a letalidade é de ordem ideológica.

Ponto de partida: veneno

Ponto intermediário: letalidade

Ponto de chegada: oração

Letalidade: sinédoque generalizante de veneno.

Oração: sinédoque particularizante de letalidade

Portanto, temos uma metáfora por soma lógica.

Se considerarmos que a oração tem esse poder, encontramos uma aproximação bíblica: "No princípio era o Verbo", onde a ação de Deus na organização do caos aparece como ordem verbal: "Faça-se isso, faça-se aquilo".

Os discursos políticos, armas eficientes da demagogia, também demonstram esse uso maléfico da palavra. Encontramos uma figura baseada nesse raciocínio: o herói ao relatar aos policiais sua "missão patriótica", utiliza uma forma de locução semelhante a salmos ou cantilenas litúrgicas.

Ponto de partida: discurso (político)

Ponto intermediário: monotonia

Ponto de chegada: oração

Monotonia: sinédoque generalizante de discurso.

Oração: sinédoque particularizante de monotonia.

Temos uma metáfora por soma lógica.

Ponto de partida: discurso

Ponto intermediário: ordenação

Ponto de chegada: música

Ordenação: sinédoque generalizante de discurso.

Música: sinédoque particularizante de ordenação.

Temos uma metáfora por soma lógica.

A ordenação do discurso e da música (coerência sonora) se opõe ao aspecto caótico representado pelos gritos de mulher ouvidos antes do discurso e depois da orgia.

Ponto de partida: grito

Ponto intermediário: liberação

Ponto de chegada: erotismo

Liberação: sinédoque generalizante de grito.

Erotismo: sinédoque particularizante de liberação.

Metáfora por soma lógica.

Outro grupo de metáforas^{*****} esta associado a ideia de dureza das pedras, na colocação dos esqueletos dos bispos como pilares de Roma e da civilização.

Ponto de partida: esqueletos

Ponto intermediário: rigidez

Ponto de chegada: pedra.

Rigidez: sinédoque generalizante de esqueleto.

Pedra: sinédoque particularizante de rigidez.

Metáfora por soma lógica.

Ponto de partida: pedra

Ponto intermediário: solidez

Ponto de chegada: pilar

Solidez: sinédoque generalizante de pedra.

Pilar: sinédoque particularizante de solidez.

Metáfora por soma lógica.

Ponto de partida: Vaticano : decomposto em paredes, sacadas, pilares etc .

Ponto de chegada : residência : decomposta em paredes, sacadas, pilares etc .

Ponto intermediário: pilar

Pilar: sinédoque particularizante de Vaticano.

Residência: sinédoque generalizante de pilar

Metáfora por produto lógico.

Ponto de partida: residência

Ponto intermediário: proteção

Ponto de chegada: sociedade

Proteção: sinédoque generalizante de residência.

Sociedade: sinédoque particularizante de proteção.

Metáfora por soma lógica.

As associações entre rigidez, permanência, solidez e proteção, surgem constantemente do discurso ideológico das classes dominantes, onde a sociedade é a protetora das famílias ao lado da Igreja, protetora moral e espiritual. Na ironia do Autor, os elementos dotados de peso, dureza etc., como as pedras, estátuas, esqueletos e pilares, se opõem a elementos leves e fluidos como excrementos, lama, vento e neve.

Ainda sobre o eixo semântico da rigidez, podemos encontrar: está

tua como representação icônica do homem, associada à rigidez da morte .

Estátua - ponto de partida

Rigidez - ponto intermediário

Morte - ponto de chegada

Rigidez: sinédoque generalizante de estátua.

Morte: sinédoque particularizante de rigidez.

Metáfora por soma lógica.

A pedra pode substituir metaforicamente as leis sociais que to-
lhem o homem, tornando-o um morto, sem possibilidade de suprir suas
necessidades vitais: é o homem com uma pedra sobre a cabeça.

Ponto de partida: pedra

Ponto intermediário: rigidez

Ponto de chegada: regras

Rigidez: sinédoque generalizante de pedra.

Regras: sinédoque particularizante de rigidez.

Metáfora por soma lógica.

Do exposto pode-se concluir que o homem submetido às regras so-
ciais enrijece e morre.

Como o erotismo proposto pelos surrealistas se opõe à ordenação
social, a lama pode ser contraposta às pedras, indicando um meio so-
cial não rígido, que permite a vida humana em sua amplitude.

Ponto de partida: lama

Ponto intermediário: maleabilidade

Ponto de chegada: liberdade

Maleabilidade: sinédoque generalizante de lama.

Liberdade: sinédoque particularizante de maleabilidade.

Metáfora por soma lógica.

O vento pode representar o direito à atividade que deve ser con-
quistado pelo homem.

Ponto de partida: vento

Ponto intermediário: atividade

Ponto de chegada: homem

Atividades: sinédoque generalizante de vento.

Homem: sinédoque particularizante de atividade.

Metáfora por soma lógica.

O papel do maestro também pode ser tomado como representante das
regulações sociais.

Ponto de partida: orquestra

Ponto intermediário: coesão

Ponto de chegada: sociedade

Coesão: sínecdoque generalizante de orquestra.

Sociedade: sínecdoque particularizante de coesão.

Metáfora por soma lógica.

Ponto de partida: partitura

Ponto intermediário: organização

Ponto de chegada: normas

Organização: sínecdoque generalizante de partitura.

Normas: sínecdoque particularizante de organização.

Metáfora por soma lógica.

Ponto de partida: maestro

Ponto intermediário: direção

Ponto de chegada: governador

Direção: sínecdoque generalizante de maestro.

Governador: sínecdoque particularizante de direção.

Metáfora por soma lógica.

No texto fílmico, o maestro surge como argumento irrecorrível que se apropria do erotismo, sendo o último e mais eficiente obstáculo à união do casal.

O papel feminino nos remete à função de mãe/esposa através da imagem da vaca.

Ponto de partida: vaca - decomposta em cabeça, tetas, etc.

Ponto de chegada: mulher - decomposta em cabeça, tetas, etc.

Ponto intermediário: tetas

Tetas: sínecdoque particularizante de vaca.

Mulher: sínecdoque generalizante de tetas

Metáfora por produto lógico.

A fragilidade atribuída à mulher pode ser extraída da aproximação com as plumas que recheiam o travesseiro, assim como a mulher recheia um vestido.

Ponto de partida: pluma

Ponto intermediário: fragilidade

Ponto de chegada: mulher

Fragilidade: sínecdoque generalizante de pluma.

Mulher: sínecdoque particularizante de fragilidade.

Metáfora por soma lógica.

Ponto de partida: vestido

Ponto intermediário: flexibilidade

Ponto de chegada: mulher

Flexibilidade: sinédoque generalizante de vestido.

Mulher: sinédoque particularizante de flexibilidade.

Metáfora por soma lógica.

Sem pretendermos esgotar as possibilidades de leitura, vemos que as metáforas selecionadas buscam uma via interpretativa onde os temas se unam coerentemente dentro do filme, e se expandam em direção à filmografia de Buñuel mais conhecida entre nós.

Nesse sentido destacamos:

- o anticlericalismo, a dissecação dos dogmas que se têm constituído historicamente em instrumentos de opressão, a identificação dos membros do clero com o olho de Deus que zela pela ordem vigente, num feliz casamento com as classes dominantes;

- A rigidez das ordenações sociais, as medidas, os discursos, as condecorações e as hierarquias que procuram se impor como se fossem dotadas da eternidade divina;

- A posição da mulher, oscilando entre a passividade da Virgem Maria, objeto de adoração, e os papéis de mãe-esposa ou prostituta, funções meramente utilitárias que asseguram a continuidade e estabilidade da ordem social;

- A posição dos demais membros da sociedade que, pela ótica da classe dominante, estão destinados a funções utilitárias (tal como a mulher) e que, uma vez cumpridas as ordens, são esquecidos, como objetos que não interferem na ordem do universo.

Nossa escolha recaiu sobre uma visão geral da sociedade, captada através de metáforas que operam principalmente sobre conceitos abstratos. Justificamos essa leitura por dois motivos: em primeiro lugar, é sobre abstrações e realizações que interessam à classe dominante, que a ideologia se manifesta como discurso, justificando a ordem vigente; em segundo lugar, o próprio Luis Buñuel considera toda a arte, ainda a mais abstrata, como carregada de ideologia, e se propõe a fazer uma arte que quebre o otimismo do mundo burguês e que leve o observador a duvidar da perenidade da ordem existente.

Nota:

(1) "A partir da constituição das Ciências Humanas, no século XIX, percebe-se que a grade formada pelas figuras de retórica se encontra não só na linguagem mas em outras partes. As associações psicológicas são freqüentemente classificadas em termos de semelhança e contigüidade; esses termos se encontram nos protocolos referentes à magia (Frazer, Mauss) ou o sonho (Freud); Saussure, após Kruszewski, encontra-as na própria organização da linguagem. Atualmente, vários pesquisadores tentam descrever em termos retóricos, sistemas simbólicos que não a linguagem, contribuindo assim para o desenvolvimento da semiótica".
- Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem - T.Todorov e O. Ducrot - pág. 268.

BIBLIOGRAFIA:

Aranda, J. Francisco - Luis Buñuel-Biografia Crítica - Editorial Lumen, Barcelona, 1975.

Dubois, J. (e outros) - Retórica Geral. Cultrix/Edit. USP, São Paulo, 1974.

Greimas, A.J. - Semântica Estrutural. Cultrix/Edit. USP, São Paulo, 1976.

Lotman, Yuri - Estética e Semiótica do Cinema. Edit. Estampa, Lisboa, 1978.

Morin, Edgar - O Cinema ou o Homem Imaginário. Moraes & Editores, Lisboa, 1970.

Parra, Nélcio - Metodologia dos Recursos Audiovisuais (Fundamentos na Psicologia Genética de Jean Piaget). Saraiva, São Paulo, 1973.

Piaget, Jean - Seis Estudos de Psicologia. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1976.

Todorov, T. e Ducrot, O. - Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem - Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.

Filmografia - L'Soe D'Or, de Luis Buñuel, França 1930, versão original.