



Os Legi-signos do Surrealismo no Cinema: Uma Análise do Filme O Fantasma da Liberdade¹

Mariana Dias MIRANDA²

Erika SAVERNINI³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Ao compreender o surrealismo e especificamente a sensibilidade surrealista do diretor Luis Buñuel, ressaltou-se como o caráter de lei dos signos representados pelo cineasta articulam as possíveis interpretações de suas obras. À luz da semiótica peirceana e a partir da análise de uma cena do filme "O fantasma da Liberdade", identificou-se como essas bases se apresentam nos elementos cinematográficos, ressaltando assim possíveis relações que o autor estabelece para a mente interpretadora.⁴

PALAVRAS-CHAVE: cinema; surrealismo; Buñuel; semiótica peirceana.

Introdução

Luis Buñuel foi um grande experimentador do cinema e um provocador das normas sociais. Adepto dos ideais de contestação do surrealismo, que tinha como um de seus objetivos "trazer à tona os mecanismos ocultos e reprováveis do sistema que se queria derrubar" (BUÑUEL, 1982 apud SAVERNINI, 2004), o diretor trouxe para a sua filmografia a crítica social e, segundo Dancyger (2003), também a subversão da linguagem clássica explorada por esse movimento.

¹ Trabalho apresentado no IJ4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Bolsista do Programa de Educação Tutorial – PET Facom, da Graduação em Jornalismo da UFJF, email: marianadmiranda@hotmail.com.

³ Orientadora. Doutorado em Artes Visuais - Cinema pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil(2011) Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora, e-mail: erika.savernini@ufjf.edu.br

⁴ Artigo desenvolvido para a disciplina Tecnologia e Imagem, ministrada pelo prof. dr. Francisco José Paoliello Pimenta no curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF) - 2º semestre de 2014.



Compreendendo os ideais da sensibilidade surrealista de Buñuel, torna-se interessante investigar, a partir da ideia de autor-modelo e espectador-modelo proposta por Umberto Eco (1994), como o autor estrutura sua narrativa e dessa forma identificar-se-á qual espectador-modelo o texto projeta. Através disso, propõe-se para compreensão do processo comunicacional que será explorado, o diálogo com a análise semiótica que, segundo Santaella (2007), tem a capacidade de compreender como se estruturam os signos, quais são seus poderes de referência, quais informações transmitem e principalmente "[...] que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor". (SANTAELLA, 2007, p.4)

Com base nas diversas categorias do signo propostas pela semiótica, na análise da cena do filme buscou-se a compreensão dos legi-signos, que são definidos na semiótica peirceana como referentes ao signo em si mesmo em seu caráter de lei, ou como apresentado por Santaella:

A ação de lei é fazer com que o singular se conforme, se amolde à sua generalidade. É fazer com que, surgindo uma determinada situação, as coisas ocorram de acordo com aquilo que a lei prescreve. [...] Quando algo tem a propriedade de lei, recebe na semiótica o nome de legi-signo e o caso singular que se conforma à generalidade da lei é chamado de réplica. (SANTAELLA, 2007, p.14)

Os legi-signos, no presente trabalho, compõem o caráter de lei que a sensibilidade surrealista adquire nas obras de Buñuel e mais especificamente como estes são corporificados em uma das esquetes do filme O Fantasma da Liberdade (Le fantôme de la liberté - França - 1974). Dessa forma, foi realizada a análise da construção sógnica a partir dos conceitos citados e através disso, ressaltou-se o papel que os legi-signos representam para a efetividade comunicacional e até mesmo a fruição da mente interpretadora que tem acesso aos mesmos.

A sensibilidade surrealista de Luis Buñuel

Em meio a outras vanguardas que adquiriam força na segunda metade do século XX, como o expressionismo e o cubismo, o surrealismo foi um movimento artístico profundamente influenciado pelas recentes teorias psicanalíticas que chegavam à



França. Segundo Gombrich (1999), o surrealismo tinha como vontade a criação de "algo mais real do que a própria realidade", algo que fosse além do que a mera duplicação do mundo real, ou seja, "ultrapassar os limites da realidade tangível e alcançar seus sentidos mais profundos" (SAVERNINI, 2004). De acordo com Thompson e Bordwell (2010), os surrealistas buscavam "realizar as incoerentes narrativas dos sonhos diretamente em linguagem ou imagens, sem a interferência dos processos conscientes do pensamento." (THOMPSON e BORDWELL, 2010, tradução nossa)⁵

Através da distinção proposta por Michel Gould⁶ (1976, *apud* SAVERNINI, 2004, p.66), há diferença entre o movimento surrealista e uma sensibilidade surrealista: o primeiro é o movimento artístico com começo e fim, já a segunda é uma visão de mundo, algo que vai além da duração do movimento e que se manifesta individualmente. Através disso, Savernini (2004) explica que:

O caráter surreal seria definido pela postura do artista diante da realidade: é na sua relação com o mundo, com as pessoas e objetos que retrata e com a forma artística escolhida que se vai buscar indícios da presença dessa sensibilidade. [...] O que existe em comum entre os artistas que compõem um grupo é essa sensibilidade específica - que é anterior ao movimento e que se manifesta individualmente. (SAVERNINI, 2004, p.66)

Luis Buñuel se enquadra na chamada sensibilidade surrealista, pois mesmo muito tempo após o fim do movimento é possível encontrar em seus filmes características do surrealismo. Ao descreverem as características do movimento especificamente no cinema, Thompson e Bordwell (2010) definem o primeiro filme do diretor, *Um cão andaluz* (*Un chien andalou* - França - 1928), como a "quintessência do surrealismo no cinema", pois caracterizava os princípios do movimento. Segundo Dancyger (2003), este filme é o ápice da experimentação que o surrealismo buscava, já que nele há um constante choque de imagens assíncronas e a descontinuidade visual que quebram com a forma clássica proposta pelo diretor D.W. Griffith e utilizada por Hollywood.

⁵ Traduzido diretamente do original em inglês

In particular, they wanted to render the incoherent narratives of dreams directly in language or images, without the interference of conscious thought processes." (THOMPSON e BORDWELL, 2010, p.163)

⁶ GOULD, Michael. **Surrealism and the cinema**. Cranbury/New Jersey: Barnes and Co., 1976.



Explorador das possibilidades da linguagem cinematográfica, o cineasta espanhol Luis Buñuel fazia fortes críticas à narrativa clássica e, segundo ele, havia uma "desproporção entre possibilidade e realização" (BUÑUEL, 1983). Diferente de outros cineastas que se enquadram no chamado cinema moderno, Buñuel não critica a narrativa para chamar atenção para outras questões, mas, segundo Thompson e Bordwell (2010), ele "trata a frustração narrativa como a própria base do prazer"⁷.

Na filmografia do cineasta é recorrente a subversão das normas, convenções narrativas e das expectativas do público através da exploração das potencialidades que a linguagem cinematográfica oferece. Dessa forma, a não-linearidade da narrativa e os deslocamentos provocados por ela frustram o espectador acostumado com a forma clássica, mas também "abre na história a possibilidade de várias outras histórias e novas experiências para a platéia." (DANCYGER, 2003, p.35). Com isso, na cena que será analisada, há a justaposição inusitada do tempo e ação, há a pura sugestão, a abertura para significados que surgem na mente do espectador e não há causalidade. Isso caracteriza o que Savernini (2004) define como a intenção do cinema de poesia, que, diferente do cinema convencional que busca fazer-se compreender, tem como propósito "a criação da ambiguidade, do imaginativo, subjetivo, não-concreto, impalpável."

Ainda segundo Savernini (2004) neste tipo de cinema tem-se principalmente a função poética, o que caracteriza mais a expressividade e a obra gera por si só a interpretação ambígua. Com isso, o espectador adquire papel relevante na construção do filme, pois através da proposta de uma estrutura narrativa que traz como base o choque de ideias a partir de sua forma, a obra torna-se "aberta a uma decodificação criativa por parte de seu público" (SAVERNINI, 2004, p. 80). Ou seja, para que aconteça o efeito desejado, é preciso que o leitor reconheça o código empregado. No caso em específico, Buñuel se aproveita do inventário da narrativa clássica que seu espectador tem interiorizado para subvertê-la, gerando estranhamento e confronto de ideias, produzindo assim diversos sentidos na mente interpretadora.

⁷ Traduzido diretamente do original em inglês

Most modernists attack narrative in order to turn the viewer's attention to other matters, but Bunuel treats narrative frustration as itself the basis of pleasure. (THOMPSON e BORDWELL, 2010, p.497)



Ao caracterizar essa perda de referencial gerada pela justaposição inusitada de objetos e pelo confronto de ideias produzido pela obra, Savernini (2004) utiliza a distinção entre as atitudes que consistiriam na “consciência surrealista” estabelecida por Michel Gould. Desta forma, ela pontua que:

No surrealismo, a existência subjetiva do artista preenche os vazios deixados pela perda de referencial que a obra provoca no fruidor. Estabelece-se assim a quarta atitude fundadora da sensibilidade surrealista, a *atitude subjetiva*. (...) na experiência surrealista o próprio artista, em sua subjetividade, torna-se o material filmico. O Surrealismo provoca o diálogo entre as subjetividades do autor e do seu público. (SAVERNINI, 2004, p.70)

Diante disso, destaca-se o importante papel que esses legi-signos têm para uma completude no processo de semiose gerado pelas obras surrealistas e especificamente de Buñuel. Com isso, analisar-se-á a partir da compreensão das definições da semiótica peirceana como os legi-signos de Luis Buñuel são caracterizados em uma cena específica do filme "O fantasma da liberdade", sendo identificada como exemplar da sensibilidade surrealista desse cineasta.

Os conceitos base para a análise semiótica

A semiótica peirceana organiza-se em forma de tríade e, segundo Santaella (2007, p.25), tem como objetivo investigar "os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente", desde notas musicais a elementos da natureza. Dentre as várias divisões nos estudos de Charles Sanders Peirce, a gramática especulativa é o que constitui o estudo das propriedades do signo. Além disso, é uma "teoria geral dos signos" (SANTAELLA, 2007) e é quem fornece as diversas classificações para a análise de todos os tipos de linguagens. Dessa forma, segundo Santaella (2007), Peirce oferece uma classificação dos signos, começando pela atribuição a eles de uma natureza triádica, ou seja, o signo se divide em primeiridade, secundidade e terceiridade. São estas as divisões que irão pautar as classificações abstratas do signo.

A primeiridade corresponde à esfera da possibilidade e qualidade, a secundidade aos existentes, ação e reação, já a terceiridade se caracteriza como a generalidade,



inteligência (SANTAELLA, 2003). Esta classificação funciona de forma dinâmica com o primeiro e segundo estando em um terceiro da mesma forma que o primeiro está no segundo.

Seguindo esta lógica, Santaella (2003) apresenta as distinções peirceanas entre signo em relação a si mesmo, em relação ao objeto e em relação ao interpretante. Quanto ao signo em relação a si mesmo existem as categorias de quali-signo, sin-signo e legi-signo. A primeira se localiza como sendo anterior à percepção, ainda na esfera da possibilidade, são as qualidades visuais e plásticas do signo antes de serem percebidas em um existente. Quando é percebida já se torna um sin-signo, um aqui e agora, é o que "se faz existir sem a implicação de uma propriedade geral das coisas" (SANTAELLA, 2007, p. 120). Já os legi-signos fazem parte da categoria de lei, são os aspectos genéricos de determinado signo, por exemplo, a classe e categoria na qual o mesmo se insere. No caso deste trabalho os legi-signos se enquadram na categoria de audiovisual, dentro desta na categoria de cinema autoral e no gênero da sensibilidade surrealista que foi descrita anteriormente, entre outras.

O signo em relação ao seu objeto se subdivide entre objeto imediato e objeto dinâmico: o primeiro diz respeito a como o objeto dinâmico - ou seja, aquilo que o signo tenta substituir ou representar - está representado (SANTAELLA, 2003). Já o objeto dinâmico subdivide-se entre ícone, índice e símbolo, o primeiro está no nível da pura sugestão, é o que está na esfera do parecer e das qualidades e "visto que qualquer qualidade tem condições de ser um substituto de qualquer coisa que a ela se assemelhe. Daí que, no universo das qualidades, as semelhanças proliferem." (SANTAELLA, 2007). O índice apresenta uma conexão com tudo o que pertence, ele indica algo ao qual está ligado. Já o símbolo são os padrões de representação, é o que, segundo Santaella (2003, p.120) "por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto".

Já na categoria dos interpretantes, há a divisão entre interpretante imediato e interpretante dinâmico, o primeiro é aquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora, já o segundo é o que de fato produz e este se subdivide nas categorias do emocional, energético ou de ação e lógico (SANTAELLA, 2003).



Esses, portanto, serão os conceitos chave utilizados para a elaboração da análise semiótica aplicada ao discurso cinematográfico, que possui particularidades inerentes a sua forma.

A significação no cinema

O cinema tem como característica uma hibridização de linguagens, mistura o som, a imagem, diálogo, luz, montagem e enfim, uma série de elementos que não conseguem significar se vistos isoladamente. Segundo Santos (2011), a junção destes elementos tem como resultado a forma do filme, ou seja, a formação do discurso e da narrativa. Santaella (2007) utiliza uma definição quanto ao videodocumentário que também se aplica ao cinema no que se refere a hibridização entre dois sistemas de signos - o verbal e imagético - segundo ela, é através desta junção de diferentes tipos de signos que o filme é capaz de significar. Portanto além do processo de construção signica através de imagens também deve ser levado em consideração os signos verbais, visto que um não é capaz de significar sem o outro.

A partir disso, pode-se também compreender que a forma como os signos são articulados determina como será o efeito interpretativo. Ao tratar da interpretação de obras literárias, Umberto Eco (1994) diferencia autor-modelo de autor-empírico, espectador-modelo de espectador-empírico. O autor-empírico neste caso seria a própria pessoa Luis Buñuel e o espectador-empírico a pessoa física e real que assiste alguma obra. Tanto o autor-modelo como o espectador-modelo não existem como pessoas, estão na esfera do ideal e abstrato, presentes no texto. O primeiro é aquilo que o texto suscita, é o autor como a obra o apresenta e o outro é aquele que, segundo Eco (1994) é:

[...] uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com "Era um vez" envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável. (ECO, 1994, p.15)

Desta forma, a estrutura em termos de organização de signos feita pelo autor-modelo determina quais interpretações o espectador-modelo deverá realizar e qualquer



interpretação fora do contexto do autor-modelo será uma superinterpretação. Assim sendo, identificando como se dá o processo semiótico no cinema e destacando para a análise os legi-signos da sensibilidade surrealista de Luis Buñuel apresentados na primeira seção deste trabalho, delimitar-se-á nesta análise a estrutura sógnica da cena, as estratégias do autor-modelo denominado Buñuel, podendo assim identificar como são construídos os elementos em cena e quais interpretantes são direcionados por estes.

Os legi-signos em “O fantasma da liberdade”

O filme se caracteriza por esquetes, ou seja, não há um eixo único narrativo estruturante do filme, dessa forma, difere da narrativa clássica hollywoodiana identificada por David Bordwell (2005) que em síntese se organiza: através da estrutura de causalidade entre os elementos da narrativa; um personagem principal com traços definidos e que tem um objetivo a ser atingido e, portanto, é o principal agente causal da história.

Dessa forma, a questão da frustração com a qual Buñuel trabalha é fortemente utilizada já na estrutura do filme, pois a câmera segue os personagens que encontra pelo caminho e rapidamente muda para outras histórias, sem a conclusão do esquete elaborado anteriormente, apresentando assim várias narrativas fragmentadas durante o filme. Por exemplo, o filme inicia com a duas crianças que brincam em um parque, logo o foco passa para o pai das crianças, que vai ao médico e a câmera passa a seguir a enfermeira, sem a conclusão dos conflitos anteriores.

A enfermeira (Milena Vukotic), parte em viagem, fica em uma hospedaria e ao sair, dá carona para um professor de legislação policial (François Maistre). A partir de então a câmera passa a segui-lo e abandona a linha narrativa que estaria construída em torno da enfermeira. O professor vai para a academia de polícia onde inicia uma aula que tem como tema a noção de lei e de costumes e é constantemente interrompida por incidentes⁸, até que, com apenas dois alunos ele inicia a história de uma visita com a esposa (Jenny Astruc) à casa de um casal de amigos e nesse ponto o filme segue para outro esquete. Na aula o professor fala sobre as convenções culturais e morais, falando

⁸ As interrupções acontecem por motivos diversos como: exercício de tiro, alunos atrasados, uma explosão em uma fábrica e, por fim, pelos alunos que pregam um boneco de papel na roupa do professor, obrigando-o a chamar o superior.

superficialmente sobre a relatividade que certos costumes tomam de acordo com diferentes culturas.

Ao iniciar o esquete - que é o caso relatado pelo professor aos alunos - tem-se a apresentação das personagens. Em termos cenográficos, já é possível observar um primeiro legi-signo geral do surrealismo, que é a "justaposição inusitada dos objetos" (SAVERNINI, 2004). Como apresentado anteriormente, o surrealismo não cria um aspecto fantástico, mas altera os elementos baseando-se na realidade. Nesta cena (Figura 1), ao nível do objeto, como indexalidade interna é possível observar a relação que Buñuel constrói com os signos que caracterizam uma sala de jantar, mas justapõe o signo mesa em relação com algo inusitado, o signo privada.



Figura 1: sala de jantar (ocidental) com a justaposição incomum de objetos.

As personagens agem naturalmente e têm seus lugares determinados na mesa, assim como dita o costume ocidental de um jantar com amigos. Além disso, também são utilizadas de forma caricata as revistas sobre a mesa, um recurso muito frequente em filmes hollywoodianos ao se representar uma pessoa no ato de defecar. Buñuel opõe, neste sentido um ato que na sociedade ocidental é considerado público (jantar) com um ato considerado privado (realizar as necessidades físicas). Esta justaposição inusitada reforça ainda outro legi-signo, o do autor realizar fortes críticas à sociedade e a burguesia que impõe suas regras, neste sentido ele denuncia a arbitrariedade de certos costumes. Com isso, o autor se apoia fortemente nos signos verbais pronunciados pela personagem professor durante a aula.

Além do nível imagético, o autor também justapõe os elementos verbais de forma inusitada, invertendo o discurso de suas personagens que, em dado momento do "jantar", após o professor comentar sobre uma viagem a Roma que foi interrompida, pois lá havia um cheiro forte de comida, as outras pessoas ficam horrorizadas. Da mesma forma isso acontece quando Sophie (Maryvonne Ricaud), a garotinha que participa da reunião diz para a mãe que está com fome e é fortemente repreendida pela mesma que fala que este tipo de coisa não deve ser dito à mesa.

No nível imagético, há a indexalidade externa entre objetos que podem ser identificados pela mente interpretadora como elementos de um banheiro comum. No caso da Figura 2, quando o professor termina de realizar suas necessidades e após perguntar discretamente para a empregada onde é a sala de jantar, ele entra em uma espécie de cubículo muito parecida com a noção de banheiro. Há também a disposição dos elementos na cena, a questão da tranca giratória como o é em banheiros públicos e o ato de se sentar isoladamente para realizar uma necessidade, assim mostrado na Figura 3.



Figura 2: tranca da porta, característica comum em banheiros públicos



Figura 3: personagem jantando isolado.



Neste ponto convém destacar que, para que a mente interpretadora associe os signos apresentados tanto imageticamente no cenário, nas roupas das personagens e no nível verbal, é preciso que esta tenha conhecimento dos legi-signos para que, ao chegar no interpretante, exista a compreensão da crítica suscitada pelos elementos da cena. Desta forma, partindo dos legi-signos, a mente interpretadora é suscitada a identificar/atualizar os índices e o aspecto simbólico, como a questão da própria convenção cultural apresentada e a forma com que os personagens são representados em termos de figurino (vestindo terno, bem arrumados). Para assim chegar ao nível dos interpretantes, que, neste caso o autor, ao dispor os elementos da cena e o discurso verbal dessa forma, guia o espectador a compreender tanto o aspecto lógico, ou seja, a crítica realizada, quanto o aspecto emocional.

Ao destacar estes elementos do esquete, é ressaltado que o autor busca a mente interpretadora que tenha conhecimento dos legi-signos do surrealismo e do próprio Buñuel como legi-signo. Somente desta forma o processo de semiose e a efetividade comunicacional da crítica feita aos costumes é de fato realizada pelo espectador.

Conclusão

A partir da análise semiótica de uma cena considerada exemplar para identificar as características ou signos de lei propostos pelo surrealismo, foi possível identificar como o processo semiótico se torna completo para a mente interpretadora que tem conhecimento destes legi-signos, que ao chegar aos interpretantes tem uma possível oscilação entre emocional (êxtase, catarse), energética (risada) e lógica (crítica social proposta por Buñuel).

Tomando como base a ideia de autor-modelo e espectador-modelo de Umberto Eco (1994), identificou-se como os signos se articulam a fim de guiar o espectador para uma determinada compreensão do que está sendo apresentado. Com isso, prova-se fundamental a ideia de que o autor torna-se, em meio às brechas e às aberturas narrativas, um dos legi-signos fundamentais para que os signos comuniquem a crítica que Buñuel suscita e através disso exista maior efetividade comunicacional.



REFERÊNCIAS

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa, **Teoria contemporânea do cinema** – Volume II, São Paulo: Editora Senac, 2005.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: Ltc Editora, 1999.

O FANTASMA da Liberdade. Direção de Luis Buñuel. S.i.: Greenwich Film Productions, 1974. Son., color.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, Porto Alegre, v. 11, n. 13, p.11-19, jan. 2011. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/929>>. Acesso em: 13 dez. 2014.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History: An introduction**. 3. ed. Nova Iorque: Mcgraw-hill, 2010.