

ENTRE SONHOS E DESEJOS: O ERÓTICO EM *A PINTURA EM PÂNICO* E *UM CÃO ANDALUZ*

José Antonio Santos de Oliveiraⁱ
Luiz Felipe Verçosa da Silvaⁱⁱ
Amanda Ramalho de Freitas Britoⁱⁱⁱ

RESUMO: O livro de fotomontagens *A pintura em pânico*, de Jorge de Lima, foi publicado em 1943, sendo alvo de inúmeras críticas pela sociedade da época devido às imagens eróticas do livro, condicionando-lhe a infeliz alcunha de imoral. Na mesma direção, mas anos antes, Luis Buñuel produzia o filme *Un chien Andalou* (1929), com roteiro de Salvador Dalí e que possuía diálogo profícuo com as teorias do psicanalista Sigmund Freud. Tal filme também é marcado pelo uso da montagem de imagens eróticas com alto teor surrealista, construindo sugestões poéticas a partir do desejo, e, por conseguinte, do sexo. Sem olvidar que as pulsões sexuais, problematizadas por Freud são importantes para pensar os interditos, isto é, ao expor aspectos da sexualidade, pode-se afrontar padrões estabelecidos socialmente, assim como Buñuel e Lima fizeram em suas produções. Nesse sentido, a presente pesquisa busca investigar o erótico nas obras mencionadas, investigando como elas dialogam e como o desejo sexual é usado para construir sentidos sistemáticos e inovadores. Portanto, este trabalho será embasado nas reflexões sobre Tradução Intersemiótica, de Júlio Plaza (2003), já que pensa sistemas semióticos diferentes e nas considerações de Bataille (2003) sobre erotismo na Literatura.

Palavras-chave: Erotismo. Montagem. *A pintura em pânico*.

BETWEEN DREAMS AND DESIRES: THE EROTICA IN *A PINTURA EM PÂNICO* AND *UN CHIEN ANDALOU*

ABSTRACT: The photomontage book *The A pintura em pânico*, by Jorge de Lima, was published in 1943, being the target of many criticisms by the society of the time due to the erotic images of the book, conditioning the unfortunate nickname of immoral. In the same direction, but years earlier, Luis Buñuel produced the film *Un chien Andalou* (1929), written by Salvador Dalí and had a fruitful dialogue with the theories of psychoanalyst Sigmund Freud. Such film is also marked by the use of montage of erotic images with high surrealist content, constructing poetic suggestions from desire, and therefore from sex. Without forgetting that the sexual drives, problematized by Freud are important to think about the interdictions, that is, by exposing aspects of sexuality, one can confront socially established patterns, just as Buñuel and Lima did in their productions. In this sense, this research seeks to investigate the erotic in the works mentioned, investigating how they dialogue and how sexual desire is used to construct systematic and innovative meanings. Therefore, this work will be based on Júlio Plaza's (2003) reflections on Intersemiotic Translation, as he thinks about different semiotic systems and on Bataille's (2003) considerations on eroticism in Literature.

Keywords: Death. Melancholy. Psychoanalysis. Horacio Quiroga.



Submetido em: 30 out. 2019

Aprovado em: 01 dez. 2019

e-ISSN 2595-7295



Licença Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional

ⁱ Graduando em Letras na Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). E-mail: jalettras1997@gmail.com

ⁱⁱ Graduando em Letras na Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL). E-mail: felipevercosa@outlook.com

ⁱⁱⁱ Docente no Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba (DLCV, UFPB). Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com

INTRODUÇÃO

A publicação de *A pintura em pânico* em 1943 não recebeu a aceitabilidade que merecia por algumas personalidades da época, devido às conotações eróticas da obra e por trazer um novo tipo de expressão artística (fotomontagens), que até então não tinha certa popularidade no Brasil. Os certos traços sexuais nas produções das fotomontagens limianas continham, além do discurso implícito entre o profano/sagrado, sonho/desejo, as perspectivas críticas do autor diante das hipocrisias impostas pela sociedade, o que condicionou ao artista alagoano a infeliz alcunha de imoral. No entanto, o livro tecido pelo trânsito entre palavra e visual (a fotografia) deslinda um percurso estético organizado pela ironia, responsável por acionar uma reflexão sobre a própria linguagem, uma vez que funciona como “meio importante de criar novos níveis de sentidos e ilusão” (HUTCHEON, 1989, p. 48). Por esse prisma é criada uma tensão dialógica entre reflexividade e crítica social, ou entre literatura e sociedade, o que fica sugerido no tom melancólico das composições da obra, pelo qual se desnuda a inversão semântica e paródica das fotomontagens.

Ademais, o modernismo iniciou a abertura de caminhos para a inserção de novos procedimentos estéticos na arte e na literatura brasileira. Na mesma direção, anos após a Semana de 1922, Jorge de Lima começou a produzir uma forma de arte inovadora para cultura brasileira, esta era conhecida como fotomontagem, a qual trazia em si a técnica da montagem que já está presente na poesia a partir da relação no plano estrutural do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. Caracterização feita por Jakobson no ensaio “Linguística e poética” sobre a função da poesia.

Por outro lado, mas com os mesmos traços surrealistas das produções limianas, o cineasta europeu Luis Buñuel, com as contribuições do artista Salvador Dalí, lançava o filme *Um cão Andaluz* em 1929, cuja narrativa inusitada e de interpretação hermética, mergulha sobre os recônditos do inconsciente humano, buscando no mundo dos sonhos a chave para a compreensão das ações humanas e, entre estas, apresenta as vontades primárias do ser humano, isto é, as pulsões sexuais.

Tais pulsões mostram-se amalgamadas a outras características dos filmes de Luis Buñuel, entre elas, a presença da morte e da narrativa não linear, bem como o diretor utiliza dessas tendências sexuais, a fim de satirizar o interdito, existente nas diversas sociedades. Nesse ponto, vê-se aspectos similares nas obras de arte mencionadas, uma vez que tanto Jorge de Lima quanto Luis Buñuel dispõem de seus sistemas semióticos diferentes (Fotomontagem/Cinema) no intuito de problematizar essas inquietações eróticas a partir do surrealismo.

Nesse sentido, o presente trabalho objetiva investigar, por meio do fenômeno comparativo, como acontece a construção erótica em ambas as obras, respeitando as formas usadas para suas produções e os traços peculiares de cada autor, objetivando confrontar os elementos semelhantes/diferentes nas mídias, de modo a haurir os efeitos imagéticos elaborados por seus respectivos artistas.

1 O EROTISMO PENSADO INTERSEMIOTICAMENTE

A busca pelo sexo e suas respectivas manifestações são realidades intrínsecas ao ser humano, com esta natureza sexual encontra-se o princípio da fecundidade humana, bem como realizações prazerosas dos indivíduos dentro de uma sociedade, embora esta mesma sociedade seja responsável por impor padrões e regras a serem cumpridas pelos sujeitos. Nessa perspectiva, tem-se o Interdito, que é um elemento imprescindível para produção de sentido de uma produção erótica, justamente porque está no entremeio entre os sonhos sexuais dos seres e as regras, impostas pelos aspectos morais. Segundo Antelo (2014, p. 24) “é preciso o interdito para dar valor aquilo que arranha o interdito ou, em outras palavras, o interdito que jamais abdica seu fascínio é a própria condição para o sentido”. Essa dinâmica, de certa forma dicotômica, norteia o erotismo nas diversas realidades artísticas, fazendo com que o embate entre moral e o profano sejam inseparáveis para os efeitos sugestivos de seus criadores, de modo a angariar imagens no toque conspurcado ao interdito.

Além disso, para Rodrigues (2016) existe uma diferença simbólica entre pornografia e erotismo, já que o primeiro traz a ideia de algo nocivo ao indivíduo, portanto, mau. E o segundo, por ser mais poético, é menos escancarado. Essa ideia também é pensada como forma de resguardar o interdito, pois o pornográfico e o erótico são construções espelhadas de sentidos para a ação sexual. Sem olvidar que essas noções estão interligadas ao contexto sociocultural e temporal, pois estão sujeitas a variações expressivas, levando em consideração que o que se mostra pornográfico a um determinado grupo de pessoas, pode parecer apenas erótico a outros.

É pensando nisso, que o erótico e o pornográfico emergem na literatura, por exemplo, com os escritos de Hilda Hilst, Carlos Drummond de Andrade, Gilka Machado e tantos outros, que desnudaram os desejos eróticos por meio da poesia. Ademais, o erotismo também aparece no cinema tal como na poesia como marca crítica das delimitações da subjetividade. Tema central no surrealismo, que buscava por meio das indicações simbólicas do inconsciente falar da sociedade. Por essa razão, essa temática pode ser analisada de maneira comparativa à medida

que se confronta duas produções com sistemas semióticos diferentes, mas que dialogam por traços semelhantes entre eles.

Dessa forma, as produções eróticas vão se distinguir mediante seu contexto de produção, seus autores e nas técnicas utilizadas nos sistemas semióticos escolhidos por seus artistas. Nessa dinâmica, a poesia que emerge nas produções cinematográficas e fotomontagens surrealistas encontram um ponto em comum nos seus componentes, produtores de sentidos/efeitos poéticos, isto é, na montagem, dando a possibilidade da criação a partir da junção de cenas/imagens dispostas, de modo a compor narrativas inusitadas, com alto teor sugestivo.

Nessa perspectiva, segundo Eisenstein (2002, p. 28) “a montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema”. Isso quer dizer que o meio criador da poesia nas obras a serem esmiuçadas nas próximas letras será a montagem, tendo em vista que é a peça principal no processo criativo do cinema surrealista, por conseguinte, elemento imprescindível na fomentação do efeito poético, criando sugestões ao catalisar os mais variados temas das linguagens usadas. Este estudo caracteriza-se possível com o auxílio da Tradução Intersemiose, porque permite pensar a arte entre formas diferentes, haurindo percepções acerca da literatura no contato com outros signos, por vezes, não verbais.

2 O CÃO ANDALUZ

Pensar o filme *Um cão Andaluz* mostra-se desafiante. Primeiro, pela forma como a narrativa é construída, condicionando ao estudioso um material repleto de imagens, com as mais variadas perspectivas e, ao mesmo tempo, tem-se uma narrativa não linear que impossibilita um acompanhamento assertivo e fechado¹ da obra. Junto a isto, tem-se a ousadia de analisar esta produção audiovisual junto com o livro *A pintura em pânico*, ambas cercadas por conotações sexuais, mergulhadas no inconsciente humano, no qual se conduz aos labirintos oníricos, pelos quais o ser passa em sua existência.

É interessante perceber como *Um cão Andaluz* trabalha o erótico junto a noção de morte e este pensamento se solidifica desde a primeira cena com sugestões sexuais, quando o personagem olha para janela ao ver uma mulher morrendo atropelada e sente um certo prazer. Após isso, o mesmo personagem sente-se atraído pela mulher que se encontrava ao seu lado, tocando-lhe as partes íntimas e imaginando-a despida, mergulhando por meio da montagem, no

¹ Refere-se aos múltiplos sentidos que podem ser exauridos do filme, já que ele é trabalhado em demasia no campo da sugestão.

íntimo do inconsciente humano, caracterizado pelo desejo de obter relações com a jovem, além de pairar entre a realidade e imaginação poeticamente.

Figura 1: Cena do filme *Um cão Andaluz*



Fonte: Buñuel, 1929.

Nesse mesmo período, saía de sua boca um líquido, como se estivesse morto: morto de prazer, ressaltando o olhar obscuro de Luis Buñuel frente ao sexo e aos desejos sexuais dos seres humanos. Este fator ratifica como o diretor compreendia a realidade dos desejos, das pulsões instintuais, similar a morte no que se refere às pulsões intrínsecas do comportamento humano, até mesmo nos gestos que circundam a vivência sexual, por vezes, semelhante à face do prazer e dor. Bataille (2014, p. 42) explica que “há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas.”

Dessa forma, depreende-se que o erótico se constrói no filme a partir dessa variação em relação à morte, embasada na semelhança do morrer/prazer, cuja imoralidade, princípio básico do erotismo, acontece em dois planos: na tentativa da personagem de se livrar de um possível abuso sexual e, segundo, quando o diretor problematiza as questões sexuais na arte, já que naquela época o interdito era ainda mais preponderante.

Figura 2: Cena do filme *Um cão Andaluz*



Fonte: Buñuel, 1929.

Nessa imagem, mostra-se como as noções de prazer e morte estão embrincadas e, poeticamente, podem ser ligadas para formar efeito estético, no qual se mostra na metáfora utilizada, como duas realidades aparentemente divergentes são análogas e provedoras de sentidos imagéticos, potencializados pelo próprio contraste humano, uma vez que este vive conflituoso em seus desejos oníricos mais intensos. Nesse caso, o elemento fornecedor de subsídios para construção metafórica foi a semelhança que há na expressão facial em momentos prazerosos com os momentos de dor.

Seguindo com uma cara de excitação, ele tenta ter relações sexuais com a mulher, que logo corre entre os objetos da casa. No entanto, ao encostar-se na parede com um objeto, a fim de inibir o ato sexual, o rapaz pega duas cordas, as quais possuíam as tábuas da lei e puxa sobre si, o peso dos aspectos morais da época, construindo uma sutil crítica aos aspectos pudicos da sociedade, mormente, ao espanto eclesiástico em virtude dos desregramentos sexuais. De acordo com Oliveira; Silva:

[...] o artista se encontra insatisfeito em relação aos padrões estabelecidos socialmente, isto o incita a perpassar essa realidade, de modo que sua obra absorve os elementos do interdito com o objetivo de ultrapassá-lo sistematicamente e, nesse caso específico, realizar-se a partir da poesia. (OLIVEIRA; SILVA, 2019, p. 3468).

A absorção do interdito na formação de sentido da cena se personifica no surgimento das figuras religiosas, uma vez que, ao corroer o olhar sacro diante do profano, o diretor afronta e constrói sistematicamente o erótico. Isso fica explícito, quando os padres também são puxados pelo jovem, que insiste em tocar na moça, pois os sacerdotes estavam de olhos arregalados diante da vida pecaminosa do homem. Por outro lado, os mesmos religiosos também são responsáveis por auxiliar a puxar o peso da moralidade, desencadeando uma factível crítica ao clero da época ao levar em consideração que também são homens, que sentem desejos, por vezes, confinados ao Interdito.

Figura 3: Cena do filme *Um cão Andaluz*

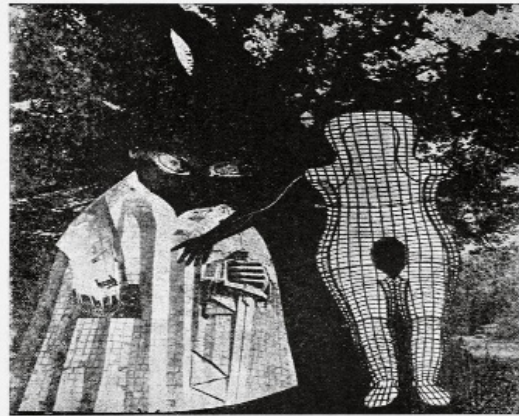
Fonte: Buñuel, 1929.

Mais adiante, vê-se uma imagem controversa e inquietante: dois jumentos mortos sobre dois pianos, indicando a corruptibilidade do ser humano nas diversas realidades, onde ele vive, até mesmo nas sociedades mais clássicas. Nesse ponto específico, Buñuel estende sua crítica ao interdito social, vivenciado em cenários clássicos, nos quais o ser humano precisa ficar confinado aos padrões da sociedade, levando o peso do mundo nos braços, por não poder praticar todas as façanhas da sua mente.

Consoante a essas tendências de *Um cão Andaluz*, *A pintura em pânico* possui uma fotomontagem que mostra uma figura misteriosa, possivelmente um sacerdote por causa de suas vestimentas, cuja roupa recobra a necessidade, para as pessoas pudicas, de manter-se vigilante diante das tentações. Nesse sentido, compreende-se a figura religiosa, recoberta pelos ideais da palavra de Deus, intensificada pela figura da espada e da bíblia, símbolos de vigilância humana para não cair no pecado.

Pecado este, enraizado no erótico e nas pulsões sexuais do ser, tanto é, que embora o homem/animal esteja cingido por vestes sacras, seus olhos abertos buscam na mulher, possivelmente despida, o cumprimento dos seus desejos. Além de conter um braço ligando as duas figuras na fotomontagem, ora afastando o personagem emblemático ora apalpando-o, a fim de problematizar a aceitabilidade ou negação dos desejos, mostrando o ser humano em constante conflito. Nessa perspectiva, para Bataille (2014, p. 132) “A noção de prazer se mistura ao mistério, expressivo do interdito que determina o prazer ao mesmo tempo que o condena”. De fato, o efeito sugestivo da montagem coloca o leitor diante de uma imagem enigmática, que paira entre a prática sexual e a repressão dos impulsos sexuais, pelo interdito.

Figura 4: “Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos”



Fonte: *A pintura em pânico* (1943), de Jorge de Lima.

Além disso, essa leitura se confirma na análise do verso que acompanha a fotomontagem “Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos”. Diferente do paraíso bíblico, o lugar perfeito para o homem é aquele, onde ele vivencia seus desejos em plenitude, já que “queremos um mundo invertido, queremos um mundo ao avesso. A verdade do erotismo é a traição”. (BATAILLE, 2014, p. 197). Nesse caso, os frutos manifestos, assim como os de Adão e Eva no paraíso celeste, são aqueles oriundos do erótico, que apresentam uma tensão entre desejo, realidade e interdição.

Dessa forma, existe uma semelhança na construção erótica de ambas as obras, afrontando seus interditos e usando o discurso religioso para problematizar as questões que permeiam o inconsciente humano. Além de tudo isso, o sentido de *Um cão andaluz* e *A Pintura em Pânico* não se encerram na voz religiosa, pelo contrário, existe tanto no filme quanto no livro um conjunto de formas e vertentes ideológicas, responsáveis por uma construção sistemática a partir do surrealismo, sem esquecer do social, político erótico, metapoético e outras especificidades, que emergem nessa construção poética, uma vez que todas estas idiosincrasias se solidificam à medida que a montagem desempenha seu papel, como elemento condicionante na construção imagética das mídias usadas.

Embora Buñuel monte as cenas de *Um Cão Andaluz* de forma complexa, com imagens dispostas em contradição ou sem uma lógica pré-estabelecida, tem-se, conforme já assinalado, um elemento comum e substancial na construção das nuances eróticas, isto é, a presença da morte para pensar o desejo interno do ser em sua existência. Veja-se a próxima cena:

Figura 5: Cena do filme *Um cão Andaluz*

Fonte: Buñuel, 1929.

Esta cena está ligada a morte do personagem, que depois de ser alvejado, cai sobre as costas da mulher despida de suas vestes. É interessante observar o apelo do homem que ora parece estar suplicando ajuda por causa da sua iminente morte, ora está suplicando atenção e, possivelmente, um contato sexual. Mostrando, mais uma vez, uma ligação do erótico com a morte na construção poética da obra, que aproxima duas realidades divergentes. De acordo com Nasio (1999), Eros e Tânatos não somente agem de comum acordo como compartilham a repetição de uma situação vivida no passado. Nisso consiste o cerceamento das imagens aleatórias, postas na cena narrativa do surrealismo, que apontam criticamente as agruras do tempo sobre o sujeito, múltiplo dele mesmo.

NO CATIVEIRO DO ERÓTICO: A REPRESENTAÇÃO DO INTERDITO EM *A PINTURA EM PÂNICO*

A pintura em pânico, obra publicada por Jorge de Lima em 1943, ilustra em fotomontagens surreais as faces e agitações do inconsciente coletivo do século XX, marcado por transições significativas que moldaram o perfil do homem da época, que ainda era alimentado pela crença cristã de que o homem já nasce destinado a seus atos, sendo predestinado ao bem ou ao mal.

Por esse fato, ao modo em que a ciência, a literatura e as artes romperam com essa filosofia e começaram a atribuir a essencial humana a sua existência, foi percebido que o homem era o condutor das suas vivências e dos seus atos, sendo, portanto a libidinagem, a selvageria e a prazeres sexuais, mecanismos inerentes do instinto animal próprio da natureza humana. Desse modo, a partir desses embates que mexeram com o inconsciente do homem do século XX, a presença do sentimento da morte como traço constitutivo da angústia fomentada

pelos tempos de guerra, retrata ainda a perspectiva moral da sociedade sobre a relação do sujeito com o desejo e o interdito.

As fotomontagens que compõem *A pintura em pânico* perpassam por vários caminhos de representação dos signos semióticos, atrelados a elementos da montagem gráfica que visa construir de modo icônico (visual), percepções oníricas de um ser altamente sensitivo com a natureza física e mística que o cerca, que incomodado com o frenesi pela qual a humanidade vem se desenvolvendo, expõe por uma ótica artística as idiossincrasias do caos na sociedade, que ramificados pelos aspectos eróticos e pelos anseios sociais, moldam e traçam o perfil do homem do início do século XX, além de revelar os sentimentos internos e externos que pairavam pelo subconsciente coletivo da época.

Nessa perspectiva os aspectos eróticos que agitavam a natureza sentimental da época, revelam características que descrevem a melhor representação da face do interdito social, aquilo que pulsava no cativo do profano, mas não podia ser exposto pelos dogmas e sistemas morais que regiam a sociedade, deixando esses sentimentos carnis vivos no âmago de cada ser.

Gerando por conta dessa repressão uma profunda crise identitária no ser, que não conseguia manter a sua real *persona* e acabava entrando numa histeria existencial, deixando-o à deriva da sua condição humana e dando espaço para impulsos automáticos vindos desses sentimentos latentes, direcionarem a sua vida.

Para Bataille (2014), o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Embora, aparentemente, a sua busca, seja representada por um objeto de desejo que está no exterior, que quase é um objeto que responde à interioridade do desejo.

Assim, a obra ao discutir a premissa desses aspectos eróticos na vida do homem do século XX, não propõe apenas estabelecer uma relação com os aspectos psíquicos que envolvem esses conflitos, mas sim a forma com a qual esse erotismo latente está impregnado no cerne do homem, que mesmo consciente de sua condição, cria ou se insere numa identidade falsa da sua própria limitação, buscando uma inserção do padrão social, que visa entre outras coisas à integridade, o respeito, e o equilíbrio nos atos, posturas e responsabilidades morais. Almejando desse modo, o arquétipo de um cidadão decente e livre de qualquer perversão que possa assolar a sua condição social e, sobretudo moral.

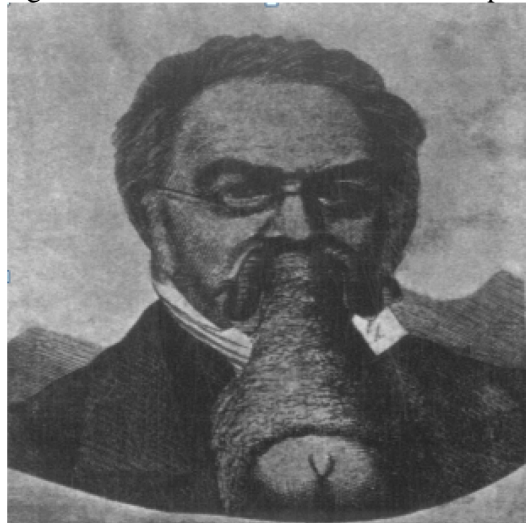
E é por esse viés que a crítica de Jorge de Lima vem à tona, pois desde as origens da vida humana, o caos está instaurado e deu abertura para a disseminação das religiões no mundo, que serviam como um refúgio para o homem tentar compreender e conviver com as suas limitações. O que para Bataille (2014) está ligado à experiência interior do erotismo com as religiões, sendo apontada pelo equilíbrio que se estabelece entre o interdito e a transgressão.

Então, munido dessa concepção, Jorge de Lima descontrói e revela o interdito de pseudomoralistas, se apropriando de recursos gráficos da montagem para expor uma projeção nítida daquilo que ele enxergava como uma hipocrisia social e que vivia escondia naqueles que mais execravam a libidinagem, mas a praticavam à surdina. E que por isso, buscavam a todo o custo se livrar do peso que perturbava o seu interior. Uma vez que o “interdito é um mecanismo exterior: intruso em nossa consciência”. (BATAILLE, 2014, p. 60).

Desse modo, se percebe que os aspectos eróticos em *A pintura em pânico* enviesaram-se pelo teor crítico-denunciativo de satirização de condutas e posturas controversas, discussões atemporais de assuntos ignorados pelas instâncias que regem e formam os valores da sociedade, sobretudo as Igrejas.

Para exemplificar essas premissas e alavancar a coerência dessa leitura, a fotomontagem da página 83 sugestivamente versificada em “*Será revelado no final dos tempos*” já reitera o que foi dissertado anteriormente, pois só a partir da descrição do título se observa a intensidade sintática que a frase quer transmitir, deixando no ar a suposição de que algo que vem se escondendo no decorrer de sua vida, será enfim revelado no fim dos tempos.

Figura 6: “Será revelado no final dos tempos”



Fonte: *A figura em pânico* (1943), de Jorge de Lima

E por se tratar de um verbo transitivo direto (revelar), cujo objeto está omissa, aponta numa ironia semântica para a tensão entre máscara e realidade. Essa colocação sintática traz projeções pertinentes para alimentar a discussão estabelecida anteriormente sobre a hipocrisia social, pois a fotomontagem ilustra a figura fotográfica de um homem de aparência nobre, o que pode indicar um político, um sumo sacerdote ou algum outro homem de boa posição e condição social.

Contudo, algo na fotografia salta aos olhos e causa um estranhamento: a sugestão de um pênis se alonga no decorrer de toda a fase bucal do ser ilustrado, trazendo consigo elementos que fomentam que a deformidade da anatomia dessa boca é fruto da ocultação de ações cometidas pelo homem na fotografia, que não conseguindo mais conter os seus segredos, transborda e infesta-se por toda a boca.

Essa representação tem uma forte ligação simbólica com a historicidade cultural, que nos seus ditames populares afirma que “o peixe morre pela boca”. Ou seja, é pela boca que se revelam todos os segredos mais íntimos e a nossa real identidade.

Outro detalhe está no desenho que forma o bigode do ser em ilustração, onde aparentando traços de uma curvatura de chifres de um bode, a ideia que é denotada é a da personificação do mal na boca desse ser, pois segundo a simbologia e a crença cristã, os chifres e o corpo do bode retratam a figura bíblica de Satanás, sendo essa a representação do que há de mais podre no ser humano, pois o pentagrama invertido se assemelha a uma cabeça de bode e as três pontas para baixo, as quais retratam as orelhas e o focinho do animal, representam a queda da *Santíssima Trindade*.

Figura 7: “Fotografia de um bode”



Fonte: Machado, 2019.

Já as duas pontas para cima, as quais retratam os chifres, representam a oposição do caráter espiritual ao caráter carnal, que levado para a premissa em análise faz todo o sentido, pois é a isso que Jorge de Lima busca denunciar através de suas fotomontagens.

E essa leitura, ganha proporção quando é observado que a textura do alongamento do pênis que cerca a boca do ser, lembra a pelugem do corpo de um bode, deixando posteriormente pela curvatura do bigode à nítida imagem desse animal enigmático, que está atravessando o ser em retrato, criando uma metáfora de que o mal está cobrindo esse homem em totalidade, ratificando consistentemente as leituras e análises realizadas anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando todos os pressupostos teóricos adotados no decorrer do respectivo artigo, nota-se como as obras do espanhol Luis Buñuel e a do brasileiro Jorge de Lima, estabelecem um fio condutor dialógico que perpassa pela representação dos sentimentos interditos no âmago da essência humana. Adotando abordagens de natureza surrealista para intensificar a percepção daquilo que vive no cativeiro do inconsciente coletivo, e que por conta das estruturas repressoras da sociedade, não consegue se personificar e ganhar vida nas relações sociais do dia a dia.

Desse modo, ambos os autores buscam através de imagens e figuras oníricas, expressar as latências mais profundas do inconsciente humano, que em recorrente estado de descontrole não consegue representar sistematicamente as suas excitações, que agora são personificadas num plano artístico apegado às desconstruções de figuras já conhecidas e a expressão livre de imagens da mente humana.

Numa tentativa de dar novos sentidos a essas representações, trazendo o elemento surrealista para extrapolar com o plano de sentido palpável; revelando os medos, os anseios e os desejos que estão abstratos no inconsciente. Já que é nítida a tentativa de reinvenção do real para diluir os sentimentos abstratos de seres conflituosos em relação ao mundo a qual está inserido. Por isso a escolha do Surrealismo, pois ali era o reduto estético para a manifestação de sentimentos subjetivos, que ganhavam formas e vidas na proporção em que eram desenvolvidos.

Portanto, vê-se que entre as latências sentimentais representadas no filme *Um cão Andaluz* e no livro de fotomontagens *A pintura em pânico*, a construção do erotismo é manifesta dentro do viés discursivo dos personagens e do sujeito lírico. O que ratifica essa pesquisa e traz evidências preciosas para a reverberação dos resultados obtidos.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.

DOLTO, Françoise. *Sexualidade feminina*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

NASIO, J. D. *O prazer de ler Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

OLIVEIRA, José Antonio Santos de; SILVA, Luiz Felipe Verçosa da. O erotismo poético de Gilka Machado e Simone Teodoro. *Anais eletrônicos do Congresso Internacional ABRALIC 2018*. Uberlândia – MG, 2018.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RODRIGUES, Hermano de França. Textualidades do sexo: a pornografia e suas promessas. *Anais do III Congresso Nacional de Literatura – III Conali*. João Pessoa-PB, 2016.