



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC  
INSTITUTO DE CULTURA & ARTE – ICA  
CURSO DE FILOSOFIA**

**JAN STEPHENSON PINHEIRO LIMA**

**O CONCEITO DE INCONSCIENTE MAQUÍNICO NA FILOSOFIA DE DELEUZE &  
GUATTARI: UM AGENCIAMENTO COM AS IMAGENS DO CURTA-METRAGEM  
SURREALISTA “UM CÃO ANDALUZ” DE LUIS BUÑUEL E SALVADOR DALÍ**

**FORTALEZA  
2019**

JAN STEPHENSON PINHEIRO LIMA

O CONCEITO DE INCONSCIENTE MAQUÍNICO NA FILOSOFIA DE DELEUZE &  
GUATTARI: UM AGENCIAMENTO COM AS IMAGENS DO CURTA-METRAGEM  
SURREALISTA “UM CÃO ANDALUZ” DE LUIS BUÑUEL E SALVADOR DALÍ

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia  
do Instituto de Cultura & Arte (ICA) da  
Universidade Federal do Ceará, como requisito  
parcial para obtenção do título de Bacharel em  
Filosofia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ada Beatriz Gallicchio  
Kroef.

FORTALEZA  
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- L698c Lima, Jan Stephenson Pinheiro.  
O Conceito de Inconsciente Maquínico na Filosofia de Deleuze & Guattari : Um Agenciamento com as Imagens do Curta-Metragem Surrealista "Um Cão Andaluz" de Luis Buñuel & Salvador Dalí / Jan Stephenson Pinheiro Lima. – 2019.  
49 f.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Filosofia, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Profa. Dra. Ada Beatriz Gallicchio Kroef.
1. Deleuze . 2. Guattari. 3. Agenciamento. 4. Maquínico. 5. Surrealismo. I. Título.

CDD 1000

---

JAN STEPHENSON PINHEIRO LIMA

O CONCEITO DE INCONSCIENTE MAQUÍNICO NA FILOSOFIA DE DELEUZE & GUATTARI: UM AGENCIAMENTO COM AS IMAGENS DO CURTA-METRAGEM SURREALISTA “UM CÃO ANDALUZ” DE LUIS BUÑUEL E SALVADOR DALÍ

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia do Instituto de Cultura & Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Filosofia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ada Beatriz Gallicchio Kroef.

Aprovada em: 30 / 10 / 2018

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ada Beatriz Gallicchio Kroef  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Emanuel Ricardo Germano Nunes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Natalia Monzón Montebello  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

## RESUMO

A pesquisa a ser desenvolvida no presente trabalho propõe demonstrar como o conceito filosófico de inconsciente como agenciamento maquínico posto em prática pelos pensadores franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) engendra possibilidades éticas e políticas para a produção de uma multiplicidade de imagens não identitárias. Procura investigar como essas imagens inesgotáveis produzem sensações e produzem agenciamentos desejanter em uma proposta liberada dos poderes que debilitam a vida. Essas imagens propostas como pesquisa a partir do conceito de agenciamento maquínico de Deleuze e Guattari serão estudadas em conexão com o cinema surrealista, especificamente no curta metragem “Um cão andaluz” de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Tais imagens-materialidade vão se produzindo como movimento real de abolição do estado de coisas, invenção do real, real estrangeiro, surpreendente, maquinaria, maquínico, virtual, experimentação como vontade de potência. As imagens do surrealismo como nos violentando a pensar/sentir a partir dessa ótica maquinária, percepção cuja natureza consiste em se atualizar, imagens como força que produzem um corpo/pensamento que afetam experimentações em cada um, um real carnal inventor de vida anárquica singular. Imagens surrealistas como concretude de mutação, o sonho não sendo uma dimensão de metáfora, mas um devir que pode em desejo prosseguir ao infinito, proliferar em corpos vibráteis, conexões com mistérios do tempo, podem e produzem realidades, criam duração, devires, deslizos, corpos alegres. É na deriva da razão que algo se passa, inaugura, liberando o pensamento e a vida dos critérios de utilidade e eficácia que os paralisam e mantêm estéreis.

**Palavras-Chave:** Deleuze. Guattari. Agenciamento. Maquínico. Surrealismo.

## RÉSUMÉ

La recherche à développer dans le présent travail propose de démontrer comment le concept philosophique d'inconscient en tant qu'agencement machinique mis en pratique par les penseurs français Gilles Deleuze (1925-1995) et Felix Guattari (1930-1992) engendre des possibilités éthiques et politiques pour la production d'une multiplicité d'images non identitaires. Il cherche à déterminer comment ces images inépuisables produisent des sensations et des agencements désirants dans une proposition libérée des pouvoirs qui affaiblissent la vie. Ces images proposées, issues du concept d'agencement machinique de Deleuze et Guattari, seront étudiées en lien avec le cinéma surréaliste, notamment dans le court métrage "Un chien andalou" de Luis Buñuel et Salvador Dalí. Ces images-matérielité sont produits comme un mouvement réel d'abolition de l'état de choses, invention du réel, réel étranger, étonnant, machinerie, machinique, virtuel, expérimentation comme volonté de puissance. Les images du surréalisme nous violent de penser/ressentir de ce point de optique machine, perception dont la nature consiste à se mettre à jour, images en tant que force produisant un corps/pensée affectant les expérimentations de chacun, un réel charnel inventeur de la vie anarchique singulière. Les images surréalistes comme concrétude de la mutation, le rêve n'étant pas une dimension de la métaphore, mais un devenir qui peut, dans le désir de continuer à l'infini, proliférer dans des corps vibrants, des connexions avec des mystères du temps, peut et produit des réalités, corps joyeux. C'est dans la dérive de la raison que quelque chose se produit, inaugure, libérant la pensée et la vie des critères d'utilité et d'efficacité qui paralysent et maintiennent leur stérilité.

**Mots-clés:** Deleuze. Guattari. Agencement. Maquinique. Surréalisme

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	7
2 O INCONSCIENTE: AGENCIAMENTO MAQUÍNICO EM DELEUZE & GUATTARI .....	11
3 AGENCIAMENTO: CINEMA SURREALISTA .....	22
4 LEITURA-AGENCIAMENTO: UM CÃO ANDALUZ .....	32
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	45
REFERÊNCIAS .....	47

## 1 INTRODUÇÃO

“Nas mãos está minha cidade, minha lira / E em minhas  
mãos está a pira / E minha mãe ouve Corelli / Enquanto  
minhas mãos estão em chamas.”

(Gregory Corso, *Gasolina e lady vestal*)

“Num quarto a colher sobre o fogo / A cozinhar o  
desejo secreto.”

(Gregory Corso, *Gasolina e lady vestal*)

O conceito de inconsciente maquínico ou agenciamento maquínico<sup>1</sup> de desejo surge no livro-peça intitulado *Anti-édipo* (2004) de Deleuze e Guattari e vai marcar uma nova concepção do desejo e do inconsciente. Produção de inconsciente maquínico em contraposição à concepção psicanalítica do desejo castrado (ideologia da falta) e da representação do inconsciente. O desejo como materialidade maquínica já não é desejo de qualquer coisa; tensão para um objeto que falta e de que se sente sempre a falta para que o desejo, a transcendência e as crenças vivam; não é produzido por uma incompletude, mas é, precisamente, produção por associação entre máquinas que produzem fluxos e outras que os cortam: o sol e os olhos, o ar e a boca, o sexo e tudo o que quiser. O desejo reassente nos pés, consiste num formigar de conexões entre máquinas-energias e máquinas-órgãos, que podem, aliás, ser umas e outras simultaneamente. O processo não pressupõe, pois, nem lei, nem hierarquia, nem transgressão. O inconsciente é uma substância a ser fabricada, a fazer circular, um espaço social e político a ser conquistado.

Como a produção do inconsciente agenciamento maquínica, o curta “Um Cão Andaluz” não busca significar nem é discernível que haja um sonho, como uma leitura inesgotável, é mais um estado de embriaguez que dissolve as passagens. Delira-se com a figura e não com a representação, o olho que é a lua (devir-cosmos) a lua que é o olho (um devir-molecular) o olho que é o olho da moça, o olho da moça que é a lua. Imagens maquínicas surrealistas onde: Um delírio é feito de delirar raças, continentes, e a história universal, é histórico mundial social e não representação edipiana (lei, sonho, estrutura,

<sup>1</sup> Félix Guattari deixa clara a distinção entre mecânica técnica e a produção de expressão maquínica: “Embora seja comum tratar a máquina como um subconjunto da técnica, penso há muito tempo que é a problemática das técnicas que está na dependência das questões colocadas pelas máquinas e não o inverso. A máquina tornar-se-ia prévia à técnica ao invés de ser a expressão desta. O maquinismo é objeto de fascinação, às vezes de delírio. Sobre ele existe todo um ‘bestiário’ histórico. Enquanto as concepções ‘mecanicistas’ da máquina esvaziam-na de tudo o que possa fazê-la escapar a uma simples construção partes extra partes, as concepções vitalistas assimilam-na aos seres vivos, a não ser que sejam os seres vivos os assimilados à máquina.” (GUATTARI, 1992, p. 45).

estado, dinheiro), papá, mamá, como significação psicanalítica. Talvez essas imagens materialidade de um filme surrealista com seus encontros imprevisíveis, inusitados entre corpos que produzem infinitas, múltiplas interpretações-avaliações em detrimento de uma realidade-verdade, nos atinja, nos faça criar a partir de percepções outras um corpo de potência como experimentação de lentidões, velocidades e durações, como éticas do deslocamento de imagens clichês, uma certa violência e desfiguração da norma identitária racionalista moderna., que quer interpretar, saber, desvendar, como disse o pensador do cinema Jean-Luc Godard: “não vá querer mostrar todos os lados de uma coisa, resguarde para si uma das margens do indefinido”. (1966).

A relevância deste trabalho é pesquisar multiplicidades de imagens a partir de uma fabricação inesgotável, caso das figuras-fluxos que nos fazem sentir/pensar com uma postura de estrangeiridade que é a do cinema surrealista com a leitura que nos arrasta, faz vibrar com seus roncos maquinais e embaralhe de sensações, pele extemporânea. Imagens que se produzem por experimentação, máquinas de máquinas de máquinas, Um cão andaluz, olho, lua, piano, formiga, uma tribo delas, tudo como que nos atravessando, nos habitando como corpo de devir, mistura, inconsciente maquinoso, fábrica de sentidos sem origem nem fim, meio para engendrar ambientes em combate, desde a desordem, enfrentando a uma ordem imagética generalizadamente autoritária, imagem do pensamento fascista (desejoso de poder que enfraquece a vida). Surge a proposta de agenciamentos surrealistas de desejo, que deseja caos, a imanência, as linhas nômades, os saltos, os sopros, tudo vitalista num corpo língua pensamento extemporâneo. Potência de existir no meio, é o meio, é o meio que abraça o caos como única forma possível de deixar a poesia vir à tona, poética selvagem como no cinema artesanal e misterioso de “Um cão andaluz”.

Este exercício como vivência e experimento de escrita e escuta, que espero, abrace o caos como forma de lutar contra domesticação das imagens e como maneira possível de praticar corpos éticos, alegres, corpos-cosmos, potências de acontecer, e que se abra a leitura curiosa de quem tocar essas palavras inventadas, seja para alguns muitos outros no presente, um alento vivaz.

A questão a ser problematizada é a de produção de inconsciente-fluxo, corpos sensações-materialidade a partir da obra surrealista “Um cão andaluz” de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Como essas imagens-forças que se agenciam máquinas com máquinas, máquina lâmina-navalha que corta máquina-olho, olho que é a lua, elementos cósmicos que possivelmente nos afete e violento como desvio, como corte, de fato, produza real. Um real para além da carne racionalista moral humana. Um real lamino-lunar-mar. O prazer do jogo

surrealista consiste em ir até as profundezas do inconsciente e retornar com matéria suficiente para fazer uma obra de arte, um inconsciente desassossegado artista de si mesmo, sempre à espreita para inventar um corpo indócil e inominável, pele surrealista.

Ao contrário do que se costuma pensar os surrealistas não queriam fugir do cotidiano, queriam, isso sim, virá-lo pelo avesso, mostrar suas entranhas através de procedimentos diversos que tornavam o real estranho, mas não menos real por isso. Poderíamos afirmar até, mais que fugir da realidade ou mesmo ultrapassá-la, o que os artistas queriam era ultrapassar, isso sim, um modo de representação do mundo. As imagens surrealistas habitadas em “Um cão andaluz” não querem representar nada, não pedem interpretação do tipo inconsciente psicanalítico, que sempre rebate em leitura una, estruturante, remetendo a uma infância do mundo, a uma origem essencial faltosa. Essas imagens surrealistas que aceitamos como forças cósmicas, como movimento real de abolição do estado de coisas, imagens produtoras de um inconsciente agenciador de desejos, elas pretendem desafiar o senso comum, as imagens cristalizadas, propondo experimentar uma materialidade como nos fazendo, nos mudando no momento presente, no instante mesmo em que estamos sendo violentados por essas imagens reais que saltam e deslocam nosso corpo absorto, corpo que maquina, que muda de natureza a cada encontro com esse cinema físico e ilógico, anárquico, provocador, artesanal, bruxo.

Inconsciente agenciamento maquínico como proponho neste trabalho e que me servirei das imagens do curta- metragem “Um cão andaluz” se pretende uma aventura do pensamento, pois em nenhuma cena percebemos uma situação estável, uma lógica representacional, tampouco objetos parciais de desejo faltoso, o que nos é tocado como agenciamento imagético surreal é um chamado da floresta como urgência, imagens que nos intrigam, nos embaralham, uma fábrica produtora de afectos e perceptos<sup>2</sup>, cenas que desfiguram a nossa costumeira visão organizada pelos mecanismos racionalistas. Imagens andaluzes onde: navalha que corta olho que lua é o meio, invenção, elementos, bandos, vândalos, devir-formiga, devir-olho, delírio histórico social político ético, cada corpo-imagem seria como algo que se derramaria um pouco em toda parte, em nosso redor, bem como nos gestos, nos objetos cotidianos, na tevê, no clima do tempo e mesmo, e talvez principalmente, nos grandes problemas do momento, (como o poder absurdamente fascista da mídia contemporânea), vale

<sup>2</sup> Para os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari a arte pensa a partir de blocos de sensações, composto de perceptos e afectos, anda com o humano, porém o atravessa e cria o inumano em devir, natureza em mutação, cito Deleuze e Guattari: “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p. 213).

pensar essas imagens como máquina de guerra com toda a potência de existir, diante as banalidades do mass mídia como organização das misérias diárias.

Inconsciente surrealista agenciador como produção, experimentação, corpo de vitalismo sem origem nem finalidade. Escuta maquínica como pensar, potência de existir no meio, imanência, natureza como processo de produção, fábrica, atelier, tudo aqui é vivência e experimento, somente o delírio permite a passagem suave pela concretude do real. Assim, a partir de imagens do curta-metragem surrealista “Um cão andaluz” de Luis Buñuel e Salvador Dalí, pode-se pensar os corpos fílmicos não como sonhos-metáfora, como teatro de representações ou como linguagem clichê, mas como afetando um corpo que se arrisca, que se contagia e contamina com produção de imagens a partir de vibrações e choques, imagens físicas que fabricam corpos, fabricam realidade a partir de estranhamentos e a possibilidade de infinitas interpretações, inconsciente fábrica como produção de sensações que reverberam uma vida nômade, sem fixações identitárias, corpos cósmicos em andamento, em aberto, que criam olhares não orgânicos, que percebe multiplicidades de sentidos; a mão-formiga, a mão centro dos olhares de estrangeiridade, o corte da navalha no olho quem sabe um rasgo em um olho normativo, acostumado a só dizer sim ao mundo dado, supostamente estável.

Inconsciente anárquico como corpo fábrica nômade que está povoado não somente de imagens e palavras, mas também de todas as espécies de maquinismos que o conduzem a produzir e reproduzir estas imagens e estas palavras, usinas de potência de inventar vida insubmissa, rebelde.

“Quero ser devorado pela boca da noite. E cuspidor libélula carvalho de vento.”

(Centenário, *Sem Título*)

“Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade.”

(Clarice Lispector, *Água Viva*)

## 2 O INCONSCIENTE: AGENCIAMENTO MAQUÍNICO EM DELEUZE & GUATTARI

“Escuto o meu rio: é uma cobra de água andando por dentro de meu olho.”

(Manoel de Barros, *Compêndio para uso dos pássaros*)

“O corgo tinha um cheiro de estrelas nos sarões anoitecidos. O corgo tinha suas frondes distribuídas aos pássaros. O corgo ficava à beira de um menino...”

(Manoel de Barros, *Compêndio para uso dos pássaros*)

O conceito de inconsciente maquínico ou agenciamento maquínico de desejo surge no livro-peça intitulado *Anti-Édipo* (2004) de Deleuze e Guattari, e vai marcar uma nova concepção do desejo e do inconsciente. Produção de inconsciente maquínico em contraposição à concepção psicanalítica do desejo castrado (ideologia da falta) e da representação do inconsciente. O inconsciente como fábrica de real social produtivo e não representativo como um simples teatro familiar num triângulo edípico (papá, mamá, poder) esse inconsciente como fábrica não tem nada a ver com lembranças reprimidas, tampouco com fantasias, não se reproduz lembranças de infância, produz-se como blocos de infância sempre atuais, os blocos de devir-criança (inocência da invenção de vida-mundos). Segundo Deleuze e Guattari,

Cada um fabrica ou agencia, não com um ovo onde saiu, nem com os genitores que o ligam a ele, nem com as imagens que ele daí tira, nem com a estrutura germinal, mas com o pedaço de placenta que ele furtou e que lhe é sempre contemporâneo, como matéria de experimentação. O inconsciente é uma substância a ser fabricada, a fazer circular, um espaço social e político a ser conquistado. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 94).

Deleuze e Guattari pensam um inconsciente-máquina como produção desejante singular, que não se deixam reduzir nem a estrutura nem às pessoas, e que são o real em si mesmo, para lá ou por baixo tanto do simbólico como do imaginário. Dizem os autores,

Porque o inconsciente não é nem estrutural nem pessoal; não imagina, tal como não simboliza nem figura; máquina, é maquínico. Não é nem imaginário nem simbólico

mas é o real em si mesmo, o “real impossível” e a sua produção. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 55).

Os autores criticam Freud e sua “descoberta” do complexo de Édipo em 1897<sup>3</sup>, por sua leitura auto-analítica cair sempre num variante do “romance familiar” com o registro paranoico sempre a estoirar com as determinações de família. Pouco a pouco é que virá a transformar o romance familiar numa dependência do Édipo, a neurotizar e a edipianizar todo o inconsciente, encerrando-o assim no triângulo familiar. E o esquizo torna-se o inimigo. A produção desejanante é personalizada, ou antes, personalizada, ou antes, personalogizada, imaginarizada, estruturalizada. A produção passa a ser só produção de fantasmas, produção de expressão. (O inconsciente deixa de ser o que é, fábrica, atelier, para se tornar um teatro, cena e encenação. E nem sequer teatro de vanguarda, como já havia no tempo de Freud (Wedekind)<sup>4</sup>, mas um teatro clássico, uma ordem clássica de representação. O psicanalista torna-se o encenador de um teatro privado em vez de ser o engenheiro ou o mecânico a montar unidades de produção, a lutar com agentes coletivos de produção e de antiprodução. O fato é que a psicanálise fala muito do inconsciente, ela até mesmo o descobriu. Mas é, praticamente, sempre para reduzi-lo, destruí-lo, conjurá-lo. O inconsciente é concebido como um negativo, é o inimigo. O que a psicanálise chama de produção do inconsciente, são fracassos, compromissos ou jogos de palavras. Desejos, sempre há demais, para a psicanálise: perverso “polimorfo”. Vamos ensinar-lhe a Falta, a Cultura e a Lei. Não se trata de teoria, mas da famosa arte prática da psicanálise, a arte de interpretar. Segundo Deleuze,

A psicanálise torna-se cada vez mais ciceroniana, e Freud sempre foi um romano. Para renovar a velha distinção desejo verdadeiro-desejo falso, a psicanálise dispõe de uma rede perfeita sobre o assunto: Os verdadeiros conteúdos de desejo seriam as pulsões parciais, ou os objetos parciais; a verdadeira expressão de desejo seria Édipo, ou a castração, ou a morte, uma instância para estruturar o todo. Assim que o desejo agencia alguma coisa, em relação com um de Fora, em relação com um devir, destrói-se o agenciamento. Assim a fellatio: pulsão oral de sugar o seio + acidente estrutural edipiano. Do mesmo modo para o resto. Antes da psicanálise, falava-se com frequência de manias nojentas de velho; com ela, fala-se de atividade perversa infantil. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 94).

<sup>3</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2004.

<sup>4</sup> Frank Wedekind(1864-1918), foi ator, dramaturgo e romancista alemão, um dos precursores do movimento expressionista, é autor de “o despertar da primavera”(1891), sua peça mais conhecida. Bertolt Brecht o considera “um dos grandes educadores da Europa moderna” como Tolstoi e Strindberg.

O inconsciente como vitalismo em Deleuze e Guattari diz que nós não temos o inconsciente, não é um “era” no lugar de quem o “Eu” deve advir. É preciso inverter a fórmula freudiana. Você deve produzir o inconsciente. Não tem nada a ver com lembranças reprimidas, tampouco com fantasias. Inconsciente como máquina é sempre matéria de experimentação, é sempre contemporâneo, é selvagem. Sem Pai, Nem Mãe, Nem Édipo. Inconsciente Pele, Solar, Anárquico, Anarquista. Produza Inconsciente, e não é fácil, não é em qualquer lugar, não com um lapso, um trocadilho ou até mesmo um sonho. O inconsciente é uma substância a ser fabricada, a fazer circular, um espaço social e político a ser conquistado. Não há sujeito do desejo, tampouco de objeto. Não há sujeito de enunciação. Apenas os fluxos são a objetividade do próprio desejo. O desejo é o sistema dos signos a-significantes com os quais se produz fluxos de inconsciente em um campo social. O desejo é potência revolucionária, pois em todos os lugares questiona as estruturas estabelecidas, quer sempre mais conexões e agenciamentos. Mas a psicanálise corta e achata todas as conexões, todos os agenciamentos, ela odeia o desejo, odeia a política.

Uma crítica a psicanálise é a maneira pela qual ela impede a formação de enunciados. Em seu conteúdo, os agenciamentos são povoados de devires e de intensidades, de circulações intensivas, de multiplicidades quaisquer (matilhas, massas, espécies, raças, populações, tribos...). Nomes próprios que não são das pessoas, e sim acontecimentos (são talvez grupos, animais, entidades, singularidades, coletivos, tudo que se escreve com letra maiúscula, UM-HANS-DEVIR-CAVALO). O agenciamento maquínico coletivo não é menos produção material de desejo do que causa expressiva de enunciado: articulação semiótica de cadeias de expressões cujos conteúdos são relativamente os menos formalizados. Não representar um sujeito, pois não há sujeito de enunciação, mas programar um agenciamento. Não sobrecodificar os enunciados, mas, ao contrário, impedi-los de cair sob a tirania de constelações ditas significantes. A psicanálise quer a qualquer preço que, atrás dos indefinidos haja um definido oculto, um possessivo, um pessoal, enfim, sujeito de poder identitário.

O Filósofo Félix Guattari se questiona se o inconsciente ainda nos tem algo a dizer, pois durante tempos acreditou-se que era possível interpretar suas mensagens, inúmeros especialistas dedicaram-se a essa tarefa! Questiona-se o filósofo. O inconsciente falaria uma língua definitivamente intraduzível? Os novos psicanalistas elaboraram modelos teóricos propondo um inconsciente estrutural, com suas grades interpretativas, seus estádios psicosssexuais, seus dramas calcados na Antiguidade... Conforme Guattari:

Temos o inconsciente que merecemos! E devo confessar que o dos psicanalistas estruturalistas me convém menos ainda que os dos freudianos, dos junguianos ou dos reicheanos! Vejo o inconsciente antes como algo que se derramaria um pouco em toda a parte ao nosso redor, bem como nos gestos, nos objetos quotidianos, na tevê, no clima do tempo e mesmo, e talvez principalmente, nos grandes problemas do momento. (Penso, por exemplo, na questão da “escolha da sociedade” que vem invariavelmente à tona em cada campanha eleitoral.) Logo, um inconsciente trabalhado tanto no interior dos indivíduos, na sua maneira de perceber o mundo, de viver seus corpos, seu território, seu sexo, quanto no interior do casal, da família, da escola, do bairro, das usinas, dos estádios, das universidades... Dito de outro modo, não um inconsciente dos especialistas do inconsciente, não um inconsciente cristalizado no passado, petrificado num discurso institucionalizado, mas, ao contrário, voltado para o futuro, um inconsciente cuja trama não seria senão o próprio possível, o possível à flor do socius, à flor do cosmos.... Por que colar-lhe esta etiqueta de “inconsciente maquínico”? Simplesmente para sublinhar que está povoado não somente de imagens e de palavras, mas também de todas as espécies de maquinismos que o conduzem a produzir e reproduzir estas imagens e estas palavras. (GUATTARI, 1988, p. 9-10).

Seguindo nossos pensadores franceses com os signos agenciamentos maquinados, dormir é um desejo, passear é um Desejo. Escutar música, ou então fazer música ou escrever, são desejo, uma primavera, um inverno são desejos, desejo não tem nada a ver com lei ou falta. Também a velhice é um desejo. O desejo nunca deve ser interpretado, é ele que interpreta. Só há desejo agenciado ou maquinado. Máquina, maquinismo, maquínico: Não é nem mecânico, nem orgânico. Máquina é um conjunto de vizinhança entretermos heterogêneas independentes (A vizinhança topológica é, ela mesma, independente da distância ou da contiguidade que a máquina, ou o “ corpo sem órgãos”, e, então procurar o que se passa, partículas e fluxos, qual regime de signos). Que a máquina não seja um mecanismo, que o corpo não seja um organismo, é sempre nesse ponto que o desejo agencia.

O desejo ignora a troca, ele só conhece o roubo e o dom. As máquinas desejanter constituem a vida não edipiana do inconsciente. Nem arquetípico, nem estrutural, nem sistêmico, o inconsciente, tal como os pensadores concebem, procede de uma criação maquínica. É nisso mesmo que ele é radicalmente ateu. A conscientização maquínica, hoje, tornou-se inseparável da conscientização humana. O computador, que até agora foi assunto para técnicos especializados e que dizia respeito só a uma matemática ainda pouco elaborada, tende cada vez mais a se integrar em complexos de enunciação em que se tornaria quase

impossível fazer a separação entre a criatividade humana e a invenção maquínica. As máquinas concretas- ritornelos, olhos, faces, traços de paisagem...- substituindo ressonâncias de buracos negros levados pelos componentes semióticos, não podem ser classificados, etiquetadas, em função de categorias gerais. Estas só organizam no quadro de arranjos particulares, próprios de cada tipo de agenciamento que escapam a toda sistematização taxinômica. O desejo não está reservado para privilegiados; tampouco está reservado ao êxito de uma revolução uma vez feita. Ele é, em si mesmo, processo revolucionário imanente. Ele é construtivista, de modo algum espontaneísta. Como qualquer agenciamento é coletivo, é, ele próprio, um coletivo, é bem verdade que todo desejo é assunto do povo, ou um assunto de massas, um assunto molecular. Não acreditamos sequer em pulsões interiores que inspiram o desejo. O Plano de imanência<sup>5</sup> não tem nada a ver com uma interioridade; ele é como o de “fora” de onde vem todo o desejo. Vulcão em intensificação eruptiva. É fogo. Lava.

Esse Inconsciente maquínico, que se propõe fabricar, não conhece o negativo, pelo menos da lógica consciente. O inconsciente agenciado pode ser necessariamente e sempre ao mesmo tempo: Eu e outro, homem e mulher, pai e filho... O que importa, no momento, não são mais entidades polarizadas, identificadas, mas sim processos maquínicos, fluxos, misturas, denominados “devir” sexual, “devir” planta, “devir” animal, “devir” invisível, “devir” abstrato, Assim nos diz Felix Guattari:

O inconsciente maquínico nos faz transitar pelos platôs de intensidade constituídos por esses devires, nos permite penetrar em universos transformacionais, quando tudo parecia estratificado e definitivamente cristalizado. Instala-se no lugar onde se entrelaçam os efeitos motores da práxis, isto é, antes da oposição realidade-representação. (GUATTARI, 1981, p. 170).

Esse inconsciente agenciado vai estourando o que se encontra unicamente em si próprio, destrói um pretense universo secreto, um algo escondido no fundo, no centro do cérebro, inconsciente anárquico é um nó solto de interações maquinais através do qual somos articulados a todos os sistemas de potência e a todas as formações de poder que nos cercam. Os processos inconscientes não podem ser analisados em termos de conteúdo específico, ou

---

<sup>5</sup> Segundo Deleuze e Guattari o plano de imanência é uma leitura construtivista do pensar, uma imagem do pensamento, imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, experimentação tateante, transbordante, físicos, um plano meio que dá ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso, pensamento que pensa tornando-se outra coisa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam, plano caósmico. (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997).

em termos de sintaxe estrutural, mas antes em termos de enunciação, de agenciamentos coletivos enunciativos, E que não coincidem com as individualidades biológicas. A enunciativa maquínica circunscreve conjuntos-sujeitos que atravessam ordens muito diferentes umas das outras (os signos, a “matéria”, o espírito, a energia, a “mecanosfera”, etc.).

Um combate ferrenho que esta maquínica trava é em relação as reduções familiaristas do inconsciente, a que estão habituados os psicanalistas, esse familiarismo conserva perfeitamente uma organização capitalística da sociedade, inconsciente enraizado na origem, no passado, na culpa, no futuro, inconsciente-clichê, palavra de ordem.

Um inconsciente maquínico muito diversificado, muito criativo, seria contrário à boa manutenção de relações de produção baseadas na exploração e na segregação social. É por isso que todas as técnicas de recentralização do inconsciente no sujeito individuado, e em objetos parciais reificados, impedem a sua plena expansão no mundo das realidades presentes e das transformações possíveis, e tem, atualmente, uma posição privilegiada dentro da gigantesca indústria de normalização, de adaptação e de esquadrinhamento do socius na qual se apoia as sociedades capitalísticas. (Nas quais incluo as sociedades socialistas burocráticas.) (GUATTARI, 1981, p. 171).

Esses agenciamentos de liberdade a serem permanentemente inventados, esses corpos de potência, humanos para além de humanos, esquizos, gentes-bichos, bichos-gentes, lâminas-olho, mulheres-Sol, são as máquinas, conjunto desejante, sim, mas de uma multidão de seres objetos singulares, heterogêneos todos em relação aos outros, articulando-se em constelações funcionais nunca redutíveis a complexos universais, em combate a pesada mecânica isolante do sistema de recalque-atração do inconsciente clássico, inconsciente Pai, Patrão, uno, significante, autoritário, perverso, policial, cidadão de bem, então, agenciar liberação, como um corte de navalha no olho verdugo das teles, uma navalha rebelde, corte andaluz, Um cão andaluz, devir-cão-anárquico, agenciar maquínico.

Sempre agenciamentos<sup>6</sup> maquínicos produtores de enunciados, não existe enunciado individual. O agenciamento é fundamentalmente libidinal e inconsciente. O inconsciente em pessoa. Inconsciente povoado de elementos (ou multiplicidades ) de vários tipos: máquinas

---

<sup>6</sup> “O conceito de agenciamento de Deleuze e Guattari, por seu turno, diz respeito ao acoplamento de um conjunto de relações materiais a um regime de signos correspondente O agenciamento é formado pela expressão (agenciamento coletivo de enunciação) e pelo conteúdo (agenciamento maquínico).” (MIRANDA; SOARES, 2009).

humanas, sociais, técnicas, molares organizadas; máquinas moleculares, com suas partículas de devir-inumano.

Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por "agentes coletivos" não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade. (...) O Homem dos lobos, verdadeiro nome próprio, íntimo prenome que remete aos devires, infinitivos, intensidades de um indivíduo despersonalizado e multiplicado. Mas o que a Psicanálise compreende da multiplicidade? A hora da tarde na qual mil buracos se abrem na superfície da terra. Castração, castração, grita o espantalho psicanalítico que nunca viu senão um buraco, um pai, um cão, lá onde existem lobos; que só viu um indivíduo domesticado lá onde existem multiplicidades selvagens. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, pág. 51).

Os filósofos franceses trabalham o desejo, mostram a importância dele e seu aspecto revolucionário frente a toda instituição, até mesmo psicanalítica. Produziram um conceito de desejo, um novo conceito de desejo. Como anota Deleuze: “[...] vocês nunca desejam alguém ou algo, desejam sempre um conjunto.” (1988, p.17). Pensaram qual a natureza das relações entre elementos para que haja desejo, para que eles se tornem desejáveis. Para isso acionam o devir, devir-mulher-paisagem, não desejando uma mulher, porém desejando também uma paisagem envolta nessa mulher, paisagem do desconhecido, que se apresenta e enquanto não tiver desenrolado a paisagem que a envolve, não há contentamento, ou seja, meu desejo está no meio, no que corre, não terminará, multiplicidade. Seria um conjunto com dois termos, mulher, paisagem, mas é algo bem diferente. Sempre assim, um desejo nunca deseja algo sozinho, deseja bem mais, também não deseja um conjunto, deseja em um conjunto. Máquina, maquínico, muda de natureza a mulher, muda de natureza a paisagem, agenciar cósmico.

Não há desejo que não corra para um agenciamento. O desejo sempre foi, para mim, se procuro o termo abstrato que corresponde a desejo, diria: é construtivista. Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um

raio de sol... De uma rua. É isso. O agenciamento de uma mulher, de uma paisagem. De uma cor. (DELEUZE, 1988, p.17).

Existe um combate político, uma oposição dos filósofos Deleuze e Guattari à psicanálise em relação ao desejo, pois os psicanalistas falam do desejo como os padres, os psicanalistas são padres, fala do desejo como um grande lamento da falta, da castração. A castração sendo pior que o pecado original. Falam como uma espécie de maledicência sobre o desejo, que é assustador. Alguns pontos de oposição ao desejo psicanalítico, o inconsciente como fábrica, é produtor, não um teatro de representações, o inconsciente produz. Não para de produzir. Funciona como uma fábrica. É o contrário da visão psicanalítica do inconsciente como teatro, onde se agita as cenas dramáticas e culpadas de um Hamlet, ou de um Édipo, ao infinito. Existe a leitura dos filósofos com os delírios, onde esses delírios são ligados ao desejo, que são sempre um agenciamento-acontecimento com o mundo,

Desejar é delirar, de certa forma, mas se olhar um delírio, qualquer que seja ele, se olhar de perto, se ouvir o delírio que for, não tem nada a ver com o que a psicanálise reteve dele, ou seja, não se delira sobre seu pai e sua mãe, delira-se sobre algo bem diferente, é aí que está o segredo do delírio, delira-se sobre o mundo inteiro, delira-se sobre a história, a geografia, as tribos, os desertos, os povos...as raças, os climas, é em cima disso que se delira. O mundo do delírio é: “Sou um bicho, um negro!”, Rimbaud. É: onde estão minhas tribos? Como dispor minhas tribos? Sobreviver no deserto, etc. O deserto é... O delírio é geográfico-político. E a psicanálise reduz isso a determinações familiares. A psicanálise nunca entendeu nada do fenômeno do delírio. Delira-se o mundo, e não sua pequena família. (DELEUZE, 1988, p.18-19).

Então como produzir seu próprio inconsciente, um inconsciente caos artista anárquico, antropofágico, devorador de formalidades, de severidades, de memória sujeito histórica identitária, que tal cada um produzir seu próprio inconsciente, já que ele é uma singularidade, porque temos que passar a vida construindo esse inconsciente, não há tempo para preguiça, pois ele que funda as crenças, os amores, as tristezas, os poemas, a alegria... é ele que faz as séries da vida, as séries da morte... é um combate perpetuo de inventar, de liberar fluxos, corpo anorgânico, sem organismos de poder debilitantes, em seu inconsciente-pele, selvagem, pois caso tenhamos um inconsciente dominado, vai ser uma forma de vida repugnante, só guiada por verdades verdadeiras, nacionais e sacrificiais.

O que nos libera de conhecermos o sujeito fixo em nós, o eu identitário, o marcador linguístico de poder, é a nossa grande alegria indomável de produzir nosso inconsciente, é o esquizo, o bicho, o estranho fascinante em nós, nossa máquina cega. Aquilo que nos ultrapassa, crueldade que alimenta nosso “impoder” de pensar, a máquina da inquietude quer expressão agora, nessa escrita, nesse dedilhar, encontrar arma, e então era isso, nessas linhas, nesse papel, esse poema, fazer poemas, isso, aquilo se torna a vida de cada um. Escrever e fazer poemas é produzir um inconsciente.

Produzir inconsciente como uma educação das singularidades, um povo nômade, agenciamentos livres, criador, autopoietico, sendo rebelde sem pausa, pois pensamento sendo exercício radical que a vida faz. É um esforço existir em termos de encontros singulares, a vida é sempre uma aventura em busca de encontros com outras forças. O inconsciente singular é povoado por elementos que andam em conjunto, chama-se matilhas, maltas, bandos, etc. potência em movimento, porque um lobo só caça em matilha. Porque o inconsciente é matilha; inconsciente é multiplicidade, as singularidades são sempre múltiplas. Inconsciente como um conjunto de matilhas, pronto para atacar a castração, a individualização, a formalização, enfim, a vida morna e/ou as alegrias do capitalismo liberal. Félix Guattari indica a arte como resistência aos modos de subjetivação capitalística:

É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais consequentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equívoco generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias... (GUATTARI, 1992, p.115)

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina autopoietica. (GUATTARI, 1992, p. 135).

O novo inconsciente como paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa

criada, em inflexão de estado de coisas, foge ao poder, ultrapassa os esquemas pré-estabelecidos, e considera o destino da alteridade em suas modalidades extremas. Porém essa escolha ética não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei ou de um deus único e todo-poderoso. Daí surge o ser como antes de tudo autoconsistência, autoafirmação, existência para si desenvolvendo relações particulares de alteridade:

O para-si, e o para-outrem deixam de ser o privilégio da humanidade, eles cristalizam em toda parte em que interfaces maquínicas engendram disparidades e, em contrapartida, são fundadas por ela. A ênfase não é mais colocada sobre o ser, como equivalente ontológico geral, o qual, pela mesma razão que outros equivalentes (o Capital, a Energia, a Informação, o Significante), envolve, delimita e dessingulariza o processo, mas sobre a maneira de ser, a maquinação para criar o existente, as práxis geradoras de heterogeneidade e complexidade. A tomada maquínica, por sua vez, será antes desdobrada através de envoltórios temporais e espaciais múltiplos e polifônicos e de desenvolvimentos potenciais, racionais e suficientes, em termos de algoritmos de regularidades e de leis, cuja textura é tão real quanto suas manifestações atuais. Uma ecologia do virtual se impõe então aqui como complemento necessário das ecologias do já existente. (GUATTARI, 1992,p.139).

Uma pesquisa que está em desenvolvimento por vários autores, como Eduardo Viveiros de Castro, a artista grega Angela Melitopoulos, o sociólogo italiano Maurizio Lazzarato, o filósofo Éric Alliez e outros tantos<sup>7</sup>, um projeto a partir da ideia de inconsciente animista em Félix Guattari, que trata de um horizonte, uma categoria totalmente expressionista, que se vincula amplamente a um vitalismo universal. Ali, de acordo com a tradição neoplatônica, tudo respira, e tudo conspira num sopro cósmico. O que ocorre a partir da união de Guattari com Deleuze é que o animismo além de um ponto de vista expressionista e vitalista, é um investimento maquínico. O conceito de uma máquina (e mais tarde o de agenciamento) possibilita a Guattari e Deleuze se livrarem da cilada estruturalista, não é um subconjunto da técnica. A máquina, ao contrário, é um pré-requisito da técnica. Na cosmologia de Guattari, há todo tipo de máquinas: sociais, tecnológicas, estéticas, biológicas, cristalinas etc. Para esclarecer a natureza da máquina, Guattari se refere ao trabalho do

<sup>7</sup> A artista grega Angela Melitopoulos e o sociólogo italiano Maurizio Lazzarato desenvolvem, há anos, um projeto artístico em torno do animismo em Félix Guattari. Para tanto, realizaram várias entrevistas com amigos e estudiosos de seu pensamento, na França e no Brasil. O projeto foi concebido como uma instalação. (Cf. LAZZARATO; MELITOPOULOS, 2011, pp. 169-183)

biólogo Francisco Varela, que distingue dois tipos de máquinas: as alopoiéticas, que produzem outras coisas além delas mesmas, e as autopoiéticas, que geram e especificam continuamente sua própria organização. Varela mantém o termo autopoiético no domínio biológico, reproduzindo a distinção entre vivo e não vivo que está na base do paradigma ocidental, ao passo que Guattari o estende às máquinas sociais, técnicas, estéticas, aos sistemas cristalinos etc. Por todo o Cosmos, há devires, singularidades. Se eles não são a expressão de “almas” ou de “espíritos”, eles são a expressão de agenciamentos maquínicos que, pelas diferenças e disparidades que criam, possuem uma capacidade própria de ação e de enunciação.

Félix Guattari opera um descentramento da subjetividade separando-o não apenas do sujeito, da pessoa, como também do humano. Seu problema é sair das oposições sujeito/objeto e natureza/cultura, que tomam o homem como a medida e o centro do Cosmos.

Este capítulo foi um apanhado do conceito filosófico criado e desenvolvido pelos pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, conceito este de inconsciente ou agenciamento maquínico, que trabalha desejo como fábrica de real social e político, artista, imagético, invenção de um povo, seja bicho, mar, sol, mulher, navalha, olho, tudo do cosmos mutante e que vitaliza, agenciar encontros estrangeiros em nós, e mudar de estados.

Seguindo o trabalho, passo a pesquisa, neste capítulo, a um histórico do movimento surrealista e o cinema surrealista, mais especificamente a obra clássica “Um Cão andaluz” de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, uma obra fílmica que nos instiga, a questionar todos os modos de representação do mundo dado, normalizado.

“É a vez do pão romper o homem, e ser a beleza do primeiro sol.”

(René Char, *O nu perdido e outros poemas*)

“É favor das estrelas nos convidar a falar, nos mostrar que não estamos a sós, que a aurora tem um teto e meu fogo tuas mãos.”

(René Char, *O nu perdido e outros poemas*)

### 3 AGENCIAMENTO: CINEMA SURREALISTA

“Ao olho de carne nada os distingue dos corpos que ainda se obstinam.”

(Samuel Beckett, *O despovoador*)

“O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer.”

(Clarice Lispector, *Água viva*)

Para escrevermos uma história (mesmo que breve) do surrealismo faz-se necessário voltarmos um pouco mais no tempo e encontrarmos ou retomarmos os princípios e os valores do movimento antecedente, o Dadaísmo.

- Dadaísmo

Repulsa, revolta e nojo. Estas são talvez as palavras que melhor representam o espírito que norteava alguns artistas perante os horrores e a destruição decorrentes da Primeira Guerra Mundial. Foi nesse contexto que Hugo Ball deu início, na noite de 08 de fevereiro de 1916, no Cabaret Voltaire, em Zurique (Suíça), ao que seria conhecido por movimento dadaísta ou Dadaísmo. A origem do termo dadaísmo está ligada a duas versões, sendo que não podemos definir qual a verdadeira. Uma versão diz que o termo dadá foi sugerido por Ball por ser a primeira palavra pronunciada por bebês, seria um retorno às origens, consequente do período de desilusão que a guerra provocara. Outra versão diz que três artistas, o romeno Tristan Tzara, o alemão R. Huelsenbeck e o alsaciano Hans Arp, abriram o dicionário a procura de um termo que representasse o momento destrutivo e intenso por qual o mundo passava e elegeram a palavra dadá.

O movimento dadaísta, ou apenas Dadá, tem imensa importância para nós porque alguns de seus princípios foram aproveitados e repensados pelo Surrealismo. E são esses princípios que procuramos expor, além de evidenciarmos as diferenças entre os dois movimentos. Com o surgimento de Dadá, no cabaret Voltaire, iniciaram-se também os chamados espetáculos-provações, que mais tarde contagiaram Paris e se tornariam uma das marcas mais constantes do Movimento Surrealista, acontecendo juntamente com as famosas exposições surrealistas.

Em 14 de julho de 1916, Tzara leu seu manifesto do senhor antipyrina numa sessão organizada em Zurique. Depois, publicou *Premiere Aventure Céleste* de M. antipyrine, trazendo seus poemas que seriam considerados a cristalização do espírito Dadá na poesia, na literatura: a utilização da escrita automática. Nesses poemas, palavras eram alinhadas lado a lado sem terem qualquer sentido lógico aparente. Exemplo do automatismo, podemos encontrar em Berlim em 1918, quando Raoul Hausmann desenvolveu seu poema optofonético, que consistia em pronunciar palavras e sons de forma como estes apareciam em sua mente. Durante todo esse período, Tzara lançou várias publicações que eram verdadeiros manifestos Dadá. Nelas encontraram-se os postulados sobre as posições políticas e estéticas do dadaísmo. Nos textos Dadá, eles protestavam contra a doutrinação e a favor da negação e da destruição de tudo que era estabelecido: a ordem, as instituições, a estética sedimentada.

Em 1917, Francis Picabia retornou dos Estados Unidos, onde conheceu o francês Marcel Duchamp, que realizava na América seus trabalhos e suas pesquisas artísticas. Duchamp inventara na época os chamados ready-mades Works of art, ou apenas ready-mades, cuja premissa era dar ou atribuir um sentido artístico a objetos industriais, objetos que tivessem apenas uma característica funcional no cotidiano das pessoas. A característica principal do ready-made era o deslocamento do objeto de seu espaço habitual, conferindo-lhe um sentido diferente de um sua função original. Em Barcelona, no ano seguinte, Francis picabia lançava a revista 391, destinada a apresentar as pesquisas dadaístas.

O Dadá , enquanto movimento, só chegou em Paris com a ida de Tzara, em 1919. A partir desse ano, André Breton, Louis Aragon e Phillipe Soupault começaram a editar a revista *Litterature*. Nessa revista, as preocupações estavam voltadas para a revisão de certos valores, para o mistério da criação artística e para os destinos da poesia, ou seja, não era uma atividade unicamente destrutiva. Concomitante, os estudos de Freud sobre o inconsciente humano e sobre os sonhos começavam a ser amplamente difundidos.

Em 1922, porém, começaram os desentendimentos e as desavenças no grupo Dadá. Os membros da *Littérature*, além de Picabia e Paul Éluard, romperam com Tzara e com o movimento dadaísta.

A nova série de *Littérature* começaria a ser publicado em março de 1922 (e duraria até junho de 1924). Já distanciava-se das premissas dadaístas. Era considerada por seus fundadores (basicamente os mesmos da primeira fase) como meio de conhecimento que buscava o avesso do cenário lógico e não como uma proposta de uma nova escola artística. Eles não estavam preocupados em fundar uma nova estética, mas sim em mudar a sociedade, o mundo, a vida. Era como um anúncio do que seria e do que buscaria o Surrealismo.

- O Surrealismo

No final de 1922, Paris se viu em meio a uma “epidemia do sono”. Todos que estavam ligados ao emergente espírito intelectual da época interessavam-se pelos discursos falados em estado de sono. A ênfase era dada no caráter experimental e as armas, para se tentar novas descobertas eram a intuição e a inspiração, ligadas fortemente ao acaso. O acaso, que já era uma característica marcante do Dadaísmo (como podemos ver em Arp, Duchamp, entre outros), foi uma das vias para os surrealistas atingirem suas pesquisas artísticas.

Nesses anos, entre 1922 e 1924, Breton começou a assumir, então, uma postura de chefe e mentor, pela sua contribuição teórica e pelo seu magnetismo. Nessa época, as pesquisas realizadas eram marcadas pelo uso do hipnotismo e de drogas, como pode ser atestado no artigo escrito por Breton, em 1922, *Entrée des Médiuns*. As atividades do grupo nesse período foram resumidas por Aragon, em 1924, na obra *Une Vague d'ê Reves*, na qual relatava as descobertas da revista *Littérature*, além de expor trabalhos de vários artistas como Ernst, recém chegado da Alemanha, e Robert Desnos.

A fundação do Surrealismo como movimento ocorreu nesse mesmo ano, 1924, através da publicação do *Manifesto do Surrealismo*, escrito por Breton. No *Manifesto*, Breton afirmava o surrealismo como uma entidade natural não induzida, renegado, assim, as pesquisas feitas com o uso do hipnotismo e de drogas. Ele elegia, então, o maravilhoso, o inconsciente, o automatismo como característica e fundamento surrealista, segundo Breton:

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir; seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1985, p.58).

O surrealismo, no entanto, nasceu do gosto pelo mistério das coisas, numa tentativa de apreender a realidade secreta, atingindo mundos e esferas para muito além do automatismo puro definido por Breton no primeiro manifesto.

- A Arte Surrealista

A arte surrealista nasceu da tripla influência das artes visionária, primitiva e psicopatológica. Da arte visionária do século XVI, os maiores nomes foram Hieronymus Bosh (domínio do fantasmagórico) e Giussepe Arcimboldo (técnica da imagem dupla). A diferença entre essa arte e o surrealismo é que os visionários buscaram inspiração na mitologia greco-romana e na Bíblia, enquanto os surrealistas tentaram criar sua própria mitologia, buscando fontes ainda inexploradas. Da arte primitiva (oceânica), os surrealistas elegeram a necessidade, observada na maioria das obras, de se pintar aquilo que se crê e não apenas aquilo que se vê. Da arte psicopatológica (a qual os surrealistas foram os primeiros a recorrer), a principal característica era deixar aparecer as mensagens vindas do inconsciente humano.

Podemos eleger como valores maiores da arte surrealista a beleza convulsiva, o humor negro, o amor louco e o acaso objetivo. A beleza convulsiva significava aquela que era resultante da oposição de duas realidades distintas na busca da supra-realidade. O humor negro objetivava uma espécie de terrorismo contra os valores da sociedade burguesa. O amor louco, pelo qual os surrealistas elegiam a mulher como objeto de desejo. E o acaso objetivo, que se dava através das relações de coincidências recorrentes na vida. Esses valores também estão presentes nos filmes e, por isso, serão recorrentes neste trabalho, passamos ao cinema surrealista.

- O Surrealismo e o Cinema

No Cinema Luis Buñuel preocupava-se com as experimentações vanguardistas, dizendo sempre ser contrário aos rebuscamentos visuais e técnicos. Seus filmes mostravam geralmente o que a lente da câmera captava, porém, Buñuel buscava o que havia de especial no real para ser captado por essas lentes. Ou seja, muito próximo das relações observadas na plástica surrealista com a questão do figurativo e na literatura surrealista com o uso da linguagem Segundo Glauber Rocha, Buñuel teria declarado:

Nunca tenho problemas com a técnica. Tenho horror dos filmes de ‘angulações’, detesto os quadros insólitos. Com meu operador, quando ele me propõe uma bela composição eu começo a sorrir e desmancho tudo, para filmar sem efeitos... (ROCHA, 1983, p.125).

Não se pode discorrer sobre a arte surrealista sem analisar o cinema. A relação entre o surrealismo e o cinema foi de atração mútua. O cinema se mostrava aos surrealistas como um meio perfeito de expressar todos os valores aceitos como fundamentos á sua estética.

O discurso cinematográfico possibilitava criar e articular com os sonhos, a lógica de uma experiência que é o “preenchimento do desejo” (conforme termos desenvolvidos por Freud) por excelência. O material cinematográfico (imagens visuais e sonoras) apresentava exclusiva afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente. Justamente o que o surrealismo queria expressar. Nessa afinidade encontra-se a via liberadora, a potência anárquica desse cinema.

Essa atração se consumou primeiramente com a realização de filmes que aproximavam-se mais do caráter e do espírito dadaístas. Em julho de 1923, um dos líderes do movimento dadaísta, o fotógrafo Tristan Tzara, insistiu para que Man Ray fizesse um filme e seria a atração especial do evento Noite do coração barbudo. Man Ray fez o filme apenas em um dia. Intitulado Retorno à Razão, o filme é constituído de um balé desordenado de alfinetes e outros objetos dançando livremente na tela ( baseado nas suas experiências com a radiografia), intercalado com filmagens da amante do artista, Kiki de Montparnasse. Com apenas dois minutos e meio de duração, o filme teve um impacto grande junto à plateia e causou satisfação entre os dadaístas.

Em 1924, o filme dadaísta de René Clair, Entreato, satisfaz também a sensibilidade surrealista, devido a certas afinidades entre os dois movimentos, como o humor negro e a ironia frente às convenções e às regras estéticas vigentes, o ataque à burguesia e ao senso comum. Entreato contou, inclusive, com a participação dos artistas Marcel Duchamp e Man Ray. O roteiro de Francis Picabia consistia numa sucessão de gags e disparates visuais e foi concebido para servir de intermédio filmado ao balé “instantaneísta” Relachê, do grupo sueco de Rolf de Maré. Entreato, como Retorno á Razão de Man Ray, foi o equivalente no cinema á poesia automática dadaísta, misturando uma partida de xadrez, com imagens de uma dançarina com barba e uma carroça funerária puxada por dromedários que atinge uma velocidade espantosa, refletindo-se na própria montagem do filme. Gilles Deleuze faz uma leitura maquínica, atravessamentos em dança nas imagens-tempo em entreato:

Em entracte, de René Clair, a roupa da bailarina vista de baixo “se abre como uma flor” e a flor “abre e fecha sua corola, estende suas pétalas, estica seus estames”, tornando-se novamente pernas de bailarina que se abrem; as luzes da cidade tornam-se um “monte de cigarros em brasa” nos cabelos de um homem que joga xadrez,

cigarros que por sua vez se tornam “as pilastras de um templo grego, e depois de um silo, enquanto o tabuleiro de xadrez deixa transparecer a Place de la Concorde”. O filme de René Clair multiplica todos os procedimentos. (DELEUZE, 2007, p.73-74).

Essa relação do surrealismo com o cinema, contrária às experimentações de vanguarda, Buñuel dizia ter horror das angulações. Ele gostava de filmar sem efeitos e não aceitava quando lhe davam ideias para criar belas composições. Detestava a *mise-en-scene* tradicional, o campo e o contra campo, a narrativa clássica, mas tinha sérias críticas aos “experimentalismos” de vanguarda também. Amava os planos longos, as tomadas em continuidade. Afirmava que ficava aborrecido ao ler, durante semanas, um roteiro e que, após ensaiar, rodava apenas duas ou três vezes cada cena.

A montagem de Buñuel não pretende informar pela lógica: desperta, crítica, aniquila, pela violência, a introdução do plano anárquico, profano, erótico- sempre pelas imagens proibidas no contexto da burguesia. Seu estilo é uma ideia em movimento- a liberdade realista desta ação é seguida por um olho atento aos detalhes: a ducha de água quente e fria, irregularmente, jamais permitindo que o espectador pare de pensar. O diálogo oscila entre o coloquial e o poético: o homem fala sempre segundo esta ou aquela posição diante do problema; a violência é absoluta contra os fracos: o cego chutado em *L'Âge d'Or*, o paralisado torturado em *Los Olvidados*, a abelha esmagada em *Ensayo de un Crimen*, violência contra os tabus do amor e do sexo: a imagem da mulher amada no sanitário em *L'Âge d'Or* ou a indecisão das mãos da freira Viridiana diante das tetas carregadas de uma vaca. (ROCHA, 1983, p.125).

- Luis Buñuel e “Um Cão Andaluz”

No mesmo ano em que Man Ray realizou *A Estrela do Mar*, 1928, os espanhóis Luis Buñuel e Salvador Dalí tiveram a ideia de realizar um filme juntos. A obra nasceu de dois sonhos: Buñuel sonhou com uma nuvem cortando uma lua e uma navalha cortando um olho, e Dalí sonhou com uma mão cheia de formigas (motivo extremamente comum nas obras do pintor espanhol). Assim, começaram a trabalhar o roteiro na cidade de Figueiras, na Espanha. Um roteiro nada habitual, cuja premissa básica era: “Não aceitar nenhuma ideia, nenhuma

imagem que pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional.” (BUÑUEL, 2009, p. 145).

Buñuel e o filme foram apresentados então à Man Ray e à Louis Aragon, ambos já pertencentes ao grupo surrealista. Os dois, fascinados pelo filme, levaram Buñuel para participar de uma reunião do grupo surrealista, no café Cyrano. Foi apresentado então à A. Breton, Max Ernst, P. Eluard, T. Tzara, Y. Tanguy, R. Magritte, entre outros. Com a frequência de suas participações nas reuniões, Buñuel também passou a integrar o grupo surrealista.

O escândalo causado por *Um Cão Andaluz* garantiu sua permanência em cartaz durante oito meses. Entre os insultos e as curiosidades em torno da exibição do filme, comentou-se que até abortos ocorreram durante a sua projeção. Exageros a parte, o filme tornou-se o marco do cinema surrealista.

- Buñuel: Uma Vida Maquínica

Luis Buñuel nasceu em 22 de fevereiro de 1900, na cidade espanhola de Calanda, na província de Truel, região que, segundo ele próprio, manteve características da Idade Média até o período da Primeira Guerra Mundial. Após quatro meses de seu nascimento, ele mudou-se com sua família para Saragoça, na província de Aragão. No entanto, sempre visitavam a cidade de Calanda nas férias. Nessa cidade, o que mais marcou Buñuel foram os famosos tambores, cujos toques fortes podem ser vistos (e ouvidos) em algumas obras do cineasta, como em *A Idade de Ouro* (1930), em *Nazarin* (1958) e em *Simão do Deserto* (1965), sempre surgindo em momentos de tensão e de rupturas nesses filmes. Relação maquínica sonora vital de Buñuel com os tambores, sempre repetição-variação liberando o tempo, sempre outro inventado em cada película.

Buñuel desde muito jovem descobre maravilhado, atravessando o País Basco, uma paisagem nova, inesperada. Viu nuvens, chuva, florestas assombradas pela bruma, musgo úmido nas pedras. Impressão deliciosa que nunca irá abandonar. Todas imagens-acontecimento que o vinculou a essa maquínica desejante que é sua arte.

O contato com o surrealismo deu-se através da publicação *La Revolution Surrealiste*, que fascinara Buñuel. Ainda em 1928, ele foi para Madri proferir uma conferência sobre cinema e vanguarda e um dos filmes por ele apresentado era *Entreato*, de René Clair. Nesse mesmo ano, Buñuel e Dalí tiveram a ideia de realizar um filme juntos. Nasce, então, *Um Cão*

Andaluz. Integrado ao grupo surrealista a partir da recepção de seu primeiro filme, Buñuel realiza em 1930 sua segunda obra, agora sem parceria de Dalí, *A idade de ouro*.

O cineasta participou do movimento surrealista até 1932, quando vários membros já haviam entrado para o Partido Comunista. Embora simpatizante Buñuel nunca suportou as reuniões longas e a ordem estabelecida dentro do partido. Além disso, a crescente atração pelo luxo e pelo dinheiro entre alguns surrealistas não o contagiou.

Durante a Guerra Civil Espanhola e a tomada de poder de Franco, de 1936 a 1939, Buñuel permaneceu em Paris, pois era perseguido pela extrema direita por causa de suas obras, principalmente pelo terceiro filme, *Las Hurdes*, realizado em 1932.

Após a chamada fase mexicana, Buñuel dirigiu mais seis filmes, realizados ora na França ora na Espanha, que estão entre os mais conhecidos e que, geralmente, são considerados entre os mais importantes do cineasta: *A Bela da Tarde* (1967), *Via Láctea* (1969), *Tristana - Uma Paixão Mórbida* (1970), *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), *O Fantasma da liberdade* (1974) e *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (1977). Tal situação deve-se ao fato, de que, segundo o próprio Buñuel, na Europa as condições de filmagem serem muito mais seguras e confortáveis que no México:

De *Un Chien Andalou* e *El Angel Exterminador*, Buñuel usou o cinema para enfrentar seus personagens na inconsciência deles mesmos; o homem nu e pelo avesso; justamente por isto Buñuel permanece ainda um surrealista como Dalí (com quem rompeu, acusado de servidor ao gosto fácil da burguesia), mas lógico até onde pode ser: a *mise-en-scène* do imprevisto- sempre na direção do mistério, contudo ligada ao ritmo, á plástica e á literatura espanhola: no México de Nazarín está reconstituída a Espanha, nas marcas da arquitetura colonial e no texto diretamente influenciado por Lorca; as imagens da água, da lua e dos anjos sensuais permanecem de *Un Chien Andalou* a *El Angel Exterminador*; mesmo negando os quadros insólitos, Buñuel trabalha com Goya e Miró- a nova Ceia em *Viridiana*; as visões de Robinson na ilha. (ROCHA, 1983, p.126-127).

- Um Cão Andaluz

O Diretor de um filme mudo posiciona-se atrás da tela do cinema em que sua obra está sendo exibida para cuidar do gramofone que tocará as músicas de fundo, escolhidas por ele próprio. Ao mesmo tempo, preocupado com a receptividade que seu filme terá, mune-se de

pedras para jogar em qualquer espectador mais exaltado que tentar acertá-lo com ovos, socos, ou seja lá o que for.

Esta história era contada por Buñuel, um artista que adorava narrar fatos curiosos que aconteceram em sua vida, como está vitalmente narrado em sua autobiografia: *Meu último suspiro*. No entanto, nem sempre podemos acreditar em tudo que ouvimos falar ou lemos. O que importa aqui, porém, não é se realmente o fato aconteceu ou não, mas a aura criada sobre a exibição de *Um cão andaluz*, o que contribui ainda mais para o clima enigmático e surpreendente do filme.

Na verdade, o título original seria algo como *Proibido debruçar-se para o interior*, talvez uma crítica aos experimentalistas da vanguarda francesa, mas que também pode representar uma referência aos rígidos esquemas de censura que as regras sociais impõem ao ser humano, impossibilitando-o de realizar seus desejos mais íntimos.

Buñuel dizia com frequência que *Um cão andaluz* era um filme sobre assassinato e o sentimento misto de medo e atração que este ato causa nas pessoas. Uma violência que faz o pensamento pensar. Como afirma Glauber Rocha:

Respondendo aos jornalistas, Buñuel é franco: “A moral burguesa é para mim o imoral, contra o qual se deve lutar: a moral fundada sobre nossas injustas instituições sociais, como a religião, a pátria, a família, a cultura; enfim, isto que se chama os ‘pilares da sociedade’. Sim, eu fiz filmes comerciais, mas sempre segui meu princípio surrealista: a necessidade de comer não desculpa jamais a prostituição da arte. Entre vinte filmes eu tenho alguns péssimos, mas nunca traí meu código de moral. Eu sou contra a moral convencional, os fantasmas tradicionais, toda esta sujeira moral da sociedade introduzida no sentimentalismo. Para mim, *Los Olvidados* é efetivamente um filme de luta social. Porque eu me creio simplesmente honesto comigo mesmo, eu devo fazer uma obra social. Eu sei que vou neste caminho. Mas a partir do social eu não quero fazer filmes de tese. Eu observo as coisas que me emocionam e eu quero transpô-las para a tela, mas sempre com essa espécie de amor que eu tenho pelo instintivo e pelo irracional que podem aparecer em tudo. Sempre estou lançado para o desconhecido e o estranho que me fascinam sem que eu saiba jamais por quê. Sim, eu sou ateu graças a Deus; é preciso buscar Deus no homem e isto é muito simples...” (ROCHA, 1983, p. 122-123).

E o mesmo Glauber diz ainda: “O surrealista de antes é o anarquista de hoje: serve à revolta na medida que fere as bases das instituições do capitalismo. Na eterna esquerda,

contra a ordem estabelecida, Buñuel será sempre um homem condenado.” (ROCHA, 1983, p.123).

Buñuel tem um jeito de contar a história que não se serve dos mesmos mecanismos, das mesmas técnicas que são usadas no contado, no relato. O seu jeito de contar não é fenomênico, aproxima-se mais do “jeito” do inconsciente, com seus saltos no tempo, com seus “brancos”, com sua força imagética. A não-linearidade, a não-continuidade, enfim, as formas como os “cacos” de história aparecem em nossos sonhos-máquinas, brotam de nosso inconsciente, serviram de sopro para a confecção de suas películas.

Neste segundo capítulo foi apresentado um apanhado histórico do Dadaísmo e do Surrealismo como forças inventoras de liberação da vida, uma pequena passagem e instigante aventura da vida obra do cineasta espanhol Luis Buñuel e o cinema surrealista com ênfase no curta “Um cão andaluz”, neste próximo capítulo proponho uma leitura das imagens do curta “um cão andaluz” a partir do conceito de inconsciente-agenciamento maquínico de Deleuze e Guattari.

“Que a palavra se perca num rumor de queda por indistintos círculos quebrados e com o ser se dilate no silêncio e no ouvido.”

(António Ramos Rosa, *Animal olhar*)

“Perdi o nascimento da árvore. O acaso chove sobre as minhas páginas brancas. Quero apertar a argila entre os meus dedos, possuir a madeira, o sal, o vidro, o fogo. Quero ouvir a canção que é uma ilha de chuva.”

(António Ramos Rosa, *Animal olhar*)

#### 4 LEITURA-AGENCIAMENTO: UM CÃO ANDALUZ

“Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.”

(Clarice Lispector, *Água Viva*)

“As andorinhas das palavras que abrem as persianas da manhã.”

(Benjamin Péret, *Revista Libertárias*)

Esse inconsciente agenciamento maquínico, na película “Um cão andaluz” não busca significar nem é discernível que haja efetivamente um sonho, é mais um estado de embriaguez que dissolve as passagens. Delira-se com a figura e não com a representação; o olho que é a lua (devir-cosmos) a lua que é o olho (um devir-molecular) o olho que é o olho da moça, o olho da moça que é a lua, um delírio que é feito de delirar as imagens, o padrão, as raças, estados, poder, um delírio histórico universal, é histórico mundial social e não como representação edipiana (lei, simbólico, sonho, estrutura, estado, dinheiro), papá, mamá como significação psicanalítica, talvez essas imagens materialidade de um filme surrealista com seus imprevisíveis, inusitados entre corpos que produzem infinitas, múltiplas interpretações avaliações em detrimento de uma realidade verdade, nos atinja, nos faça criar a partir de percepções outras um corpo de potência como experimentação de lentidões, velocidades e durações como éticas do deslocamento de imagens clichês, uma certa violência e espanto, pois:

A expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas, uma forma estando quebrada, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas. Arrastar, adiantar-se à matéria. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p 58).

Uma leitura possível do curta “Um cão andaluz” aponta liberando as imagens-forças que se agenciam, máquinas com máquinas, máquina lâmina navalha que corta máquina-olho, olho que é a lua, elementos cósmicos que nos interesse, nos afete violentamente como desvio, como corte e, de fato, produza real. Um real para além da carne humana. Um real lamino-lunar-mar. O prazer do jogo surrealista consiste em ir até as profundezas do inconsciente e retornar com matéria suficiente para fazer uma obra de arte.

Ao contrário do que se costuma pensar os surrealistas não queriam fugir do cotidiano, Queriam, isso sim, virá-lo pelo avesso, mostrar suas entranhas através de procedimentos diversos que tornavam o real estranho, mas não menos real por isso. Poderíamos afirmar até, mais que fugir da realidade ou mesmo ultrapassá-la, o que os artistas queriam era ultrapassar, isso, sim, um modo de representação do mundo. As imagens surrealistas habitadas em “Um cão andaluz” não querem representar nada, não pedem interpretação do tipo inconsciente psicanalítico, que sempre rebate em leitura una, estruturante, remetendo a uma infância do mundo, a uma origem essencial faltosa, essas imagens surrealistas que aceitamos como forças cósmicas, como movimento real de abolição do estado de coisas, imagens produtoras de um inconsciente agenciador de desejos, elas pretendem desafiar o senso comum, as imagens cristalizadas, propondo experimentar uma materialidade como nos fazendo, nos mudando no instante sensível maquínico, na lâmina que corta o olho indefeso, a nuvem que corta o sol, num balé improvável e que seduz, no momento mesmo em que estamos sendo violentados por essas imagens reais que saltam e deslocam nosso corpo absorto, corpo imagens surrealistas que nos convida a delirar junto, delirar povos formiga, descentrado e abandonando os lugares de poder, imagem corpo que maquina, que muda de natureza a cada encontro com esse cinema agenciador físico e ilógico, artesanal, maquínico:

É que jamais uma máquina é simplesmente técnica. Ao contrário, ela só é técnica como máquina social, tomando homens e mulheres em suas engrenagens, ou, antes, tendo homens e mulheres dentre suas engrenagens, não menos que coisas, estruturas, metais, matérias. É que a máquina é desejo, não que o desejo seja desejo da máquina, mas porque o desejo não cessa de fazer máquina na máquina, e de constituir uma nova engrenagem ao lado da engrenagem precedente, indefinidamente, mesmo se essas engrenagens parecem se opor, ou funcionar de maneira discordante. O que faz máquina, falando propriamente, são as conexões, todas as conexões que conduzem a desmontagem. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 147-148).

Essa força que a imagem ganha nos filmes de Buñuel é uma das marcas de Um cão andaluz. O filme é repleto de cenas que ficaram para sempre no mundo coletivo de quem é tocado por essa obra selvagem. A Cena da abertura, inclusive, é uma das mais fortes e conhecidas da história do cinema, onde a lâmina toca, corta o olho da moça, possível ferida em nossa visão habituada as imagens compradas pelos comerciais das teles, porém, a partir daí abre-se a brecha para multiplicidades de singulares acontecimentos, como formigas

surgem loucas e descentradas da mão do homem, como maravilhosas estrangeiras a nos povoar:

A multiplicidade molecular tende ela mesma a se integrar ou a dar lugar a uma máquina, ou antes a um agenciamento maquínico cujas partes são independentes uma das outras, e que não funciona menos. O complexo dos cães músicos já é descrito como um tal agenciamento minucioso. Mesmo quando o animal é único, sua toca, ela, não o é, é uma multiplicidade e um agenciamento (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 71).

Ao assistirmos o filme de Buñuel e Dalí não cessamos de perguntar, ora, mas que cão? Não há cão nenhum! Mas há populações inteiras de formigas arrastando o piano, e todos se lembram da navalha. A moça sentada na barbearia: Um devir-mulher atinge um ponto de indiscernibilidade, a visão vacila numa paisagem não-humana, o olho olha a lua e devém: o barbeiro puxa a navalha e rasga o olho, e rasga a lua, um gesto erótico e acontecimental. Mas esse filme não busca significar, nem é discernível que haja efetivamente um sonho; É mais um estado de delírio não psicanalítico, que se inventa, estrangeiridades, e é real, que dissolve as passagens. O agenciamento antes de tornar-se outra coisa, é mais ou menos este: o olho rasgado, a lua cortada, as formigas descentradas, um devir-esquizo<sup>8</sup> das imagens:

Em *Le chien andalou*, de Buñuel, a imagem da nuvem alongada que corta a lua se atualiza, mas tornando-se a de um barbeador que corta o olho, conservando assim o papel de imagem virtual em relação à seguinte. Um tufo de pelos se torna um ouriço, que se transforma em cabeleira circular, para dar lugar a um a círculo de curiosos. Se o cinema americano apreendeu ao menos uma vez este estatuto da imagem-sonho, foi dentro das condições do burlesco de Buster Keaton, em virtude de sua afinidade natural com o surrealismo, ou antes, com o dadaísmo. (DELEUZE, 2007, p. 74).

---

<sup>8</sup> O conceito de devir trabalhado por Deleuze e Guattari nos afirma a estrangeiridade, o novo das coisas, incessante mutação, uma saúde no inconsciente, devir como uma realidade, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, é a própria consistência do real, Segundo Deleuze: “devir é tornar-se, tornar-se índio, não para de se tornar, talvez “para que” o índio, que é índio, se torne ele mesmo outra coisa e possa escapar à sua agonia. Pensamos e escrevemos para os animais. Tornamo-nos animal, para que o animal também se torne outra coisa”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 142).

A película anárquica “Um cão andaluz” apresenta com “Entr’acte”<sup>9</sup>, uma das obras-primas da vanguarda. “Belo como o encontro de um guarda-chuva e de uma máquina de costura em cima de uma mesa de dissecação”, esta frase de Lautréamont, que era uma verdadeira palavra de criação do surrealismo, pode ser considerada a “chave” de Un Chien Andalou. Outros elementos de agenciamento maquínico dessa obra foram, a poesia de um Benjamin Péret e a pintura de um Max Ernst, que se baseavam, nessa altura, na “montagem”, paradoxal e desarmónica, de formas ou de palavras. Esta estranha combinação podia resultar quer dos efeitos do inconsciente (a “escrita automática”), quer do puro acaso (o “cadáver esquiso”). Era possível recorrer, conjuntamente, ao gratuito, ao absurdo ou às novas formas da vivência poética. Foi o que fez Luis Buñuel ao escrever o seu argumento com a colaboração do pintor Salvador Dalí.

A película de Buñuel e Dalí sofreu várias tentativas de interpretações psicanalíticas, como nos aponta o crítico de cinema Georges Sadoul:

Mais tarde pretendeu-se interpretar todo o filme pela psicanálise- especialmente o episódio em que o protagonista é impedido de abraçar a mulher desejada por duas longas cordas a que estão presas abóboras, dois seminaristas e um piano de cauda pejado de burros mortos. Segundo esses exegetas, a alegoria explicava-se por uma frase: O amor (impulso do protagonista) e a sexualidade (as abóboras) são contrariados (as cordas) pelos preconceitos religiosos (os seminaristas) e pela educação burguesa (o piano). No entanto, quando escreveram o argumento, Buñuel e Dalí procuraram sistematicamente elementos surpreendentes e absurdos sem lhes atribuir qualquer valor simbólico. Esta busca de efeitos impressionantes, violentos ou insuportáveis aproximava-se do conceito primitivo de “atração” de Eisenstein. Os dois processos tem uma fonte comum nas teorias homólogas das diferentes vanguardas. (SADOUL, 1983, p. 242-243).

Un Chien Andalou fora uma erupção furiosa numa arena inundada de cavalos, de lanças, de gritos, de espadas e de outros acessórios incompreensíveis. Todo este “mal do século” surrealista está expresso nesta película, imagem de uma juventude desorientada e

---

<sup>9</sup> Curta-metragem dadaísta dirigido por René Clair, ator e diretor do cinema francês, em 1924, que estreou como um entreato baseado na peça ballet suédois, em Paris, a música para balé tanto como para o filme foi composta por Erik Satie. Segundo o crítico de cinema Georges Sadoul: “Entr’acte era um divertimento cinematográfico intercalado num bailado que tinha sido encomendado a Francis Picabia por um mecenas, Rolf de Maré, que dirigia em Paris os “Ballets Suédois” com a colaboração de pintores e poetas de vanguarda”. (SADOUL, 1983, p. 239).

revoltada. A sinceridade deste grito de raiva impotente comunicava-lhe uma trágica humanidade.

A proposta instigante de agenciar máquinas em “Um cão andaluz” é a invenção de uns choques elétricos, que vão violentando nossas percepções serializadas, nosso tempo do começo e fim como uma historinha fácil e doce, esses choques em “Um cão andaluz” nos forçam irresistivelmente a pensar, a escrever, a vibrar outras coisas, nos torna fabricante de imagens de nossa vida, criadores éticos estéticos de nossas estranheiridades, como um nascimento libertador, as imagens do cinema surrealista nos pede uma memória sempre contemporânea, ou no caso maquínica, extemporânea, indomável, intempestiva, uma memória surrealista anorgânica, um corpo sem órgãos das imagens, criar para si, experimentar. Seguindo Deleuze e Guattari,

De todo modo você tem um (ou vários), não porque ele pré-exista, ou seja, dado inteiramente feito – se bem que sob certos aspectos ele pré-exista – mas de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo – e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar, é um limite. Diz-se: que é isto- o CsO – mas já se está sobre ele- arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9-10).

As mãos que se nos apresentam no curta “Um Cão Andaluz” destoam das funcionalidades orgânicas estratificadas, uma mão que nos desconcerta a partir do encontro com a navalha com o olho rasgado, a mão-navalha que abre o olho ao meio, e nos escandaliza, a proliferação começa desde o começo, a mão descentralizada cheia de formigas, um buraco no meio da mão se multiplica e formigas loucas nos embaralham, corpos esquizos nos forçam, nos instigam a escrever, a experimentar multiplicidades de desorganizações em nós, a mão solta no meio da rua, sem pai nem mãe, objeto de desejo de curiosos, um filme de humor, de horror, artesanalmente maquinado, era uma vez.

Essa leitura das imagens surrealistas nos força a pensar fugas do padrão de organização dos organismos, de mãos usadas para apertar parafusos com a chave de fenda, mãos para mover a alavanca na fábrica, escrever relatório no escritório, quando esta mão delira, quando perde a finalidade que lhe deram, se torna Corpo sem Órgãos, eu desorganizo meu corpo para torná-lo instrumento de intensidade, potência em ato que é causa de seu crescimento, assim o corpo de potência é sempre revolucionário porque deseja tomar o que é dele, a singularidade de existir. Assim anotam Deleuze e Guattari:

Um Corpo sem Órgãos é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam a circular. Mas o Corpo sem Órgãos não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O Corpo sem Órgãos faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau- grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o Corpo sem Órgãos como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiaries, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 13-14).

No curta surrealista “Um Cão Andaluz”, o tempo das imagens não segue direções orgânicas, a proliferação começa desde o começo, a partir da legenda “Era uma vez”, e outras seqüências ilógicas, “oito anos mais tarde”, “por volta de três da manhã”, “dezesseis anos antes” e “na Primavera”, forças imagéticas de não-linearidade e não-continuidade, fragmentos de cenas, curtas atravessando curtas, “artezanária” maquínica.

Gilles Deleuze vai diferenciar as imagens do cinema americano e o cinema europeu, para o filósofo o cinema europeu atinge um mistério do tempo, une a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma “subjetividade automática”, em contrapartida ao cinema americano que é demasiado objetivo, imagem-ação. Já o cinema europeu por ter se defrontado cedo com um conjunto de fenômenos como: amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de

moribundos e, sobretudo, pesadelo e sonho se vinculou a todo um panorama temporal, um conjunto de instáveis lembranças flutuantes, imagens de um passado em geral que desfilam com rapidez vertiginosa, como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda, imagem-tempo.

O cinema surrealista e seus cineastas pensadores nos convocam a sermos criadores também, pois a partir das imagens maquínicas e de estranhamento, estamos inseridos, somos poetas de nossas próprias imagens, quando somos desafiados pelas figuras e não desejamos interpretar, nem cairmos sedutoramente em leituras psicologizantes ou reduzidas a passados familiares e históricos cristalizados, e sim, somos antenas vibráteis captando e difundindo na escrita, na palavra, nos gestos, no silêncio, a potência sempre presente e redescoberta das cenas infinitas no caso da película “Um Cão Andaluz”, para que nunca caia em interpretações, ou seja domada na civilização do clichê: Como adverte Deleuze,

Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes tem interesse em nos encobrir a imagem, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente. (DELEUZE, 2007, p. 32).

A invenção de leituras das situações de mundo cotidianas nos força eticamente a sair do mundo das imagens já conhecidas e reproduzidas, imagens repetidas com naturalidade mórbida, e nos emociona e perdemos a capacidade de elaborar, de criar palavra, gesto, corpo vital que são necessários no combate a poderosa organização das misérias e das opressões, nesse espaço vazio de nossas sensações singulares raptadas, surge o gigantesco aparato das corporações televisivas e a grande indústria do entretenimento, vendendo clichê e verdades verdadeiras, a megamecânica e luminosa Hollywood, cidade-estúdio, com seu glamour fim de festa, poder e produção de subjetividades luxo-lixo, Deleuze nos alerta ante esta banalidade dos poderes das imagens ideologizadas:

As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinalam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma ilha vulcânica de pescadores pobres. Apenas uma fábrica, uma escola... Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal... O ser da fábrica vem à tona, e já não se pode dizer “afinal, as pessoas precisam trabalhar...” Pensei estar vendo condenados: a fábrica é uma prisão, a escola é uma prisão, literal e não metaforicamente. (DELEUZE, 2007, p. 31-32).

No curta surrealista “Um Cão Andaluz”, com suas imagens forças intensivas, os cineastas Luis Buñuel e Salvador Dalí entram em uma guerra contra a organização racional das imagens do mundo normatizado, a navalha que corta o olho espantado da guerra aparelhada pelos estados, a mão que não se aguenta a centralidade dos poderes formiga enlouquecida, um livro-revólver com que o ator Pierre Batcheff abate violentamente o seu eu indivíduo, elementos-imagens de uma obra indomável, aberta, uma máquina de guerra contra os aparelhos de estado, que no nosso caso pode ser a tentadora leitura psicanalítica do sonho e da metáfora, porém essas imagens reais da máquina de guerra nos convocam a maquinariar junto, como artistas no caos, artesãos de nossas próprias vidas, produtores de nosso inconsciente cósmico, Cito Deleuze opondo máquina de guerra à aparelho de estado:

O que quero dizer é o seguinte: por que, sobre as linhas de fuga enquanto reais, a “metáfora” da guerra aparece com tanta frequência, mesmo ao nível mais pessoal, mais individual? Holderlin e o campo de batalha, Hypérion. Kleist, e em toda parte em sua obra, a ideia de uma máquina de guerra contra os aparelhos de estado, mas também em sua vida, a ideia de uma guerra a ser feita, que deve conduzi-lo ao suicídio. Crítica e clínica: é a mesma coisa, a vida, a obra, quando elas encontram a linha de fuga que faz delas as peças de uma máquina de guerra. Há muito tempo, nessas condições, que a vida deixou de ser pessoal, e que a obra deixou de ser literária, ou textual. Certamente a guerra não é uma metáfora. Supomos, com Félix, que a máquina de guerra tem uma natureza e uma origem bem diferente do aparelho de estado. A máquina de guerra teria origem nos pastores nômades, contra os sedentários imperiais; ela implica uma organização aritmética em um espaço aberto onde os homens e os bichos distribuem, por oposição à organização geométrica de estado que reparte um espaço fechado (mesmo quando a máquina de guerra se relaciona com uma geometria, é uma geometria muito diferente da do estado, uma espécie de geometria arquimediana, uma geometria dos “problemas”, e não dos “teoremas”, como a de Euclides). Inversamente, o poder de estado não repousa sobre uma máquina de guerra, mas sobre o exercício das máquinas binárias que nos atravessam e da máquina abstrata que nos sobrecodifica: toda uma “política”. A máquina de guerra, ao contrário, é atravessada pelos devires-animais, os devires-mulher, os devires-imperceptível do guerreiro (cf. o segredo como invenção da máquina de guerra, por oposição à “publicidade” do déspota ou do homem de estado). (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 163-164).

Nas imagens do primeiro filme de Buñuel, “Um Cão Andaluz”, o cineasta, começa por acabar com a visão, claro a visão acostumada a só ver o olho do poder de estado, os aparelhos de estado, como a guerra de nações, a navalha e a mão aparecem como máquinas de guerra, sangrando e desfigurando a civilidade dos clichês, a mão que agencia a lâmina, e que rasga as imagens representacionais ansiosas por uma leitura de mundo verdadeira e docilizada.

Como um sacar máquina de guerra, foi no roteiro desse filme que os espanhóis testaram uma técnica nova de automação da escrita, que nada mais era que um jogo de assemblagens.<sup>10</sup> Eles o chamaram de “Cadavre Exquis”, ou algo como “cadáver requintado”. A ideia, segundo Buñuel, era justamente “não aceitar nenhuma ideia, nenhuma imagem que

---

<sup>10</sup> Assemblagem ou *Assemblage* é um termo francês que foi trazido à arte por Jean Dubuffet em 1953. É usado para definir colagens com objetos e materiais tridimensionais. A *assemblage* é baseada no princípio que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto sem que esta perca o seu sentido original. É uma junção de elementos em um conjunto maior, onde sempre é possível identificar que cada peça é compatível e considerado obra.

pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional”. A ruptura com o enredo tradicional, a invenção de uma novidade técnica de construção de trama, e a recusa da linearidade, de tempo ou de espaço, são cicatrizes permanentes que o filme, lançado em 1928, deixou não só para o cinema, mas para toda a arte narrativa.

Como potência artista única, a imagem surrealista de “Um Cão Andaluz”, filme artesanal, manufatural, nos instiga a produção de pensamento a partir de vibrações e choques do corpo como afetado, como acontecimental, como nos abrindo e nos deixando invadir, sendo possuídos até o osso: contágio, multiplicidade, reverberação de estranhamentos, bruxaria.

As imagens agenciamento surrealistas são físicas, produzindo corpo, mais corpos navalha, mais corpos formiga, mais corpos tempo desorganizados, ser inventor de seus próprios corpos desassossegados, a partir das imagens estranhamentos, das escrituras do desastre, cenas máquina de guerra explodindo qualquer noção congelada de realidade imutável, imagens furo como no centro da mão do homem, invasão descentralizada, bárbara de refugiadas formigas, devires inumanos em nós.

Inconsciente máquina que dinamite os rostos “racionalitários”, as linguagens servis e fascistas, guiadas por uma vida moral e de baixa intensidade, pele de fogo que enrabe as existências virgens, carne inconsciente andaluz, inconsciente fábrica, usina surrealista, experimentando máquinas de máquinas em eterna invenção de liberações com o todo cósmico.

Antonin Artaud, artista radical, pele maquínica, rebelde, maldito, marginalizado e incompreendido enquanto viveu, encarnação máxima do gênio romântico, da imagem do artista iluminado e louco, do gesto anárquico surrealista na medida em que se revoltou contra as normas prescritivas da sociedade de seu tempo, Artaud espírito blasfematório e sacrílego disse em relação ao movimento surrealista:

Agitava-nos um terrível fervilhar de revolta contra todas as formas de opressão material ou espiritual, quando começou o surrealismo: Pai, Pátria, Religião, Família, nada havia contra que não invectivássemos...e não invectivássemos muito mais com nossas almas que com nossas palavras. Nesta revolta engajamos nossa alma e a engajamos materialmente. No entanto, semelhante revolta, que tudo atacava, era incapaz de destruir o que fosse, pelo menos na aparência. Pois o segredo do Surrealismo é que ele ataca as coisas naquilo que tem de secreto.

Há, é certo, elementos na poesia surrealista dos quais se consegue falar e que podem ser identificados. Mas os demais gêneros de poesia sempre nos levam a algum território, a algum país que não pode ser confundido com os outros. Com o Surrealismo, pelo contrário, tem início o caminho da perda, a tal ponto que nunca podemos afirmar que sua poesia está lá onde a vemos.

O Surrealismo tinha necessidade de sair para fora.

E nós, surrealistas, tínhamos necessidade de sair, sempre impulsionados por um mortal movimento de insatisfação; daí a violência que não leva a lugar algum, mas que sempre manifestava, subterraneamente, alguma coisa: violência que a mania de explicar as coisas acabou chamando de desmoralização.

Destruição sobre destruição. Onde a poesia ataca as palavras, o inconsciente ataca as imagens, mas um espírito mais secreto ainda empenha-se em colar novamente os pedaços da estátua.

A ideia é estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto. Do seu obstinado massacre, o surrealismo sempre se empenha em extrair algo. Pois, para ele, o inconsciente é físico e o ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida.

Depois de ter estilhaçado os manequins, de ter tumultuado a paisagem, os refaz, porém de um modo que provoque gargalhadas, ou então que ressuscite este fundo de imagens terríveis que nadam no inconsciente.

Isto significa que ele escarnece da razão, que retira dos sentidos as suas imagens para restituí-las ao seu sentido mais profundo.

Isto significa que os escritores da época pressentiram um conhecimento dos fundamentos ocultos do homem, perdido imemorialmente.

E o Surrealismo liberou a vida, descongestionou fisicamente a vida, permitiu que um filamento de preciosa eletricidade viesse animar as pedras, os sedimentos inanimados.

A vida desorganizada se reforma, reagindo à anarquia caótica imposta aos objetos que se vê.

O mundo surrealista é concreto, concreto para que não possam confundi-lo. (ARTAUD, 1986, pp. 87-89).

Agenciando com as imagens máquinas do curta “Um Cão Andaluz”, com o inconsciente acontecimento de Deleuze e Guattari, e a vida selvagem de Luis Buñuel e Antonin Artaud, passo a palavra ao filósofo francês Félix Guattari:

Sou mais inclinado (...) a propor um modelo de inconsciente que seria o de um curandeiro mexicano ou de um bororo, partindo da ideia de que espíritos povoam coisas, paisagens, grupos; de que há todo tipo de devires, de hecidades que subsistem por toda parte, e, portanto, um tipo de subjetividade objetiva, se assim podemos dizer, que se encontra condensada, estourada, remanejada, no nível dos agenciamentos. O melhor exemplo estaria, evidentemente, no pensamento arcaico. (GUATTARI, 1988, p. 11).

A partir do conceito filosófico de inconsciente ou agenciamento maquínico de desejo e das imagens percepções provocadoras do curta surrealista “Um Cão Andaluz” podemos produzir, nos alegrar, resistir a besteira mesmo quando ela se passa por ilustrada e acadêmica, resistir como artistas de nós mesmos, nos diferenciando de nós mesmos, assim a arte liberação em nós será a produção de singularidades únicas, singularidades outras, diferenciais, inéditas, autônomas, produtoras do novo, em quebra com os hábitos da percepção, quebra com o reconhecimento dos modelos do campo social dominante. A Arte emerge como efetuação de nossa natureza, de nossa liberdade, como mergulho no caos, na inquietação, liberação das forças do mundo onde aquilo que apazigua, que dá forma definitiva não passa. Arte agenciamento inorgânica<sup>11</sup>, Arte cristalina, seria aquela que quebra com os modelos da percepção, daquilo que ouço e vejo somente pelo interesse orgânico, consciente, banal, utilitarista, visível, confortável. É o mergulho nos micro-elementos do inconsciente, elementos vertiginosos, que atordoam, elementos imperceptíveis, abismais, que nos deslocam dos lugares-comuns, e nos lançam à novas possibilidades de inventar e viver. A Arte como produção de si e do mundo é a experimentação que não produz modelos, não permite que nossa subjetividade e o mundo sejam sempre os mesmos, é produção, usina de estranhamentos.

A Arte como perceptos e afectos como aqui é pensada nos força a sair das imagens clichês e criar, viver intensidades, a desfazer nossas ilusões de, por exemplo, um EU unitário, identitário, fechado sobre si mesmo, ilusão de existirem caminhos certos, definitivos a serem seguidos, universalidades totalizantes. A Arte é a entrada no labirinto em que não há receitas preconcebidas para existir, é preciso aqui inventar singularmente e constantemente modos de

---

<sup>11</sup> Na verdade essa arte agenciamento para além do corpo orgânico, organização significativa da vida, essa arte seria chamada de forças estetas e afetos anorgânicos, porque o inorgânico recuperaria a pulsão de morte, pois o objetivo da pulsão de morte é nos conduzir para uma paz, e essa paz é estagnar, é parar o orgânico e atingir o inorgânico, então o anorgânico são os afetos, como quando o pássaro se encontra com o crepúsculo, então ele é um artista, um esteta, como quando Van Gogh inventa cor, o amarelo de Van Gogh. (Cf. DELEUZE;GUATTARI,1997).

existir, de se relacionar, de perceber o imperceptível e de expressar tudo isso de modo único, incomum.

“A chuva é água penteada.”

(Menina de 4 anos, *Revista Libertárias*)

“Quero toda a vida feita desta hora breve.”

(Ricardo Reis/Fernando Pessoa, *Poesia*)

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Fazemos nossos caminhos como o fogo suas centelhas.”

(René Char, *O nu perdido e outros poemas*)

Espero que esta pesquisa simples tenha dado prazer em quem teve contato com ela, foi um apanhado do conceito filosófico desenvolvido pelos pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, o conceito de inconsciente maquínico, inconsciente em contraposição a consciência, ao corpo burocraticamente, racionalmente organizado, o corpo orgânico que se submete ao organismo, esse corpo orgânico que é todo governado pela consciência. Esse inconsciente maquínico como força de estranhamento, que é o pensamento, só pode pensar se a consciência for paralisada, porque essa consciência dura, marcada, educada, moral, julgadora é um obstáculo para o pensamento.

A partir do conceito de inconsciente maquínico foram propostas leituras de algumas imagens do curta surrealista “Um cão andaluz”, pois nessas imagens não cabem interpretações familiares, temporais cronológicas e muito menos humanistas. As imagens do curta surrealista nos convidam a invenção de um real, desfigurando a carne humana e os objetos visualizados, inventando um real estrangeiro, surpreendente, maquinaria, viagem intempestiva, virtual, experimentação como potência da vontade.

Foi proposta a partir da pesquisa uma leitura das imagens do surrealismo como nos violentando a pensar-sentir seguindo uma ótica maquinária, percepção cuja natureza consiste em se atualizar, imagens como força que embaralham os códigos, que produzem um corpo pensamento e afetam experimentações em cada um, nos instigam a sermos produtores, diretores, atores, escritores e pesquisadores de nossas próprias vidas, um cinema pensamento agenciador a partir do inconsciente com capacidade de criar conexões cósmicas, proliferar corpos vibráteis, inquietudes, formigações maquínicas poéticas, a mão livre da foice e do martelo, o olho liberado da programação comercial da tevê, um rasgo no bom senso e no senso comum, um cinema filosofia de “Um cão andaluz” que pode e produz real, cria duração, devires, deslizos, corpo de desobediência, pois é na deriva da razão que algo se passa, inaugura, liberando o pensamento e a vida dos critérios de utilidade e eficácia que os paralisam e os mantêm estéreis.

Como foi tentado aqui nesse trabalho através da ideia de corpos de imagens reais maquínicas, com o cinema surrealista, uma fonte inesgotável, ética e alegre de desorganizar as

sensações normatizadas e mecânicas, digo que a tentativa foi de criar um povo, sempre e infinitamente de criar um povo, um povo que não é de um estado-nação identificado, não é de um gênero que quer galgar maioria de direitos e deveres, não é um povo humano demasiado humano, um povo imperialista, não é um povo da pátria amada ou armada amém, não, não, o povo que se inventa, uns, alguns, outros, revoltados, povo indígena, povo black block, povo devir-anarquista, povo devir-punk, povo das formigas, povo lunar, povo navalha, esse povo imperceptível que inventa jeito de resistir, resistir a política, a polícia, a comunicação, ao marketing, ao consumismo, ao imperialismo da mídia fascista e ao sujeito de desejo identitário em nós, esse povo que resiste incansavelmente, esse é sempre capaz de fabular a irrealidade de sua própria representação, de fazer produtiva sua própria ausência, sua própria falta. A invenção de um povo é a potência da fábula que desfaz a identidade das partes, dos grupos e das representações, que desfaz inclusive esse indivíduo pessoal sujeitado a uma identidade calculável. Experimentemos inventar maquinicamente povo em nós, um povo de cães.

“‘Amo você’, repete o vento a tudo o que ele torna vivo.  
Amo você e você vive em mim.”

(René Char, *O nu perdido e outros poemas*)

“Os lírios não nascem da lei.”

(Carlos Drummond de Andrade, *A rosa do povo*)

“No fundo de tudo está a questão, ‘como prepararmos  
nossa mente para nos tornarmos cantadores’.”

(Gary Snyder, *Velhos Tempos*)

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ARTAUD, Antonin. “Surrealismo e revolução”. Tradução: Claudio Willer. In: *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. Rio de Janeiro, 1961.

BECKETT, Samuel. *O despovoador; Mal visto, mal dito*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

BRETON, André. “Manifesto do surrealismo (1924)”. Tradução: Luiz Forbes. In: *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CHAR, René. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução: Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CORRÊA, Murilo Duarte Costa. “A navalha de Gilles: Deleuze e a ruptura”. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/bocc.deleuzefilosofia.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2018.

CORSO, Gregory. *Gasolina e lady vestal*. Tradução: Ciro Barroso. Porto Alegre: L&PM, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: Cinema 2*. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 1). Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 3). Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FERRARAZ, Rogério. *O veludo selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em multimeios, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de artes, 1998. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284304/1/Ferraraz\\_Rogério\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284304/1/Ferraraz_Rogério_M.pdf). Acesso em: 17 jan. 2018.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Tradução: Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Editora Papirus, 1988.

\_\_\_\_\_. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

LAZZARATO, Maurizio; MELITOPOULOS, Angela. “Entrevistas – Agenciamentos”. Revista Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia (UFRJ), n. 33-34, 2011, pp. 169-183. Disponível em: [http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/110803120320Lugar%20Comum%2032\\_33%20completa.pdf](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110803120320Lugar%20Comum%2032_33%20completa.pdf). Acesso em: 24 nov. 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

MADE IN U.S.A. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges Beauregard. Roteiro: Jean-Luc Godard e Donald E. Westlake. Elenco: Anna Karina, Jean-Pierre Léaud, Laszlo Szabo. Local/Data: França, 1966.

MIRANDA, Luciana Lobo; SOARES, Leonardo Barros. “Produzir subjetividades: o que significa?”. Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia (UERJ), n. 2, ano 9, 2009, pp. 408-

424. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a10.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2018.

PÉRET, Benjamin. *Revista Libertárias*. São Paulo, n. 5, p. 76, Dez. 1999.

PESSOA, Fernando. *Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1983.

ROSA, António Ramos. *Animal olhar*. São Paulo: Escrituras, 2005.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial II*. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa, Portugal: Editora Livros Horizonte, 1983.

SNYDER, Gary. *Velhos Tempos*. Tradução: Ciro Barroso. Porto Alegre: L&PM, 1984.