

**BUÑUEL E SEUS INTERLOCUTORES:
*uma visão sobre o filme "El Angel Exterminador"***

**BUÑUEL AND HIS INTERLOCUTORS:
*an insight into the movie "El Angel Exterminador"***

Gustavo Ruiz da Silva*

Monash-Warwick Alliance Joint PhD (Reino Unido - Australia)

<https://orcid.org/0000-0002-1149-5411>

RESUMO

Este artigo visa efetuar uma análise heurística possível do filme "O Anjo Exterminador" (*El Angel Exterminador*) – produzido em 1962 pelo diretor hispano-mexicano Luís Buñuel – através do pensamento platônico trabalhado nos livros: "O Banquete" (*Συμπόσιον*), e "A República" (*Πολιτεία*). Também apresenta uma discussão sobre as características roteirísticas, artísticas e históricas a ele relacionadas, tais como certas intersecções de seu movimento estético, o Surrealismo – pontuais correlações com Breton e Benjamin também serão feitas. Por fim, o fio ordenador que transpassará toda a pesquisa é as aproximações entre os autores supracitados e a teoria de Karl Marx.

Palavras-chave: Platão; Buñuel; surrealismo; Marx; cinema.

ABSTRACT

This paper aims to perform a possible heuristic analysis of the film "The Exterminating Angel" (*El Angel Exterminador*) – produced in 1962 by the Hispanic Mexican director Luís Buñuel – through the platonic thought present in the books: "The Symposium" (*Συμπόσιον*), and "Republic" (*Πολιτεία*). It also presents an argument on the film's scriptural, artistic, and historical characteristics, such as some /intersections of its aesthetic movement, the Surrealism – specific correlations with Breton and Benjamin will also be made. Finally, the guiding thread that will run through the entire research is the approximations between the above authors and Karl Marx's theory.

Keywords: Plato; Buñuel; surrealism; Marx; cinema.

* Doutorando em Filosofia na University of Warwick, Inglaterra (Monash-Warwick Alliance Joint PhD / Reino Unido - Australia), Mestre (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP) e graduado em Filosofia (Universidade de São Paulo - USP). Graduado em Ciências Sociais (PUC/SP). Na PUC-SP, atualmente é membro do i.) "Grupo de Pesquisa Michel Foucault" (CNPq); ii.) projeto "Imagem, Imaginação e Imagem de Si"; e iii.) "GT Ética e Filosofia Política" (ANPOF). Na USP faz parte do projeto "Representações de árabes e africanos em fontes europeias, árabes e africanas". Também faz parte da equipe editorial da revista Paralaxe (ISSN 2318-9215). Contato: ruizdasilva.gustavo@usp.br

Artigo Recebido em: 29/06/2020. Aceito em 15/08/2022.

INTRODUÇÃO ¹

Platão indica a direção dessa espera: a punição verdadeira é aquela que, ao restaurar a ordem, traz à felicidade; a verdadeira punição desemboca na felicidade (...) aquilo que é visado na vingança é a expiação, ou seja, a punição que remove a mancha (RICŒUR, 2013, p. 59).

Este artigo tem como objetivo analisar o filme “O Anjo Exterminador”² a partir de um campo do pensamento grego desenvolvido no século IV a.e.c³, mais precisamente o de Platão em “O Banquete” (Συμπόσιον), e “A República” (Πολιτεία)⁴. Desta forma, ele teria escrito em seus livros grandes críticas à sociedade grega e à democracia de sua época, idealizando a construção de uma república perfeita, governada sob a ditadura dos filósofos, para ele, estes representavam a melhor classe de cidadãos, os então mais preparados para governar a *pólis*. A construção da ideia de uma distinção entre o inteligível e o material foi desenvolvida pelo autor sob o argumento de que o primeiro estaria numa posição superior ao segundo, já que também fora creditada por este uma notoriedade maior à originalidade, a pura razão, perante a cópia, já que esta falsificaria a realidade; esta ideia vem sendo, de certo modo, carregada por nossa sociedade ocidental desde então, salvo por alguns críticos intempestivos. Neste âmbito, Platão (1997) se posiciona veementemente contra Homero (maior de todos os escritores épicos gregos), assim como todos os outros poetas clássicos e o Teatro Trágico. Para ele, todos estes representavam uma falsa visão da realidade, uma cópia de esfera inferior, passível de incitação das paixões, que é contraposta pelo então conceituado Teatro da Verdade, algo que se viu ser completamente contraposto por alguns artistas do século passado.

¹ Gostaria de agradecer à professora Yolanda G. G. Muñoz, que primeiro leu e avaliou este artigo, então apresentado como trabalho final da disciplina “Filosofia I” no curso de Ciências Sociais da PUC-SP em 2017. Este foi meu primeiro escrito filosófico, que agora, apesar de algumas divergências teóricas com meu pensamento atual, publico nesta revista com aura de nostalgia. Agradeço também à professora Marisa Borin, também da PUC-SP, que em 2019 leu este trabalho e me deu algumas dicas antes que eu me aventurasse no mundo das publicações.

² Título original: El Angel Exterminador. Duração: 95 minutos – México, 1962. Direção: Luiz Buñuel. Distribuição: Gustavo Alatríste.

³ No lugar de a.C (antes de Cristo), adoto a nomenclatura a.e.c, antes da Era Cristã.

⁴ Do livro “A República” foram utilizados, especialmente, os livros VII e X.

A vertente surrealista da arte vanguardista traz como manifesto de rompimento e descompromisso à realidade física e psicológica – até então vigentes – a supervalorização do onírico, o emocional puro e tudo que vai além da realidade. Como exemplificação de tal movimento, a produção cinematográfica "O Anjo Exterminador" de 1962, dirigido por Luís Buñuel, representante marxista do cinema surrealista mexicano, é utilizada neste trabalho como base de criação para uma oposição a alguns tópicos da Teoria Platônica – que seria, em linhas gerais – uma forte representação antagônica do movimento retratado.

UMA BREVE APRESENTAÇÃO DO FILME “O ANJO EXTERMINADOR”

A apresentação do filme se constrói com todos os personagens se encontrando em uma sala de jantar para um banquete aristocrático mexicano, onde os convidados mostrarão, no decorrer da história, possuir profissões tradicionais como medicina ou arquitetura, contudo, logo no início do evento, os trabalhadores que a eles serviriam decidem, por razões adversas, deixar a mansão, mesmo sob ameaça de demissão.

O incidente incitante da história se dá quando todos os presentes misteriosamente ficam presos à sala onde jantariam e decidem, por unanimidade, dormirem ali mesmo, sem nenhum questionamento momentâneo. O que por início foi visto como apenas uma aventura daqueles que na mais alta estirpe viviam, aos poucos, foi se mostrando como o maior problema por eles já vivido. O conflito do filme se desenrola simultaneamente ao desenvolver da personalidade dos ali presos, aos poucos vemos que com suas necessidades físicas aparecendo temos o cair de suas máscaras para uma real expressão de sua profunda natureza animal. A transformação daqueles que representavam o ápice da civilização da sociedade mexicana oligárquica nos mostra a obscuridade de como aquele grupo vivia, o que simbolicamente é transvirado pela saída deles da sala que os prendem, marcando assim o clímax do filme.

O feito da saída é somente possibilitado pelo processo observativo de uma mulher em questão. O retorno daqueles que antes lutavam entre si à sua posição, aparentemente, anterior os deixam livres para não mais ali estarem trancafiados, o que nos é evidenciado pela luz que se acende com a saída dos mesmos. Alguns pontos supracitados podem ser vistos nas cenas apresentadas a seguir, com suas

respectivas simbologias: expressão da valorização do onírico; construção irreal da realidade retratada; "achamento" dos adúlteros; banquete oligárquico de recepção; e processo de animalização⁵.



⁵ Todas as imagens estão disponíveis em:
https://www.imdb.com/title/tt0056732/mediaindex/?ref_=tt_mi_sm

O DIRETOR DO FILME: LUIZ BUÑUEL⁶

Luís Buñuel foi um cineasta marxista que representou o pioneirismo do cinema surrealista mexicano no século XX, sendo sua grande produção artística de importância no contexto, não só latino-americano, mas também mundial. Sua direção em "*El Angel Exterminador*" nos traz grande margem para análise, visto o fato do mesmo ser abertamente marxista e sua crítica à obscuridade da caverna ser centrada na aristocracia nacional. Cito Engels em sua carta à Minna Kautsky, de novembro de 1885:

Uma história de inclinação socialista consegue totalmente seu objetivo, na minha opinião, se, descrever conscientemente as verdadeiras relações mútuas, destruir ilusões convencionais acerca delas, abala o otimismo do unido burguês, e levante dúvidas quanto à natureza eterna da ordem existente (ENGELS, 1971, p. 32-42).

Conhecendo a teoria de Marx, pensar sobre uma aristocracia oligárquica no México como algo não ideologizado, seria por si só muito ingênuo da parte daqueles que concordam com o marxismo, logo, Buñuel, se apropria do Arco Alegórico desenvolvido por Platão no livro VII de "A República" (1997) para exprimir seus ideais neste que é um de seus mais famosos trabalhos. Pensando também que, para o próprio filósofo grego, a estrita correlação entre o indivíduo e a *polis* permitiria traçar uma semelhança entre eles: o indivíduo se assemelha à cidade, onde a virtude individual se estrutura como na mesma, e por consequência, a essência animalésca dos convidados expressaria a barbárie da própria sociedade capitalista mexicana.

A hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual desempenha um papel decisivo nessa transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária. Foi essa hostilidade que empurrou o surrealismo para a esquerda. [...] Em todos os seus livros e iniciativas, o surrealismo circunda o mesmo tema: mobilizar para a revolução as forças da embriaguez. (BENJAMIN, 1987, p. 25-28).

⁶ Apesar de sabermos da necessidade de se pensar a obra separado de seu autor, visando a autonomia estética da mesma frente à história, aqui se reflete concomitantemente sobre o pensamento e a pessoa, sobre a experiência artística e sobre seu processo de emergência, ancorado em um conjunto de relações histórico-políticas.

Vale ressaltar a escolha sintática feita ao empregar a adjetivação “animalesca” para descrever os oligarcas presentes no filme. Conforme Guida (2011, p. 2-5), Descartes já afirmara que a diferença entre homem e animal dar-se-ia pela consciência, linguagem e alma, presentes naquele e ausentes neste. Já para Marx a diferença estaria no fato de que só o homem consegue produzir sua vida material, seus meios de sobrevivência. E não nos esqueçamos da primeira grande obra com autoridade científica sobre a questão do animal – *A história dos animais* – de Aristóteles, que também persegue a linha comparativista. Mas porque se tratar de semelhança e/ou identificação entre as categorias supracitadas, por que então pensar a animalidade e os limites do humano, humano demasiado humano? Nossa habilidade discursiva é capaz de crueldades desmedidas, a ponto de Nietzsche (2000) afirmar que o homem é o mais cruel de todos os animais viventes.

Apesar disso, pode-se traçar em Buñuel uma ação política que se apoia na estética surrealista por seu teor revolucionário, ainda mais quando levadas em conta as referências entre o banquete retratado em seu filme, referente ao livro de Platão e o famoso escândalo em torno do jantar oferecido a Saint-Pol-Roux, poeta abertamente admirado por Breton e por ele leal até o fim da vida. Na ocasião, uma declaração reacionária do então embaixador francês, Paul Claudel, em Tóquio (1925), relacionando o surrealismo à pederastia, levou o movimento a se alinhar ao bolchevismo.

Foi no número cinco da revista *La Révolution Surréaliste*, veículo oficial do movimento, lançado em outubro de 1925, que André Breton escreveu um artigo intitulado “Leon Trotsky: Lênin”, acerca das impressões que lhe causaram a leitura do livro que o comandante do Exército Vermelho escrevera sobre o líder da Revolução Russa. Nesse artigo, Breton rechaça a propaganda negativa de Lênin feita no ocidente; nega a ideia de que a Revolução Russa teria chegado ao fim, ao afirmar que uma revolução de tal amplitude não poderia estar tão depressa acabada; confirma o caráter revolucionário do surrealismo, findando o artigo com um “*Viva Lênin!*” e um “*Saúdo humildemente Leon Trotsky*” (COSTA, 2013, p. 3).

Com a aproximação do surrealismo (forma expressiva que negaria grande parte de todo o platonismo) e do comunismo, deve-se supor certas oposições de Platão a Marx, como por exemplo: para o primeiro, a liderança de sua República é

feita Rei-Filósofo, como descrito por Nietzsche, "*ich, Plato, bin die Wahrheit*" (eu, Platão, sou a Verdade) (Nietzsche, 2001, p. 4), reforçando uma estrutura hierarquizada do mundo para manutenção daquele ordenamento político descrito.

Diferentemente deste, Marx pressupõe uma Ditadura do Proletariado que buscava, através da Revolução, uma destruição de classes e por consequência uma futura dissolução do Estado e da propriedade, visando à emancipação do Homem. Contudo, vale aqui lembrar, de uma nebulosa e tímida aproximação entre os dois autores: Marx não chega a se contrapor ao fundamento da metafísica, ele não abandona completamente a interdependência platônica do Bom-Belo-Verdadeiro, isto é, abandonando a ideia de Belo, a Revolução se mostra de modo científico, como algo verdadeiro e sendo historicamente determinado pela contradição das relações sociais e do desenvolvimento das forças produtivas. Contudo, a mesma nunca se descola da noção de bem-estar; a Revolução da teoria marxista converge para a noção de Bem, sendo ela mesma algo desejável para o fluxo da humanidade.

Retornando ao tema aqui em foco, Benjamin (1987, p. 30-31) diz, sobre os socialistas, que estes veem "*o futuro mais belo dos nossos filhos e netos*" no fato de que todos agem "*como se fossem anjos*". O avizinhamo do surrealismo com o bolchevismo o levou a ter uma posição mais pessimista, desconfiando de qualquer relação mútua entre classes. Este acirramento entre as tensões capitalistas pode ser visto em "*El Angel Exterminador*" inclusive na escolha de seu nome, "anjo", em grego clássico, ἄγγελος, que significava mensageiro, aquele que comunicava ao povo, o próprio meio de comunicação que relacionava o divino com terreno.

Precisamos, deste modo, pensar que Marx retoma um dos grandes mitos escatológicos do mundo, o papel redentor do justo (o "eleito", o "mensageiro"; nos nossos dias, o proletário), cujo sofrimento é chamado para mudar o estatuto ontológico do mundo, tal qual feito pelo pensamento ocidental do medievo que operava na sua descendência, tanto no caso da patrística de Platão, quanto na escolástica de Aristóteles, por pares binários de oposição; assim, conforme (Eliade, 1992), Marx enriqueceria este mito com características ideológicas messiânicas cristãs, trazendo o papel profético do proletário e o embate da luta de classes em uma espécie de relação Bem vs. Mal, que no filme de Buñuel poderia ser interpretado a partir daqueles aristocratas.

O MOVIMENTO ARTÍSTICO: SURREALISMO

O valor artístico do surrealismo e a sua contribuição para a arte moderna é inegável, contudo, compreendê-lo apenas enquanto estética é também descaracterizá-lo, negando-lhe a sua própria essência, banalizando-o. O surrealismo é, dentre todas as chamadas vertentes vanguardistas, aquele que com mais persistência liberta-se do recalque das diversas deteriorações sociais que desvirtuam a essência da linguagem e a capacidade que ela tem de expressar ideias, sentimentos e modos de comportamento. Os alicerces do culto surrealista se baseiam na expectativa do homem de também se libertar dos fardos que o condemnam a uma existência degradada. O surrealismo sempre foi entendido e apresentado pelos seus membros como um projeto de revolta absoluta, o qual possuía a ambição de permitir ao homem uma libertação total em relação a toda e qualquer forma de opressão perpetrada pela sociedade burguesa. A militância política, partidária ou não dos surrealistas, (con)funde-se com a própria história do movimento, que em decorrência disso impetrou um franco e nada harmonioso debate com a esquerda da primeira metade do século XX (COSTA, 2013, p. 2).

Para André Breton a função do surrealismo pode ser a de reagrupar os espíritos para os quais "a poesia, a liberdade, o amor" são polos vitais, assim como para Ivan Goll, reivindicador ferrenho de uma concepção estética do surrealismo, esta transposição da realidade para um plano superior (artística) constitui o cerne do movimento. A essência da querela entre o surrealismo, principalmente de primeira fase, entre 1919 e 1923, e o comunismo nos dez anos de contato mais estreito entre as partes se encontra na irredutível postura de autonomia, defendida ardorosamente por Breton e seus companheiros, e das próprias convicções revolucionárias que tinha a classe de artistas, de tal modo que a palavra "surrealista" poderia ter sido trocada de lugar com "automático", mostrando que a produção de tal movimento gira em torno da independência. O automatismo como modo de produção na escrita, fala, desenho etc. vem com o dissipar do controle da razão pelo questionamento do sujeito por ele mesmo e de toda ou qualquer comunicação humana. A experiência é retratada por Breton em "O Manifesto Surrealista" (1924):

O que era visto como um produto da alienação [...] torna-se objeto valorizado de uma invenção maravilhosa. [...]. Por certo renovam assim, de algum modo, os laços com uma tradição poética que dava primazia à inspiração. // Resolvi obter de mim [...] um monólogo com um fluxo tão rápido quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não faça levantar nenhum juízo". Trata-se, pois, de separar o sujeito que produz de todos os controles da razão.

Na pintura automática supõem-se que a imagem surrealista se fixe na tela de modo espontâneo, na pintura dos sonhos, do onírico (*"ὄνειροι"*), a imagem era conscientemente escolhida a fim de "fotografar" a imagem da "irracionalidade". Essas convicções passavam para os surrealistas a ideia de que, para o surgimento de um "novo homem", no sentido marxista do termo, é primordial que ele tenha se libertado das convenções instituídas pela sociedade burguesa.

Como direi mais a frente, no contexto dionisíaco, o desaparecendo das delimitações estabelecidas; já que, o deus Dionísio representava para um grego a *metamorphosis* (*μεταμόρφωσις*), a transformação do próprio ser: quem por sua *physis* (*φύσις*) estivesse influenciado se associaria ao próprio deus, seria tomado por uma *manía* (*μανία*), uma loucura que levava ao devaneio designado como entusiasmo e frenesi que propagava momentos de liberdade. Conduto, sabendo que Platão se posiciona veementemente contra as concepções dionisíacas, podemos, num processo reverso, estabelecer uma ideia de não estaticidade nessas relações, e por consequência, no Surrealismo, os não mais interditos às forças do Eros (*"Ἔρως"*); a agitação das paixões; o reforço às perturbações do juízo e a desracionalização do mundo pelo seu retorno ao Caos; o processo de embriaguez que rompia com o exercício da obediência; e a reiteração dos ideais de desmedida e prazer, criando um mundo à sua maneira.

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera, a natureza se expressa em sua força mais alta: ela torna a unir os seres isolados e deixa-os sentirem como um único (NIETZSCHE, 2006, p. 12).

Todavia, para Nietzsche (2000, p. 5), o sonho, como "origem da metafísica", é um estado herdado dos primórdios da humanidade, quando "a alucinação era extraordinariamente frequente" (2000, pp.12). Descrito como atividade fisiológica por

excelência derivada de uma excitação do corpo até a função cerebral e a consequente confusão vivida pelo espírito, o sonho é usado por Nietzsche como exemplo de como a humanidade busca apressada e equivocadamente se satisfazer com as respostas rápidas e primeiras, por isso, na visão de um marxista como Buñuel, o mesmo foi materializado em sua obra num dos personagens presos na sala de jantar, em um dos burgueses, e não em um dos que de lá saem ou que no meio do filme não conseguem entrar.

A APROPRIAÇÃO DO FILME PELO PENSAMENTO GREGO

Com o desenvolver do filme supracitado, vemos que ele apresenta muitas características que o referenciam à teoria de Platão, mas também contra este, motivos pelo qual a produção foi escolhida para este trabalho. A principal característica que o evidencia como uma obra de base platônica é seu roteiro formatado em um arco alegórico, assim como o Livro VII de “A República”. Como vimos, Buñuel, sendo adepto ao marxismo, retrata a oligarquia mexicana em um estado de falsa consciência, caracterizado pelas formas profissões daqueles presentes no banquete. Todavia, o que o afasta disso é um possível vislumbrar na leitura da obra de um tom antimetafísico que reconhece a legitimidade da ilusão como um mecanismo artístico útil à própria vida, sem a qual ela mesma não existiria.

A tomada de consciência da não razão daqueles personagens é por nós feita com o desenvolver da história, que nos mostra a natureza, não só obscura, mas também selvagem daqueles que ficaram, sem motivo aparente algum, presos a uma sala de jantar. A semelhança com a Alegoria da Caverna é incontestável, onde aqueles homens que viviam sob a ilusão da verdade, olhando as sombras na parede, convergem aos aristocratas do início da história. A ciência da situação vai se desenhando aos poucos quando os personagens começam a perceber não só que estão presos, mas que também estão apresentando vários obstáculos no comportamento geral, uma não racionalidade; começam-se as brigas, a corrida pela sobrevivência, egoísmo e amor. Em “O Banquete”, Platão, quando descreve a discussão dos convidados, coloca Sócrates, seu personagem de maior destaque, afirmando que o amor está intimamente relacionado ao desejo, na decorrência do mesmo, somente sendo amado aquilo que não se tem; “é de tal natureza o Amor

que é Amor de algo ou de nada? [...] Será que o Amor, aquilo de que é amor, ele o deseja ou não. [...] E é quando tem isso mesmo que deseja e ama que ele então deseja e ama, ou quando não tem?" (PLATÃO, 2008, p. 18).

A questão do amor é retratada por Buñuel na relação extraconjugal da anfitriã com o convidado, situação tratada com muito ironia pelo filme, já que este surrealista, traz a traição como algo que desafia a razão. O desejo supera a racionalidade quando, fora dos padrões estabelecidos, os dois causam espanto entre os outros convidados quando estes são descobertos. Como analisa Sloterdijk, em seu livro *Estrañamiento del Mundo* (1998), há dois mil e quinhentos anos, o pensamento clássico de Sócrates e Platão introduziu uma demonização prévia contra o entusiasmo, onde a linguística do mesmo pressupõe transições, estabelecendo assim uma ideia de estaticidade, cujas consequências seguem sendo até hoje uma ideia difícil de ser quantificada. O todo domínio das chamadas forças divinas, sabendo que, entretanto, o amor grego era personificado divinamente pelo deus Eros, pode figurar no futuro como compreensão, segundo Platão, esta força que emana resulta em efeitos aquém dos benefícios para com a verdade; as obsessões e "influências" devem ser rechaçadas como perturbações da alma e da capacidade de juízo. As críticas platônicas chegam à escola aristotélica como uma proibição. Desde o Sócrates platônico, em seu banquete acusador (no âmbito de exprimir condenação), descredita o discurso extasiado, decorrendo uma racionalização pela argumentação, o falar no estado de sobriedade. O homem, posto em razão e sobriedade, dispôs-se a dar à existência o significado de um exercício de obediência frente à inalteração.

Vale retomar que a relação extraconjugal foi efetivada na relação anfitrião-convidado, ou melhor equivalendo, na relação estrangeiro-cidadão. Reterritorializando a discussão para a *polis* grega, o estrangeiro (*xenos*, ξένος) é o outro cidadão que aspira a tornar-se ou, pelo menos, a ser tratado como cidadão local e que, para isso, se deve submeter às leis da cidade. Enquanto durar a estada, o pacto tende a igualizar o estrangeiro ao cidadão local, estabelecendo laços de reciprocidade (no caso do filme, o sexo), mas sempre como instância compensatória da assimetria original entre duas entidades perfeitamente distintas (DERRIDA, 2003, p. 59).

Sabendo que a sobriedade, em antítese à embriaguez, traz consigo um referencial ao deus Dionísio, podemos pensar que Platão se opõe à ideia do culto

a este deus que revela-se na inteira *desmedida* (ὑβρις) e ao prazer; uma construção de homem que alcança o sentimento em relação à existência no *sonho*, na qual cada ser é um artista pleno, desafiaria o ideal platônico de hierarquização do padrão ontológico para com a cópia, esta que por exemplo, para um artista, seria uma produção que joga como sonho, podendo, assim, criar um mundo à sua maneira, fora do paradigma platônico, agitando as paixões, afastando os homens da racionalidade (Nietzsche, F. 2006). Como já foi descrito, a estética surrealista busca, não só uma ligação onírica em seu ideal, como também uma rejeição à pura racionalidade que se intensificou no projeto cientificista vigente no começo do século passado, a valorização da arte descoladas da realidade sóbria, descompromissada com a severidade da moderação. Continuando sobre o Eros, o *πάθος*, *pathos* e as relações sexuais e/ou conjugais na visão platônica, vemos o comentário de Foucault em *A História da Sexualidade II. O Uso dos Prazeres* (1998, p. 150-151):

A honra do ser humano: Platão cita aqui um exemplo que será frequentemente utilizado a partir daí: trata-se desses animais que viviam em bando, mas em que cada um leva, no meio dos outros, 'na continência, uma vida pura de qualquer acasalamento', quando chega a idade, para eles, de procurar, isolam-se e formam casais que não se desfazem. Ora, é preciso notar que essa conjugalidade animal não é citada como um princípio de natureza [...] seria necessário que os cidadãos 'cobrissem de mistérios tais atos' e que eles sofrem 'uma desonra' cometendo-os em descoberto [...] pode-se notar que na formulação de Platão [...] seria proibido tocar em uma mulher que fosse de boa origem e de condição livre, mas que não fosse a sua esposa legítima [...] limitar as atividades sexuais ao casamento concerne o equilíbrio da cidade, sua moralidade.

Tendo em vista o caso de adultério apresentado no filme, pôde-se traçar um contraponto e uma semelhança ao que foi apresentado por Platão: o processo de animalização ocorrido durante o mesmo resulta num ato extraconjugal que se mantém até o fim da obra, tal feito, inicialmente, se presume velado, feito fora do olhar do grupo ali presente, grupo este de oligarcas que carrega, por consequência, uma tradição e uma moralidade tradicional; contudo, quando descobre-se o adultério gera-se para o espectador do filme uma dualidade de interpretação, a primeira baseada no espanto negativo, que condena tal feito; mas a segunda visão pode ser dada, também, pela contemplação associada ao riso, não a uma humilhação direta.

A saída da sala pelos convidados pode ser vista pelo exercício do *logos* (λόγος), na temperança (*σωφροσύνη*), a necessidade de conhecer a si mesmo para dominar os desejos (sempre lembrando que controle não é eliminação, não estamos falando contra os prazeres, mas sim domínio sobre eles). O sucesso do grupo em parar de lutar entre si resulta no controle das almas irascível e apetitiva pela racionalidade; a relação da alma com a verdade constitui um elemento da temperança, necessário para o controle da violência, purificando assim o indivíduo do desejo elucidado. A saída da caverna. “*Não se pode constituir-se como sujeito moral no uso dos prazeres sem constituir-se ao mesmo tempo como sujeito de conhecimento*” (FOUCAULT, 1998, p. 106).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolvendo uma linha que relaciona as motivações estilísticas escolhidas pelo diretor para a produção deste filme, baseada em seu posicionamento à esquerda e a própria oposição do movimento artístico à teoria platônica, vemos que o Buñuel (1962), trans-historicizando sua obra e se aproximando demasiado do mundo e pensamento grego, escolheu se utilizar de concepções alegorias de Platão para fazer uma crítica ao seu tempo, colocando a classe burguesa mexicana no papel dos homens presos dentro da caverna e sua saída pela superação da racionalidade sobre as outras almas irracionais. Também se passa pela obra cinematográfica alguns pontos de intersecção quanto à crítica da paixão, o caso de adultério do filme muito se relaciona com o descrito por Platão em sua obra.

A animalização dos que na sala ficaram presos também, de certo modo, expressaria, como uma metonímia, a representação de toda uma situação social, a repentina saída dos trabalhadores da casa antes do fato misterioso ressalta a ideia de dualidade em Marx que se leva para o próprio título da obra; o anjo que traria a consciência de classes para a saída dos que ali ficaram, que poderia ser identificada, por exemplo, pela luz que se acende quando a porta é aberta.

A aproximação do Surrealismo com o marxismo facilita o entendimento da escolha do diretor em produzir seu filme dentro deste movimento artístico; a valorização da liberdade pregada pelo surrealismo, o desapego da realidade material etc. O mais intrigante, contudo, é a escolha de um arco platônico para o

desenvolvimento dos personagens. A falsa ideia de consciência dos cidadãos ricos, expressada por suas profissões tradicionais, que, pela barbarização por eles passada, pôde ser quebrada com a autocompreensão da situação; a saída da caverna que vos prendia sentido iluminação. O que foi associado negativamente pelo filme de modo a ser relacionado a ausência de *logos*, *temperança* etc. foi assim destinado a classe burguesa, que através dos inúmeros problemas pode aprender a controlar seus ímpetos, chegando à iluminação escatológica descrita pelo marxismo, ponto de esclarecimento e resolução da problemática da luta de classes.

O surrealismo como um modo de embriaguez, assim como dito por Benjamin, faz, de certo modo, referência à Dionísio, deus admirado por Nietzsche, pensador abertamente anti-platônico, já que este, diferentemente do clássico, valoriza a arte descompromissada com a racionalidade pura, tal qual o surrealismo trazido pelo Buñuel, que pretende, a partir das características aprestadas, apresentar uma crítica para a realidade vivida, a perspicácia do diretor/ roteirista foi em utilizar uma estética que lhe permitia viajar através das estruturas estruturadas pela elevação de perceptiva do mundo, para que, deste modo, ressaltasse ao máximo o que de mais profundo vivia sob a máscara da burguesia mexicana.

Por fim, vale lembrar que o combate de Nietzsche (2006) contra a metafísica caracteriza-se como uma tentativa de desmascaramento das forças ilusórias que se escondem por detrás do edifício filosófico e moral, pelo menos desde o movimento platônico e seu grande sistema de antinomias, amparadas num dualismo reiterado em vários âmbitos da cultura ocidental, contudo, afastando o pensamento do mesmo do de Marx, e por consequência, neste âmbito, do de Buñuel, uma máscara esconde sempre outra máscara e nunca uma realidade pura e verdadeira.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política.** São Paulo: Ed. Brasiliense São Paulo, 1987.

BRADLEY, Fiona. **Movimentos da Arte Moderna: Surrealismo.** NYC: Tate Gallery Publishing, 1998.

BRETON, A. **Manifesto Surrealista**. 2004. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/breton.htm>. Acesso em: 26 de out. de 2019.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **Le Surrealisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

COSTA, Anderson. Surrealismo e marxismo: a necessidade contra o desejo de ortodoxia. **Tabuleiro de Letras**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens Universidade do Estado da Bahia – UNEB, 2013.

DERRIDA, Jacques. “Questão do estrangeiro: vinda do estrangeiro”. In: **Da Hospitalidade**. (De l’hospitalité, Calmann-Lévy, 1997). Trad. port. Fernanda Bernardo, Viseu, Pallimage, 2003.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

ENGELS, F. Carta a Minna Kautsky, novembro de 1885. p. 32-34. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre Literatura e Arte**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1971.

_____; MARX, K. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Editorial L&PM Pocket. 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2 - O Uso dos Prazeres**. Rio de Janeiro: EDIÇÕES GRAAL Ltda, 1998.

GUIDA, Angela. Para uma política da animalidade. **Darandina Revista Eletrônica**. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

IMDB. **O Anjo Exterminador** (1962). Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0056732/>. Acesso em: 04/12/2019.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

NIETZSCHE, F. **A Visão Dionisiaca do Mundo e Outros Textos de Juventude**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

_____. **O Crepúsculo dos Ídolos ou a Filosofia a Golpes de Martelo**. Trad. Marco Antonio Casa Nova. São Paulo: Hemus S.A., 2001.

_____. **Humano, Demasiado Humano. Um livro para espíritos livres**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

OLIVEIRA, D. B; ABREU, W. F. **Conhecimento, Arte e Formação na República de Platão**. Curitiba: Educ.Pesqui. Universidade Federal do Pará, 2015.

PLATÃO. **O Banquete, ou, Do Amor**. Trad. José Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.

_____. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Ed. Nova Cultural Ltda., 1997.

REINKE, J. H. **The Communism of Plato and Marx**. Chicago: *Loyola University Chicago, USA*, 1942.

RICŒUR, Paul. **A Simbólica do Mal**. Porto, Portugal: Edições 70, 2013

RODRIGUES, Gabriel. O Conceito de Amor no Banquete de Platão. **Linguagem, Educação e Memória**. Web Revista do Grupo de Estudos Comparados de Literatura, Cultura e História da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, 2014.

SLOTERDIJK, Peter. **Estrañamiento del Mundo**. Madrid: Imprenta Kadmos España, 1998.

VANEIGEM, Raoul. **A Cavalier History of Surrealism**. NYC: *AK Press*, 1999.