

**RICARDO ZANI**

**O CARNAVAL BUÑUELESCO: UMA AURORA AO ENTARDECER**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

CAMPINAS

2010



RICARDO ZANI

## **O CARNAVAL BUÑUELESCO: UMA AURORA AO ENTARDECER**

Tese apresentada ao Instituto de Artes,  
da Universidade Estadual de Campinas,  
para obtenção do Título de Doutor em  
Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Adilson José Ruiz.

CAMPINAS

2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Z16c Zani, Ricardo.  
O carnaval Buñuelesco: uma aurora ao entardecer. / Ricardo  
Zani. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Adilson José Ruiz.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Surrealismo. 2. Cinema. 3. Polifonia. 4. Carnavalização  
(Literatura). 5. Idade Média. I. Ruiz, Adilson José.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Carnival Buñuelesco: an evening to aurora."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Surrealism; Cinema; Polyphony;  
Carnivalization (Literature); Middle Ages.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Adilson José Ruiz.

Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal.

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento.

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.

Data da defesa: 21-12-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

# UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

## Instituto de Artes

### Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Ricardo Zani - RA 983861 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Adilson José Ruiz  
Presidente



Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal  
Titular



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca  
Titular



Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento  
Titular



Prof. Dr. Mauricius Martins Farina  
Titular



*À memória do meu pai.*



## AGRADECIMENTOS

À minha esposa Nídia Dalla Vecchia Zani e ao meu filho *Dom Pepito de La Mancha* por fazerem parte da minha vida de uma maneira absoluta.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Adilson José Ruiz, por ter me aceitado como orientando, por ter me permitido contribuir como assistente e palestrante em uma de suas disciplinas na pós-graduação e, sobretudo, pela forma como conduziu suas orientações.

Aos Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento e Prof. Dr. Mauricius Martins Farina, avaliadores de minha banca de qualificação e também de minha defesa de tese, pela grande contribuição nas referidas datas, por críticas, sugestões e conselhos profícuos.

Aos Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal e Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca pela honrosa participação em minha defesa de tese, presenças imensamente aguardadas.

Ao amigo Paulo Ernesto Aranha Rodrigues pelo apoio e envio de textos e informações sobre Luis Buñuel, bem como do cinema de uma maneira geral.

Ao amigo Luis Adriano Daminello pela captura das pernas da Silvia Pinal.



*Basicamente um procedimento técnico, até mesmo meramente mecânico, o cinema explorou as regiões mais delicadas, os matizes mais sutis da emoção. Originalmente atração de parque de diversões, não obstante inventou e aperfeiçoou uma linguagem nova e extraordinariamente complexa. Concebido com o propósito de retratar a “realidade”, mantém, todavia, as mais estranhas e contraditórias relações com esta mesma realidade. Aprisionado (como todas as coisas) dentro de um tempo, luta, mesmo assim, para libertar-se dele. (E, se fracassar, o cinema usa sua imaginação.) Finalmente, embora nascido para a efemeridade do peepshow, ele luta para se perpetuar, exorcizando a si mesmo, da melhor maneira possível, a cada passo do caminho.*

Jean-Claude Carrière



## RESUMO

Para o cineasta Luis Buñuel as estranhezas deveriam sempre fazer parte de seus filmes. Um homem formado por contradições, assim era Buñuel, com seu menosprezo à sociedade e à religião cristã. Esta tese apresenta o argumento de que desde a realização do seu primeiro curta-metragem *Um Cão Andaluz*, roteirizado em parceria com Salvador Dalí, houve uma coerência de pensamento que estabeleceu para ambos um caminho a seguir. No prólogo deste filme, a metáfora de uma jovem moça tendo seu olho rasgado por uma navalha tornou-se cinematograficamente uma verdade estupefaciente e a essência de uma narrativa que transformou e codificou os preceitos surrealistas em dois únicos e universais temas, o amor e a liberdade, ao sintetizar a arte deste movimento nas questões mais caras aos participantes do grupo. Destaca-se aqui a galeria de estilos que se instalou na cinematografia de Luis Buñuel para reafirmar constantemente os traços marcantes de sua obra, dentre eles a polifonia, esclarecendo que a mesma reside em seus discursos quando estes se entrelaçam, se misturam e se completam. Nesta polifonia buñueliana se distingui o encontro de *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *Bela da Tarde* com a pintura *Angelus* de Jean-François Millet para caracterizá-lo como um elemento constitutivo das reminiscências de Luis Buñuel e de Salvador Dalí. Resulta deste encontro polifônico uma mensagem comum nas obras aqui estudadas com o objetivo de expor que todos estes elementos apontam para uma relação com determinadas características medievais pesquisadas por Mikhail Bakhtin, a morte e os excrementos inseridos na renovação dos desejos sexuais do homem.

Palavras-chave: Surrealismo; Cinema; Polifonia; Carnavalização; Idade Média.



## **ABSTRACT**

*For the filmmaker Luis Buñuel the oddities should always be part of his films. A man made up of contradictions, so it was Buñuel, with his contempt for society and Christian religion. This thesis presents the argument that since the completion of his first short film *Un Chien Andalou*, written in collaboration with Salvador Dalí, there was a consistency of thought for both established a way forward. In the prologue of this film, the metaphor of a young girl with her eye torn by a knife has become a cinematic appalling truth and essence of a narrative that transformed and codified the precepts surrealists in two unique and universal themes, love and liberty, synthesize the art of this movement on the issues most dear to the group participants. We highlight here the style gallery which was installed in the film by Luis Buñuel to constantly reaffirm the hallmarks of his work, including polyphony, explaining that it lies in his speeches when they intertwine, blend and complement each other. This polyphony buñueliana be distinguished from the meeting *Chien Andalou*, *Viridiana* and *Belle Afternoon with Angelus* painting by Jean-Francois Millet to portray him as a constituent element of the remnants of Luis Buñuel and Salvador Dalí. Results of this meeting a common message in polyphonic works studied here in order to expose all these elements point to a relationship with certain medieval features surveyed by Mikhail Bakhtin, death and excrement inserted in the renewal of man's desires sexual.*

*Key Words: Surrealism; Cinema; Polyphony; Carnivalization; Middle Ages.*



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	<i>Angelus</i> , Jean-François Millet, 1858.....	128
Figura 02	<i>Um Cão Andaluz</i> (fotograma), Luis Buñuel, 1929.....	131
Figura 03	<i>Viridiana</i> (fotograma), Luis Buñuel, 1961.....	132
Figura 04	<i>Bela da Tarde</i> (fotograma), Luis Buñuel, 1967.....	133
Figura 05	<i>Reminiscência Arqueológica do Angelus de Millet</i> , Salvador Dalí, 1935.....	140
Figura 06	<i>O Angelus Arquitetônico de Millet</i> , Salvador Dalí, 1933.....	141
Figura 07	<i>Bela da Tarde</i> (fotograma), Luis Buñuel, 1967.....	185
Figura 08	<i>Bela da Tarde</i> (fotograma), Luis Buñuel, 1967.....	187



## SUMÁRIO

1. Introdução.....	23
2. Capítulo I	
2.1. O Cinema de Luis Buñuel.....	37
3. Capítulo II	
3.1. Dialogismo, Intertextualidade, Polifonia.....	91
3.2. A Polifonia em Luis Buñuel.....	111
4. Capítulo III	
4.1. A Idade Média: o carnaval, o popular e o baixo corporal.....	145
4.2. A Herança Medieval em Luis Buñuel.....	159
4.2.1. A Renovação Através da Terra.....	171
4.2.2. A Fertilidade dos Excrementos.....	181
5. Conclusão.....	193
Referências Bibliográficas.....	207
Bibliografia	
Livros.....	217
Dissertações e Teses.....	220
Artigos e Entrevistas.....	220
<i>Sites</i> .....	224
Filmografia	
Filmes de Luis Buñuel.....	229
Filmografia Complementar.....	234



# INTRODUÇÃO





# 1. INTRODUÇÃO

*Cada um é livre de encontrar em meu filme o que lhe agrada ou o que serve a seus interesses (BUÑUEL, apud: KYROU, 1966, p. 99).*

No ano de 1900, mais precisamente no dia 22 de fevereiro, na virada do século, na urgência e ansiedade dos homens, das máquinas e, sobretudo das Artes, nasceu Luis Buñuel Portolés na aldeia de Calanda, situada na província de Teruel, região de Aragão, Espanha. Luis Buñuel, Dom Luis ou simplesmente Buñuel, tornou-se o cineasta espanhol que elevou o cinema de seu país a uma categoria internacional e que criou uma cinematografia irrepreensível, digna de um grande diretor, de um verdadeiro autor, daqueles que somente a história é capaz de fortalecer, mensurar e dignificar.

Este aragonês que se mudou para Madri no ano de 1917 para ingressar na universidade e que, a princípio, incomodava-se com o seu próprio provincianismo assim como ao do seu pai, logo ficou conhecido como o Leão de Calanda entre seus amigos da Residência dos Estudantes por suas aventuras nos ringues de boxe. Buñuel era alto, corpulento e ameaçador, considerado por uns como um bronco interiorano. Suas idéias, porém, tornaram-se mais contundentes do que seus golpes físicos (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 68-75). A Residência dos Estudantes em Madri baseava seus preceitos nos moldes dos colégios ingleses. Considerada a moradia de uma elite econômica e intelectual de uma Espanha ainda provinciana para o início do século XX, a Residência acolheu não somente Luis Buñuel para que este estudasse Engenharia Agrônoma, como também o andaluz Federico García Lorca no ano de 1919, estudante de Direito, e no ano de 1922 o catalão Salvador Dalí, estudante de Belas Artes.

Oriundos de uma cultura miscigenada e por vezes oposta em seus pólos, Luis Buñuel e os demais estudantes vindos das diversas regiões de seu país assimilaram não somente as contradições de seu povo, como também as

influências externas, sobretudo a de uma forte influência árabe e sua religião muçulmana já enraizada em terras espanholas. Este embate entre as duas religiões, a católica apostólica romana arraigada numa Espanha cristã e a muçulmana originária dos bárbaros do oriente, fez irromper uma ambivalência cultural onde ao mesmo tempo em que havia uma forte repressão permitiam-se certas liberdades, como quando os corpos sufocados que levavam o homem ao pecado da carne podiam ser refrescados nos banhos coletivos (MARQUES, 2010, p. 53).

Nestas condições, a amizade entre estes estudantes gerou um grupo de jovens questionadores e ávidos por expressões vanguardistas. Foi nesta mesma Residência que Luis Buñuel, ao passar uma breve temporada em Madri após regressar de Paris, tomou conhecimento das pesquisas de Maurice Legendre, o diretor da Casa de Velázquez de Madri (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 45-54-59). Pesquisas estas que num futuro próximo levariam o cineasta a realizar um filme calcado nas teorias do estudioso francês sobre as precárias condições de uma pobre região espanhola.

Ainda incerto com a escolha do cinema como a profissão que deveria seguir, porém, ciente de que seu caminho deveria ser rumo às Artes, Buñuel desenvolveu uma carreira de escritor entre os anos de 1922 e 1929, sendo seu primeiro texto publicado em 1º de fevereiro de 1922 com o título de *Una Traición Incalificable*. Nesta época Buñuel ainda comungava com os ideais do Ultraísmo, um movimento de vanguarda madrilenho, e suas publicações foram consideradas muito representativas, recebendo uma forte influência do escritor espanhol Ramón Gómez de la Serna (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 13-131-133). E na transição da literatura para o cinema é factível observarmos uma conexão entre as obras realizadas por Luis Buñuel, sobretudo pelo imaginário poético visto em *Um Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro*, os dois primeiros filmes realizados pelo cineasta no fim dos anos 20 (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 143).

Quando de sua chegada à cidade de Paris, no ano de 1925, Luis Buñuel ainda não se considerava um surrealista. Criticamente, Buñuel acreditava que este movimento de vanguarda parisiense promovesse atividades voltadas para maricas, dando-se ao trabalho de ler o seu manifesto e os demais textos publicados pelo grupo apenas para se divertir de certas pretensões artísticas, como o fazia anteriormente com as manifestações das vanguardas espanholas. Quis o destino que num futuro próximo Buñuel fizesse parte destes ismos que tanto criticou, principalmente porque o Surrealismo foi para Luis Buñuel um apelo que se ouviu em várias partes do mundo e inclusive na Espanha, de forma que, anteriormente à sua adesão ao movimento, instintiva e irracionalmente o cineasta já escrevia poemas numa expressão surreal.

A origem do cinema em Luis Buñuel e, sobretudo do seu manifesto cinematográfico, iniciou-se em *Um Cão Andaluz* e na sua posterior filiação ao movimento surrealista por ocasião da estréia deste curta-metragem no *Studio des Ursulines* de Paris em 06 de junho de 1929, agradando tanto à crítica quanto ao público presente. *Um Cão Andaluz* foi filmado entre os dias 02 e 17 de abril do mesmo ano de sua estréia com a direção de Luis Buñuel e com a participação de Salvador Dalí nos dois últimos dias de filmagens, ficando este responsável pela organização dos elementos cênicos e pela atuação como um dos maristas que é arrastado pelo protagonista do filme. Dentre a elite intelectual parisiense que assistiu ao filme no estúdio *des Ursulines* estavam o pintor cubista Pablo Picasso e o arquiteto Le Corbusier, além dos surrealistas Max Ernst, Jean Cocteau, André Breton, Paul Éluard, René Magritte, Louis Aragon, Man Ray, Tristan Tzara e outros (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 269-272-285-458). Sobre a realização desta obra, roteirizada em parceria com Salvador Dalí, temos a seguinte publicação de *La Gaceta de Madri*:

*Luis Buñuel y Salvador Dalí han terminado ya su colaboración en el escenario de un film, cuyo título provisional es "C'est dangereux de se pencher au dedans". Se nos anuncia como un intento sin precedentes en la historia del cinema, por estar tan lejos del film*

*ordinario como de los llamados oníricos, absolutos, de objetos, etcétera, etc. Viene a ser el resultado de una serie de estados subconscientes, únicamente expresables por el cinema (apud: SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 267, grifo do autor).*

O ingresso de Salvador Dalí ao Surrealismo se deu pelas mãos de Luis Buñuel, através das cartas que este lhe enviava de Paris descrevendo as atividades do grupo (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 176-234), bem como pela participação do pintor catalão na realização de *Um Cão Andaluz*. Aí está uma relação consistente e paradoxalmente conflituosa, sabemos que ambos se influenciaram mutuamente ao longo de suas vidas tanto o quanto evitaram manter contato na maturidade, após alguns atritos instalados nesta amizade a partir de 1930. São até evidentes certas comparações com determinadas obsessões temáticas resgatadas nas obras de Buñuel e Dalí (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 407).

Luis Buñuel sempre teve os sonhos e, sobretudo os deliciosos pesadelos, como seus aliados na construção de um bom roteiro e, conseqüentemente, na realização de um bom filme. São estas as imagens que, surgidas do seu subconsciente, surgidas também de suas memórias e principalmente de seus fantasmas históricos, fazem de sua obra um material rico à reflexão. Buñuel devaneou muito e por toda a sua vida, reformulou sua cultura patriarcal, rígida e histórica, traduzindo-a em questões caras à sua obra. No ano de 1947, por ocasião de um simpósio sobre cinema de vanguarda promovido pelo Museu de Arte de São Francisco, Califórnia, E.U.A., Luis Buñuel escreveu algumas notas sobre a realização de *Um Cão Andaluz*, dentre elas o trecho citado abaixo:

*A trama é o resultado de um **automatismo psíquico CONSCIENTE** e, dentro desse padrão, não procura narrar um sonho, embora se aproveite de um mecanismo análogo ao dos sonhos. As fontes em que o filme vai buscar inspiração são as da poesia, livres do lastro de razão e tradição. Seu objetivo é provocar no espectador reações instintivas de atração e repulsa. (A experiência demonstrou que este objetivo foi plenamente alcançado).*

***Un Chien Andalou** jamais teria sido criado se não tivesse existido o movimento conhecido como surrealista, pois sua **ideologia**, sua motivação psíquica e o uso sistemático da imagem poética como arma para derrubar conhecimentos existentes correspondem às*

*características de toda obra autenticamente surrealista (apud: KYROU, 1966, p. 84, grifos do autor).*

O cineasta sempre defendeu o mistério como sendo um elemento essencial a toda obra de arte e foi através do cinema que ele encontrou o melhor meio para trilhar seu caminho em direção ao mundo dos sonhos, traduzindo este mistério em ambigüidade, em um silêncio inquietante, constrangedor e, sobretudo, num deslocamento abrupto de situações. Para ele, os espetáculos reais eram incompletos e necessitavam do irreal quando, sendo extremamente racionais, as produções realistas estariam *“desprovidas da poesia, do mistério, de tudo o que completa e amplia a realidade tangível. Confunde a fantasia irônica com o fantástico e o humor negro”* (BUÑUEL, in: XAVIER, 1983, p. 337). Em uma conferência realizada na Universidade do México, no ano de 1953, disse:

*A pálpebra branca da tela teria apenas que refletir a luz que lhe é peculiar e poderíamos explodir o universo... O filme é uma magnífica e perigosa arma, se manejada por um espírito livre. Ele é o mais admirável instrumento conhecido para expressar o mundo dos sonhos, da emoção, do instinto. O mecanismo que cria a imagem cinematográfica é, por seu próprio funcionamento, a forma de expressão humana que mais se assemelha ao trabalho da mente durante o sono. Um filme parece ser uma imitação involuntária do sonho... A escuridão que gradualmente invade a sala é o equivalente ao fechar dos olhos. É o momento em que a incursão noturna ao inconsciente começa na tela e nas profundezas do ser humano. Como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem em dissoluções, e o tempo e o espaço se tornam flexíveis, contraindo-se ou se expandindo à vontade. A ordem cronológica e a duração relativa não correspondem mais à realidade (BUÑUEL, apud: CARRIÈRE, 2006, p. 84).*

Luis Buñuel entendia que o cinema havia sido criado para expressar as idéias do subconsciente, idéias que já estavam presentes na poesia e que raramente eram aproveitadas dentro do discurso cinematográfico, salvo as exceções dos artistas surrealistas e outros vanguardistas. Na opinião do cineasta, o seu cinema deveria estar *“exclusivamente consagrado à expressão do fantástico e do mistério”*, lutando *“por um cinema que, desprezando ou fugindo da realidade*

*cotidiana, pretenda nos mergulhar no mundo inconsciente do sonho*” (BUÑUEL, *apud*: KYROU, 1966, p. 89). É nesta fusão do consciente com o inconsciente, do mundo dos sonhos se misturando com a mais pura realidade, que se instaurou toda a rebeldia deste espanhol.

Com tais experiências iniciadas no movimento Dadaísta, o cinema para os surrealistas configurou-se numa das suas mais belas expressões, opondo-se às realizações sistemáticas do cinema clássico e concorrendo para o surgimento de um cinema de vanguarda. Em Buñuel, vemos que o próprio realizava cinema para nos mostrar que este mundo real não era o melhor dentre todas as possibilidades existentes (SONTAG, 2004, p. 46), para ele, o cinema deveria atingir o maravilhoso, libertar a imaginação e ser o mais inverossímil possível:

*Para um neo-realista, disse-lhe, um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, enchido de bebida, levado à cozinha onde a empregada o lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver este tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua* (BUÑUEL, in: XAVIER, 1983, p. 337).

Podemos ainda aliar a esta quebra da linearidade cinematográfica rumo ao devaneio narrativo a constante presença de mutilações humanas - mais precisamente as mãos – e de personagens com deformações grotescas ou anormais que nos remetem à cultura espanhola, ao romance picaresco e ao artista Francisco de Goya, mostrando-nos anões, cegos, andróginos e perturbados mentais diante da tela do cinema. Encontramos também na obra de Luis Buñuel

um contundente ataque à sociedade e à religião católica <sup>1</sup>. Sobre o gravurista e pintor Francisco de Goya, aragonês como ele, Buñuel inclusive desenvolveu, antes de roteirizar e filmar *Um Cão Andaluz*, o roteiro para um filme que seria realizado em comemoração ao centenário de morte do artista. Este projeto, porém, não saiu do papel por falta de apoio financeiro. De qualquer forma, é visível na obra de Luis Buñuel um reflexo das referências oriundas de Goya (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 191-241).

Susan Sontag escreveu que “o gosto por citações (e pela justaposição de citações incongruentes) é um gosto surrealista” (2004, p. 90). Em Luis Buñuel podemos dizer que a citação se configura num diálogo entre determinadas vozes ou discursos que a torna explícita, se repetindo e se alterando enquanto transcodifica e re-traduz este discurso ao longo de sua obra cinematográfica. São estas representações únicas, iniciadas em *Um Cão Andaluz*, que podemos caracterizar como uma manifestação polifônica que se instala na narrativa e nos signos com os quais se relaciona. Isto é, quando a representação do *Angelus*, do pintor realista francês Jean-François Millet, ou qualquer outra obra ressurgem na cinematografia de Buñuel como alvo de citação direta, podemos dizer que este é o momento onde surge uma relação polifônica.

Sendo esta questão polifônica centrada nas teorias de Mikhail Bakhtin, ampliamos as variações que tal conceito adquiriu nas pesquisas de Julia Kristeva e Robert Stam. Sobretudo porque tais diálogos, processos iconográficos ou ainda encontros entre vozes ou discursos, ocorreram com grande intensidade na carreira de Luis Buñuel e podem ser classificados como diretos ou indiretos, onde apenas sutis referências os denunciam. De acordo com Eduardo Peñuela Cañizal,

---

<sup>1</sup> De acordo com o depoimento do ator francês Michel Piccoli no documentário *A Propósito de Buñuel* (2000), para Buñuel as grandes catástrofes da existência humana resumiam-se na mentira, na mentira política, no fascismo, no franquismo e no papa, num evidente ataque aos pilares de uma sociedade hipócrita a qual ele sempre buscou afrontar. Buñuel possuía uma postura crítica diante da sociedade burguesa de seu tempo e demarcava isso em seus filmes ridicularizando com o status quo.

podemos constatar na obra de Buñuel uma inter-relação e a hipotética sugestão de um constante jogo de espelhos definido como uma “*intertextualidade iconográfica*” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 264), manifestado com frequência na vanguarda surrealista entre os anos de 1920 e 30.

Além de o *Angelus* ter se tornado uma referência na narrativa buñuelesca, também podemos afirmar que esta pintura de Millet configurou-se como uma das grandes obsessões para Salvador Dalí. Como uma idéia fixa que remete ao nascimento do pintor, para ele o *Angelus* possuía um caráter fortemente erótico, uma intencionalidade encoberta que a transformava em uma pintura perturbadora, enigmática e densa, fazendo com que os significados deste re-configurados nas obras de Dalí se modificassem ao longo de sua produção. Reside aí, nesta relação polifônica entre a pintura de Jean-François Millet, as indagações de Salvador Dalí e os filmes de Luis Buñuel, a saber, *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *Bela da Tarde*, no significado deste dialogismo, o nosso objeto de defesa. Principalmente quando todos estes elementos apontam para uma mensagem comum ao estabelecer uma relação com determinadas características medievais apresentadas a nós por meio de Mikhail Bakhtin, Georges Duby e Jacques Le Goff.

Na existência do homem medieval predominava a abstinência sexual e o jejum alimentar como penitências religiosas. Certas exceções ocorriam em determinadas datas onde se manifestava uma oposição à ordem geral, sendo a origem desta atribuída principalmente aos populares dos campos e vilarejos europeus. Dentre essas datas significativas existiu a Terça-Feira Gorda, um dia de carnaval como o precedente direto da Quarta-Feira de Cinzas, o dia inaugural da Quaresma e suas culpas.

Nos dias dos carnavais da Idade Média o bufão tonarva-se inversamente o rei e, numa oposição ao ideal clássico, estabelecia-se o gosto pelo grotesco e a diversão irônica contra a hipocrisia de uma sociedade regida pelos dogmas católicos e pelas leis da realeza. Neste grotesco instalado as convenções sociais e

as hierarquias estabelecidas submetiam-se a serviço do riso, assim como o corpo clássico e figurado estava vinculado, nestes dias antecessores à Quaresma, aos desejos do homem. Vivia-se um momento comemorativo aos anseios da carne e ao universo de suas partes baixas, tais como a alimentação em excesso, a ingestão de bebidas em demasia e, sobretudo, das manifestações ligadas à copulação e aos dejetos do corpo.

Este tempo, pontuado pelos ciclos das vegetações e das florações, da fecundidade e da proliferação de seus frutos, evidencia que, em oposição ao sentimento de destruição ou encerramento de algo, temos na verdade a configuração de uma constante renovação onde a morte, futuro certo do homem, é glorificada ao semear a terra e propiciar a multiplicação dos frutos. Percebemos que no grotesco medieval, tido como uma manifestação universal e, portanto, popular, ocorre uma valorização do baixo corporal em referência ao ventre feminino, à genitália masculina e aos excrementos humanos, às essências e origens da terra. Este rebaixamento social, tido como uma transferência ou transmutação do Divino ao terreno, sobretudo no período do carnaval, se caracterizou pela abundância, pela alegria e pela festividade de suas imagens.

Sendo o carnaval medieval uma manifestação popular e antecessora direta à Quaresma, um momento onde o povo afrouxava suas amarras da alma e se dedicava aos anseios do corpo, estabelecia-se aí um realismo transcendido, uma quebra na hierarquia e no espaço sociais oficialmente estabelecidos por normas e regras políticas e religiosas. Para o olhar carnavalizado, estas normas deveriam ser interpretadas e seguidas totalmente às avessas.

Neste paradoxo entre a realidade e o imaginário, entre a beleza idealizada e as formas fantasiosas, pouco ortodoxas, é que encontramos uma adesão do Surrealismo ao grotesco. Tornou-se próprio do movimento surrealista exceder em suas imagens e se aproximar de um estilo grotesco, sobretudo com o intuito de romper com o puritanismo e com as regras vigentes na rígida sociedade europeia do início do século XX, mantenedora de uma estrutura patriarcal, burguesa,

enfadonha e de um gosto neoclássico (STAM, 2000, p. 46). É aí que vemos um ponto de intersecção entre o cinema surrealista de Luis Buñuel e o carnaval medieval, fundamentalmente porque este não designa simplesmente uma festa popular, mas também nos mostra certas manifestações da Idade Média que, na obra de Buñuel, voltaram com o forte sentido transgressor destes tempos, como uma forma de renovação, subversão e contradição.

Quando Robert Stam nos aponta ainda que esta noção de carnaval imbrica na relação de um carnaval medieval em Luis Buñuel, vemos que o carnaval na obra do cineasta espanhol não se dá estritamente pelo riso, mas principalmente por estar calcado nas funções do corpo subvertido que se assemelham aos conceitos vistos nas saturnais medievais e que são coerentes com o grotesco carnalizado. Ora, em Buñuel a Idade Média é espanhola e em seus filmes vemos uma carnalidade reiterada numa crítica profana ao recalque da igreja e à sua educação religiosa, a sua formação familiar e social, a uma Espanha inquisidora e carola. Tendo a infância de Luis Buñuel transcorrida num ambiente quase medieval, nada mais certo do que constatarmos que tais características perduraram à sua juventude e, posteriormente, à sua vida adulta.

Diante disso, podemos entender a manifestação do grotesco de duas maneiras, o representado e o atuado, sendo que o grotesco representado se configura através das imagens, tais como a pintura, a escultura, a arquitetura, o desenho, a fotografia, o cinema e a televisão, assumindo ainda variações quanto as suas espécies, dentre elas o escatológico e o crítico. Ao grotesco crítico reserva-se a função de reeducar e reestruturar as normas vigentes que privam, até então, as manifestações que fogem da normalidade social. Como um recurso estético, o grotesco crítico emerge para desmascarar as convenções e os ideais de uma sociedade pré-estabelecida rebaixando-as de maneira bufa ou carnal (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 66-68).

*Em sua modalidade crítica, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência*

*criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana.*

*A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 72).*

Tomando por base a representação deste grotesco crítico e escatológico, centramos nosso argumento nas discussões abordadas por Mikhail Bakhtin em torno da obra literária de François Rabelais, um escritor do renascimento francês que resgatou os conceitos do carnaval e do grotesco medievais por meio de um diálogo com obras literárias anteriores às suas. Bakhtin afirma e não somente ele, mas também Georges Duby, Jacques Le Goff e Jacques Barzun, que o carnaval também pode ser descrito como o momento e a representação de um rebaixamento da carne, onde o desejo sexual e os aspectos do baixo corporal atingiram tanta importância quanto às elevadas aspirações da sociedade e da religião. A partir daí, além de darmos escopo à teoria de um Buñuel medieval na modernidade, voltamos à Idade Média para esclarecer que o carnaval medieval, assim como o seu retorno no Surrealismo, não rebaixa somente, também renova:

*... O amor surge das raízes mais tétricas e deformadas, onde o mal é uma presença vital e terrível, que não atua como uma antítese negativa dualista, mas sim como um componente direto e tangível da vida, que o homem tem de superar, enfrentando-o em suas reais implicações terrenas (MAHIEU, in: KYROU, 1966, p. 196).*

Ao desenvolvermos um paralelo entre os seus significados na Idade Média e nos filmes *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *Bela da Tarde*, caracterizamos que o enterro e os excrementos simbolizaram uma nova vida na Idade Média, na cinematografia de Luis Buñuel e também na pintura de Jean-François Millet quando o *Angelus*, além de nos remeter à prece para uma boa colheita, nos leva adiante, nos conduz ao enterro regenerador da vida.

*Já se disse e repetiu-se que Buñuel só se explica pelo conjunto de sua obra. Sendo um cinema de idéias e não de estórias, as várias facetas em que essas idéias se exprimem são essenciais para a compreensão dos propósitos do autor (ALMEIDA SALES, in: KYROU, 1966, p. 175).*

# CAPÍTULO I





## 2.1. O CINEMA DE LUIS BUÑUEL

*A linguagem, comum a todos os cineastas, é o ponto de encontro da técnica e da estética; o estilo, específico de cada um, é a sublimação da técnica na estética. Certos diretores vão diretamente ao estilo (Chaplin, Flaherty, Murnau, Renoir, **Buñuel**, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Rossellini, Wenders), sem passar pela etapa da linguagem compreendida em sua acepção restrita: eles não recorrem a essa espécie de trucagem da realidade que constitui vários procedimentos de expressão estudados anteriormente (MARTIN, 2003, p. 241, grifo nosso).*

Na citação acima Marcel Martin se refere a um grupo de cineastas que figuram como alguns dos grandes realizadores do cinema moderno. Este conceito de cinema surgiu na Europa no período compreendido entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais com as vertentes do *Expressionismo* alemão, do cinema russo, do *Futurismo* italiano, do *Cubismo* e do *Surrealismo* na França. Perpetuou-se a partir da década de 50 do século XX com os filmes *Noir* e a *Nouvelle Vague* franceses, o *Neo-realismo* italiano, o *Cinema Novo* brasileiro, entre outras manifestações opostas ao conceito de cinema clássico<sup>2</sup>. Por definição, o cinema moderno possui elementos estilísticos bem definidos em cada

---

<sup>2</sup> O cinema clássico ou de gênero tem como uma de suas principais precursoras a obra realizada pelo cineasta norte-americano David Wark Griffith que, desde 1908, com a realização do filme *O Assassinato do Duque de Guise*, reivindicava para o cinema uma teatralidade clássica ainda em formação. Essa teatralidade fundou-se, então, no início do século XX nos Estados Unidos da América e pode ser caracterizada pelas grandes produções hollywoodianas que distinguiam suas realizações entre o drama, a comédia, o épico e outras características que definem bem suas categorias narrativas e que são concentradas nas vidas de suas personagens. O cinema clássico serve a um objetivo conservador, perpetuando um hábito por meio de sua narrativa ao trabalhar um estado emocional que se repete à exaustão e facilita ao espectador a escolha do que assistir, enquanto mantém sempre a mesma estrutura. Uma obra clássica tende a possuir um roteiro padrão e industrial, com doses bem estabelecidas em suas situações de tensão e relaxamento. A intenção do cinema clássico é envolver o espectador e fazê-lo acreditar que a história contada é “real”, eliminando-se as lacunas causadas pelo corte da edição e transmitindo a sensação de tempo corrido. Conforme nos define Noel Burch ao *notar que essa conquista, ou melhor, esse banimento do acaso, caminhou junto com a progressiva entronização da noção de grau zero do estilo cinematográfico, que visava tornar a técnica invisível e eliminar quaisquer “falhas” devidas as interferências do acaso* (2006, p. 136, grifo do autor). Isso quer dizer que os fatos apresentados na tela não precisam essencialmente ser verdadeiros, mas necessitam ser fiéis e “realistas” com as diegeses fílmicas, com a linha narrativa ficcional que está sendo mostrada ao público.

uma de suas vertentes, estéticas que defenderam seus princípios filosóficos baseados em suas características ímpares e em seus questionamentos políticos.

O cinema moderno não é conservador como o clássico, é questionador e busca sempre novas formas de construções narrativas condizentes com suas indagações, refletindo em suas obras um espírito contestador. Estas escolas cinematográficas vieram para romper com o que estava pré-estabelecido, propondo desde o início uma desestruturação das produções em séries e industriais. No cinema moderno não existe uma obrigatoriedade com relação à legibilidade da narrativa ou da progressão dramática. A trama não precisa transmitir um sentido e pode ser desenvolvida através de hipóteses, de sugestões e com um desenrolar cênico aleatório, como acontece no filme *Um Cão Andaluz*, o primeiro curta-metragem realizado no ano de 1929 na França pelo cineasta espanhol Luis Buñuel.

A *mise en scène*<sup>3</sup> ou narrativa moderna rompe com a harmonia do jogo para causar estranhamentos a quem está acostumado com as regras do cinema clássico. A segmentação do cinema moderno não tem necessidade de seguir as regras formais do cinema clássico<sup>4</sup> e a divisão da obra, o entendimento das diegeses fílmicas, deve seguir outras formas de segmentação, tais como os ciclos temáticos, as características psicológicas das personagens ou os critérios

---

<sup>3</sup> Originalmente usou-se o termo *mise en scène* para designar a direção de uma obra cinematográfica e ele será interpretado desta maneira neste texto. Entendemos que os diretores cinematográficos imprimem características próprias em suas realizações e são estas características que determinam a narrativa de uma obra, sendo assim, a direção está diretamente relacionada à legibilidade narrativa, seja ela clássica ou moderna.

<sup>4</sup> O cinema clássico possui uma curva dramática caracterizada com um começo, um meio e um fim bem definidos e sua segmentação respeita a distinção por blocos, estabelecendo uma divisão em etapas que permita uma visão clara dos acontecimentos narrativos, privilegiando-se uma tríade linear que determina pontos distintos dentro de um filme. Essa tríade é definida pelo início da obra, quando as personagens são apresentadas e os protagonistas e seus respectivos antagonistas são destacados, momento onde o problema principal é apresentado e também onde surge o conflito; pelo desenvolvimento da trama, etapa que faz a ligação entre o início e o final do filme sempre desenvolvida numa linha ascendente, tal etapa também pode ser chamada de crise; e pelo desenlace, que não é necessariamente o final da obra e sim o ponto de virada da narrativa, o momento onde as decisões são tomadas e os problemas começam a ser resolvidos.

estilísticos de uma escola cinematográfica, como nos explica Marcel Martin a respeito da liberdade narrativa no cinema moderno:

*Essa dupla impressão de liberdade deve-se antes de tudo, repetimos, à recusa das estruturas dramáticas e da decupagem-montagem habituais, cujo resultado, quando não o objetivo, é fazer o espectador cair na armadilha de um mecanismo que facilita sua tarefa perceptiva, mas favorece sua preguiça intelectual. Num caso e no outro, o cineasta e a câmera tornam-se de novos objetivos: o cineasta não pratica mais a decupagem-montagem que levava a uma narrativa unilinear e unívoca, nem os movimentos de câmera que dirigiam a atenção do espectador, e a câmera, por sua vez não se limita mais a nos dar do acontecimento o ponto de vista de uma testemunha privilegiada (2003, p. 244).*

A partir deste conceito de cinema, dentre todas as novas imagens indiciais abarcadas pelas vanguardas artísticas na Europa, o movimento Surrealista encontrou um caminho preferencial e uma tendência natural quando este se permitiu seduzir pela inelegibilidade narrativa. A linguagem cinematográfica concedeu aos seguidores do surrealismo à simulação de um enredo onírico, onde os planos, as imagens e os sons pudessem sugerir uma perfeita simbiose com os acontecimentos do inconsciente. Por ser próprio do cinema permitir que os acontecimentos ali narrados possam ser manipulados, montados, cortados e projetados em acordo com a intenção de seu criador, os cineastas da vanguarda, mais precisamente os surrealistas, encontraram neste meio a melhor maneira de processar os enredos oníricos e os sonhos de seus roteiros.

*Raros são os filmes, como **A Concha e o Clérigo** (G. Dulac, 1927-30), **O Cão Andaluz** (Buñuel, 1928), **O Sangue e o Poeta** (Jean Cocteau, 1929), ou mesmo fragmentos de filmes (menos cobiçados, mais sinceros), que marcam os primeiríssimos passos dados timidamente para a revelação na tela de uma vida interior mais profunda com seu eterno movimento, seus meandros acavalados, sua misteriosa espontaneidade, seu secreto simbolismo, suas trevas impenetráveis para a consciência e a vontade, seu império inquietante de sombras carregadas de sentimento e instinto (EPSTEIN, in: XAVIER, 1983, p. 298, grifos do autor).*

Antes, porém, devemos esclarecer que o cinema surrealista, assim como a literatura, a pintura, a escultura e até mesmo o teatro, recebeu uma forte herança dadaísta. As histórias de ambos os movimentos de vanguarda se confundem e, deixando-se as datas de realizações à margem, podemos dizer que já no Dadaísmo realizavam-se filmes com conteúdos surrealistas, como o curta-metragem *Entreato*<sup>5</sup> (1924) de René Clair. As afinidades entre estes movimentos fizeram-se presentes por meio da agressão à norma estabelecida, da apologia ao humor negro e à ironia à burguesia e seus costumes, tornando o cinema surrealista “*um desdobramento, numa direção específica, do Dadaísmo de 1916-1920*”, segundo as afirmações do crítico e professor de cinema Ismail Norberto Xavier (2005, p. 112).

Assim, o cinema se configurou como o meio que melhor se adaptou às buscas e exigências dos dadá-surrealistas. A imagem em movimento e suas possibilidades técnicas, como cortes, sobreposições, trucagens e outros artifícios de montagem, permitiram que os artistas experimentassem e exprimissem certas premissas do movimento e do seu programa artístico. O cinema possibilitou a junção dos meios visual e sonoro em um só elemento ao ponto de sua

---

<sup>5</sup> *Entreato* é uma obra Dadaísta dirigida e musicada na França por René Clair, com a participação de Erik Satie, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Man Ray como atores. Dentre as características deste curta-metragem encontramos o humor negro, a ironia contra a sociedade burguesa e as repetições e inversões de formas, tendo como ponto de partida uma série de absurdos visuais. Dois homens pulam em câmera lenta ao lado de um canhão antigo e a ambigüidade desta seqüência é representada por imagens rápidas de uma Paris moderna. Um jogo de xadrez é justaposto às imagens de uma bailarina barbada, de suas pernas e com a colagem de fotogramas desconexos. No final, um carro funerário é puxado por camelos e o cortejo que o acompanha também é mostrado em câmera lenta, associando-se estas imagens com a bailarina barbada e a cidade de Paris. A certa altura, a velocidade do carro funerário dispara e permite a conexão deste com algumas imagens das máquinas modernas, carros, bondes, um barco e até um avião, transmitindo a dinâmica da modernidade, com sobreposições de imagens entre uma montanha russa e linhas férreas, cada vez mais rápidas, mais atuais. Percebemos na montagem de *Entreato* o princípio da narrativa moderna, sem linearidade e coerência, rumo a uma abstração cinematográfica, numa cadeia associativa de imagens onde a música dá o ritmo da obra. A premissa, neste e em outros filmes dadá/surrealistas, foi unir idéias sem o mínimo de senso comum e mostrá-las ao público como se fossem variantes da escrita automática poética ou do cadáver esquisito, usando para isso todas as possibilidades de montagem que o cinema pudesse permitir (ZANI, 2001, p. 55-56).

plasticidade em movimento, fruto da modernidade, fizesse com que o mesmo também surgisse como uma síntese da imagem e da velocidade, conforme afirma a crítica Annateresa Fabris:

*O cinema como “sinfonia poliexpressiva”, fusão de pintura, arquitetura, escultura, palavras em liberdade, “música de cores, linhas e forças”,... ..por romper com a lógica... ..por contradizer o mundo objetual através de um processo de estranhamento que denuncia o onírico surrealista... ..e, portanto, moderno por englobar as mais avançadas pesquisas artísticas, por permitir, através de suas sínteses, a decomposição e a recomposição do universo de acordo com os “maravilhosos caprichos” do artista... (1987, p. 76-84, grifos da autora).*

Como um espetáculo moderno e, portanto novo, o cinema conduziu os surrealistas a trabalhar com a relação existente entre as suas imagens em movimento e o onírico, como se os espectadores atingissem um estado de pseudo-hipnose ao entrarem numa sala escura para assistir a um espetáculo. O fato do ser humano entregar-se a este estado de torpor, meio alienante da sala escura de projeção, possibilitou que os cineastas surrealistas trabalhassem nesta mídia audiovisual os seus mais inimagináveis devaneios. Isto aconteceu porque o espetáculo cinematográfico transmite sensações parecidas às que encontramos em nossos sonhos, numa entrega, porém, mais controlada e semelhante a um estado de vigília quando *“o estado fílmico realiza, a um grau mais fraco, algumas das condições econômicas do sono”* (METZ, 1980, p. 121).

*No entanto, sentado confortavelmente numa sala escura, deslumbrado pela luz e pelo movimento que exercem sobre ele um poder quase hipnótico, fascinado pelo interesse de rostos humanos e pelas instantâneas mudanças de ambiente, esse mesmo indivíduo quase cultivado aceita placidamente os lugares comuns mais depreciados* (BUÑUEL, in: KYROU, 1966, p. 86).

Nós espectadores, sentados em uma poltrona de uma grande sala de projeção, assistimos às imagens que passam à nossa frente sem podermos interferir, quer sejam elas boas ou más, quer nos tragam prazer ou repulsa, a

única forma de nos desvincularmos delas é levantarmos e irmos embora, ou melhor, despertarmos desta suposta hipnose e voltarmos ao mundo cotidiano, externo e considerado real. Se o espetáculo cinematográfico, por si só, já causa este estado de pseudo-hipnose<sup>6</sup>, os surrealistas foram além, foram mais fundo ao levantarem como propostas fílmicas o mistério, o simbólico e o inconsciente que, fazendo uso de uma montagem fragmentada, transformou o cinema na real máquina de fabricar irrealidades.

Certa vez, Luis Buñuel pronunciou em uma palestra que *“o mecanismo criador de imagens cinematográficas é, por seu funcionamento, o que, entre todos os meios de expressão humana, lembra melhor o trabalho do espírito durante o sono”*. Para o cineasta espanhol, o cinema se assemelhava a uma imitação involuntária do sonho, estado em que às imagens aparecem e desaparecem por meio de fusões e onde o tempo e o espaço são flexíveis, nem sempre correspondendo à realidade de nossa existência (BUÑUEL, in: KYROU, 1966, p. 87). Insistia ele que o movimento da câmera cinematográfica transmitia uma dinâmica

---

<sup>6</sup> Uma obra cinematográfica é composta pela montagem de seus planos, cenas e seqüências, efetuando recortes do tempo. O cinema explora não somente a imagem em movimento, mas principalmente o tempo dessa imagem ou o que poderíamos chamar de imagem-tempo, o seu tempo narrativo, o passado, o presente e o futuro que compõem qualquer narrativa cinematográfica condensada por meio de elipses com o intuito de se excluir passagens fracas ou inúteis à ação de uma obra. É a constituição rítmica de uma estória, o conteúdo dinâmico dentro das diegeses fílmicas que será capaz de nos mostrar acontecimentos que passam em dias, semanas ou anos suprimidos em horas. No cinema, cada segundo de sua projeção é composto por uma série de vinte e quatro fotogramas (a película fotossensível) seqüenciados. É a montagem desses fotogramas, dessas imagens fixas e a sua projeção em uma velocidade constante de vinte e quatro quadros por segundo que causa no espectador a ilusão de movimento e de imagem contínua, que na verdade não o é. Este movimento cria uma ilusão de continuidade que se apodera de uma das características inatas ao nosso sistema ótico. Se olharmos fixamente para uma imagem e depois fecharmos nossos olhos tal imagem ainda nos permanecerá “visível” e esta é a noção de persistência retiniana utilizada para transmitir o movimento no cinema em película, a idéia de que um fotograma anterior fixa-se em nossa retina por um tempo a mais (décimos de segundos) além de sua projeção, se “encontrando” com o fotograma seguinte e assim por diante, transmitindo a continuidade da ação. Outro aliado nesse mascaramento é a faixa preta existente entre um fotograma e outro. Ela inibe a projeção de luz contínua nas salas escuras de exibição e contribui para manter a fixação da imagem anterior em nossas retinas até que surja outro fotograma na seqüência (ZANI, 2009, p. 145-146-147-148).

e um poder hipnótico à imagem, que o próprio chamava de “*adormecer al espectador*” (BUÑUEL, *apud*: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 23).

*Nos limites onde exerce sua ação (supõe-se que a exerce) o sonho, ao que tudo indica, é contínuo, e possui traços de organização. À memória arrega-se o direito de nele fazer cortes, de não levar em conta as suas transições e de nos apresentar antes uma série de sonhos do “sonho”. Assim também, a cada instante só temos das realidades uma figuração distinta, cuja coordenação é uma questão de vontade... O tecido de adoráveis inverossimilhanças requer mais finura, à medida que se avança e ainda se está à espera dessas espécies de aranhas... Mas as faculdades não mudam radicalmente. O medo, a atração do insólito, as chances, o gosto do luxo são molas às quais não se apela em vão. Há contos a escrever para adultos, contos de fadas, quase sempre (BRETON, 1924, p. 05-07).*

Este certo poder hipnótico exercido nos espectadores pelo cinema, mesmo que fosse leve e inconsciente, deviam-se, sem dúvida, à sala escura de projeção e às qualidades técnicas do suporte, tais como as mudanças de planos, as luzes e os movimentos de câmera. Estas características enfraqueciam a inteligência crítica do espectador e exerciam sobre o mesmo “*uma espécie de fascinação e de violação*”, assim Buñuel entendia o cinema (1982, p. 95-96).

Por conseqüência, tendo em vista todas as características técnicas e psicológicas do aparato, o cinema foi o caminho preferencial e uma tendência do movimento surrealista <sup>7</sup>. Para os cineastas surrealistas bastou inverterem-se as regras pré-estabelecidas e fazer surgir o irracional/inconsciente dentro das imagens ditas normais quando a montagem fragmentaria a continuidade da

---

<sup>7</sup> Quando de sua invenção pelos irmãos Lumière, o cinema precipitou-se a forjar e a exhibir imagens marcadas pela similaridade com o mundo real, ser uma fotografia/imagem que se movimentava como a vida, imperceptível ao olho humano e que, por isto mesmo, incutia no homem a ilusão de continuidade. Na corrente contrária, o cinema de vanguarda e, sobretudo o cinema surrealista, trouxe a quebra desta continuidade, conforme nos atesta Sergio Lima ao escrever que *Ado Kyrrou ainda acentua de fato e com veemência um dos pontos capitais da **collage** – a sua descontinuidade essencial -, ou seja, além de ser uma expressão característica do Surrealismo, é emergência mesma do seu **olhar selvagem** e sua afirmação contra a linguagem. Sim, contra o racionalismo lógico e o fio-condutor narrativo, tipo causa e efeito da mesmice do usual diário, do já citado e do já previsto, quando não do já visto!* (2008, p. 96, grifos do autor).

imagem, somente re-estabelecendo-a a partir da síntese criada na consciência humana e no olho do homem, tornando a unidade de tempo-espaco fílmica uma ilusão de ótica. Na visão do cineasta francês Jean Epstein, a linguagem e o tempo cinematográficos deveriam se desenvolver em similaridade com o sonho, conforme nos aponta abaixo:

*Do mesmo modo que o sonho, o filme pode desenvolver um tempo próprio, capaz de diferir amplamente do tempo da vida exterior, de ser mais lento ou mais rápido do que este. Todas essas características comuns desenvolvem e apóiam uma identidade fundamental de natureza, uma vez que ambos, filme e sonho, constituem discursos visuais (in: XAVIER, 1983, p. 297).*

No caso de Luis Buñuel, foi através de *Um Cão Andaluz*<sup>8</sup> que o mesmo passou a ser reconhecido pelos integrantes do Surrealismo como um membro do grupo. Seu curta-metragem foi recebido com grande entusiasmo pelos artistas que se formavam ao redor de André Breton<sup>9</sup> mesmo que este, a princípio, houvesse

---

<sup>8</sup> Embora *Um Cão Andaluz* tenha sido seu primeiro filme, anteriormente à realização deste Buñuel exerceu a função de co-diretor com o cineasta Jean Epstein nas filmagens de *A Queda da Casa de Usher* (1928), aprendendo aí como operar uma câmera cinematográfica (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 186). Sobre o seu trabalho ao lado de Epstein, Buñuel afirmou o seguinte: *Fui assistente de Jean Epstein e ele, por sua parte, foi meu mestre. Colaborei com ele no filme **Mauprat**, em 1927. Mas, quando fiz com ele um terceiro e último filme, **La Chute de la Maison Usher**, já era meio surrealista, embora no começo tenha zombado dos surrealistas e não os tenha levado a sério. No entanto, por ocasião desse terceiro filme em que eu era assistente de Epstein, já namorava o surrealismo...* (in: KYROU, 1966, p. 102, grifos do autor). De acordo com Agustín Sánchez Vidal, a conversão de Luis Buñuel ao cinema se deu depois que este assistiu a *Der müde Tod* (1921), de Fritz Lang, isso o fez ingressar em *la Académie de Cinéma que regentaba la mujer de Jean Epstein, quien a petición del aragonés le permite desempeñar el cargo de ayudante de dirección en **Mauprat** (1926) y **La chute de la maison Usher** (1928)* (2004, p. 38, grifos do autor). Em sua autobiografia, Luis Buñuel afirma que sua colaboração com Epstein acabou mesmo antes do fim das filmagens externas de *A Queda da Casa de Usher*, por conta de um desentendimento entre eles tendo Abel Gance como tema. Epstein sugeriu a Buñuel que este auxiliasse Gance num teste, diante de sua recusa e do cineasta espanhol ter ainda ofendido Gance, dizendo que o achava um “pretensioso”, Epstein o chamou de “porcariazinha” e encerrou a participação de Buñuel em seus filmes, dando-lhe o seguinte conselho: *abra os olhos. Sinto em você tendências surrealistas. Afaste-se dessas pessoas* (BUÑUEL, 1982, p. 124-125).

<sup>9</sup> Principalmente Man Ray e Louis Aragon que, ao assistirem uma primeira exibição privada de *Um Cão Andaluz* no *Studio des Ursulines*, incentivaram Luis Buñuel a organizar uma apresentação pública da obra, *darem vida assim que possível, exhibi-lo.* (A Propósito de Buñuel, 2000). *Quando Le*

se manifestado com resistência ao filme <sup>10</sup>. Enfatizou-se neste reconhecimento uma visão ampliada que Buñuel teve do Surrealismo, numa herança advinda de uma educação espanhola <sup>11</sup> e seus fantasmas históricos, tais como as influências dos escritores Miguel de Cervantes e Ramón de Valle Inclán, do pintor e gravurista Francisco de Goya, do romance picaresco e de toda uma cultura hispânica. De fato, podemos creditar tais afirmações não somente aos relatos de pessoas que foram próximas a Luis Buñuel, mas também naqueles que conhecem com propriedade a sua obra, dentre eles o depoimento de Carlos Fuentes que encontramos no documentário *A Propósito de Buñuel* (2000) e a constatação abaixo, do biógrafo Ado Kyrou:

*Ainda uma vez não esqueçamos que Buñuel é espanhol como Zurbarán, como Goya, como Lazarillo, como os dinamiteros da guerra civil. Ama os monstros, são seus filhos, mesmo que, por sua*

---

*Chien Andalou* foi exibido pela primeira vez, eu me preparei para sofrer a ira do público e enchi os bolsos de pedras para o caso em que... Fiquei atrás da tela, manejando o gramofone. Coloquei um trecho de **Tristão e Isolda**, depois um tango argentino, **Tristão e Isolda** e tango, **Tristão** e tango, tango e... Só havia aristocratas e artistas... Lá estavam Le Corbusier e pessoas que liam o **Cahiers d'Art** ou escreviam nele. O entusiasmo enorme provocado pelo **Chien Andalou** deixou-me estupefato. No final, levantaram-se e aplaudiram muito; as pedras pesavam enormemente em meus bolsos... Eu estava perplexo mas, no fundo, contente... (BUÑUEL, in: KYROU, 1966, p. 103, gritos do autor).

<sup>10</sup> Numa entrevista que o também surrealista Georges Sadoul realizou com Luis Buñuel no ano de 1961, o mesmo se recordou das afirmações que André Breton fez ao saber da exibição prévia de *Um Cão Andaluz*. De acordo com Sadoul, Breton disse: *Estão anunciando no Studio 28 um filme de um tal Buñuel e um tal Salvador Dalí, dos quais jamais ouvimos falar. Esta semana precisamos ir, todos juntos, sabotar essa apresentação com gritos e vaias*. Segundo Sadoul, não era uma ameaça vã, porém, no último instante, Breton recuou e Sadoul recorda a Buñuel que o mentor dos surrealistas teve escrúpulos. *Antes da projetada manifestação, ele foi ver teu filme sozinho, envolto numa capa cor de tijolo. Voltou entusiasmado e te convocou ao Café Rádio. Foste sozinho, um dia, ao meio-dia, bastante intimidado, creio eu. A partir desse momento, foste adotado como surrealista ortodoxo e militante* (SADOUL, in: BUÑUEL, 1968, p. 15).

<sup>11</sup> Um dos pilares da educação espanhola recebida por Buñuel está, sem sombra de dúvida, alicerçado no catolicismo. De acordo com o próprio cineasta: *Profundamente enraizados no catolicismo romano, nem por um momento podíamos colocar em dúvida essa verdade universal. Eu tinha um tio muito meigo, muito delicado, que era padre. Chamávamo-lo tio Santos. Todos os verões ele me ensinava latim e francês. Na igreja, eu lhe servia de acólito e fazia parte do coro musical da Virgem del Carmen. Éramos sete ou oito. Eu tocava violino, um de meus amigos, contrabaixo, e o superior de uma instituição religiosa de Alcañiz (**los Escolapios**) tocava violoncelo. ... A onipresença da religião manifestava-se em todos os detalhes da vida* (1982, p. 19-20, grifo do autor).

*natureza, prefira alguns outros, mesmo se tenta canalizar a monstruosidade de alguns* (1966, p. 59).

Espanhol até a medula, esta era a visão que Georges Sadoul tinha a respeito de Luis Buñuel, de um cineasta que carregava consigo todas as contradições de sua herança pátria, com suas misérias e suas grandezas, seus mitos e obsessões, suas preocupações religiosas e suas pulsões sexuais, seu apego a terra e à cultura. Vemos que no cinema de Buñuel instala-se uma tensão entre a medievalidade da aldeia de Calanda e o cosmopolitismo de Paris, um entrave entre a disciplina jesuítica e a liberdade surrealista, entre Jesus Cristo e o Marquês de Sade, onde a riqueza dos personagens de seus filmes reside, sobretudo, na dialética entre o desejo e suas sombras (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 15).

Um homem formado por reações contraditórias em respeito à sociedade de sua época, assim era Luis Buñuel, com seu menosprezo à ordem burguesa, ao egoísmo, à dissimulação sexual e, fundamentalmente, à religião cristã estabelecida e manipulada por questões políticas e desejos cegos das autoridades que a comandavam. A ideologia do cineasta aragonês vislumbrava outro caminho, não este pré-estabelecido pelos senhores de sua época (PLA, *apud*: MINGUET BATLLORI, 2003, p. 129). Por tal razão a obra de Buñuel é visivelmente anti-social, porque se trata de um universo traduzido às dimensões profundas e que, somente desta forma, explicam a maneira como Buñuel encarava as coisas a sua volta e interpretava o seu mundo (SADOUL, in: BUÑUEL, 1968, p. 23).

*Gênero fronteiro entre a poesia e o humor negro, entre o romântico e o grosseiramente naturalista, entre o insulto e a glorificação, o **esperpento** mereceria um sério estudo exaustivo, como contribuição de primordial importância à arte e à literatura do século XX. Creio desnecessário assinalar, além do mais, suas claras relações com o surrealismo. Por isso os espanhóis foram surrealistas **avant la lettre**. Por isso Buñuel foi dos poucos em sustentar no alto e de maneira autêntica e não profissional, a bandeira desgarrada do surrealismo. Porque o surrealismo encontrou nele, desde o começo, uma base **moral** na qual também se sustenta o **esperpento**, uma base que não poderíamos designar melhor que com a palavra **rebeldia*** (LA COLINA, in: BUÑUEL, 1968, p. 47-48, grifos do autor).

Além destas raízes culturais, a obra inaugural de Buñuel no cinema nos trouxe ainda os elementos preconizados pelos surrealistas, tais como a não linearidade, o humor negro, a provocação ao clero e à burguesia, o bizarro, a interdição do amor (o tão aclamado amor louco surrealista) e a obsessão pela mulher. Em suma, toda uma representação da moral inversa dos surrealistas que, posteriormente, tanto agradou a André Breton na medida em que a obra de Luis Buñuel havia conseguido ilustrar perfeitamente todo o discurso teórico do grupo com imagens e situações paradigmáticas, tais como o canto do amor aprisionado, a anti-religiosidade, o elogio ao absurdo e a agressão às classes políticas e dirigentes (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 28).

O ideal de revolta surrealista o atraía em busca não somente de uma revolução estética, mas “*sim fazer explodir a sociedade, mudar a vida*”. Com essa moral surrealista, agressiva e clarividente, Buñuel manifestava toda a sua oposição à moral corrente do início do século XX, rejeitando seus valores mais enraizados. A moral surrealista almejava outros critérios, “*exaltava a paixão, a mistificação, o insulto, o humor negro, a atração do abismo*” (BUÑUEL, 1982, p. 145-147-148).

O essencial na narrativa de *Um Cão Andaluz* foi precisamente ter transformado e codificado todos estes preceitos surrealistas em dois únicos e universais temas, o amor e a liberdade, sobretudo o *amour fou*, literalmente o grande amor louco surrealista (SADOUL, in: BUÑUEL, 1968, p. 16-17). André Breton encontrou em *Um Cão Andaluz* um choque visual capaz de estremecer o público, se não por seu conteúdo político, sim pela própria força de suas imagens, uma obra com uma carga explosiva nutrida com uma visão irreal dos fatos aos quais relata (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 114). Finalmente, por meio de *Um Cão Andaluz* o cinema surreal havia sido concebido, a ponto do mentor dos surrealistas mencionar que:

***Un chien andalou y L'agê d'or son las dos únicas películas totalmente surrealistas (tanto de realización como de intención). La***

*primera creo que tiene más de Dalí; la segunda de Buñuel... Buñuel hizo ver al surrealismo lo que podría ser el paso a la acción directa que yo reclamaba (con medida) al final del Primer Manifiesto (1924). Con los médios que le eran propios, nos ayudó mucho a superar el estádio de la especulación teórica. Mostro en situaciones humanas muy concretas lo que no acertábamos a ver claro – al menos de forma inmediata – de nuestros deseos: su confrontación con la vida. Nos produjo una auténtica conmoción al ponernos delante de seres físicos que encarnaban nuestras inclinaciones más violentas (BRETON, apud: MINGUET BATLLORI, 2003, p. 27-28, grifos do autor).*

Para tanto, *Um Cão Andaluz* passou a ser postulado como um marco do Surrealismo no cinema e determinou propriedades estilísticas que se perpetuaram por toda a carreira de Luis Buñuel, aprimorando a síntese da arte surrealista e trazendo à tona todas as questões caras ao movimento, fazendo emergir nesta obra a mais pura surrealidade. Mesmo que não tenhamos por pretensão subjugar tudo o que fora realizado até o surgimento de *Um Cão Andaluz*, Luis Buñuel foi reconhecidamente considerado o melhor e o maior criador cinematográfico do Surrealismo ao amplificar os preceitos do grupo no cinema, preceitos estes que em outros cineastas foram mostrados palidamente ao resumirmos seus filmes em pouco mais do que experimentos de vanguarda. O que vemos na filmografia de Luis Buñuel é claramente o desenvolvimento de uma verve provocante e a busca do irracional, características já encontradas em *Um Cão Andaluz*. É também desta maneira que Francis Vanoye enxerga este filme, como uma fuga rumo ao inconsciente.

*Os surrealistas exploram mais além com associações de imagens, fantasmas eróticos e as pulsões revolucionárias, mas só são realmente representados na época por Buñuel e Dalí (**Um cão andaluz**, 1928; **A era do ouro**, 1930). Esses dois filmes lançam, contudo, as bases de uma narração que não obedece a lógica da narrativa clássica, cultiva as rupturas, o onirismo, as imagens mentais, a confusão entre subjetividade e objetividade, as visões provocantes (o olho da mulher cortado com gilete em **O cão andaluz**) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 32, grifos da autora).*

Reza a lenda que *Um Cão Andaluz* surgiu a partir de dois sonhos – uma nuvem que cortava a lua enquanto uma navalha de barbear cortava um olho e uma mão cheia de formigas - como um filme que objetivou mostrar a irrealidade por meio de imagens sem sentido algum. Se em determinado momento qualquer imagem pudesse ser associada ao repertório cultural ou a alguma lembrança de seus roteiristas – Luis Buñuel e Salvador Dalí -, esta deveria ser descartada, somente sendo aceitas como válidas as idéias sem explicações possíveis. Para tanto, desde sua concepção, *Um Cão Andaluz* almejou a isenção da lógica e estabeleceu um tom misterioso às suas imagens, nascidas até do inconsciente e transformadas em imagens fílmicas. Dentre seus propósitos, o choque destas imagens impactou o espectador em geral acostumado com a cinematográfica narrativa linear do começo do século XX.

*Contudo, já nos anos 1920, diretores aventureiros desafiavam esse artifício formal. Dentre eles estava Luis Buñuel em **Um cão andaluz**, filmado em 1928. Um personagem se aproxima de uma porta e move a mão em direção à maçaneta. No quadro seguinte, que se encadeia perfeitamente com o anterior, sua mão, em **close**, abre a porta. Entre esses dois planos, que justamente sucedem um ao outro, Buñuel inseriu um **fade-in**. As duas imagens sucessivas se fundem uma na outra num curioso desequilíbrio – um feito acrobático, um floreio, uma fanfarronice -, como que contrabandeando um misterioso pedaço de tempo para dentro de uma aparente continuidade (CARRIÈRE, 2006, p. 106, grifos do autor).*

Na época em que *Um Cão Andaluz* foi produzido a relação de amizade entre Buñuel e Dalí era intensa, ambos e ainda o poeta Federico García Lorca tornaram-se três figuras inseparáveis nos anos em que estudaram na cidade de Madri, ainda mais porque Lorca nutria uma paixão inconfessa por Salvador Dalí (BUÑUEL, 1982, p. 89). Este fator foi fundamental para a realização de um roteiro coeso. O filme praticamente lançou as bases do que deveria ser o cinema para o movimento surrealista e marcou a concepção do que era o Surrealismo para Luis Buñuel e Salvador Dalí. Isto ocorreu porque os elementos precursores para entendermos os significados de *Um Cão Andaluz* são a amistosa convivência

desenvolvida por Buñuel e Dalí desde a época da Residência dos Estudantes e todas as discussões de vanguardas a que ambos participavam. São estas as circunstâncias que nortearam as vidas dos dois estudantes espanhóis e estabeleceram, a partir deste período, as concepções de *Um Cão Andaluz* (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 69-70), além de um repertório imagético que perdurou por toda a carreira de ambos.

Tendo o roteiro sido escrito em uma semana na casa da família de Dalí em Figueras, Buñuel retornou à Paris para contratar os atores e os técnicos que participariam da rodagem do filme. A produção durou cerca de quinze dias e Buñuel, com a experiência adquirida como co-diretor de Jean Epstein, se mostrou muito eficiente na direção dos atores e no comando dos técnicos. Salvador Dalí chegou a tempo para participar somente dos últimos dias das filmagens, fazendo figuração juntamente com a noiva de Buñuel, Jeanne Rucar. A partir daí o filme foi assistido por Man Ray e Louis Aragon, dentre outros (BUÑUEL, 1982, p. 144).

Mesmo com tal comunhão podemos encontrar em alguns autores, porém, certas controvérsias e questionamentos sobre quais dos dois espanhóis, Buñuel ou Dalí, foi de fato o gênio por trás da obra *Um Cão Andaluz*.

*Me refiero a la coherencia temática y de repertorio iconográfico que deja traslucir la obra daliniana de la segunda mitad de los años veinte. Por ejemplo, en las hormigas... Esa imagen de las hormigas pululando por la mano de uno de los protagonistas de **Un chien andalou**, nos recuerda un texto de Dalí... Dalí también utilizaría a las hormigas como motivo pictórico, en **El gran masturbador** (1929) e en **El sueño** (1931), entre otras (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 80-81, grifos do autor).*

Além das formigas citadas acima, a origem da imagem do olho rasgado também é uma das seqüências questionadas se surgiu de uma criação de Buñuel, de Dalí, da memória coletiva ou de uma sugestão de algum amigo da época da Residência dos Estudantes de Madri. Ou mesmo se ela provém de uma poesia do surrealista Benjamin Péret intitulada “*Los ojos cerrados por hojas de afeitar*”, um poeta admirado por ambos, Buñuel e Dalí, mesmo antes de se tornarem

surrealistas. Talvez até pela admiração que Salvador Dalí nutria pela pintura *O Falso Espelho* do belga René Magritte e pela sugestiva sintonia existente entre os dois pintores nos anos de 1928-1929 (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 87-102-103). Ou ainda:

*Finalmente, al describir su cuadro **La miel es más dulce que la sangre**, Dalí alude ya en noviembre de 1927 al ojo seccionado con que se abre **Un perro andaluz**: “A mi amiga le gusta la dormida morbidez de los lavabos y la dulzura de los delicados cortes del bistrurí sobre la pupila curva, dilata para la extracción de una catarata” (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 163, grifos do autor).*

Em outra das discutidas seqüências do filme, quando dois burros podres são arrastados em cima de dois pianos de cauda por Pierre Batcheff, essa polêmica é levantada pelo historiador de arte Joan M. Minguet Batllori ao destacar que *“tenemos en cuenta que algunos de los elementos visuales que pueblan el film (las hormigas, los burros...) son recurrentes en la obra pictórica de Dalí durante aquellos años”* (2003, p. 163)<sup>12</sup>. Para Agustín Sánchez Vidal, o burro podre apareceu às inspirações de Salvador Dalí na mesma época em que era mencionado por Pepín Bello em *Madri e Buñuel em Paris*, ressaltando-se ainda que em Pepín Bello tal obsessão fora freqüente (2009, p. 32-64). Na versão de Georges Sadoul, esta referência de um burro podre já participava do imaginário de ambos, Luis Buñuel e Salvador Dalí, desde a época em que estudavam em Madri, conforme este nos relata abaixo:

---

<sup>12</sup> Como controvérsia, o próprio historiador Joan M. Minguet Batllori, em seu livro intitulado *Salvador Dalí, Cine y Surrealismo (s)* (2003), destaca que mesmo que o roteiro de *Um Cão Andaluz* tenha sido escrito em parceria com Salvador Dalí, Luis Buñuel tornou-se o último responsável pela morfologia final da obra e pela costura de seu tecido signficante. Sobretudo porque, além de diretor desta, Buñuel também foi o produtor executivo, o diretor de atores, o autor de *decupagem* e o editor, entre outras coisas. Devemos levar em conta também que o dinheiro que financiou a realização do curta-metragem fora dado pela mãe de Buñuel, María Portolés, proveniente da herança de seu pai Leonardo. (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 77-161).

*Vicens (que morreu em 1958), deu-me um dia a chave dos burros podres, leit-motiv de Chien Andalou, e de quadros de Dalí, do período 1928-1930. Quando eram estudantes, Dalí, Buñuel, Lorca, Vicens e alguns outros gostavam de fazer longas caminhadas a pé nas serras rochosas e muito pobres que cercavam Madrid. Aconteceu-lhes, ao chegarem a uma curva do caminho, encontrar-se face a face com os ossários onde os camponeses deixavam apodrecer seus animais mortos de doença ou acidente. Havia lá com bastante frequência um burro podre. Estas carcaças, cuja visão era surpreendente, provocaram no pequeno grupo toda uma série de piadas e brincadeiras. Estes **private jokes** passaram em seguida para o filme e para a pintura...* (in: BUÑUEL, 1968, p. 21, grifos do autor).

Ora, se mencionamos aqui tais particularidades são meramente para efeitos informativo e histórico. A nós, cabe esclarecer que de forma alguma acreditamos que certas singularidades sejam, de fato, relevantes para a compreensão dos significados inerentes a esta parceria entre Buñuel e Dalí, quando os próprios confirmaram uma colaboração muito profícua e igualitária na escrita do referido roteiro, conforme nos aponta o próprio Luis Buñuel no depoimento abaixo:

*Teníamos que buscar el argumento. Dalí me dijo: Yo anoche soñe con hormigas que pululaban en mis manos. Y yo: Hombre, pues yo he soñado que le seccionaba el ojo a no sé quién. Ahí está la película, vamos a hacerla. En seis días escribimos el guión. Estábamos tan identificados que no había discusión. Escribíamos acogiendo las primeras imágenes que nos venían al pensamiento y, en cambio, rechazando sistemáticamente todo lo que viniera de la cultura o de la educación (apud: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 64).*

O que nos cabe ressaltar é que *Um Cão Andaluz* existe para afirmar uma coerência de pensamento estabelecida na época por Luis Buñuel e Salvador Dalí, uma harmonia que, como já dissemos, estabeleceu para ambos um caminho a seguir pelo resto de suas vidas em detrimento de certas particularidades. Certo é que os anseios artísticos de ambos se deixaram permear por elementos comuns e propícios ao entendimento e ao encontro de determinadas vitalidades, fossem essas de caráter social ou ainda de cunho nacionalista (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 23). Na visão de Buñuel, ambos foram amigos íntimos por muito tempo e esta amizade, mesmo levando-se em conta o seu desfecho amargo, selou a

colaboração na escrita do roteiro de *Um Cão Andaluz*, culminando “numa harmonia total de gostos” (1982, p. 258). Em contrapartida, não podemos nos esquecer de classificar que, em se tratando de uma obra cinematográfica, a autoria claramente recai sobre o diretor da mesma <sup>13</sup>.

No prólogo de *Um Cão Andaluz* uma jovem moça tem seu olho esquerdo rasgado por uma navalha. Após esta seqüência inicial surge a frase “Oito anos depois” e entra-se no mundo dos sonhos, onde a continuidade fílmica não precisa ser lógica e temporal. Desta maneira o filme desloca-se para oito anos depois, porém, como em outros deslocamentos temporais de *Um Cão Andaluz*, as personagens e a continuidade das seqüências não se alteram. Robert Stam afirma que “e **Chien Andalou** (1929) satirizam as estratégias temporais dos filmes de ficção convencionais... força-nos a refletir sobre a natureza do “tempo” cinematográfico.” (1981, p. 89, grifo do autor).

O deslocamento foi para Buñuel a forma encontrada para fazer o pré-consciente trabalhar e relacionar-se com a atemporalidade, a tal ponto que em seus filmes encontram-se deslocamentos espaciais e temporais aleatórios a uma narrativa convencional. Em *Um Cão Andaluz* o deslocamento também ocorre na troca de espaços físicos, como na seqüência em que há a mudança repentina no posicionamento de uma personagem de dentro de um quarto para um bosque.

“Oito anos depois” e um ciclista passeia por ruas quase desertas. O curioso neste ciclista são suas roupas, ele está caracterizado com uma vestimenta

---

<sup>13</sup> Voltamos então para a questão do cinema autoral em Luis Buñuel e a teoria cunhada pelos franceses da revista *Cahiers du Cinéma*. A “teoria do autor” foi criada na França, na década de cinquenta, por François Truffaut quando este ainda era um dos críticos de cinema da revista *Cahiers du Cinéma* antes de se tornar cineasta. Tal teoria foi inicialmente difundida para angariar credibilidade na França aos filmes feitos em *hollywood* e sua premissa básica teve por objetivo defender que um autor cinematográfico é o próprio diretor de seus filmes e não, como em outras mídias, o escritor da obra na qual ele se baseia ou o seu roteirista. É o diretor cinematográfico, por definição, quem dá o tom da filmagem, do ritmo e da continuidade fílmica. É o cineasta, é o diretor quem imprime a sua marca pessoal em cada trabalho realizado e, embora possua graus variáveis em suas qualidades estilísticas, certamente é o autor cinematográfico que sabe colocar suas características pessoais em suas realizações, mesmo que seja à revelia de produtores ou da censura (ZANI, 2001, p. 18-19).

holandesa do século XVII, com babados e touca que remetem às personagens pintadas pelo artista barroco Jan Vermeer. Ele carrega ainda pendurada ao seu pescoço uma caixinha listrada, aquela enigmática caixinha que ressurgue com uma estampa de paisagem no filme *Bela da Tarde*<sup>14</sup>, realizado por Luis Buñuel em 1967 na França.

O filme *Um Cão Andaluz* tem como particularidade a não distinção de suas personagens, elas não possuem nomes, funções ou algo que possa ser detectado como uma singularidade individual, excetuando-se às suas próprias atuações e as características físicas dos atores. Por vezes, porém, o mesmo ator (Pierre Batcheff) representa papéis diferenciados e isso pode significar que, contribuindo para o enredo da película, tudo não passa de um sonho onde a dupla personalidade está presente. Ou ainda quando ocorre um truque de sobreposição das partes do corpo feminino, uma parte pelo todo, os seios e as nádegas de Simonne Mareuil revezando-se na tela do cinema enquanto Pierre Batcheff os acaricia, aludindo a um jogo de imagens e significando o desejo não revelado, inconsciente, como se a cena não existisse realmente e fosse somente um sonho dos desejos masculinos.

---

<sup>14</sup> O filme *Bela da Tarde* é uma adaptação de uma novela literária de mesmo nome escrita por Joseph Kessel em 1929, novela esta que se tornou um escândalo à época de sua publicação. Foram os irmãos Hakim, produtores do filme, que propuseram a Luis Buñuel a realização da obra e este aceitou a idéia porque a novela de Kessel o agradava, sobretudo, por possibilitar exercitar suas obsessões e estabelecer no roteiro, escrito em parceria com Jean-Claude Carrière, o seu espírito convulsivo. Embora o tema geral da novela o agradasse, Buñuel não gostava do seu final e, à realização de seu filme, este final foi modificado para não conter, como na obra original, a salvação da moral burguesa. No filme de Buñuel, o que vemos é a liberação desta moral social, conforme nos mostra Elliot Stein ao escrever que *Buñuel did not like the novel's ending, "because morality is saved". The climax of his film is simply the most astonishing "open ending" in the history of the cinema... His film (the theme is far from new to him) tells the story of a liberation from the moral handcuffs of social caste by means of a personal **sacerdote**, a self-fulfilment* (in: BUÑUEL, 1971, p. 14, grifo do autor). A novela de Kessel permitiu a Buñuel inserir a personagem de Catherine Deneuve, Séverine, em devaneios diurnos, retratando os desejos masoquistas de uma jovem burguesa, além de algumas perversões sexuais por ela experimentadas. Isso o divertia muito (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 80-81).

Era uma vez uma navalha rasgando um olho <sup>15</sup>, talvez seja esta uma das imagens mais marcantes da história do cinema <sup>16</sup>. O olho atingiu para os surrealistas um sentido supra potencializado e, muito provavelmente, tenha sido ele o maior dos sentidos para as expressões modernas <sup>17</sup>. Na leitura dos participantes do Surrealismo, os olhos também se configuraram como o ponto de ligação entre a lógica exterior e o interior do inconsciente. E a navalha de *Um Cão Andaluz* realiza justamente isso, transpõe os obstáculos cortando a tênue película - corporal e fílmica - que separa os dois mundos ao romper à força esta barreira. Ao ultrapassar a visão racional das coisas e eliminar a noção de castração imposta pela sociedade, o Surrealismo adentrou nos domínios do inconsciente e tornou visível um mundo que não vemos, de pulsões, sonhos, desejos e obscenidades latentes. Pensamos que, a melhor forma de explicar esta metáfora e

---

<sup>15</sup> O cinema exibiu rostos humanos ampliados monstruosamente e até mesmo, em **Um cão andaluz**, o close de uma navalha cortando um globo ocular (mulheres desmaiaram na platéia). Inventou modos de falar, êxtases, aflições, novos tipos de terror. Pode até ter nos ajudado a descobrir em nós mesmos sentimentos até então desconhecidos (CARRIÈRE, 2006, p. 33, grifo do autor).

<sup>16</sup> Ao assistir pela primeira vez a *Un Chien Andalou*, qualquer espectador se sentirá profundamente chocado com o plano do olho cortado, sobretudo porque esse plano perfeitamente atroz é precedido de imagens concebidas para embalar sua sensibilidade, para criar um clima de tranqüilidade: um homem descontraído afia uma navalha, fuma, contempla a noite em um balcão... ao seu lado, uma mulher está tranqüilamente sentada. Mesmo depois de visto muitas vezes, esse plano conserva seu poder traumatizante. Podemos, aliás, dizer que depois da segunda vez esse potencial traumatizante faz com que o espectador volte ao início do filme envolto em uma onda de pavor, fazendo com que a primeira seqüência do filme, tão "insípida", ganhe uma nova nuança. *Un Chien Andalou* foi o primeiro filme da história do cinema que atribuiu à agressão o papel de componente estrutural (BURCH, 2006, p. 152-153).

<sup>17</sup> Para entendermos melhor a importância do olho para os surrealistas basta-nos conhecer as inúmeras obras plásticas, audiovisuais e literárias que o tem como o centro das atenções, sobretudo no livro *História do Olho* (1928), de Georges Bataille. Neste livro, em um de seus capítulos finais, a ninfomaníaca Simone se masturba com um dos olhos extirpado do padre que acabará de assassinar com a ajuda de seus amigos pervertidos. *Escute, Sir Edmond, quero que você me dê o olho já, arranque-o. Sir Edmond não estremeceu, tirou uma tesoura da carteira, ajoelhou-se, recortou as carnes, depois enfiou os dedos na órbita e extraiu o olho, cortando os ligamentos esticados. Colocou o pequeno globo branco na mão de minha amiga. Ela contemplou a extravagância, visivelmente constrangida, mas sem qualquer hesitação. Acariciando as pernas, fez o olho escorregar por elas. A carícia do olho sobre a pele é de uma doçura extrema... com algo de horrível como o grito do galo! Simone, entretanto, divertia-se, fazendo o olho escorregar na rachadura da bunda. Deitou-se, levantou as pernas e o cu. Tentou imobilizar o olho contraíndo as nádegas, mas ele saltou – como um carço entre os dedos – e caiu em cima da barriga do morto* (BATAILLE, 2003, p. 84).

esta concretização do olho sendo rasgado na abertura de *Um Cão Andaluz* seja realmente esta, da vontade de quebrar com todas as regras estabelecidas e colocar para fora todo o desejo contido, conforme observa Georges Bataille em seu livro de estréia:

*Nesse sentido, o olho poderia ser aproximado do corte, cujo aspecto provoca igualmente reações agudas e contraditórias: é isso que decerto provocaram, de forma terrível e obscura, os autores de O Cão Andaluz quando, nas primeiras imagens do filme, determinaram os amores sangrentos desses dois seres. Uma lâmina que corta a sangue frio o fascinante olho de uma mulher jovem e bela será justamente o objeto da admiração insana de um rapaz que, observado por um gatinho deitado e tendo por acaso uma colher de café na mão, tem um desejo súbito de apanhar o olho com ela (2003, p. 99-100).*

Na obra do próprio Bataille o olho serve para Simone como a um objeto masturbatório, um artefato que exalta, para Simone, toda a beleza convulsiva e o seu prazer sexual! Fruto de um horror que deslumbra, esta atitude de uma das personagens de a *História do Olho* nada mais faz do que nos mostrar que, para seu autor, este paradoxo são o verso e o anverso de uma mesma situação. Situação esta que se reflete em *Um Cão Andaluz* no instante em que Bataille classifica o prólogo do filme, o olho rasgado, como uma imagem que consolida sua idéia de um elemento inquietante, que lhe provoca reações agudas e contraditórias ao fazer da sedução extremada o limite do horror (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 110-111).

*Este film extraordinario es debido a dos jóvenes catalones, el pintor Salvador Dalí, de quien reproducimos algunos cuadros característicos, y el cineasta Luis Buñuel. Nos remitimos a las excelentes fotografías publicadas por **Cahiers d'Art**, por **Bifur** y por **Varietés**. Este film se distingue de las banales producciones de vanguardia con las que estaríamos tentados a confundirla en lo que el guión predomina. Algunos hechos muy explícitos se suceden, sin seguimiento lógico es verdad, pero penetrando tan lejos en el horror que los espectadores son atrapados desde el principio tan directamente como en los films de aventuras... Cómo no ver hasta qué punto el horror deviene fascinante y al mismo tiempo que solo él es suficientemente brutal como para quebrar lo que ahoga?*

(BATAILLE, *apud*: MINGUET BATLLORI, 2003, p. 109-110, grifos do autor).

Aí, podemos ver que o Surrealismo encontrou no Marquês de Sade uma fonte poderosa para explorar todas as questões que fossem referentes à dominação e às aberrações sexuais que, para os membros do grupo, não eram entendidas como distúrbios, mas sim, encaradas como um meio ideal para se atingir o prazer, mesmo que fosse este um prazer visual, voyerístico. Sade ou o Divino Marquês, como este era chamado pelos adeptos do Surrealismo, incluindo-se aí Luis Buñuel, foi uma figura idolatrada por se tratar de um homem repleto de um amor particular, individual, pronto a pagar na própria carne por suas obsessões e revoltas (KYROU, 1966, p. 59), como um grande algoz ao dar vida aos seus personagens. Como tal, Robert Desnos aclamava que o erotismo deveria ser livre de barreiras e tabus: *“Já disse o quanto deplorava que o erotismo fosse proibido. Imaginem os efeitos notáveis que poderíamos extrair da nudez e que obras admiráveis o Marquês de Sade poderia realizar no cinema”* (in: XAVIER, 1983, p. 318).

É este o desejo que permeia toda a “descontinuidade” fílmica de *Um Cão Andaluz*, desde o amor carnal nunca concretizado ao desejo à vida. É esta busca, a da realização de um desejo personificado no corpo feminino que não cede aos apelos do homem, a real beleza convulsiva, que marca também a carreira cinematográfica de Luis Buñuel. Da mesma forma que acreditamos que a importância de Sade na obra do cineasta espanhol resida essencialmente aí, neste amor destemperado, louco e fugidio (KYROU, 1966, p. 25). De acordo com as observações de Eduardo Peñuela Cañizal:

*... São os olhos, no caso, os heróis inconfundíveis dessa encenação de receios e de assombros a que se reporta Mary Ann Doane. Eles expressam sentimentos tão aparentemente antagônicos como o amor e o ódio. Mas, sobretudo, eles desenham nas circunstâncias mais vitais um labirinto de rumos e insinuações. Um labirinto que, como todos os labirintos, além de encerrar os minotauros dos instintos mais ocultos, disfarça com máscaras da sua geometria simbolismos de todos os tempos* (1993, p. 24-25).

Mesmo que Luis Buñuel e Salvador Dalí tenham almejado expressarem-se somente com idéias e imagens avessas a certos sentidos quando se reuniram para roteirizar e realizar *Um Cão Andaluz*, isto não lhe implica uma fuga dos significados. Em seu princípio reside uma busca da realização do desejo sexual e toda a sua continuidade é demarcada por tal busca. Ainda que as seqüências não permitam uma lógica entre si, é o desejo que se encontra escondido e que liga toda a extensão fílmica de *Um Cão Andaluz*. Neste campo, a figura feminina tornou-se um tema caro aos surrealistas.

O prólogo deste curta-metragem pode mostrar ao espectador que este irá entrar em um mundo de contos de fadas, de sonhos infantis, porque começa com um rotineiro e inocente “*Era uma vez...*”. Paradoxalmente, porém, a inocência se desfaz quando a narrativa dá início a um jogo de sedução entre homens e mulheres que permeia todo o filme, nos levando a uma estória que rompe com as barreiras e os pudores. Neste enredo, a forma do prazer carnal é idealizada em seu limite, arrebenta com as barreiras sociais e deixa aflorar do inconsciente todo o ardor sexual quando, contra a lógica e por meio da surpresa, do insólito, encontra-se a realização do amor-paixão, do amor único e louco desejado a qualquer preço.

Assim se fez *Um Cão Andaluz*, numa colaboração que não poderia ser mais íntima e convergente, numa comunhão de sugestões, de idéias ou conceitos, num caminho intelectual que culminou no nascimento do cinema surrealista (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 67). Depois da realização deste primeiro filme, os dois espanhóis ainda tentaram escrever um roteiro para um segundo filme, *A Idade do Ouro*,

sendo este estreado para o público em 28 de novembro de 1930 na cidade de Paris e em novembro de 1931 na cidade de Madri (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 289) <sup>18</sup>.

No entanto, após uma série de discordâncias entre os amigos, Luis Buñuel afirmou que roteirizou *A Idade do Ouro* praticamente sozinho e que manteve o nome de Salvador Dalí nos créditos apenas por respeito e amizade ao seu antigo colaborador. O próprio Buñuel entendeu que a sincronia de idéias que permitiu que ele e Dalí escrevessem o roteiro de *Um Cão Andaluz* não mais se realizaria. Para ele, a constante presença de Gala Éluard ao lado do amigo catalão entorpecia sua relação com Salvador Dalí, sem mencionarmos o fato de que este, neste mesmo período, acabara de ser expulso da casa de seu pai por uma afronta feita à memória de sua mãe, dificultando ainda mais os encontros entre Buñuel e Dalí <sup>19</sup>. A opinião de Luis Buñuel sobre Gala era a seguinte:

*É uma mulher que sempre detestei, não tenho por que escondê-lo. Encontrei-a pela primeira vez em Cadaqués, 1929, por ocasião da Exposição Internacional de Barcelona... De um dia para o outro, eu já não reconhecia Dalí. Toda afinidade de idéias entre nós desaparecera, a tal ponto que desisti de trabalhar com ele no roteiro de **L'âge d'or**. Ele só falava de Gala, repetindo tudo o que ela dizia. Uma transformação total... No fim do piquenique, quando já tínhamos bebido bastante, Gala tornou a agredir-me, já não sei a propósito de quê. Levantei-me bruscamente, agarrei-a, atirei-a no chão e comecei a apertar-lhe o pescoço... Contaram-me que em Paris – mais tarde moramos durante algum tempo no mesmo hotel, acima do cemitério de Montmartre – Éluard nunca saía sem um pequeno revólver, de coronha de nácar, porque Gala lhe dissera que eu queria matá-la (1982, p. 132-133, grifo do autor).*

---

<sup>18</sup> A pré-estréia de *A Idade do Ouro* deu-se no início de julho de 1930 na primeira sala de cinema sonoro da cidade de Paris, instalada na mansão dos produtores do filme (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 302).

<sup>19</sup> *En esas circunstancias, con su marchante arruinado, Gala enferma y sin apoyo familiar, el pintor esperaba mucho de la oportunidad que les brindaban los Noailles con la película. Por eso, cuando Buñuel la rodó sin contar con él, lo interpretó como una traición, que abriría un foso que había comenzado con las discusiones a propósito de la autoría de **Un perro andaluz**, y que se iría ahondando con el tiempo. Aun así, la participación de Dalí en **La edad de oro** es mucho mayor de lo que ha admitido Buñuel, ya que le remitió bastantes ideas por carta (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 141-142, grifos do autor).*

Foi neste contexto que se desdobrou o desencontro entre ambos por ocasião da roteirização de *A Idade do Ouro* (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 121-123-125). Mesmo estando os dois em Cadaqués, Buñuel e Dalí, alojados em outra casa da família de Salvador - a residência oficial dos Dalí ficava em Figueras - a fim de se trabalhar no roteiro de *A Idade do Ouro*, por dois ou três dias não chegaram a entendimento algum, um não concordava com a idéia do outro e vice-versa. Buñuel via aí uma influência de Gala, acreditando que esta havia hipnotizado Dalí e que, desde então, ele mudara de um extremo ao outro o seu comportamento, fazendo do dinheiro a razão de sua vida (BUÑUEL, 1982, p. 258). Após a separação da dupla, Buñuel se hospedou na propriedade dos viscondes de Noailles – produtores de *A Idade do Ouro* - para escrever o roteiro, afirmando em sua autobiografia, *Meu Último Suspiro* (1982), que recebeu várias idéias de Dalí enviadas por cartas, mas que, de todas, somente uma fora mantida, aquela em que *“um homem caminha por um jardim público com uma pedra na cabeça. Passa junto de uma estátua. Também a estátua tem uma pedra na cabeça”* (BUÑUEL, 1982, p. 159).

*En la siguiente película que Buñuel y Dalí acometerían, aún siendo consecutiva y casi diría que inmediata, muchas cosas habían cambiado. Dalí se consagraria como pintor en París, Buñuel recibiría una financiación importante para su segundo film y sería admitido como un miembro de la vanguardia parisiana con el aval que le procuraba el **Perro andaluz**... Pero lo que a mi entender había cambiado substancialmente eran las nuevas estrategias del surrealismo oficial, dictaminadas a través del Segundo Manifiesto. Unas estrategias que serían asumidas por Buñuel de forma irrevocable...*

*... Buñuel, aun aprovechado algunas de las sugerencias de Dalí, estaba ya en otro lugar. Estaba en una órbita surrealista distinta a la del pintor. El surrealismo poético, intimista, incluso disidente que transmitía **Un chien andalou** se transformará en **L'âge d'or** en una expresión cinematográfica de lo que he venido en denominar surrealismo oficial del Segundo Manifiesto (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 116-128, grifos do autor).*

Salvador Dalí, porém, afirmava que Luis Buñuel o havia traído em um dos piores momentos de sua vida, num período em que, sem a ajuda financeira de seu

pai e com a falência de seu *marchand* parisiense, este estava arruinado materialmente. Na visão do pintor, as propostas que este havia enviado por cartas a Luis Buñuel foram traduzidas em questões primárias, nada mais do que meras caricaturas de suas idéias. Para Agustín Sánchez Vidal, a participação do pintor catalão foi maior do que relatou Luis Buñuel, Dalí havia se preocupado com outros detalhes além do enredo, enviando por escrito ao diretor aragonês idéias relativas à banda sonora do filme e noções maiores para a realização geral do roteiro, como cenas descritas em detalhes e até determinados diálogos das personagens (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 316-317). O fato é que Dalí sentiu-se realmente excluído de *A Idade do Ouro* e sozinho com Gala, num momento em que seus amigos surrealistas o detestavam e “*las revistas de arte, las galerías de arte de la época, dominadas por una falsa vanguardia, me ignoraban*” (apud: SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 304).

Este mal estar causado pelos créditos e autoria de *A Idade do Ouro* minou uma relação até então fiel e proveitosa. Logicamente que, segundo Buñuel, a atual companheira de Dalí, Gala, influenciava este em suas decisões e, decididamente, ela e Buñuel não se davam bem. Porém, o rompimento entre os dois amigos deu-se, de fato, quando ambos já estavam morando em Nova Iorque<sup>20</sup> após a ascensão de Francisco Franco ao governo da Espanha.

---

<sup>20</sup> Durante um auto-exílio, Buñuel aceitou o convite de Iris Barry e trabalhou por cerca de três anos e meio na filмотeca do MOMA (Museu de Arte Moderna) em Nova Iorque, cuja finalidade era coletar e preservar as grandes obras cinematográficas do mundo, sendo responsável inclusive por uma edição educativa do filme *Triunfo da Vontade*, da cineasta alemã Leni Riefenstahl. Neste período Buñuel exerceu uma atividade burocrática como coordenador dos Assuntos Interamericanos. O documentário *A Propósito de Buñuel* (2000) explica que não foram as declarações de Salvador Dalí acusando-o de comunista que fizeram Luis Buñuel sair do MOMA, ao contrário do que muitos pensam. Foi sim a perseguição sofrida por ele através do Monsenhor MacClaferty – opositor à crítica religiosa existente no filme *A Idade do Ouro*, embora nunca o tenha visto - e do jornalista Terry Ramsey – do *Motion Picture Herald* – acusando-o politicamente de ser um esquerdista, embora o próprio Buñuel já estivesse decepcionado com a política comunista (*A Propósito de Buñuel*, 2000). O próprio cineasta, porém, dizia ter sido demitido por causa do livro de Dalí, que o denunciava como ateu. *Fui defendido pela direção do Museu, mas pedi demissão. Tanto pelo horror ao escândalo como porque nenhuma produção independente era possível no Museu* (BUÑUEL, apud: KYROU, 1966, p. 35). Para Agustín Sánchez Vidal, embora a relação entre Buñuel e Dalí estivesse

Divergências à parte, Salvador Dalí seguiu o seu caminho rumo à América do Norte e firmando-se como um conceituado artista plástico, enquanto Luis Buñuel realizou *A Idade do Ouro*, um filme polêmico e audaz que, juntamente com *Um Cão Andaluz* e *As Hurdes - Terra sem Pão* (1932), compõe o “*Manifesto Cinematográfico de Luis Buñuel*” (RUIZ, in: PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 191-192) <sup>21</sup> ao apresentar os fundamentos de toda a sua obra <sup>22</sup> em narrativas que contém a interdição do desejo e o ataque político, religioso e contra as convenções burguesas. O *amour fou* de *A Idade do Ouro* dá-se como “*um impulso irresistível que atira um para o outro, quaisquer que sejam as circunstâncias, um homem e uma mulher que não podem jamais unir-se*” (BUÑUEL, 1982, p. 161). Na opinião de um dos entrevistados no documentário *A Propósito de Buñuel*:

***A Idade do Ouro* é um filme muito provocador. Ele é contra a religião, a pátria, a burguesia, a castidade, a repressão sexual, contra a família. Há uma cena famosa, em que o guarda florestal dá um tiro em seu filho porque este roubou seu tabaco (A Propósito de Buñuel, 2000, grifo nosso).**

---

estremecida desde o episódio de *A Idade do Ouro* e mesmo que o cineasta acreditasse ter sido a publicação de *A Vida Secreta de Salvador Dalí* o motivo de sua saída do MOMA, este crê que a “caça as bruxas” macartista e a mudança de trajetória política de Nelson Rockefeller no comando do MOMA tenham de fato influenciado sua demissão do museu (2004, p. 45). A bem da verdade, o impacto causado por *A Idade do Ouro* nos Estados Unidos foi muito maior do que uma simples declaração de Salvador Dalí (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 390). A partir daí, Buñuel passou um período desempregado nos Estados Unidos da América porque seu nome fez parte da “lista negra”, uma suposta lista onde figuravam os possíveis comunistas e opositores do capitalismo americano, do *American Way of Life*.

<sup>21</sup> No mesmo ano de 1932, mais precisamente na primavera, Luis Buñuel, Louis Aragon, Pierre Unik, Máxime Alexandre e Georges Sadoul, romperam com seus amigos surrealistas e abandonaram o grupo. Foi uma ruptura traumática e que teve como principal argumento a discordância que estes tinham em relação ao caminho político que o movimento tomava a partir de então (SADOUL, in: BUÑUEL, 1968, p. 17). Entretanto, precisamos deixar claro aqui que tal rompimento não afetou em Buñuel sua consciência e sua concepção surrealistas, mais do que um rótulo oficial, o Surrealismo para Luis Buñuel era um estilo de vida, uma essência da alma. Buñuel afastou-se do grupo em doses homeopáticas, deixando de comparecer às suas reuniões com a mesma naturalidade com que havia começado a fazer parte delas. Em suas palavras: *en el aspecto personal, mantuve hasta el final relaciones fraternales con todos mis antiguos amigos. Lejos de mí las disputas, los cismas, los juicios de intención* (apud: SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 341).

<sup>22</sup> Estes filmes constituem a primeira fase cinematográfica de Luis Buñuel e foram, respectivamente, realizados na França e na Espanha, antes do cineasta espanhol partir para o seu auto-exílio na América do Norte.

Em *A Idade do Ouro*<sup>23</sup>, dentre as cenas absurdas e desconexas como uma carroça puxada por um cavalo passeando dentro de um salão de festas e uma vaca malhada deitada em cima de uma cama de casal, é a celebração à modernidade e ao amor louco que se faz presente. Desenrola-se neste segundo filme de Luis Buñuel uma crítica intensa à igreja, à política e à moral social de sua época, além de um grande elogio ao *amour fou* (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 42). O amor impossível é representado através da opressão aos que se amam livremente, sem os ditames das barreiras sociais, sem se preocupar com lugares ou pessoas. Para a maioria da sociedade, porém, esta manifestação de amor está aliada à falta de pudor e deve ser coibida. O filme é, de acordo com o próprio Luis Buñuel<sup>24</sup>, uma busca constante ao amor, à realização de um desejo latente entre

---

<sup>23</sup> *A Idade do Ouro*, filme produzido pelo visconde Charles de Noailles com liberdade total de criação concedida a Buñuel, foi exibido durante seis dias no *Studio 28* de Paris com lotação esgotada até ser atacado pela imprensa de direita e gerar protestos. Num desses protestos, o grupo Juventudes Patrióticas invadiu a sala de exibição e destruiu tudo a sua volta, jogando bombas na tela, quebrando as poltronas da platéia e os quadros surrealistas de Salvador Dalí e Joan Miró que estavam expostos no lobby do cinema. A partir desses acontecimentos, Chiappe, o chefe de polícia, proibiu a exibição do filme na cidade. Esta proibição em Paris durou por cinquenta anos (*A Propósito de Buñuel*, 2000). *Sabemos que no dia 31 de dezembro de 1930, o Studio 28, onde esse filme estava sendo exibido desde 28 de outubro, foi saqueado e seu mobiliário destruído pelas hordas da Liga dos Patriotas, aos gritos de "morte aos Judeus!", enquanto que as pinturas surrealistas expostas no saguão eram retalhadas. Uma semana mais tarde, depois de uma encarniçada campanha da imprensa reacionária e anti-semita, o filme foi proibido pela polícia* (PERET, apud: KYROU, 1966, p. 162-163, grifo do autor). De acordo com Ado Kyrou, *A Idade do Ouro* foi "oficialmente proibido" de ser exibido na data de 11 de dezembro de 1930 e todas as suas cópias foram apreendidas pela polícia no dia seguinte à sua proibição (1966, p. 28). *Desde las páginas de algunos periódicos, como Le Figaro (com Richard-Pierre Bodin al frente) o L'Ami du Peuple se orquesta una campaña en contra del film;... Finalmente, la película es prohibida y se inicia un proceso verbal en contra de su director* (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 32, grifos do autor). Foi "o escândalo de *L'âge d'or*". *Uma semana depois, sob pretexto de manutenção da ordem, o chefe de polícia, Chiappe, pura e simplesmente proibiu o filme. Proibição que se manteve durante cinquenta anos. Só era possível ver o filme em exibição privada ou em cinematecas. Finalmente foi apresentado em Nova Iorque em 1980 e em Paris em 1981* (BUÑUEL, 1982, p.162, grifo do autor).

<sup>24</sup> *Na verdade não quis conscientemente imitar ou seguir L'âge d'or (...) Não tinha pensado em L'âge d'or. Conscientemente quis fazer o filme do Amor e do Ciúme. Mas reconheço que se é sempre atraído pelas mesmas inspirações, pelos mesmos sonhos, e que pude fazer nele coisas que se parecem com L'âge d'or*. Depoimento de Luis Buñuel ao observar que o ciúme é um dos seus traços característicos quando percebe certas semelhanças entre os filmes *O Alucinado* (1952) e *A Idade do Ouro*. (BUÑUEL, apud: BERNARDET, 1994, p. 40, grifo do autor).

homens e mulheres que, como podemos comprovar em toda a sua carreira cinematográfica, não se consuma. Para André Breton, o mentor a frente do grupo surrealista, *A Idade do Ouro* se configurou como:

*... A única obra de exaltação do amor total como eu imagino e as violentas reações que provocaram suas exposições em Paris só podem fortificar em mim a consciência de seu incomparável valor. O amor, em tudo o que ele pode ter para dois seres absolutamente limitados a si próprios, isolante do resto do mundo, nunca se manifestou de uma forma tão livre, com tão tranqüila audácia. A estupidez, a hipocrisia, a rotina, nunca poderiam fazer com que tal obra nascesse, que na tela um homem e uma mulher infligissem ao mundo inteiro levantando contra eles o espetáculo de um amor exemplar. Num tal amor existe em potencial uma verdadeira **idade do ouro**, em ruptura completa com a idade de lama que a Europa atravessa, e com uma riqueza inesgotável de possibilidades **futuras** (in: KYROU, 1966, p. 187, grifos do autor).*

A questão do amor louco, esta grande obsessão surrealista, tornou-se uma constante nas obras de Luis Buñuel, um tema sempre recorrente e forte em muitos dos seus roteiros. Em *A Idade do Ouro*, este desejo irrefreável e a busca do amor a qualquer preço estão impregnados nas almas dos protagonistas (interpretados pelos atores Lya Lys e Gaston Modot), sendo a eles elementos essenciais. Na opinião de Agustín Sánchez Vidal ao se embasar pelas afirmações de Linda Williams, este crê que há uma tensão nestas duas primeiras obras de Buñuel, *Um Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro*, quando as mesmas apresentam-se em dois pólos primários às representações da cinematografia do cineasta espanhol. Enquanto que no primeiro filme se desenvolve um desejo inconsciente e obsessivo numa batalha de impulsos individuais, no segundo, *A Idade do Ouro*, esta questão se amplia para uma estrutura social e coletiva (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 25-26).

*El carácter subversivo de los primeros filmes de Buñuel reside en que, tocados apenas por la mano de la poesía, se desmoronan los fantasmas convencionales (sociales, morales o artísticos) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo. Buñuel nos muestra*

*que ese hombre manitado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar el mundo... El hombre de **La edad de oro** duerme en cada uno de nosotros y sólo espera un signo para despertar: el del amor. Esta película es una de las pocas tentativas del arte moderno para revelar el rostro terrible del amor en libertad (PAZ, in: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 93, grifo do autor).*

No filme *A Idade do Ouro*, uma das seqüências mais representativas relacionadas à repressão dos anseios da carne nos apresenta o casal central da película namorando em um jardim, expressando todo o desejo contido dos amantes em abraços, beijos e juras de amor. De repente, a intromissão de um criado faz com que a impossibilidade de se amarem instale-se na cena quando este os interrompe. Para mostrar a interdição deste amor, vemos Buñuel lançando mão de um arsenal de imagens fortes, como os olhos do amante sangrando enquanto roga para que sua amada fique, conforme também observou Ado Kyrou ao analisar que, além desta seqüência enigmática de *A Idade do Ouro*, Luis Buñuel recorreu a um amor libertador para que este triunfasse sobre suas próprias inibições (1966, p. 25).

*Mas surgem dificuldades pessoais, ameaçando o casal, e chegamos, assim, à célebre seqüência do amor-tortura no parque. As inibições, os preconceitos, os atavismos, erguem seus fantasmas, utilizando o próprio lugar, que é terreno inimigo. E então o **monólogo interior** – principalmente o diálogo – intervém. Lya Lys e Modot, incapazes de amar-se no parque, eliminam o lugar, e, diante de suas bocas fechadas, ouvimos o diálogo: “Tenho frio – Apaga a luz – Não, deixa”; é um pouco mais tarde: “Estás como sono? – Quero dormir – Põe a cabeça aqui – O travesseiro está mais perto – Onde está tua mão?”, etc., até à repetição exaltada das duas palavras “Meu amor, meu amor, meu amor, meu amor, meu amor...” Suas expressões acompanham exatamente as palavras que eles pronunciam sem abrir a boca (KYROU, 1966, p. 23, grifos do autor).*

Esta seqüência é musicada pelo *leitmotiv* de *Tristão e Isolda* (1859), do compositor alemão Richard Wagner, outro elemento chave na carreira de Luis Buñuel e no filme *Um Cão Andaluz*. A ópera *Tristão e Isolda* tornou-se um rastro marcante em certos filmes de Luis Buñuel, pautando o amor louco e impossível entre os personagens de *Um Cão Andaluz*, *A Idade do Ouro* e, sobretudo, na

trágica existência dos apaixonados de *Escravos do Rancor* (1953). Este último filme caracteriza-se por ser outra obra de Buñuel a retomar o “*amor-delírio*” como tema central de sua narrativa e transformar a ópera de Wagner numa das grandes referências para o cineasta. Desde o término das filmagens de *A Idade do Ouro* Buñuel esteve interessado em roteirizar o romance *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë e o que mais fascinava o diretor espanhol nesta obra era o final do romance, a expressão maior de um amor total a desafiar a morte, o sublime retratado de uma paixão desenfreada (KYROU, 1966, p. 39-40). Contudo, foi somente após duas décadas e quando já havia se firmado como cineasta no México é que Luis Buñuel conseguiu realizar este filme, intitulado *Escravos do Rancor*.

*Provavelmente, **Escravos do rancor**, adaptação do romance inglês **O morro dos ventos uivantes**, de Emily Brontë, tenha sido um dos maiores exemplos de **amour-fou** relatados pelo cinema de Buñuel. O livro descreve um sentimento que resiste à morte e dois amantes que se sentem uma só pessoa através do amor que nutrem um pelo outro. Quando Cathy, personagem co-protagonista diz “Eu sou Heathcliff”, temos um grande indício de surrealismo nesta obra. **O morro dos ventos uivantes** atraiu Buñuel por seus aspectos surreais, entre eles, o absurdo, a ligação entre amor e morte, a necrofilia (MARQUES, 2010, p. 60, grifos da autora).*

Mesmo quando a ópera *Tristão e Isolda* não surge na trilha musical, esta é citada por algum personagem dentro dos diálogos de alguma obra, como é o caso do filme *O Fantasma da Liberdade* (1974)<sup>25</sup>. Esta composição musical é sobre o

---

<sup>25</sup> *O Fantasma da Liberdade* é a obra cinematográfica que exprime com todos os requintes a narrativa moderna de Luis Buñuel, truncada e sem linearidade. Neste filme não há um tema central em seu enredo e as ligações entre as pequenas estórias que nos são contadas acontecem sempre por meio da passagem de uma personagem da estória anterior à estória seguinte, evidenciando uma obra construída por meio dos ciclos temáticos que envolvem todas as pequenas narrativas fílmicas. Sendo estes ciclos amarrados pelas passagens das personagens dos módulos anteriores aos módulos conseqüentes, os elementos que compõem a estória anterior cessam e um novo argumento começa, com a personagem da anterior fazendo tal abertura ou apresentação. Poderíamos dizer que *O Fantasma da Liberdade* é de fato uma seqüência de colagens, uma série de *sketches*, reunidas por meio de elementos oníricos e ao acaso. *O acaso é o grande senhor de todas as coisas. A necessidade só vem depois. Não tem a mesma pureza. Se entre meus filmes*

amor impossível entre uma jovem princesa irlandesa chamada Isolda e o cavaleiro Tristão, sobrinho de Marc, um velho rei da Cornualha a quem Isolda estava prometida em casamento. A relação entre os dois jovens teve um desfecho fatal, uma ligação de amor e morte a gosto dos surrealistas que, na impossibilidade de uma concretização carnal, encontraram na morte dos amantes a continuidade do desejo proibido. *“Adorei Wagner e utilizei sua música em vários de meus filmes, do primeiro (**Un chien andalou**) ao último (**Cet obscur objet du désir**). Conhecia-o bastante bem”* (BUÑUEL, 1982, p. 308, grifos do autor).

*Ah, lá, lá! Detesto a música nos filmes. Tendo a suprimi-la porque é muito fácil. Quantos filmes **resistiriam** se lhes suprimissem a música? Dito isso, gosto também da música de meus filmes. Filmei recentemente **Abismos de Pasión**. Como é um filme que eu quis fazer há vinte anos e como na época eu era muito wagneriano, coloquei uma hora de Wagner. Hoje só admito a música estritamente necessária ao roteiro; não tolero mais música que acompanha uma cavalgada ou que pontua um abraço* (BUÑUEL, *apud*: KYROU, 1966, p.112, grifos do autor).

Ainda que, ao realizar seu terceiro filme, *As Hurdes - Terra sem Pão*, Buñuel tenha se aventurado pelo gênero documental, encontramos determinadas características de seu cinema autoral na narrativa desta obra, do seu Manifesto Surrealista, que a desvincula do cinema documental tradicional e aproxima-a do ficcional, identificando qualidades formais que nos possibilitam fazer tal afirmação. São qualidades incomuns ao documentário propriamente dito, porém, perfeitamente associadas ao cinema surrealista de Luis Buñuel, transformando *As Hurdes* em um “documentário alegórico” (ROTHMAN, 1997, p. 33).

*... O tema de **Las Hurdes** é o do triunfo embrutecedor dessa mesma realidade. Assim, esse grande documentário aparece como o complemento necessário de suas criações anteriores. Explica-as e as justifica. Por caminhos diferentes, Buñuel prossegue seu combate*

---

*tenho uma ternura particular por **Le fantôme de la liberté**, é talvez porque ele aborda esse tema inabordável* (BUÑUEL, 1982, p. 241, grifo do autor).

*sem trégua com a realidade; contra ela, seria mais exato. Na melhor tradição espanhola, seu realismo une-se a Goya, Quevedo, os romances picarescos, Valle-Inclan, Picasso. Resolve-se num impiedoso corpo a corpo. Dessa luta, a realidade sai esfolada viva. Sua arte não tem qualquer parentesco com nenhuma dessas descrições, mais ou menos tendenciosas, sentimentais ou estéticas, a que nos acostumamos classificar de realismo* (PAZ, in: KYROU, 1966, p.149-150, grifo do autor).

Para descaracterizar *As Hurdes* das qualidades formais próprias do documentário tradicional, Buñuel construiu este filme criando transposições entre a fronteira do documentário e da ficção ao romper com a linha que separa estas duas vertentes <sup>26</sup>. Em *As Hurdes* não podemos afirmar ao certo se o que estamos observando são a realidade e os costumes de um povo capturado por um observador interessado em descrever-nos suas mazelas ou uma narrativa forjada e carregada nos tons, embora com imagens reais, para nos parecer documental e fiel às características que se pretendeu mostrar <sup>27</sup>.

O objetivo no registro de *As Hurdes* <sup>28</sup> foi mostrar uma região pobre da Espanha, localizada ao sul de Salamanca, onde a população vivia, em pleno início

---

<sup>26</sup> Aqui cabe uma questão. Qual é a linha que separa o documentário da ficção? Será que a diferença está em mostrar ou encobrir os fatos na montagem, ou simplesmente em narrar fielmente à descrição do que foi observado pelo cineasta antropólogo? Para Március Soares Freire, *nas ciências humanas as experiências não são controladas... A objetividade não existe e o que importa é a leitura do observador... Não há fronteira entre o filme documentário e o ficcional, porque tem mise en scène, montagem paralela e outros recursos, a questão é como será indexado, como será proposto e recebido pelo público. Que status (compromisso) o filme, documentário ou não, irá assumir, é aí que ocorre a distinção entre ambos.* Observações do Prof. Dr. Március Soares Freire na disciplina *Metodologias de Pesquisa em Antropologia Visual: Cinema e Vídeo*, de 2002, na pós-graduação do Multimeios-I.A.-UNICAMP.

<sup>27</sup> Sabemos então que a diferença entre o filme documentário e o ficcional está na postura do realizador, na indexação e na forma como ele é catalogado, é assim que o espectador poderá identificar o que está assistindo. Deve-se entender também que um documentário é um recorte do real, uma fixação da realidade tal qual um recorte fotográfico, algo que existiu ou ainda existe e que foi filtrado, interpretado pelo autor do documento, sem, contudo, descaracterizar os fatos, simplesmente imprimindo a visão subjetiva do Homem ao observar outro Homem. Segundo Március Soares Freire, *o cinema documental, oriundo da ideologia cinematográfica ocidental (burguesa), também passa pela representação, porém, tenta captar algo da visão do mundo dos povos documentados, mostrando traços específicos de seus rituais.* *Ibid.*

<sup>28</sup> *As Hurdes* foi realizado em um mês e financiado por um amigo do cineasta - Ramón Acín -, que ganhou na loteria o dinheiro usado para produzir o filme (RUIZ, in: PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 196).

do século XX, como se ainda estivesse na Idade Média, determinando as características primitivas dos hurdanos, os moradores da região. A idéia de realizar este filme surgiu após Luis Buñuel ter lido uma tese de autoria do pesquisador francês Maurice Legendre sobre um povoado que vivia na miséria, ignorância e sem os princípios básicos de higiene, uma região esquecida onde o pão não era conhecido. O filme foi indexado como um documentário por seu realizador e reconhecido pelos estudiosos de Luis Buñuel como “... a oportunidade de demonstrar, pela primeira vez através de um filme documental, calcado na realidade, o caráter irracional dos atos humanos” (RUIZ, in: PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 197). Entendido como um documentário cru e impressionante, ao estilo de Buñuel, calcado numa forma negativa, falsa e até mesmo espetacular de realização com o intuito de impressionar seus espectadores, porém, sem suprimir a sensibilidade necessária para entendermos as questões dos hurdanos (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 97).

Robert Flaherty, um dos mais conceituados documentaristas norte-americanos, entendia que o filme *As Hurdes* continha testemunhos muito próximos de seu documentário *Man of Aran*, de 1934. Ele e sua esposa ficaram maravilhados, comovidos com *As Hurdes*. Para Flaherty, que considerava Buñuel um cineasta sério, inteligente e com um coração do tamanho de seu talento, *As Hurdes* era forte e ele havia apreciado muito a maneira como o diretor espanhol havia utilizado o primeiro plano (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 371-372). Entretanto, é evidente que Luis Buñuel faz uso de alguns recursos da construção fílmica ficcional para prender a atenção do espectador, montando as imagens para garantir uma linearidade narrativa. *As Hurdes* é encenado para parecer real.

*Durante um mês, Buñuel filmou no local, sem atores, sem cenografia, sem roteiro; rodou um **documentário**. No entanto, esse filme em nada difere de *L'Âge d'Or*, seu realismo é o mesmo, seu surrealismo **idem**; Buñuel está tão presente num como no outro. ... Buñuel recria a realidade para no-la oferecer toda inteira, e o **documentário** presta-se maravilhosamente para atravessar o espelho. Cineastas **realistas** poderiam esperar dezenas de anos no regato imundo das Hurdes sem jamais conseguir captar **a vida**.*

*Apesar do que certos críticos afirmaram, **Las Hurdes** é um filme surrealista tão poderoso quanto **L'Âge d'Or**. A visão salutarmente corrosiva de Buñuel só poderia ser visão surrealista. Sem essa visão, **Las Hurdes** seria um documentário digno dos serviços de turismo e dos departamentos governamentais de propaganda. **Las Hurdes** não é arte, é o grito brutal de um homem que se exprime livremente – é o grito de um surrealista (KYROU, 1966, p.31-33, grifos do autor).*

Entre as alegorias do filme está o fato do cineasta procurar cobrir o período de um ano no povoado, mesmo tendo-o realizado em um mês, mostrando as características climáticas e o dia-a-dia da população durante o verão, o outono, o inverno e a primavera. Trata-se de um filme de exposição que não explora com mais profundidade as características precárias da população, trabalhando com pequenos recortes na vivência das pessoas, sem se aprofundar em qualquer um deles com mais especificidade. Aqui, a natureza é focada como se fosse uma barreira natural que separa a região das Hurdes da civilização e protege o povoado, com suas árvores, seu rio e seus morros cheios de pedras.

*As Hurdes* exemplifica os contrastes e a condição privilegiada da igreja no povoado, a única luxúria na vila dos hurdanos em oposição ao horror da existência de sua população, vítimas deles mesmos. Para William Rothman, a chave para entender *As Hurdes* é o horror, o horror da existência daquele povoado, o horror da sociedade - oposição à burguesia -, o horror a tudo o que existe e ao bizarro, as aberrações da natureza:

*That the existence of the Hurdanos is also our existence, that the horror that is the existence is our horror, too - our horror of their existence, our horror of our own existence, our horror of everything that exists, our horror of existence itself - is a key to understanding **Land without Bread** (1997, p. 24, grifo do autor).*

A narração nos descreve que os hurdanos foram descobertos em 1922 e que o filme pode ser considerado um estudo da “*geografía humana*”. Situa a localidade, mostrando-a em um mapa da Espanha e chama a atenção pelo fato das Hurdes, o povoado, ficar perto de La Alberca, o último foco de civilização. É a

narração que sempre nos pontua que os fatos são reais, que as imagens são reais. Sabemos, porém, da ironia com que Buñuel retratou a sociedade e em *As Hurdes* podemos identificar como um filme que se pretende documental, cobrindo o cotidiano de um povoado, falseia os fatos por meio de imagens reais ou encenadas pelos próprios hurdanos, tendo como fio condutor uma narração ficcional e irônica. Tal fato também pode ser comprovado pelas observações de William Rothman:

*Within this fiction, it is the narrator who steals upon the baby unawares and encloses it within these luminous, artfully composed frames.*

*And within the prevailing fiction of **Land without Bread** it is the narrator who... ironic his identification with the narrator, the crucial fact remains that the narrator's camera is really Buñuel's camera. Within the fiction is the narrator who mercilessly subjects the Hurdanos to the camera's... Buñuel cannot assume he is more aware than the narrator without revealing, ironically, that he and his ironic alter ego are like* (1997, p. 31, grifo do autor).

É a narração que dá o tom ao filme, que transmite a noção de linearidade entre as imagens e os fatos ocorridos nas Hurdes, a narração ilude o espectador com imagens montadas e uma narrativa forjada pelo cineasta. De acordo com William Rothman, a narração faz uma viagem ficcional pela terra dos hurdanos, não se deve acreditar em tudo o que o narrador constata acerca do povoado e é este o fator que determina *As Hurdes* como um “documentário alegórico”<sup>29</sup>. Ainda baseando-se em Rothman:

---

<sup>29</sup> Em um dos exemplos nos é descrito que a cabra é o único animal que consegue sobreviver em lugares íngremes. Porém, na diegese de *As Hurdes* ocorre determinada estranheza que exemplifica a sua diferença com relação aos documentários tradicionais, no filme as cabras também caem. Em seguida, mostra-se a cena onde uma cabra pula de uma pedra à outra, há um corte seco e na próxima cena a cabra já está caindo, caindo morta, ela não morre quando bate ao chão, podendo-se até perceber que a fumaça da arma que matou a cabra aparece no canto superior direito do quadro. Em outro exemplo, a narração descreve que no povoado das Hurdes a produção de mel é um meio de subsistência da população e há um excesso de abelhas na localidade. A narração ficcional comenta que estas abelhas são mortais e as imagens mostram um burro sendo picado por elas. No entanto, o animal está visivelmente amarrado para morrer e tenta se esquivar, mas não consegue.

*In **Land without Bread**, it is a fiction that the narrator's journey to the heart of the Hurdano region is the filmmaker's journey, that the film "document's" the journey that gives rise to it. From the fact that this is a fiction it follows that we do not know that anything the narrator asserts is true. But from this we cannot conclude that **Land without Bread** is a "fictiin film", that is simply a fiction that Buñuel's film is a documentary. For this would be to fail to recognize the allegorical, or mythical, dimension of Buñuel's film (1997, p. 33, grifo do autor).*

Inicialmente acreditávamos que Luis Buñuel havia criado um filme documental com arroubos surrealistas. Entretanto, revendo o filme e conhecendo o estilo e as propriedades do cineasta, podemos dizer que *As Hurdes* é na verdade um filme surrealista, com colocações documentais, que completa seu Manifesto. Surrealista porque se deve considerar toda a carreira de Buñuel e entender que determinadas características encontradas em *As Hurdes* foram uma constante na cinematografia do cineasta. Documental porque se baseou em uma pesquisa real e procurou identificar elementos de tal pesquisa no filme, mesmo havendo a ocorrência de algumas alterações nos dados pesquisados.

*Realmente, certos documentários famosos, na tradição perversa de Méliès (como **Terra sem pão**, de Luis Buñuel), são puro simulacro, totalmente reconstruídos e representados, como os próprios autores admitem. Nesses casos, o subterfúgio tenta resgatar uma realidade que não se define (ou que pelo menos é melancólica ou medíocre), dando-lhe o enganoso atrativo que aceitamos muito prontamente como "verdade". E assim começa um novo capítulo na velha história da mentira (CARRIÈRE, 2006, p. 51, grifo do autor).*

Muito embora *As Hurdes* tenha se originado de uma tese fiel às características precárias de um determinado povoado, Luis Buñuel conseguiu

---

Os planos seguintes mostram o burro caído, a narração *off* comenta que havia ocorrido um intervalo de uma hora, a carcaça do animal é focada apodrecendo e sendo devorada por animais, remetendo à imagem do burro em cima do piano de *Um Cão Andaluz*. Provavelmente o burro tenha sido morto por um tiro, como aconteceu com a cabra, ou até mesmo ser um outro animal que já estivesse morto, a verdade é que em condições normais aquele animal não teria o mesmo fim (ZANI, 2002, 63).

subverter a noção entre realidade e irreabilidade por meio da narrativa. O que fora indexado como um documentário com algumas inserções surrealistas, pode perfeitamente ser descrito como um “documentário alegórico” ou até mesmo “zombador” (ROTHMAN, 1997, p. 37), sendo possível identificar no filme uma intenção em manipular os fatos por meio da montagem <sup>30</sup>. Sobretudo porque a região das Hurdes não fascinava Buñuel somente pelo desamparo de seus habitantes, mas também pela inteligência e o apego que essas pessoas tinham a sua terra sem pão, uma terra decrépita, medieval e misteriosa como a um fantasma (*A Propósito de Buñuel*, 2000).

*Al contrario do lo que la gran mayoría de estudios han querido enfatizar, según mi parecer **Tierra sin pan** no es un documental político, sino un preclaro ejemplo de subversión o juego fílmico en el que la presunta huella de la realidad que los documentales vehiculan há sido trastocada... No discuto que el film contenga un deseo de denuncia social. Pero me parece que lo transcendente es que ese deseo se construye con unos tejidos significantes que provienen, no del realismo social, sino del surrealismo. En este sentido **Tierra sin pan** comulga con esa categoría estética surrealista* (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 136-137, grifos do autor).

Ora, ao insistirmos na tese de que o filme *As Hurdes* pertence à classe de um documentário alegórico e, portanto, que este segue os preceitos surrealistas muito mais do que qualquer escola de cinema documental, não estamos de forma alguma o desqualificando ou negando qualquer leitura anterior que tenham feito sobre o filme. Pelo contrário, o que fazemos quando o classificamos desta forma é inserir *As Hurdes* numa estética buñueliana e defendermos o Manifesto Surrealista

---

<sup>30</sup> Um documentário pode perfeitamente ter uma estética artística e montagem paralela, sabendo-se que a legitimação é dada por seu realizador antropólogo. Porém, em *As Hurdes* tal qualidade formal acentua ainda mais a sua propriedade alegórica e provocadora. Luis Buñuel não era antropólogo e Pierre Unik, que escreveu os textos narrados no filme, também não era antropólogo, fora amigo de Buñuel e participou com ele das noitadas e dos eventos surrealistas em Paris (ZANI, 2002, 64).

de Luis Buñuel na conjunção de suas três obras iniciais. Tal demarcação vai ao encontro do que o próprio cineasta apontou em relação ao seu terceiro filme, enquanto Buñuel entendia que ao mesmo tempo em que *As Hurdes* era distinto de *Um Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro*, também era um de seus irmãos, estando este muito próximo de suas duas películas anteriores. Segundo Buñuel:

*Se trata de un film tendencioso. En Las Hurdes Bajas no hay tanta miséria. De las cincuenta y dos poblaciones o alquerías, que así las llaman, hay treinta y tantas que son las que no tienen pan, ni chimeneas ni canciones. Yo tomé Las Hurdes Bajas de paso, pero casi toda la película ocurre en Las Hurdes Altas, que son montañas como infiernos, una serie de barrancos áridos, un poco como el paisaje desértico de Chihuahua, pero en mucho más pequeño (apud: MINGUET BATLLORI, 2003, p. 138-139).*

Na opinião de Ado Kyrrou, o que Buñuel realizou desde *A Idade do Ouro*, em superação a pura poesia de *Um Cão Andaluz*, foi uma revolução no meio cinematográfico, oferecendo-nos enredos ricos de significados profundos e com uma visão muito particular do amor surrealista, do “*amor delírio*”, sem se ater a meros apelos técnicos, tais quais grandes profundidades de campo ou elipses elaboradíssimas (1966, p. 21). De fato, Luis Buñuel não era um cineasta virtuoso e ávido por descobertas técnicas. A linguagem, sobretudo as mensagens subentendidas nesta linguagem, era o que mais o atraía no cinema. Interessava-se pela técnica nas obras de outros cineastas, mas em seus filmes buscava a neutralidade e a obviedade da câmera a serviço de seus anseios mais encobertos rumo à desintegração da fronteira entre o imaginário e a realidade.

*Tenho horror aos filmes de **enquadração**, detesto os ângulos insólitos. Com meu operador, chego a ajustar um plano soberbo e muito perfeito; cuida-se de tudo, apura-se ao máximo e, no momento de filmar, estouramos de rir e destruimos tudo para rodar simplesmente, sem efeitos de câmera... Mas eu também detesto a direção **tradicional**: campo, contracampo, etc. Não nos devemos **cobrir** filmando a cena de várias maneiras e **arranjar** depois na montagem. Gosto dos planos longos, das tomadas em continuidade. Por exemplo, gostei muito do trabalho de Hitchcock em **Rope**. Se filmo duzentos e cinquenta palnos, haverá em meu filme duzentos e*

*cinquenta planos, nada de desperdícios, de luxo* (BUÑUEL, *apud*: KYROU, 1966, p. 112, grifos do autor).

Em oposição à boa parte de seus contemporâneos do cinema norte-americano, Buñuel foi um cineasta que não se deslumbrou com grandes truques ou enquadramentos inusitados, para ele, a câmera tornou-se um instrumento de expressão à sua poesia interior, seu brado contra um sistema retrógrado e patriarcal. Buñuel acreditava que existiam outras qualidades no cinema que deveriam interessar mais ao espectador do que meros efeitos estilísticos, apostando num cinema onde as emoções é que deveriam estar a serviço do cineasta e assim, sendo estas levadas a sério e sem pieguices, se prestassem a prender a atenção do público. Segundo Buñuel, quando as emoções e seus significados conseguissem atingir seus objetivos, o espectador não perderia seu tempo analisando os recursos técnicos de uma obra (in: KYROU, 1966, p. 82). Assim, a câmera cinematográfica tornou-se uma extensão não somente de seu próprio olho, mas também de seu subconsciente, por onde nós conseguimos conhecer seu mundo, o seu universo surrealista.

*Quanto mais velho fico, mais admiro artistas que ocultam sua mestria técnica – como Renoir, **Buñuel**, Yasujiro Ozu -, que cuidadosamente evitam efeitos e se abstêm de trechos rebuscados. De que eles sejam capazes de todo tipo de virtuosismo, eu não duvido. Mas gosto quando almejam uma outra coisa, um mistério, uma essência, uma intensificação da vida, uma qualidade menos evidente, mais rara... Daí, o altivo e genuíno desprezo que Luis sentiu, a vida inteira, pelo efeito estético... Ele soltava a sua irresistível gargalhada sempre que um repórter se referia à sua **paleta** ou analisava e classificava seus **closes** e tomadas de localização* (CARRIÈRE, 2006, p. 137-138-177, primeiro grifo nosso, demais grifos do autor).

Mesmo aos setenta e cinco anos ele ainda dirigia seus filmes como se estivesse com vinte e sete, dizia Buñuel. Para ele, o cinema deveria destruir as idéias convencionais, colocar em crise o otimismo do mundo burguês e obrigar o público a duvidar da perenidade da ordem estabelecida. Por tal razão é que o cineasta procurava transformar em estranhas às coisas cotidianas e vice-versa,

por possuir uma concepção muito espanhola de certas virtudes e por entender que o cinema deveria, sempre, ocupar-se das questões internas do homem ao registrar fotograficamente as externas (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 31). Em seus filmes então, o mistério não advém de uma linguagem técnica dominante ou de subterfúgios estilísticos, Buñuel desconfiava mesmo de certos efeitos e rejeitava a pretensa solução plástica alcançada por eles. Enxergava que na intenção latente dos significados de uma imagem é que residia toda a beleza do cinema, conforme podemos ver nas afirmações de Jean-Claude Carrière:

*Para o final de **Nazarin**, seu diretor de fotografia, o mexicano Gabriel Figueroa, preparou um enquadramento esplêndido, com montanhas altas ao fundo, cactos em primeiro plano e nuvens aveludadas num céu imenso. Mesmo sem olhar o visor, Buñuel girou a câmera com violência, apontando-a para a direção oposta, o que forçou a equipe toda a deslocar-se com dificuldade para novas posições, e filmou Francisco Rabal se afastando através de campos arados que podiam situar-se em qualquer outro lugar (2006, p. 41-42, grifo do autor).*

Desta forma, ressaltamos que a partir dos filmes *Um Cão Andaluz*, *A Idade do Ouro* e *Las Hurdes*, do Manifesto Surrealista de Luis Buñuel, o seu manifesto cinematográfico, as emoções, as estranhezas, os mistérios e as questões internas do homem surgem para estabelecer uma série de características na obra deste cineasta que o acompanharam por toda a sua carreira cinematográfica. A estas características podemos denominar, desde já, como sendo uma galeria de estilos onde alguns traços são marcantes, recorrentes e determinam claramente uma estética buñueliana. É o “estilema buñueliano” defendido pelo pesquisador e professor Eduardo Peñuela Cañizal <sup>31</sup>, que nos apresenta um arsenal de

---

<sup>31</sup> A constatação da existência deste “estilema buñueliano” foi demarcada como uma característica de Luis Buñuel, através das observações do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal na disciplina *A Urdidura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel*, de 1999, na pós-graduação em Comunicação e Estética do Audiovisual da ECA-USP. O estilema, termo criado pelo lituano Algirdas Julien Greimas, trata-se de uma construção formal e recorrente num determinado autor que nos permite reconhecer em sua obra traços e elementos bem definidos de sua linguagem, suas questões

elementos e nos permite “enxergar” os significados nos enredos dos filmes de Luis Buñuel para além de suas imagens indiciais. O ponto de partida para reconhecermos e estabelecermos tal galeria de estilos deu-se a partir de *Um Cão Andaluz*, quando podemos perceber em suas seqüências uma conexão direta com a carreira cinematográfica de Buñuel ao impregná-la com certas características que o seguiram para sempre e o transformaram de fato num cineasta autoral, com a repetição de elementos bem definidos.

Logicamente e nem poderia deixar de ser que algumas destas marcas se confundissem mesmo com os preceitos surrealistas, como o amor impossível, o desejo e a obsessão carnal impraticável, o grotesco e a contestação social. Além destas, vemos a confusão que o cineasta espanhol estabeleceu entre a realidade e o sonho numa associação livre de barreiras na montagem cinematográfica, semelhante à “escrita automática”<sup>32</sup> criada por André Breton, numa descontinuidade cênica e lógica. De acordo com Jean-Claude Carrière, um dos últimos roteiristas a trabalhar em parceria com Luis Buñuel em sua última fase, tais descontinuidades podem ser conferidas quando:

*Em A bela da tarde, de 1966, Luis Buñuel interrompeu, de forma repentina, uma cena em que Catherine Deneuve sobe uma escada numa casa desconhecida, para mostrar uma cena em que aparece uma menininha. Ele fez esse corte sem nenhuma mudança perceptível na imagem, sem nenhum tipo de sinal (oscilação, enevoamento, escurecimento, passagem da cor para o preto e branco) que nos avisasse – como teria sido o caso, trinta anos antes -*

---

recorrentes. Nesta tese, entendemos que o termo estilema possa ser configurado como a galeria de estilos de Luis Buñuel.

<sup>32</sup> Pela maneira como Buñuel e Dalí se organizaram na escrita do roteiro do filme *Um Cão Andaluz*, consideramos justo afirmar que este tenha sido desenvolvido nos moldes da “escrita automática” propagada por André Breton, mesmo que seus roteiristas ainda não estivessem familiarizados com o *Manifesto Surrealista* de 1924 e nem mantivessem contatos oficiais com os acontecimentos ao redor de Breton em Paris. O próprio Luis Buñuel reconheceu o uso de uma escrita similar à escrita automática quando desenvolveu o roteiro de *Um Cão Andaluz* ao afirmar que ambos, ele e Dalí, eram surrealistas sem rótulos (*A Propósito de Buñuel*, 2000). Ainda sobre este roteiro, de acordo com um depoimento de Salvador Dalí (*A Propósito de Buñuel*, 2000), sua escrita *foi uma colaboração fraterna em que houve uma compenetração total entre os dois*, sem méritos individuais a um ou a outro.

*que estávamos saindo da vertente principal da história... E Buñuel talvez pudesse passar de uma imagem para outra sem qualquer precaução desse tipo, como fez em **O discreto charme da burguesia**, como outros fazem (2006, p. 20-21, grifos do autor).*

Aliamos ainda a estas características o constante ataque à sociedade e à religião, tal qual no filme *A Via Láctea, o Estranho Caminho de São Tiago* (1969). O roteiro de *A Via Láctea, o Estranho Caminho de São Tiago* foi totalmente baseado nos dogmas da Igreja Católica, desenvolvido, porém, com a intenção de se inverter os fatos, de enfrentar a religião e transformar a obra em uma apologia das heresias poéticas, onde o bem e o mal não se distinguem e o uso sexual da carne humana leva a alma à purificação. A igreja católica, mais precisamente seus ícones como Jesus Cristo, bispos ou padres, tiveram um papel marcante nas realizações de Luis Buñuel e, constantemente, sofreram um rebaixamento de corpo social ou, como prefere Eduardo Peñuela Cañizal <sup>33</sup>, uma relação de inquietante estranheza evidenciada pela ironia que o cineasta dedicou ao catolicismo. Sobre a realização de *A Via Láctea, o Estranho Caminho de São Tiago*, a afirmação de Buñuel é a seguinte:

*Tudo o que se vê e se ouve no filme apóia-se em documentos autênticos. O cadáver do arcebispo, exumado e queimado publicamente (porque depois de sua morte haviam sido encontrados, escritos de próprio punho, documentos contaminados de heresias), foi realmente o de um arcebispo de Toledo chamado Carranza. Começamos por um longo trabalho de pesquisa, em torno do **Dictionnaire des hérésies**, do abade Pluquet, depois escrevemos a primeira versão durante o outono de 1967...*

*Paul Frankeur e Laurent Terzieff representam os dois peregrinos que se dirigem a pé, na época atual, a Santiago de Compostela e que encontram, durante sua viagem, liberados do tempo e do espaço, toda uma série de personagens que ilustram nossas principais heresias (1982, p. 345, grifo do autor).*

---

<sup>33</sup> Observações do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, na disciplina *A Urdidura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel*, de 1999, na pós-graduação em Comunicação e Estética do Audiovisual da ECA-USP.

Esta relação irônica e provocativa ao catolicismo ocorreu também na realização da cena em que os padres são arrastados em *Um Cão Andaluz* e na seqüência final de *A Idade do Ouro*, com uma sugestiva orgia livremente inspirada na obra do Marquês de Sade<sup>34</sup> e onde Jesus Cristo<sup>35</sup> (o personagem Duque de Blangis)<sup>36</sup> é visto como um dos participantes. Além ainda de toda a narrativa do filme *Simão do Deserto* (1965). Isto porque, na visão de Luis Buñuel, as regras retrógradas de nossa civilização, de nossa sociedade patriarcal e moralmente cristã, eram os grandes males capazes de eliminar o amor puro (KYROU, 1966, p. 76), livre e delirante, repleto de um ideal surrealista.

*É interessante assinalar que, no roteiro e antes da filmagem, acena do castelo de Selligny fora concebida de maneira diferente e os quatros sobreviventes “da mais bestial das orgias” representavam, pela roupa e pelo aspecto geral, as religiões mais importantes: o duque de Blongis “tem barba e bigode à maneira dos hebreus do primeiro século da nossa era”, o presidente Curval “está vestido como um árabe do povo (século VI da nossa era)” e o bispo K., “que vem capengando, está vestido como os padres do século XVI”. É este último, aliás, no roteiro, o único sobrevivente da carnificina, enquanto que no filme, como foi rodado, é “o conde de Blangis, que é evidentemente Jesus Cristo”, quem se encarrega dessa vergonha...*

*Seja como for, o sentido dessa seqüência permanece o mesmo porque Jesus Cristo representa perfeitamente todo o espírito*

---

<sup>34</sup> Luis Buñuel nutria uma verdadeira admiração pela obra do Marquês de Sade, fez referência às suas literaturas ou aos seus propósitos em vários de seus filmes, como em *Nazarín*, filmado no México em 1958: ... e durante a epidemia de peste a cena com a moribunda – inspirada em ***Dialogue d’un prêtre et d’un moribind***, de Sade – onde a mulher chama por seu amante e recusa Deus (BUÑUEL, 1982, p. 159, grifo do autor).

<sup>35</sup> Finalmente, o ator que representava o papel do Duque de Blangis, na última parte do filme – homenagem a Sade – chamava-se Lionel Salem. Especializado no papel de Cristo, interpretou-o em várias produções da época (BUÑUEL, 1982, p. 159).

<sup>36</sup> O Duque de Blangis pode ser descrito como o mais celerado dos quatro libertinos da obra *Os 120 dias de Sodoma* (1785), do Marquês de Sade. Neste romance Sade nos apresenta um grupo de homens poderosos que se encerram num castelo durante vários meses para desfrutar, sem leis e nem moral, os prazeres fornecidos pelo grupo que os acompanha. Este grupo é composto por quatro velhas prostitutas que lhes contarão histórias devassas, por moças e rapazes escravos para depravá-los, puni-los e transformá-los, por homens adultos como atores ativos e passivos prontos a satisfazer todos os desejos e pedidos de seus mestres. No livro, as regras libertinas do castelo em que se realizam cada ação ou cada desejo satisfeito são detalhadas, sejam estas excrementosas, sangrentas ou incestuosas orgias, regadas à homossexualidade e sodomia (SADE, 2006).

de religiosidade e de misticismo (KYROU, 1966, p. 25, grifos do autor).

Já no roteiro de *A Idade do Ouro*<sup>37</sup> Buñuel deixa claro desde o argumento que o Duque de Blangis personifica Jesus Cristo, quando este atravessa uma ponte levadiça ao sair do castelo onde tal orgia era promovida (in: KYROU, 1966, p. 133). Tal referência também foi um dos motivos que fez com que o Visconde Charles de Noailles financiasse a realização de *A Idade do Ouro*, sendo sua esposa Marie-Laure uma descendente direta, por via materna, do Marquês de Sade (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 140). Na descrição do Marquês, o Duque de Blangis citado por Luis Buñuel possui *“cinquenta anos, tem feições de um sátiro, e é dotado de um membro monstruoso e de uma força descomunal. Pode-se considerá-lo como o receptáculo de todos os vícios e de todos os crimes. Matou a mãe, a irmã e três de suas mulheres”* (SADE, 2006, p. 63). No roteiro escrito por Buñuel, a seqüência em que Jesus Cristo veste a pele do Duque de Blangis desenrola-se da seguinte maneira:

---

<sup>37</sup> Encontramos também outra livre inspiração que rende uma homenagem ao Marquês de Sade no filme *O Alucinado* (1952). Para o espectador, fica claro desde o início do filme que a esposa do protagonista Francisco é dedicada ao seu casamento, mas o desequilíbrio mental deste não o deixa enxergar esta dedicação e a simples suposição de ser traído o leva a cometer os maiores desatinos. Como um dos exemplos, numa das seqüências Francisco, possessivamente enciumado, se equipa com tesoura, agulha, linha, mordaca e sonífero no intuito de, sugestivamente, costurar a vagina de sua esposa infiel, remetendo ao texto do Marquês: *Mme. de Saint-Ange – Creio que é agora essencial que o veneno que circula nas veias da senhora não possa se exalar; por conseguinte, é preciso que Eugênia lhe costure com cuidado a cona e o cu, para que o humor virulento, mais concentrado, menos sujeito a se evaporar, lhe calcine os ossos mais depressa. Eugênia – Excelente idéia! Vamos, vamos, agulhas, linha!... Afastai as coxas, mamãe, vou costurar-vos a fim de que não me deis mais nem irmãos nem irmãs. (Mme. de Saint-Ange dá a Eugênia uma grande agulha, de onde pende uma grossa linha vermelha encerada; Eugênia cose.)* (SADE, sem data, p. 237). Na versão de Agustín Sánchez Vidal, *Francisco sofre un súbito ataque que le hace andar zigzagueando por la escalera, poco antes de preparar algodón, unas tijeras, liza, una lezna, una cuchilla de afeitar e una cuerda, y dirigirse a la habitación de su esposa con la evidente intención de suturar sus orificios. Cabe ver en ello una glosa del Marqués de Sade, cuando, al final de **La philosophie dans le boudoir**, madame de Saint-Ange propone a Eugenia coser con hilo rojo los orificios de su madre...* (2004, p. 185, grifo do autor).

*Para celebrar a mais bestial das orgias, encerram-se nesse castelo inexpugnável, cento e vinte dias antes, quatro celerados terríveis e conhecidos, que só têm como Deus sua lubricidade, como a lei sua depravação, como freio o deboche, caminhos sem Deus, sem princípios, entre os quais o menos criminoso está mais recoberto de infâmia do que se poderia dizer, aos olhos dos quais a vida de uma mulher, lhes é mais indiferente que a destruição de uma mosca. Levaram com eles para o castelo, unicamente para servir aos imundos desígnios, oito maravilhosas moças, oito esplêndidas adolescentes e para que sua imaginação já corrompida ao excesso fosse continuamente excitada, levaram também quatro mulheres depravadas que alimentavam sem cessar, com narrações, a voluptuosidade criminosa dos quatro monstros. Eis aqui a porta do castelo de Selligny, dos sobreviventes de criminosas orgias. Os quatro organizadores e chefes. O duque de Blangy (in: KYROU, 1966, p. 140).*

Esta crítica feroz a igreja, como instituição e como detentora dos padrões morais do catolicismo, foi uma das grandes constantes no universo de Buñuel, mesmo sendo ele educado em colégio de jesuítas e, talvez, por isso mesmo sua repulsa tenha sido tão evidente. Ado Kyrou acredita que toda a criança que é educada por padres conserva algo dessa educação. Dentre as lembranças deste Buñuel cristão, Kyrou relembra os momentos em que ele cantava no coro da igreja de Calanda e das sessões de masturbações comunitárias diante das estátuas da Virgem, visto que os meninos eram proibidos pelos jesuítas de paquerar as meninas de carne e osso (1966, p. 13-14).

Embora tenha pertencido a uma família muito católica, certas obsessões de infância sempre povoaram a cabeça de Luis Buñuel. Fossem essas obsessões eróticas ou religiosas, ou ainda, ambas ao mesmo tempo, as mesmas determinaram que a provocação, a blasfêmia, o erotismo, o pornográfico e o escândalo fizessem parte de sua formação, como uma marca de sua alma espanhola (KYROU, 1966, p. 64). *“A educação religiosa e o surrealismo deixaram em mim traços para toda a vida”* (BUÑUEL, in: KYROU, 1966, p. 106). Aí, mais uma vez encontramos na cinematografia do diretor espanhol a associação do Marquês de Sade à moral cristã, conforme nos afirma Ado Kyrou quando relaciona *A Idade do Ouro* com *O Alucinado*:

Por ora, **El** marca uma data importante porque o tema de **L'Âge d'Or** foi retomado e a marca do Divino Marquês está visível em cada volta desse roteiro que, para o grande público mexicano, continuou um vulgar melodrama sobre o ciúme.

O herói Francisco é Modot como aparece na seqüência do amor-tortura e na seqüência da solidão de **L'Âge d'Or**. Ele procura o amor-delírio, quer ser um homem livre, mas, já passando dos quarenta anos, é ainda virgem, tal o seu apego às regras morais de nossa santa sociedade (1966, p. 39, grifos do autor).

Seguindo nesta crítica ao catolicismo temos o filme *Simão do Deserto*, cujo tema Luis Buñuel inspirou-se numa história que narrava a vida do anacoreta San Simeón, apresentada a ele por meio de Federico García Lorca quando ambos eram estudantes universitários em Madri<sup>38</sup>. No filme, Simão (Cláudio Brook) é um beato cultuado pelos milagres realizados e vive, na época medieval, em cima de uma coluna no meio do deserto. Este beato renega a todos os prazeres terrenos para estar em companhia de Deus, acreditando que suas preces e seus sacrifícios serão armas eficazes no combate às tentações oriundas do Diabo transfigurado em uma sedutora mulher (interpretada pela realmente bela Silvia Pinal). Entretanto, inevitavelmente o demônio em forma de mulher leva a melhor e, em mais um aspecto surrealista dentre tantos na montagem desconexa deste filme, Simão é transportado, após a passagem de um jato, da Idade Média para a Nova Iorque dos anos 60 tendo como companheira de diversões à mulher-satã<sup>39</sup> e um rock'n roll a embalar seus pesadelos.

---

<sup>38</sup> En 1964 Alatrisme me ofereció la posibilidad de realizar en México una película sobre el sorprendente personaje de San Simeón el Estilita, anacoreta del siglo IV, que pasó más de cuarenta años en lo alto de una columna en un desierto de Siria, Yo pensaba en ello desde hacía tiempo, desde que Lorca me había hecho leer en la Residencia **La leyenda áurea** (BUÑUEL, apud: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 80, grifo do autor).

<sup>39</sup> Para o Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento, o final de *Simão do Deserto* não é extravagante e configura-se, talvez, como sendo a realidade atual de um Simão moderno que, dentro de um baile, de um "sabá", devaneia, imagina, sonha acordado e encontra-se em plena Idade Média, sendo assim o personagem narrador das virtudes de um beato imaginado. Observações ressaltadas durante a disciplina *Seminários Avançados II: O Cinema Espanhol na Democracia*, de 2002, na pós-graduação do Multimeios-I.A.-UNICAMP.

Quando nos aprofundamos nesta esfera da metalinguagem iconográfica em Luis Buñuel, onde o enredo de uma obra ou a simples repetição de um elemento chave remete à outra obra do cineasta, é factível discutirmos o nexos existente entre o primeiro e o último filme realizados por Buñuel, respectivamente *Um Cão Andaluz* e *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (1977). Entre estes filmes há um elo de ligação intermediado pelo diálogo que fazem com a pintura do Barroco holandês *A Rendeira* (1670), de Jan Vermeer. *Esse Obscuro Objeto do Desejo* também dialoga com *Um Cão Andaluz* através do foco central de sua história que é, como em muitos filmes de Buñuel, a constante busca do amor, do desejo e do prazer sexual almejado no corpo feminino.

*Em Esse obscuro objeto do desejo, Buñuel retoma o tema do amour-fou... Nele, Conchita teme ser desvirginada por Mathieu e, desta forma, perder o seu amor. Para ela, o rompimento do hímem é algo que a tornará menos amada. Portanto, está ligado a uma idéia de destruição. Como Mathieu a ama sem limites, de uma forma obsessiva, aceita cada um de seus caprichos e se degrada quanto mais realiza os desejos da mulher amada (MARQUES, 2010, p. 25, grifos da autora).*

A trama de *Esse Obscuro Objeto do Desejo*<sup>40</sup> discorre sobre o personagem interpretado por Fernando Rey - Mathieu - e os artifícios que este usa para conquistar o amor e a virgindade de uma moça que se faz difícil. Conchita é uma jovem espanhola de 18 anos vivendo por cerca de um ano na França e vista por Mathieu pela primeira vez quando esta trabalhava como copeira em sua casa. Depois de algumas separações e reconciliações do casal, onde Mathieu não mede esforços financeiros para atingir sua meta, a seqüência final do filme nos dá a

---

<sup>40</sup> A história de *Esse Obscuro Objeto do Desejo* é narrada em *flashback* por Mathieu aos demais passageiros de uma cabine de trem após estes, sendo todos franceses, o terem visto jogar um balde d'água na cabeça de Conchita e o olharem com ar de reprovação. Nesta cena, Conchita está machucada e suplica para que ele não a abandone. A partir daí sua desventura amorosa, vivida com ela no passado, nos é mostrada quando Mathieu começa sua narração identificando Conchita como *a pior mulher da terra, quando morrer, Deus não a perdoará!* Quase no fim do filme, quando Mathieu está prestes a terminar seu relato, Conchita aparece no vagão de trem a procura dele e lhe devolve o balde d'água na cabeça, o troco na mesma moeda.

entender que a concretização do tão esperado ato sexual estará prestes a acontecer. Para sugerir isto Buñuel nos mostra uma mulher em uma vitrine costurando um pano, em uma posição semelhante da pintura *A Rendeira*, onde a agulha sugere a representação e a penetração de um pênis e o pano uma vagina sendo deflorada, como bem observou Eduardo Peñuela Cañizal <sup>41</sup>. De fato, vemos que nesta cena o casal está de mãos dadas passeando por uma galeria de Paris <sup>42</sup> e que a mulher que representa *A Rendeira* repara o rasgo de um fino tecido de renda manchado de sangue. Mathieu e Conchita a olham através de uma vitrine e o ato da agulha penetrar seguidamente o tecido ensangüentado excita Mathieu, a ponto de aborrecer Conchita e fazer com ela continue caminhando enquanto ele se atém à costura <sup>43</sup>.

Desejo e sexo. Quando Buñuel retoma o mesmo tema de seu primeiro filme em *Esse Obscuro Objeto do Desejo* este o faz em associação aos anseios da carne e do ardor feminino, como também é visto em *A Idade do Ouro*, *Escravos do Rancor*, *O Alucinado*, *Viridiana*, *Bela da Tarde* e outros. Porém, a mulher que costura o tecido também indica uma velha ferida nas narrativas do cineasta, sendo esta a da infidelidade e não somente a sexual, mas sim a ferida de qualquer traição feminina encontrada em alguns de seus filmes e associadas à pintura de Vermeer, que podem representar o “*eterno femenino, el misterio de la mujer, la pureza (o su corrupción), la virginidad (o su pérdida), la Virgen (o la madre)*”, como ainda certas virtudes eróticas de uma dama (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 437-439). O

---

<sup>41</sup> Observações do Prof. Dr. Eduardo Peñuela Cañizal, na disciplina *A Urdidura Poético-Onírica em Filmes de Luis Buñuel*, de 1999, na pós-graduação em Comunicação e Estética do Audiovisual da ECA-USP.

<sup>42</sup> Agustín Sánchez Vidal nos lembra que a primeira vez em que Luis Buñuel esteve em Paris este se hospedou no hotel *Ronceray*, localizado na galeria *Jouffroy*. A escolha de Buñuel para sua primeira hospedagem não foi ao acaso e remete à lua de mel de seus pais, tida no mesmo hotel e que, segundo o próprio Buñuel, retoma o momento em que sua mãe foi fecundada e a existência do cineasta teve início. A seqüência de *A Rendeira* foi filmada na mesma galeria *Jouffroy* e sua agulha reafirma, insistentemente, o ato sexual (2009, p. 439-440).

<sup>43</sup> Um pouco antes deste final, em *flashback*, vemos Mathieu espancar Conchita após ter presenciado mais uma provocação arquitetada por ela. Enquanto apanha, Conchita se desculpa e diz que tudo não passou de uma armação, que ela continua virgem e que o ama.

próprio Luis Buñuel acreditava que este final estava carregado de mistério quando escreveu o trecho abaixo:

*La última escena – en que una mano de mujer zurce cuidadosamente un desgarrón en un encaje ensangrentado (es el último plano que yo he rodado) – me conmueve sin que pueda decir por qué, pues permanece para siempre misteriosa, antes de la explosión final.*

*En todo lo largo de esta película, historia de la posesión imposible de un cuerpo de mujer, mucho después de **La edad de oro**... (apud: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 64, grifo do autor).*

Jean-Claude Carrière, no entanto, como co-roteirista neste mesmo filme nos dá outra impressão acerca desta cena final, desta última cena realizada pelo cineasta Luis Buñuel em sua carreira e que tece, também, uma grande relação com o filme *Um Cão Andaluz*. Se em seu primeiro filme vemos um olho sendo rasgado por uma navalha e uma possível sugestão do rompimento de um hímem, como também ocorre no bumbo do velho cego sendo estourado pelos delinqüentes de *Os Esquecidos* (1950), em *Esse Obscuro Objeto do Desejo* vemos o oposto, aqui o tecido é costurado e o que estava rompido volta a se unir. Carrière vê nesta relação entre o primeiro e o último filme de Buñuel um paradoxo em que uma última cena surge para reparar ou encerrar toda uma série de mistérios vistos ao longo de toda a obra realizada. Se tal cena sugere que aquele velho olho está sendo agora costurado ou que a virgindade perdida está sendo restaurada não sabemos, mas podemos crer que, se em *Um Cão Andaluz* a navalha abre o jogo e a caixa de Pandora, em *Esse Obscuro Objeto do Desejo* Buñuel recolhe todo o arsenal utilizado ao longo de sua carreira <sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> A referência à *Rendeira* de Vermeer é tida como o desfecho de toda a obra de Luis Buñuel, estabelecendo uma estranha simetria entre a primeira seqüência de *Um Cão Andaluz* e a última de *Esse Obscuro Objeto do Desejo*. *Con esa secuencia – la última vez que Buñuel se puso tras una cámara – su filmografía se cierra sobre sí misma, suturando aquel programático seccionamiento del ojo con el que se abría una trayectoria presidida por el deseo y sus penumbras* (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 306-308). Agustín Sánchez Vidal também aponta para as afirmações de Linda Williams, encontradas no livro da autora intitulado *Figuras do Desejo*, esta relação entre o primeiro e o último

*A última imagem que ele filmou, no fim de **Esse obscuro objeto do desejo**, é a da mão de uma mulher costurando um rasgão numa peça de seda manchada de sangue. Ele deu muito valor a essa imagem. Chegou a rodá-la novamente, para melhorá-la, duas semanas depois de as filmagens terem terminado. Foi, realmente, sua última imagem, como se, cinquenta anos depois, ele procurasse, de alguma forma, reparar aquele primeiro corte aberto. Entre os dois – segredo, abismo (CARRIÈRE, 2006, p. 178, grifo do autor).*

De fato, o que estas referências presentes nesta galeria de estilos nos proporcionam é uma retomada constante dos mesmos fantasmas ou anseios que povoaram a mente de Luis Buñuel, regurgitando e redimensionando certos aspectos de sua cultura e estabelecendo um grande diálogo ao longo de sua obra. Tal dialogismo é uma característica marcante no cinema autoral de Buñuel, está impregnado em seu estilo e ocorre desde *Um Cão Andaluz*, refletindo-se em outros autores ou nele mesmo de maneira textual, plástica, musical ou metalingüística, evidenciando-se nestas relações iconográficas a influência que o mesmo recebeu da História da Arte e da cultura espanhola. Estes diálogos, por vezes polifônicos, estão presentes e são freqüentes em toda a sua carreira cinematográfica, transpassando pelas três fases realizadas <sup>45</sup> por Luis Buñuel quando este, para entrelaçar as inspirações e os sonhos sempre vistos em seus

---

filme de Luis Buñuel. Segundo ela, estas obras *urde la trama de un material que, por su propia naturaleza, nunca puede ser completamente aprehendido. Pues el encaje sólo puede velar parcialmente la carne que subyace... De forma parecida, la mujer que cose en el escaparate, zurciendo el agujero del vestido, se ve imposibilitada para suturar los bordes de la herida, condenados a la eterna carencia del sujeto sometido al deseo...* (apud: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 126).

<sup>45</sup> Quando afirmamos que a intertextualidade e a metalinguagem existem nas três fases de realizações cinematográficas de Luis Buñuel recorremos, além das imagens de seus filmes que por elas mesmas já comprovariam tal fato, a Eduardo Peñuela Cañizal e Adilson Ruiz, estudiosos do trabalho do cineasta que em seus textos sobre Buñuel destacaram estas relações como parte integrante de seu “estilema buñueliano”. Estas três fases podem ser assim divididas: a primeira como sendo o seu Manifesto Cinematográfico (1928-32); a segunda é caracterizada por suas realizações no México e Espanha (1946-65) e a terceira com a sua volta ao cinema Francês (1967-77).

filmes, fez uso do meta-cinema e da intertextualidade. É aí que encontramos outro de seus principais traços, a polifonia, como veremos no capítulo seguinte.



## CAPÍTULO II





### 3.1. DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE, POLIFONIA...

Dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro e podemos reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou sons de outras obras, autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem (PESSOA de BARROS; FIORIN, 1999, p. 79). A idéia central destas relações denominadas convencionalmente por dialógicas surgiu em Mikhail Bakhtin <sup>46</sup> no começo do século XX, como um meio para estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras, configurando-as como dialogismo.

*Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem (BRAIT, 2005, p. 94-95).*

Para Bakhtin, nenhum autor em todo o mundo está livre de referências e somente na origem deste mundo, quando nada havia sido criado, é que podemos crer que um discurso, qualquer que fosse este, tenha surgido espontaneamente e sem influências. De acordo com a teoria de Mikhail Bakhtin:

*A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o*

---

<sup>46</sup> Mikhail Bakhtin foi um teórico russo e um dos primeiros a abordar a questão do dialogismo, das relações intertextuais entre obras e autores. Porém, estas relações dialógicas foram estudadas por ele somente em literatura e lingüística, nas obras do renascentista François Rabelais e do moderno Dostoiévski, abrindo o caminho para que outros teóricos, como Julia Kristeva e Robert Stam, aplicassem tais relações em outras mídias como o cinema e as artes plásticas.

*Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (1988, p. 88).*

Estes diálogos também podem ser reconhecidos por outros termos, como intertextualidade, enquanto as relações entre vários discursos estudadas no decorrer do século XX se mantiveram como tema e procedimento importantes na interpretação da cultura. O termo intertextualidade surgiu e foi utilizado por Julia Kristeva em 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Na realidade, Boris Schnaiderman considera que a noção de dialogismo defendida por Bakhtin, enquanto toda obra dialoga com outras obras, foi o ponto de partida para que Julia Kristeva desenvolvesse sua argumentação a respeito da intertextualidade (in: BRAIT, 2005, p. 18).

*Ao mesmo tempo que insiste sobre a diferença entre as relações dialógicas e as relações propriamente lingüísticas, Bakhtin sublinha que as relações sobre as quais se estrutura a narrativa (autor-personagem; podemos acrescentar sujeito da enunciação-sujeito do enunciado) são possíveis porque o dialogismo é inerente à própria linguagem. Sem explicar em que consiste esse duplo aspecto da língua, Bakhtin sublinha, no entanto, que “o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem” (KRISTEVA, 2005, p. 70).*

Para Julia Kristeva, o dialogismo bakhtiniano define-se como intertextual a partir do momento em que a noção individual de um sujeito-autor se esvai ao se configurar numa comunicação subjetiva com um outro sujeito-autor gerando, assim, uma “ambivalência da escritura” (2005, p. 71). De acordo com Kristeva, a intertextualidade pode ser considerada atuante quando o enunciado poético faz parte de um subconjunto aplicado e participante de um conjunto maior de textos/enunciados (2005, p. 185). Ainda segundo a autora:

*Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados **diálogo** e **ambivalência**, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que*

*Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de **intertextualidade**, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla* (2005, p. 68, grifos da autora).

Ora, podemos entender então que dialogismo e intertextualidade são duas variações de termos para um mesmo significado. Para Bakhtin, a noção de que um texto não subsiste sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição, permite que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos. O dialogismo bakhtiniano concebe a noção de discurso como uma “*construção híbrida*”, em constante transformação enquanto vozes distintas permitem textos em concorrência ou em sentidos contrários (DAHLET, in: BRAIT, 2005, p. 56).

*A noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro - remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade* (PESSOA de BARROS; FIORIN, 1999, p. 50).

Para Robert Stam (2000, p. 34), Julia Kristeva concebeu o termo intertextualidade baseando-se no dialogismo de Bakhtin quando se permitiu observar que em qualquer texto ou discurso artístico ocorre um diálogo com outros textos e também com o público que o prestigia. Um diálogo não ocorre somente em um discurso fechado, mas também com outros discursos e seus receptores, como uma relação intertextual entre um discurso, outros discursos anteriores e com os espectadores que, porventura, já tenham uma prévia noção de como se realiza uma relação *citacional*, sendo então determinado como um diálogo de gêneros ou de vozes. Também encontramos no texto de Geraldo C. do Nascimento essa constatação:

*O dialogismo bakhtiniano, diz Kristeva, “designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou*

*seja, com intertextualidade". Face a esse dialogismo, a noção de "pessoa-sujeito da escritura" sairia de cena para ceder lugar a uma outra, a da "ambivalência da escritura". O termo "ambivalência", entenda-se, "implica a inserção da história no texto, e do texto na história" (2006, p. 56).*

Vemos que o termo intertextualidade pode ser considerado sinônimo de dialogismo para determinados contextos enquanto estes se situam na noção de que a construção de um texto configura-se através de outro, ou seja, na idéia de que todo texto é a absorção de outro. Geraldo C. do Nascimento nos esclarece, porém, que Julia Kristeva, ao rever seu conceito de intertextualidade, preferiu trocá-lo pelo termo "*transposição*" enquanto o primeiro havia se banalizado e o segundo sim designaria de forma mais específica uma articulação entre discursos e signos (2006, p. 53-60).

Baseando-nos em Robert Stam, é possível ainda traçarmos uma relação entre a arte moderna brasileira e esta noção de dialogismo/intertextualidade aqui apresentada. O que para Bakhtin convencionou-se chamar de dialogismo e para Kristeva, que se baseou em Bakhtin, tornou-se intertextualidade, para modernistas brasileiros como Oswald de Andrade denominou-se antropofagia. Consideramos aí que, a noção de antropofagia defendida pelos modernistas brasileiros pode ser caracterizada como uma ocorrência intertextual ou dialógica quando, em sua época, não ignorou as influências européias e assimilou-as, revertendo-as, introjetando-as e reordenando-as ao seu próprio estilo.

O modernismo brasileiro, que teve como modelo uma sociedade indígena e matriarcal, sem governos e hierarquias sociais, em sintonia com a terra, encontrou na antropofagia uma forma de se preservar a cultura nacional e não se deixar sobrepular pela influência européia, canibalizando-a e carnalizando seus conceitos numa deglutição que transformaria as informações artísticas vindas das metrópoles européias numa elaboração primitiva e, portanto, nacional. A idéia era rejeitar o ideal de beleza canônica em prol de uma beleza natural, popular ou primitiva. Analisando por tal prisma, entendemos que a antropofagia pode ser

interpretada como a contribuição brasileira à intertextualidade, ou melhor, ao dialogismo, como o próprio Stam nos mostra:

*A noção de “antropofagia” simplesmente reconhece a inevitabilidade da intertextualidade, para usar o termo de Kristeva, ou do “dialogismo”, para usar o de Bakhtin. O artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais (2000, p. 55, grifos do autor).*

Para Mikhail Bakhtin, a linguagem, por constituição, não é neutra e sim complexa ao carregar traços de outros discursos que nesta se imprimem, se complementam e, por vezes, se contradizem. Assim, o dialogismo se caracteriza pela complexidade histórica que se instala nas relações entre as linguagens/discursos (PESSOA de BARROS, in: BRAIT, 2005, p. 33). Convém situarmos que, em primeiro lugar, o dialogismo foi um foco de estudo no campo da literatura - através das citações textuais - como sendo a inclusão de um texto a outro, para efeitos de reprodução ou transformação. Entretanto, poderemos também empregar o termo a outras produções textuais, imagéticas e midiáticas que trabalhem e elaborem sua narrativa discursiva com este artifício.

Basicamente, a ocorrência dialógica dá-se por meio de três processos, o da *citação*, o da *alusão* e o da *estilização*.

A *citação* confirma ou altera o sentido do discurso mencionado e se faz presente também em outros meios, como no teatro que cita as artes plásticas, no cinema que recorre ao teatro e nas artes plásticas que citam a própria História da Arte. A *citação* firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente, conforme nos comprova Solange Jobim e Souza.

*A citação, por sua vez, é uma forma de recuperar, sempre, em um novo texto, a verdade contida na palavra alheia. Portanto, citação é também diálogo, diálogo entre textos, compromisso em fazer convergir e divergir idéias próximas e distantes no espaço e no tempo. Citações são como fragmentos coloridos de um caleidoscópio,*

*isolados e heterogêneos, mas que ao se juntarem em novas configurações revelam, através do impacto da imagem, a presença simultânea da beleza e da verdade* (in: BRAIT, 2005, p. 319).

Por sua vez, a *alusão* não se faz como uma citação explícita, mas sim como uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. Por fim, a *estilização* é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo. A *estilização* configura-se por estabelecer uma distância relativa da voz original, anterior, tomando a palavra de outro autor sem ferir seu argumento original ao impor novas metas aos seus significados primários, seguindo numa direção paralela (KRISTEVA, 2005, p. 77).

Nos primórdios, a estrutura ou o embrião do que conhecemos hoje por uma relação dialógica já estava inerente à civilização europeia desde a Idade Média e sua população, ao invés de se defender e recrudescer diante das manifestações culturais das civilizações as quais dominavam ou por elas era dominada, nutriu-se e projetou-se através das ricas expressões estrangeiras que se formavam em torno desta.

*O desenvolvimento intelectual e técnico da Europa do século XII baseia-se naquilo que os conquistadores cristãos encontraram nas bibliotecas árabes de Toledo ou de Palermo. Os árabes tinham reunido o legado da ciência e da filosofia gregas, que os romanos tinham desprezado, e foi em seus livros que os europeus descobriram Euclides, Aristóteles, a Medicina, a Lógica, a Astronomia, Ptolomeu. Esses conquistadores lançaram-se sobre esse tesouro como nós o fazemos sobre alguns produtos da cultura americana. A Europa era, então, vigorosa o bastante para criar sua própria cultura com o que ela tomava de outros lugares* (DUBY, 1998, p. 70).

Como uma referência fundamental que demonstra e caracteriza a *citação* e outras formas de diálogo, temos nas pesquisas de Mikhail Bakhtin a correlação que este faz entre François Rabelais no Renascimento e os textos clássicos consultados, lidos e reinterpretados pelo escritor francês.

Na leitura de Bakhtin, François Rabelais pode ser considerado um escritor de teor democrático do Renascimento francês. Ele destaca, em um importante estudo sobre as referências e os significados rabelasianos, todo o caráter popular de sua obra e a retomada das questões de ordens ritualísticas nas camadas populares do período medieval, tais como o corpo grotesco, o rebaixamento de ordem corporal e as inversões de sentidos e valores oficiais do clero e da realeza. Nesta época, segundo Bakhtin, essas inversões e rebaixamentos faziam parte do repertório carnavalesco, da praça pública e, portanto, do gosto e regalo das camadas populares. Dentre estes gostos populares, François Rabelais descreveu com propriedade, em seus textos sobre os personagens Gargântua e Pantagrue, as inversões de papéis recorrentes nos períodos dos carnavais nos feudos e vilarejos, a troca de funções e de significados para determinadas coisas e condutas (RABELAIS, 1991). Dentre elas a morte que, antes de ser considerada de mal-grado, era associada ao riso, “*ao morrer de rir e de alegria*” (BAKHTIN, 1999, p. 358). Assim, Bakhtin nos exemplifica o dialogismo ao destacar, na obra de Rabelais, o resgate dos conceitos medievais e o uso da *citação*:

*Morrer de rir é uma das variedades da morte alegre. Rabelais volta várias vezes às imagens da morte alegre. No capítulo X de **Gargantua**, enumera as formas de morrer de felicidade ou de alegria. Essas mortes são tomadas de fontes antigas. De Aulo Gélío, por exemplo, a de Diágoras cujos três filhos venceram os Jogos Olímpicos: ele morre de alegria no momento em que seus filhos vitoriosos o coroam com as suas coroas, e que o povo o cobre de flores (1999, p. 358, grifo do autor).*

Posteriormente a Rabelais, no início do século XVII o escritor espanhol Miguel de Cervantes Saavedra construiu a sua obra mais significativa, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, volumes I e II (1605-1615), contendo um repertório constante de diálogos com outras obras clássicas, medievais ou contemporâneas aos seus textos. Na obra de Cervantes há um retorno, por meio da insanidade e dos devaneios de Dom Quixote, aos ideais medievais da cavalaria andante, à busca do bem fazer, das lutas com bruxos,

monstros míticos e a incessante procura de aventuras com o nobre intuito de salvar castelos (estalagens), nobres (taberneiros) e damas da corte (prostitutas). Na visão de Bakhtin:

*Cervantes se encontra ao lado de Rabelais e, num certo sentido, supera-o pela sua influência determinante sobre toda a prosa romanesca. O romance humorístico inglês está profundamente penetrado pelo espírito de Cervantes. Não é por acaso que o mesmo Yorick cita as palavras de Sancho Pança no leito de morte... O modelo clássico e mais puro do gênero romanesco é **Dom Quixote** de Cervantes, que realizou com profundidade e amplitude excepcionais todas as possibilidades literárias do discurso romanesco plurilíngüe e internamente dialogizado (1988, p. 115-127, grifo do autor).*

Para tanto, Cervantes estruturou sua obra valendo-se de *citações, alusões e estilizações* de textos literários da mitologia, das crenças populares, de fatos históricos e dos livros de cavalarias e suas personagens fantásticas, sempre presentes nos pensamentos, nas ilusões e nas pretensões do intrépido Cavaleiro da Triste Figura e seu fiel escudeiro Sancho Pança. Dentre tantos, Cervantes escreveu que:

*Pois se acaso Sua Majestade perguntar quem a praticou, dir-lhe-eis que foi o Cavaleiro dos Leões, que daqui por diante quero mudar nesta denominação a que tive até aqui de Cavaleiro da Triste Figura; e nisto sigo a antiga usança dos cavaleiros andantes, que mudavam de nomes quando queriam, ou quando vinha a propósito (1993, p. 378).*

Isto posto, devemos entender a ocorrência do dialogismo como uma manifestação onde a palavra do autor se relaciona com as palavras de outros autores, em procedimentos que se configuram em pontos distintos de significações ao mesmo tempo em que suas construções são complementares à linguagem referencial. Numa postura que excede aos limites de uma visão primária, que se constitui num campo de visão mais ampliado enquanto completam-se na formação de um todo, sem, contudo, alijar a voz anterior. Numa

série de diálogos, tal qual uma gama de relações entre muitos textos e/ou discursos culturais, que se instalam no interior de um discurso específico e o definem para além de sua singularidade, conforme nos mostra Geraldo C. do Nascimento ao escrever que:

*Exprimir-se a si mesmo significa fazer de si um objeto para outro e para si mesmo. Por outro lado, ver e compreender o autor de uma obra significa para Bakhtin ir além: ver e compreender outra consciência: a consciência do outro e seu universo, ou seja, um outro sujeito, um tu (2006, p. 42).*

Em Mikhail Bakhtin, a relação dos diálogos é estabelecida por um cruzamento de vozes e/ou discursos diversificados e, embora o teórico russo tenha se baseado somente na literatura, o dialogismo proporciona também um cruzamento de meios de comunicações e discursos enunciativos distintos. Tal cruzamento nos serve para ressaltar que o termo dialogismo também pode ser denominado como polifonia - um outro termo para designar um significado assemelhado e/ou próximo e/ou o mesmo -, caracterizando-o como um diálogo onde muitas vozes adquirem visibilidade no dialogismo. Este dialogismo explicitado existe e confere uma identidade específica ao discurso. Segundo a pesquisadora Mônica Graciela Zoppi-Fontana:

*Neste sentido, o conceito de dialogismo sustenta-se na noção de **vozes** que se enfrentam em um mesmo enunciado e que representam os diferentes elementos históricos, sociais e lingüísticos que atravessam a enunciação. Assim, as vozes são sempre vozes sociais que manifestam as consciências valorativas que reagem a, isto é, que compreendem ativamente os enunciados (in: BRAIT, 2005, p. 111, grifo da autora).*

De acordo com Patrick Dahlet (in: BRAIT, 2005, p. 62), a polifonia trata-se de um discurso composto por um emaranhado de vozes, ao mesmo tempo separadas e solidárias na construção de um único e solitário discurso. Entendendo a polifonia como um diálogo entre diversas vozes e não apenas enquanto um único elemento de *citação* estático, poderemos afirmar que tal sentido é o de constituir um

discurso entre duas ou mais vozes que se mostram e interagem em um diálogo intertextual. Um discurso, por qualquer que seja este, nunca é isolado, nunca é “falado” por uma única voz, é discursado por muitas vozes geradoras de textos, discursos que se intercalam no tempo e no espaço.

*Somente a tensão entre as múltiplas vozes que participam do diálogo da vida pode dar conta da integridade e da complexidade do real. Se cada enunciado, no contexto de uma interação verbal, é um elo de uma cadeia mais ampla de textos, cada texto pode ser compreendido como mônada que refrata todos os textos de uma dada esfera temática. **Dialogismo** e **polifonia** constituem características, essenciais e necessárias, a partir das quais o mundo pode ser compreendido e interpretado de muitas e diferentes maneiras, tendo em vista seu estado de permanente mutação e inacabamento (JOBIM e SOUZA, in: BRAIT, 2005, p. 325, grifos da autora).*

Um discurso pode se valer de outro ou de outros para sugerir novas orientações e/ou novos sentidos para uma obra e, mesmo que tal obra possua suas próprias significações, orientações e conserve esta forma, sem alterar o que fora estabelecido, o novo discurso vem re-trabalhar a idéia mostrada. Um único discurso pode encontrar duas orientações de interpretações, duas vozes distintas, criando também uma pluralidade textual ou discursiva de vozes diferenciadas, como Robert Stam esclarece:

*Finalmente, vale a pena notar que o próprio Bakhtin pratica a polifonia discursiva em suas críticas. ...Cita esses críticos longamente, permitindo-nos ouvir suas vozes com ressonância plena. Não vê os outros críticos como oponentes a serem aniquilados, mas como colaboradores potenciais para um discurso polifônico. Neste sentido, a prática crítica do próprio Bakhtin exemplifica o dialogismo de que fala (2000, p. 41).*

Ao esclarecermos que a intertextualidade nasce de um diálogo entre vozes, entre consciências ou entre discursos, o fazemos quando a enxergamos como uma manifestação múltipla que se relaciona sem o intuito de anulação de um discurso primário, mas sim, de compartilhamento para algo além das mesmas,

para gerar novos discursos e definir-se então como um diálogo de *citações*, como bem observa José Luiz Fiorin:

*Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc. (1999, p. 29).*

Por esta mesma razão, Bakhtin ressaltou na obra de François Rabelais suas referências clássicas e seus elementos históricos, bíblicos e populares quando escreveu:

*Observemos de passagem um detalhe muito significativo: segundo Platão (o Banquete), os silenos se vendiam nos ateliês dos escultores e, ao abri-los encontrava-se a efígie do deus. Rabelais transporta os silenos para as boticas dos farmacêuticos que, como sabemos, o jovem Gargantua gostava de freqüentar para estudar a vida da rua, e no interior dessas figurinhas encontra-se toda espécie de drogas, das quais uma muito popular: o pó de pedra preciosa ao qual se atribuíam virtudes curativas (1999, p. 146).*

Mikhail Bakhtin enfatizou em suas pesquisas sobre o dialogismo as influências literárias clássicas, que se tornaram canônicas na Idade Média, e as lendas sobre as viagens e maravilhas do Oriente, relatadas em crônicas como elementos de composição para a imagética e a literatura renascentistas, como discursos que marcaram profundamente a imagética medieval. Desta forma, Bakhtin destacou a polifonia ao constatar que *“assim composto e propagado, o ciclo das maravilhas da Índia inspirou igualmente os motivos de numerosas obras pictóricas e artísticas da Idade Média”* (1999, p. 302).

Ademais, mesmo que tenhamos por referência inicial uma releitura histórica e literária da Idade Média e do Renascimento, o dialogismo pode ser percebido no campo da linguagem em outros momentos além daquele estudado por Mikhail Bakhtin. Pode também ser compreendido como uma série de relações de vozes

que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos gêneros narrativos, dos estilos e até mesmo em culturas diversas. Porque o conceito de dialogismo vai além da literatura e da história de suas fontes, trabalha e existe dentro de uma produção cultural, literária, pictórica, musical, cinematográfica e define o que se entende por uma relação polifônica, em que as vozes subsistem como uma relação intertextual que se estende por vários meios e períodos.

*Trocando em miúdos, pode-se dizer que o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, conforme variem as estratégias discursivas empregadas. Nos textos polifônicos, os diálogos entre discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever; nos textos monofônicos eles se ocultam sob a aparência de um discurso único, de uma única voz. Monofonia e polifonia são, portanto, efeitos de sentido, decorrentes de procedimentos discursivos, de discursos por definição e constituição dialógicos (PESSOA de BARROS, in: BRAIT, 2005, p. 34).*

Logo, o que fora denominado como releitura<sup>47</sup> em outro momento histórico passou a ser reconhecido como dialogismo no início do século XX por intermédio da obra de Bakhtin, determinando-o como uma constante visita ou retorno às escolas artísticas do passado - ou contemporâneas entre si - e evidenciando-o na apropriação ao mundo das artes plásticas ou audiovisuais em geral. Assim, o

---

<sup>47</sup> Ao propormos aqui uma relação do termo releitura com o dialogismo de Mikhail Bakhtin, o fazemos por entender que a releitura implica mais do que uma simples reprodução daquilo que se entendeu de uma obra anterior sem que haja preocupações com semelhanças ou estilos. Entendemos que se trata de um sentimento aliado a uma constante observação sobre a produção de um determinado artista ou período. Não se cria no vazio, o que existe é um constante estímulo oriundo de outros artistas e ou tradições artísticas do passado. Releitura não é uma simples cópia ou plágio, consiste na criação de uma nova obra realizada a partir de referenciais de outra anterior, acrescentando nessa nova produção significados por vezes distintos, de acordo com a cultura e a vivência próprias de cada época. O exercício de releitura não é recente, na História da Arte podemos encontrar vários exemplos de artistas que lançaram mão dessa forma de criação na construção de suas obras, tais como Rafael Sanzio, Vicent Van Gogh, Pablo Picasso, René Magritte, Henri Matisse ou mesmo Salvador Dalí, quando estes foram buscar idéias na tradição das Artes, configurando aí um diálogo constante.

dialogismo não se trata de um fator estritamente marcado por um período histórico-artístico. Fazemos aqui coro com as palavras de Julio Plaza ao concordarmos que:

*Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais de que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como a realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos (PLAZA, 1987, p. 02).*

A citação dialógica destaca-se, aí, como um fenômeno atemporal quando o Renascimento citou a Idade Média, o Barroco releu o Renascimento e os artistas do Surrealismo voltaram ao passado para completar seus sonhos imagéticos numa constante referência aos temas e questões anteriores. Segundo Gustave René Hocke, os surrealistas elegeram alguns elementos recorrentes do Maneirismo em suas composições e transportaram-nas à modernidade com as mesmas indagações do século XVI, como as imagens duplas de Arcimboldo, o misterioso das obras de Gracián e Vasari, os monstros de Alberto Trevisan e Bosch e o reflexo do bissexualismo/hermafroditismo encontrado em obras de Jean Cocteau e Salvador Dalí, apoiados no mito do terceiro sexo maneirista (1986, p. 119-121). Dalí foi além, criou constantemente uma relação polifônica com outros movimentos e períodos artísticos, como o fez em suas várias redefinições da obra *Angelus* (1858) do realista francês Jean-François Millet.

*Precisamente, uno de los rasgos distintivos más preclaros da la trayectoria creativa del artista catalán es su facilidad para conectar y sintetizar en su obra opciones alejadas entre sí, si no diametralmente opuestas las unas con las otras. El cubismo, la tradición figurativa, el dadaísmo, la pintura metafísica, el retorno al clasicismo picasiano... Dalí demostró a lo largo de su vida una enorme capacidad de fagocitación cultural que le permitía asimilar y reconvertir tendencias y estilos muy disímiles de su época, y aplicarlos coherentemente en su obra. Esto se muestra preclaramente tanto en su obra pictórica como en su producción literaria (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 55).*

Mesmo as vanguardas artísticas do início do século XX, que inicialmente em seus manifestos reivindicaram uma drástica ruptura com o passado, em um segundo momento, já no final da década de 20 de seu século, presenciaram o desaparecimento deste sentido de ruptura. Embora tais vanguardas não tivessem abandonado esta reivindicação, o sentido de ruptura perdeu sua força justamente porque uma pessoa, um movimento ou uma época só consegue definir a sua identidade a partir de suas referências com o passado, por meio de “*sua memória histórica*” e social freqüentemente reelaboradas (SUBIRATS, 1991, p. 47).

Assim, a arte moderna, após a euforia e o deslumbramento do “novo” ocorrido nas primeiras décadas de seu surgimento, transformou-se em uma série de movimentos consonantes ao dialogismo. Um desses exemplos é a literatura ficcional moderna, área onde ocorreu um encontro de vozes diferenciadas que se somaram, interagiram, contradisseram e homologaram-se umas às outras através dos discursos modernos, dos clássicos e dos maneiristas que a ela subsistiram, criando uma nova relação polifônica e abrindo caminho para o início do Pós-Modernismo quando:

*...a intertextualidade nasce da percepção da disjunção existente entre essas duas vozes, essas duas consciências, esses dois discursos, homólogos narrativos das contradições profundas que coexistem a cada instante dentro e fora das pessoas de uma mesma coletividade* (PESSOA de BARROS; FIORIN, 1999, p. 76).

Isto também fica evidenciado pelas afirmações do semiólogo e crítico de arte italiano Omar Calabrese ao perceber na obra do crítico e romancista Umberto Eco, um marco da literatura Pós-Moderna, fontes referenciais do passado.

*Em vez de partir da mesma hipótese que Calvino (extraída da semiótica de Greimas), da equivalência estrutural de todas as histórias com a mesma matriz, Eco parte mais da idéia de que estrutura e figuras são transportáveis para dentro de uma outra história “nova”, que resultará na combinatória de um material enciclopédico mais ou menos já existente. Assim, com níveis de*

*especulação diversamente patenteados, Eco efetua uma “montagem” de muitíssimos textos (narrativos, figurativos, filosóficos, científicos, etc.) encaixados todos num novo texto que, traduzindo-os e obrigando-os ao objectivo, os homogeneiza também figurativamente (CALABRESE, 1987, p. 119).*

Recentemente, em seu romance intitulado *A Misteriosa Chama da Rainha Loana: romance ilustrado* (2004), Umberto Eco continuou dando vazão aos diálogos pluridirecionais, ou melhor, às vozes polifônicas, ao enredar por sua construção textual. Nesta obra, um personagem dotado de uma imensa cultura é acometido por uma grave doença e, após a sua recuperação, percebe que parte de sua memória se foi. Na tentativa de resgatá-la, refugia-se nas montanhas numa propriedade que pertencera ao seu avô onde suas lembranças começam a tomar corpo no momento em que este se cerca de um extenso material que fez parte de sua infância e da vida de seus antepassados, tais como livros românticos e de aventuras, revistas em quadrinhos, calendários, selos, discos e jornais que o remetem ao período de Benito Mussolini e à Segunda Guerra Mundial. Parte do imaginário do povo italiano e também de quem formou sua identidade através da cultura popular ressurgem por meio das lembranças de Yambo quando este, ao recobrar a sua identidade, lança ao leitor personagens como *O Corsário Negro*, *Sherlock Holmes*, *Os Três Mosqueteiros*, *Mandrake*, *Clarabela*, *Pinóquio*, *Fantasma*, *Flash Gordon*, *Buffalo Bill*, as divas do cinema e até a arte publicitária da época:

*E encontrei uma série de pernas nuas que transpareciam nas fendas de muitas roupas feminis: abertos em fendas os trajes das mulheres de Mongo, seja Dale Arden, seja Aurora, filha de Ming, seja as odaliscas que alegravam os festins imperiais; fendidos os luxuosos négligés das senhoras com quem o Agente Secreto X9 topava, fendidas as túnicas das túrbidas donzelas do Bando Aéreo, desbaratado em seguida pelo Fantasma, fendido adivinhava-se o negro vestido de gala da sedutora Dragon Lady de Terry e os piratas... Certamente sonhei com aquelas mulheres lascivas, já que as que apareciam nas revistas italianas mostravam pernas desprovidas de mistério, sob uma saia que chegava ao joelho e sobre pesados saltos de cortiça (ECO, 2005, p. 248).*

Entendemos que os discursos modernos e pós-modernos tendem a ser polifônicos e se relacionam com o presente e o passado, concebendo-se como uma montagem que é alcançada por meio de uma fusão de elementos oferecidos por outros discursos distintos, sem, contudo, perder a singularidade de cada um e afirmando assim, o seu caráter intertextual para atingir seus objetivos. Poderemos ainda utilizar a fotografia para referenciar nossa afirmação. Esta que foi a primeira imagem técnica surgida com o advento da modernidade e que, por certo período, atribuiu-se a mesma toda a objetividade sóbria de um registro fiel à realidade, libertou a pintura de sua obrigatoriedade mimética e, ao mesmo tempo, sugou desta os referenciais compositivos incutidos no imaginário e na subjetividade de certos fotógrafos, como este sobre o qual Susan Sontag escreve:

*A foto que as autoridades bolivianas transmitiram à imprensa do mundo, em outubro de 1967, do corpo de Che Guevara estirado no interior de um estábulo, sobre uma padiola, em cima de uma cuba de cimento, cercado por um coronel boliviano, um agente do serviço secreto americano e diversos jornalistas e soldados, não só resumia a amarga realidade da história contemporânea da América Latina como tinha uma inadvertida semelhança, como assinalou John Berger, com as pinturas O Cristo morto, de Mantegna, e Lição de anatomia do professor Tulp, de Rembrandt (2004, p. 122-123).*

O cinema também é dialógico por excelência. Encontramos neste uma cultura polifônica por tratar-se, primeiramente, da união de dois meios audiovisuais, a fotografia em movimento unida à banda sonora, o que já exemplifica a inter-relação de dois discursos distintos e mais, especifica-se também por propiciar uma convivência heterogênea de discursos das mais diversas culturas. Discursos que se imbricam na narrativa cinematográfica e se configuram numa somatória de elementos próprios do cinema. Que o afirmam como um meio sem fronteiras ao lançar mão de recursos existentes em outras mídias. Que dialoga com as mesmas ao roteirizar um romance de sucesso, ao documentar uma escola artística ou ao dramatizar com a vida de um artista de renome. E mais, para não simplificarmos este tipo de relação, vemos no cinema

toda uma tradição em citar a história, as artes plásticas, a música e sua própria origem.

Dentre tantos exemplos, vemos que as realizações cinematográficas do norte-americano Quentin Tarantino são repletas de referências, sobretudo à cultura popular. No seu segundo filme, *Tempo de Violência* (1994), encontramos como uma dessas citações a dança dos personagens de John Travolta e Uma Thurman numa homenagem ao Batman do seriado pop dos anos 60. Em *Jackie Brown* (1997) a homenagem honesta aos esquecidos filmes e seriados de detetives da década de 70 e em *Kill Bill – Volumes 1 e 2* (2003 e 2004), uma referência aos quadrinhos (mangás) e aos filmes japoneses de samurais. Em *À Prova de Morte* (2007), Tarantino realiza uma celebração a um dos gêneros mais desprezados do cinema de seu país, o *sexploitation*, rendendo sua homenagem ao cinema marginal norte-americano. O cineasta reproduz a estética, os temas e até os defeitos desses filmes, numa edição irregular e poluída que nos dá a impressão que os rolos foram danificados com o tempo de exibição, mostrando ainda uma cor lavada dos filmes B dos anos 1970, seus erros de continuidade, riscos na imagem e diálogos esdrúxulos.

Entretanto, entendemos que *À Prova de Morte* não se configura somente como uma paródia, é uma grande reverência aos filmes e seriados de perseguição, aos *road movies*. Entre os elementos resgatados estão Dario Argento, Russ Meyer e Don Siegel, do qual Tarantino cita o poema de Robert Frost que o personagem Donald Pleasence utilizava para hipnotizar suas vítimas no filme *Telefone* (1977). Na segunda perseguição de carros de *À Prova de Morte* surge uma referência ao filme *Corrida da Morte*, cult de 1975 estrelado por David Carradine. Ainda aparece uma homenagem ao personagem de Barry Newman no filme *Corrida contra o Destino* (1971), onde o nome de Kowalski é lembrado por Zoe, uma das duas personagens que são aficionadas pelo Dogde Dart branco 1971 que ele dirigia. Em suma, vemos um grande diálogo com as produções baratas de horror e pancadaria do cinema norte-americano.

À *Prova de Morte* é propositalmente tosco, com cortes bastante bruscos, tornando-se um argumento perfeito para Tarantino destilar seu arsenal de referências aos filmes B e de terror *trashs*, bem como à suas próprias realizações. Vemos *Kill Bill* ressurgir nas personagens dos xerifes pai e filho da cidade de Austin, no Texas, e na sua música tema como o toque do celular de Jungle Julia, uma das protagonistas de *À Prova de Morte*. Toda esta influência é creditada ao período em que o cineasta era funcionário de uma locadora de filmes e pôde assim construir seu repertório imagético, o de um verdadeiro obcecado pelo cinema do subterrâneo. Suas fixações são fitas de terror, sexo, mulheres perdidas, carros velozes e maníacos assassinos, conforme nos atesta Jorge Coli:

*Muitos cineastas, em seus filmes, citam outros, mas sempre aqueles que a história consagrou. Funcionam, por vezes, como sinais que garantem foros de nobreza intelectual. Tarantino, ao contrário, suga forças de filmes desprezados. Ele o faz com sinceridade. Afasta qualquer tom paródico, qualquer pose superior. Impõe, a si mesmo e a seu público, os velhos pulgueiros como fonte genuína de inspiração. Eleva-os à posição de modelos, numa restituição que conforta sua memória estética (2007).*

Desta forma e em linhas gerais, sendo o cinema um veículo de massa, como nos aponta o próprio Robert Stam, este está apto a se relacionar constantemente com a intertextualidade, com o seu “*conceito multidimensional e interdisciplinar*” ao travar um diálogo com filmes anteriores, gêneros, sons e imagens (2000, p. 34). Para Stam, os exemplos dos filmes brasileiros *Carnaval na Atlântida* (1952), de Carlos Manga, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, forjam um elo direto com as realizações clássicas do cinema *Hollywoodiano* por meio das *alusões* e das colagens de gêneros inusitadas encontradas nas referidas produções, transfigurando determinadas características demarcadas pelos cineastas norte-americanos, definindo e confirmando assim a interpretação de Stam sobre a noção de antropofagia através da intertextualidade:

*O bandido da luz vermelha (1968), de Rogério Sganzerla, por exemplo, dá mostras de uma abertura antropofágica a todas as*

*influências intertextuais, jogando Hollywood contra Hollywood através de uma tática de fusão de gêneros e de colagem discursiva num “filme-suma” que funde o faroeste com a comédia musical, a chanchada com a ficção científica, o policial com o documentário (2000, p. 55).*

É partindo deste princípio, do seu “*conceito multidimensional e interdisciplinar*”, que reconhecemos em Luis Buñuel e sua obra uma forte influência legada ao cinema espanhol e a seus cineastas. Buñuel tornou-se uma referência em seu país de origem, sendo sua contribuição à cinematografia espanhola declarada e citada por cineastas como Carlos Saura, Bigas Luna e Pedro Almodóvar. Em *Carne Trêmula* (1997), por exemplo, num dos filmes de Almodóvar em que a memória de Buñuel é resgatada, o policial interpretado por Javier Bardem recebe um tiro e fica paraplégico no mesmo momento em que Almodóvar cria uma *citação* explícita e metalingüística ao *Ensaio de um Crime* (1955) de Buñuel, é o metacinema caracterizado, o filme dentro do filme. Em *Fale com Ela* (2002) Almodóvar homenageia o cinema mudo. Em *Os Olhos da Cidade* (1986), Bigas Luna realiza um diálogo especial com *Um Cão Andaluz* de Buñuel, reverberado também do filme *Quando Fala o Coração* (1945) de Alfred Hitchcock e do livro *História do Olho* de Georges Bataille, quando a obsessão de John (Michael Lerner) é arrancar todas as órbitas oculares que encontra pela frente.

Identificamos principalmente no cineasta Julio Medem pontos comuns com o cinema de Luis Buñuel e destacamos, em três frentes de análises, um elo referencial entre *Um Cão Andaluz* e outras obras buñuelianas com *Os Amantes do Círculo Polar* (1999) e *Lucía e o Sexo* (2002) de Medem. Tais pontos determinam um diálogo que se caracteriza por meio das situações limites constantemente apresentadas nas narrativas destes dois cineastas espanhóis. Dentre elas, o amor vivido ao extremo e a obsessão destacadas nos desencontros entre as personagens (o *amour fou* que não se consuma), a morte como parte integrante de um círculo que se completa e a confusão estabelecida entre o sonho e a realidade, a quebra da linearidade fílmica. Como complemento, estas mesmas características podem ser encontradas em muitas realizações de Luis Buñuel, tais

como *A Idade do Ouro*, *Escravos do Rancor* e *Esse Obscuro Objeto do Desejo*. Tais situações e segmentações fogem à regra da separação por blocos e evidenciam-se em outras possibilidades enquanto não seguem a *decupagem* da narrativa clássica <sup>48</sup>.

No mexicano Guillermo Del Toro, nas obras *A Espinha do Diabo* (2001) e *O Labirinto do Fauno* (2006), realizações que possuem co-produções espanholas, vemos uma forte relação com o grotesco surrealista. Em seus filmes, a presença de seres mutilados (a personagem de Carmem Maura em *A Espinha do Diabo* se locomove com o auxílio de uma gaiola presa em uma de suas pernas atrofiadas) e a participação elementar dos olhos são dois elementos chaves às narrativas, assim como o foram às criações do Surrealismo. Nestas obras, Del Toro constrói suas histórias alternando as realidades fílmicas com as fantasias de suas personagens, com grandes momentos de devaneios, sobretudo em *O Labirinto do Fauno*.

Com o intuito de fecharmos esta análise generalizada de diálogos que abrange a cultura com um todo, destacamos ainda a influência que o cinema exerce no meio publicitário na realização de um grande intertexto com outros meios e culturas, sobretudo em sua relação com o cinema *hollywoodiano*. Para o imaginário da publicidade não existe fronteira e suas influências adquiridas são resgatadas e condensadas ao repertório do criador. A título de exemplo, podemos destacar as campanhas veiculadas pela empresa Telefônica e sua personagem Super 15, nada mais do que um retorno aos quadrinhos, aos seriados e principalmente aos filmes do Super-Homem, como *Superman - O Filme* (1978) de Richard Donner. Aí, o herói da empresa de telefonia é *reestilizado* com suas cores verde e azul enquanto preserva as características essenciais do belo e bom moço

---

<sup>48</sup> Sobre esta relação de diálogo entre os cineastas Luis Buñuel e Julio Medem, apresentamos um paralelo entre suas obras e suas significações, como os filmes realizados por Buñuel seguem uma continuidade situacional, como esta mesma continuidade pode ser encontrada na filmografia contemporânea de Julio Medem e segmentada de acordo com as mesmas qualidades narrativas (ZANI, 2006, p. 733-749).

vindo de Krypton, tal qual Kal-El e sua roupa colante com as cores da bandeira dos Estados Unidos da América.

De fato, o mercado publicitário assume que seu conjunto de idéias pode ser construído através de referências diversas e o cinema, as artes plásticas e a História da Arte exercem uma grande influência ao meio. Há exemplos como o do artista plástico Andy Warhol que, nos anos 60 do século XX, flertou com a publicidade em suas criações da *Pop Art* (FERNANDES, 1998, p. 144). Também é fundamental reconhecermos que as vanguardas artísticas do início do século XX deram uma grande contribuição ao crescimento e fortalecimento do que, na época, caracterizou-se como o surgimento do *designer* moderno e propagou-se até os nossos dias com qualidades formais únicas na venda de determinados produtos. De acordo com Carlos Roberto Fernandes:

*...o cartaz pode ser “expressionista”, o anúncio de TV, “surrealista”, a campanha tal tem aspecto “barroco”, claras citações da propaganda do desenvolvimento pós-moderno nas artes plásticas e sua consequência como recuperação da história. É notória a interface arte/propaganda no que diz respeito à identificação de características plásticas, aparência formal, valores culturais, conceituais e mesmo tecnológicos oriundos do desenvolvimento da produção artística (1998, p. 142).*

De qualquer forma, independente das elaborações posteriores que o termo dialogismo sofreu e da maneira como este se projetou para a cultura como um todo, quer seja na forma do intertexto de Julia Kristeva ou na antropofágica defendida por Robert Stam, esclarecemos que a concepção da função dialógica é a que norteia esta tese. Sobretudo porque Luis Buñuel não é um autor somente bivocal, nele o dialogismo se amplia para o conceito de polifonia quando mais de duas vozes, referências, se intercalam e se complementam na configuração de um discurso mais complexo.

### **3.2. A POLIFONIA EM LUIS BUÑUEL**

Quando reconhecemos ser Luis Buñuel um autor dialógico, sobretudo polifônico, é porque encontramos nas construções de seus filmes, principalmente *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* (1961) e *Bela da Tarde*, as relações metalingüísticas e dialógicas onde o encontro entre as diversas vozes, a polifonia, se configura como um complemento às mensagens subentendidas em suas obras. São nas relações existentes entre elas, com a História da Arte e com a própria produção cinematográfica de Buñuel, que evidenciamos a sólida formação cultural do cineasta e apontamos uma ligação entre certas seqüências polifônicas de seus filmes com a obra *Angelus*, bem como com determinados conceitos da Idade Média re-simbolizados nestas, características que serão abordados no capítulo seguinte. O objetivo aqui é analisar com mais detalhes as influências compositivas que a obra de Millet exerceu em Salvador Dalí, em Luis Buñuel e como elas se reconfiguraram nos três filmes citados acima.

*Luis Buñuel, ele próprio fascinado pela repetição de uma ação ou de uma frase (como pode ser visto em **O anjo exterminador**), me falava com freqüência dessa cena de **Persona**, sem dúvida audaciosa e singular* (CARRIÈRE, 2006, p. 35, grifos do autor).

Ao estabelecermos que a obra de Luis Buñuel possa ser situada nas teorias dialógicas de Mikhail Bakhtin, o fazemos ao encontrar na pluralidade da cinematografia deste cineasta a razão de tal constatação, sobretudo, por tratar-se de uma obra que constantemente recorre a discursos que se entrelaçam, misturam-se e se completam numa relação polifônica. Quando Luis Buñuel recorreu à metalinguagem e ao dialogismo para entrelaçar as inspirações e os sonhos sempre vistos em seus filmes, assinalou-se aí a polifonia como uma propriedade que se reconfigurou em textos e imagens únicas em suas obras. Por esta razão é que convenciamos classificar o dialogismo como parte integrante de sua galeria de estilos, o já citado “estilema buñueliano” defendido pelo pesquisador Eduardo Peñuela Cañizal. Enfatizamos ainda que a obra inaugural de Buñuel no cinema, *Um Cão Andaluz*, nos dá exemplos que afirmam as relações

dialógicas presentes nesta enquanto determinam suas referências indiciais. Estes discursos dialógicos nos remetem às artes plásticas e à História da Arte, referindo-se a Salvador Dalí, a Jan Vermeer, a Jean-Auguste-Dominique Ingres e, principalmente, a Jean-François Millet, o objeto de estudo desta tese, reverberando nas obras de outros cineastas e nos demais filmes do próprio Buñuel.

A seqüência do olho em *Um Cão Andaluz* inicia-se com uma relação metaforizada entre uma lua atravessada por uma nuvem no céu e, ao mesmo tempo, um olho feminino rasgado por uma navalha. No plano onírico, no inconsciente do cineasta, o olho e a lua foram aproximados e entendidos como pertencentes um e outro à esfera do vivido e da subjetividade humana. Para trazer esta relação à imagem em movimento houve a transposição do plano natural e celeste - a lua e a nuvem - para a esfera do corpo humano. Assim, após termos visto um fenômeno considerado natural, cotidiano e freqüentemente assistido no céu, assistimos à cena do olho sendo rasgado como algo perfeitamente cabível e inspirador ao dar vazão a um anseio humano reprimido, comunicado anteriormente ao inconsciente por um sonho. Neste caso, a cena e o choque nascem do subconsciente daquele que a sonhou, Buñuel ou Dalí, e somente a imagem fílmica é capaz de representá-los.

O olho é rasgado pela navalha enquanto a lua é atravessada pela nuvem. Entretanto, na continuidade do filme e após o corte do olho, ocorre um salto de oito anos e Simonne Mareuil, a personagem que teve o olho rasgado, não apresenta ferimento algum, nem cega ficou. Tem os olhos intactos, aludindo a um jogo entre o tempo onírico, o tempo fílmico e o tempo real, como se o início do filme fosse um prólogo posterior ou como se toda a seqüência não tenha passado de um sonho do protagonista. Ou ainda, apenas para chocar o espectador. O choque aqui nasce da imagem e nela se prende, contudo, força o espectador a se antenar com a violência desta navalhada e a se indagar sobre seus significados simbólicos e psíquicos dentro desta narrativa fílmica. A cena então “acorda” o

espectador do cotidiano e o prende ao enredo para buscar entender o significado de um choque tão cruel.

O cinema surrealista prestou-se a este tipo de inversão da lógica, onde as personagens não são delimitadas e os desejos do inconsciente, como essa vontade de repetir o corte visto na lua, são plenamente realizáveis. É o signo da lua e seu conteúdo romântico, quase pueril, que alude ao ato de cortar o olho e, em contraposição, grotescamente reforça o choque causado por esta navalhada. O personagem representado por Luis Buñuel deixa aflorar seus instintos mais sádicos e após ver o que naturalmente uma nuvem faz com a lua, excita-se com a possibilidade de provocar a dor numa moça tão desprotegida, que calmamente se entrega a este gesto/desejo. E que seja um ato premeditado. O personagem que rasga o olho está barbeado e, apesar disso, afia uma navalha. Simonne espera sentada e passiva a concretização do corte e o que é incerto aos olhos de quem assiste um ato inesperado, torna-se certo para o personagem que o anseia. Tão certo como a aversão e o asco que a maioria dos espectadores sente ao ver tais cenas, ao contrário do caminho “natural” no qual a nuvem passeia pela lua.

Para o Surrealismo o olho era o melhor dos sentidos humanos. A visão em detrimento do olfato, do tato, do paladar e da audição. O melhor caminho e sentido para libertar o sonho, o mundo onírico e opor-se ao racionalismo e seu domínio. Através deste olho surrealista ligaram-se dois mundos distintos, o exterior real, empírico e cotidiano com o interior imaginativo, subjetivo, psíquico, o reino das pulsões e dos instintos, por mais selvagens que fossem estes, como nos mostrou Georges Bataille ao fazer dos olhos os grandes protagonistas das subversões sexuais encontradas na narrativa de suas personagens em *História do Olho*. Um interior que se abriu e mostrou seus domínios aos atos comuns e racionalizados do mundo exterior, do mistério que se fez presente e escancarou as portas do inconsciente ao demonstrar o percurso predileto dos surrealistas e demarcar, assim, o olho como o melhor dos instrumentos para enxergarmos além do horizonte real e ultrapassarmos a barreira que separava estes dois mundos.

Foram nos filmes *Quando Fala o Coração* e *Os Olhos da Cidade* em que novamente o olho, no cinema, aproximou-se da concepção e da força com que surgiu em *Um Cão Andaluz*. Primeiro, por terem o mesmo destino e serem rasgados ao meio ou arrancados nas seqüências destes, segundo, porque estes filmes tratam das psiques do homem, assunto que os surrealistas tanto se interessaram <sup>49</sup>. No sonho de *Quando Fala o Coração*, o personagem de Gregory Peck vê um cassino sem paredes e o que separa suas salas são cortinas repletas de olhos pintados. Enquanto as pessoas se divertem neste cassino surge um homem que, de posse de uma tesoura, sucessivamente corta as cortinas e os olhos com fúria.

Esta idéia-imagem nos é conhecida, toda esta seqüência onírica foi criada plasticamente por Salvador Dalí e encontramos aí uma referência a *Um Cão Andaluz*. Dialoga explicitamente com o corte do olho para enxergar-se além do consciente humano. A cortina e os olhos nela pintados representam esta barreira que é rompida pelo Surrealismo, como se o tecido fosse à membrana do globo ocular que é rasgada em *Um Cão Andaluz*.

*Hitchcock al final de su vida admitiría ocasionalmente su admiración por algunos de los films de Luis Buñuel. Le atraía, en particular, **Un perro andaluz**, como lo demostró en la secuencia onírica de **Spellbound**, sobre decorados de Dalí* (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 92, grifos do autor).

---

<sup>49</sup> Em *Quando Fala o Coração*, cujo título original é *Spellbound*, a Dra. Constance (Ingrid Bergman) e o Dr. Edwards (Gregory Peck) são psiquiatras em uma clínica de repouso. Dr. Edwards, recém-chegado, assume o cargo de chefe da área. Há, porém, um mistério em torno desta personagem e quem se apresenta ao cargo é um suspeito de assassinato, provável paciente do verdadeiro Dr. Edwards e possível responsável por sua morte. No entanto, o próprio recém-chegado não sabe ao certo o que aconteceu e acredita mesmo ser o verdadeiro Dr. Edwards. O tema central é sobre um homem desmemoriado e suas verdadeiras histórias e identidades, trazendo ao filme os estudos sobre os sonhos feitos por Freud para solucionar este mistério. Para outro psicanalista do filme, outrora professor da Dra. Constance, os sonhos fazem parte de um quebra-cabeça onde as peças não se encaixam e somente nos relatos destes a um especialista reside seu entendimento, quando essas peças podem mostrar aquilo que se quer racionalmente esconder, cabendo ao analista encaixar estas peças e decifrar o significado transmitido por elas através dos sonhos.

Em *Os Olhos da Cidade*, o obsessivo e frustrado John é um personagem que sofre de distúrbios visuais e que constantemente se deixa dominar por sua mãe, induzido psicologicamente a fazer o que esta deseja. Podemos crer que John atribui ao ato de arrancar os olhos de suas vítimas uma forma de romper com esses laços de dependência materna e mostrar-se como uma pessoa adulta e livre de amarras. A maioria dos olhos que John adquire é de espectadores de um cinema onde este se refugiou após cometer um duplo homicídio. A estória inicial de John, porém, não passa de um filme que está sendo visto por outros espectadores em outro cinema, é um diálogo metalingüístico que se configura em cascata por estarmos diante de um filme que nos mostra espectadores assistindo a um outro filme intitulado *A Mãe*. Este, por sua vez, narra às ações do psicopata John quando ele entra num cinema com o intuito de arrancar os olhos de suas vítimas. É neste ato de arrancar os olhos que encontramos a referência que o diretor Bigas Luna fez ao cinema de Luis Buñuel.

Outras duas seqüências que aparecem intercaladas em *Um Cão Andaluz* estão diretamente relacionadas às obras de Salvador Dalí. É em Salvador Dalí que podemos encontrar mais relações dialógicas com este e outros filmes de Luis Buñuel. Esta freqüência não ocorre somente porque Dalí participou da escrita do roteiro do curta-metragem e sim porque esta polifonia se configurou num traço marcante nas obras de ambos, não se limitando a *Um Cão Andaluz* e tendo continuidade em suas trajetórias de vida. Na primeira dessas duas seqüências intercaladas um ciclista (Pierre Batcheff) pedala por ruas praticamente desertas. São várias as tomadas de ângulos diferentes e fusões de planos do mesmo ciclista, evidenciando seu movimento, sua agilidade e dando uma visão global da mesma. Logo após o surgimento do ciclista em cena, Simonne aparece lendo um livro em seu quarto e, quando presente a chegada de Pierre, atira o livro ao chão

e caminha em direção à janela. Ao cair, o livro está aberto na página em que vemos impressa a reprodução da pintura *A Rendeira*, de Jan Vermeer<sup>50</sup>.

Os próprios trajés do ciclista Pierre travam um diálogo com a pintura holandesa. Embora ele esteja usando um terno sóbrio, os babados em volta do pescoço e da cintura usados como adereços e a touca na cabeça *aludem* às roupas das figuras humanas retratadas pelo pintor holandês em seus quadros, como *A Rendeira* e *A Leiteira* (1660). São esses adereços usados pelo ciclista que evidenciam as referências entre as duas seqüências, modelando assim uma associação, uma continuidade entre elas e a obra de Vermeer. Além desta evidente associação, quando o livro é arremessado ao chão o ciclista também cai, como se houvesse uma dependência, uma forte ligação entre ambos a ponto de conectá-los num gesto simultâneo. O fato de Simonne pressentir a chegada de Pierre, justamente no momento em que vê no livro uma reprodução de *A Rendeira*, coloca a possibilidade de um gesto referencial do inconsciente tornar-se realidade.

Quando *A Rendeira* é associada por Simonne às vestes do amado Pierre, há aí a representação e a personificação do encontro – provavelmente o desejo -

---

<sup>50</sup> Johannes Vermeer ou simplesmente Jan Vermeer, como se tornou mais conhecido, foi um pintor holandês nascido na cidade de Delf e por isto também é chamado por Vermeer de Delf. Pintor de grande talento que adquiriu certas características do Barroco italiano por meio de estudos em obras de outros pintores holandeses. Vermeer é considerado singular por ter buscado novos temas às suas composições pictóricas, fugindo aos temas bíblicos - vistos somente no início de sua carreira - e voltando-se para a chamada “pintura de interiores”. Foi por estas composições que se tornou um mestre na representação do interior holandês, com a sua “arte doméstica” e a constante presença da figura feminina entretida em simples tarefas caseiras. Nestas cenas de atitudes cotidianas, de afazeres domésticos e até das tarefas e gestos da burguesia em ambientes da casa, o apreciador de suas pinturas sente-se como um “voyer” a espiar particularidades e intimidades alheias. Uma característica sua é a atenção e a fidelidade aos detalhes retratados - como os instrumentos musicais, os mapas e os utensílios domésticos -. Seus temas não sugerem um mistério aparente e detêm-se tecnicamente em uma harmonia requintada de tons. Esse pintor é, por vezes, considerado como um dos grandes no domínio do claro-escuro. A luz é fundamental em suas pinturas e enriquece-se pela variação monocromática dos tons amarelo-ouro, do vermelho que se enegrece, do azul e do branco que iluminam a composição, a luz está em suas pinturas para diluir as formas e tornar vago os contornos, mostrando como as texturas se modificam em contato com a mesma (GOMBRICH, 1993, p. 340-341).

através de um referente próximo e familiar. Esta relação se inverte nas seqüências seguintes quando, após a morte do ciclista, ela dispõe seus adereços na cama à espera do seu retorno, como se a construção de um manequim promovesse a volta e a ressurreição do amado. Estas seqüências relacionadas nos incutem também a noção de subconsciente, o inconsciente que pode aflorar e influenciar a conduta do homem, sendo o ato de colocar os adereços na cama uma lembrança semelhante à vontade de encontrar seu amado Pierre. Quando Simonne pressente a chegada do ciclista ela não o ouve e nem o vê, apenas presume que Pierre está vindo em sua direção e vestido como *A Rendeira* de Vermeer. Nesta personificação do ciclista, Pierre possui em suas características traços efeminados, de masculinidade duvidosa e também demonstra não ser muito certo da cabeça, os babados em sua roupa estão fora de contexto e sugerem que ele é fora do prumo, um sujeito meio aloprado.

*A Rendeira* é uma pintura que porta as características antes mencionadas: é um tema comum, de um afazer cotidiano que simboliza toda a domesticidade abordada por Vermeer<sup>51</sup>. Embora não carregue um ar misterioso em sua criação, ganha tal coloração por meio das especulações subjetivas em torno de sua imagem e pela sua reaparição nos filmes de Luis Buñuel, mais precisamente em *Um Cão Andaluz* e *Esse Obscuro Objeto do Desejo*<sup>52</sup>. Este diálogo sugere novas

---

<sup>51</sup> Tecnicamente é atribuído a Vermeer o domínio da perspectiva e especula-se que este tenha feito uso da câmara obscura. Sobre esta questão, podemos dizer que Vermeer não foi o pioneiro na descoberta da perspectiva, mas que soube dominar com precisão tal técnica e que se tornou um estudioso de suas possibilidades. Tanto o é que não podemos descartar que muitos dos efeitos conseguidos por Vermeer em suas pinturas foram adquiridos com o uso da câmara obscura, porque foi apoiando-se nos recursos permitidos por tal objeto que, provavelmente, seus poucos quadros tornaram-se retratos das peculiaridades luminosas e perspectivas do seu dia-a-dia. O que contribui para tal especulação é o fato de que as cenas representadas assemelham-se aos instantes fotográficos, imagens “roubadas” por um ligeiro momento.

<sup>52</sup> Neste filme a personagem Conchita é interpretada por duas atrizes, uma espanhola (Angela Molina) e outra francesa (Carole Bouquet) sem que haja uma pré-distinção explicada ao espectador. Isso ocorreu porque Buñuel e Carrière, roteiristas do filme, perceberam que existiam matizes diferentes na personalidade da personagem que só poderiam aparecer se duas atrizes com características distintas as fizessem. Conchita possui atitudes completamente imprevisíveis e duas atrizes nos dão à idéia de que o homem interpretado por Fernando Rey persegue um ideal de

interpretações, não do tema em si, mas da referência ao passado como um meio de perpetuação da Arte <sup>53</sup>. Para Salvador Dalí *A Rendeira* tornou-se uma obsessão, além de reproduzi-la fielmente, fez vários intertextos com a obra de Jan Vermeer, pintura que Dalí apreciou desde sua adolescência.

*Vermeer de Delf, uno de los pintores más líricos y puros del arte de la percepción, hay que anotar como la obra de Vermeer, que es en todos momentos invención, se sirve de la plasmación del mundo objetivo, dotando a este mundo, sin embargo, de una apariencia de absoluta irrealidad reconocida comúnmente por la realidad. La realidad de Vermeer es, por contra, lo que escapa precisamente a la percepción, lo que en Vermeer hay de inspiración poética, de lirismo (DALÍ, apud: MINGUET BATLLORI, 2003, p. 84).*

*A Rendeira* possuía, segundo Salvador Dalí, uma relação muito estreita com um rinoceronte, ou melhor, com o chifre de um rinoceronte. Através de associações baseadas em seu método “paranóico-crítico”, o pintor catalão viu semelhanças entre a composição rigorosa de *A Rendeira* e a forma de um chifre de rinoceronte, que para ele serviria como um objeto funcional ao penetrar a

---

mulher, mas não uma mulher específica, no mais puro amor surrealista. Temos então uma mulher elegante, refinada, distante e discreta (Carole Bouquet) e outra popular, aberta, sorridente e aparentemente fácil (Angela Molina), conforme nos explica o próprio Jean-Claude Carrière (*A Propósito de Buñuel*, 2000). Em outra ocasião, Carrière declarou que *enquanto escrevíamos o roteiro, consideramos a hipótese de dar o papel da jovem ardilosa (Conchita) a duas atrizes diferentes, alternadamente, sem aviso... De fato, passamos metade de um dia designando cenas para cada uma, sem alterar uma linha do roteiro... Ao fim do dia, contudo, Buñuel concluiu que tudo não passava de um capricho tolo. Desistindo da idéia, ele começou a rodar da maneira mais ortodoxa, com uma só atriz. Mas foi incapaz de dirigi-la satisfatoriamente... mostrou os primeiros esforços ao produtor, Serge Silberman, e, desconsolado, confessou que não poderia fazer o filme... Luiz perguntou a Silberman: **Você acredita que exista uma mulher capaz de ser todas as mulheres?** Silberman logo entendeu o que estava sendo sugerido e aceitou ter duas atrizes fazendo Conchita... Algumas semanas depois, a filmagem prosseguiu em Paris, com duas atrizes...* (2006, p. 87-88, grifo do autor).

<sup>53</sup> Vermeer também releu e explorou em suas composições trabalhos de pintores que fizeram parte de seu gosto particular ou que pertenceram à coleção de sua família, como vemos no quadro chamado *Moça em Pé ao Virginal*, cerca de 1660-65, em que a pintura de um anjo é retratada ao fundo da composição. Trata-se de uma pintura dentro da pintura, um artifício de metalingüagem. Além disso, Vermeer também releu a obra chamada *A Alcoviteira* (1611), de Dirck Van Baburen, quando em 1656 pintou a sua *A Alcoviteira*, trabalho este que possui algumas diferenças do original em relação a sua composição, mas que mantém o jogo de luz característico da época.

castidade feminina. E mais, *A Rendeira* seria a representação de uma infinidade de chifres rinocerônticos (DESCARNES; NÉRET, 1997, p. 477-480-481-482-486-487-490). Em dezembro de 1955 Salvador Dalí proferiu na faculdade Sorbonne uma conferência sobre *A Rendeira* e o rinoceronte, no mesmo ano realizou um filme, juntamente com Robert Descharnes, intitulado *A História Prodigiosa da Rendeira e do Rinoceronte* e produziu outras obras sobre o tema, como a pintura *Jovem Virgem Auto-Sodomizada pelos Cornos da sua Própria Castidade* (1954) e a escultura *Busto Rinocerôntico de A Rendeira de Vermeer* (1955).

Acerca das roupas do ciclista, Salvador Dalí criou em 1944 um pano de fundo como parte do cenário para o balé *Colóquio Sentimental*, apresentado em 1948. A estrutura formal na composição e nos trajes dos personagens, que se apresentam tanto no filme *Um Cão Andaluz* quanto nos trabalhos posteriores de Dalí, assemelham-se intimamente e se correlacionam como uma possível continuidade formal e estilística de forte conotação sexual, que motiva certo riso pela inesperada associação. O lenço utilizado pela personagem de *A Rendeira* e que é revisto em *Um Cão Andaluz* nas vestes do ciclista Pierre, tornou-se uma obsessão daliniana que remete à sua infância, época em que através de uma fresta na porta do escritório de seu pai, Dalí mantinha contato constante com uma reprodução da pintura de Vermeer. Na visão de Salvador Dalí, embora esta obra representasse uma cena excessivamente sossegada, latentemente ela portava uma força poética das mais violentas no domínio da estética, somente comparável às recentes descobertas científicas. Também devemos lembrar que numa das paredes da Residência dos Estudantes de Madri havia uma reprodução desta pintura de Vermeer (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 436).

*Gala es la única mujer en la que me vació, con un orgasmo rápido y perfecto, poblado de imágenes arquitectónicas de una sublime belleza: principalmente campanarios... El cuadro que más me gusta del mundo es un campanario de Vermeer de Delft. Y como yo le tengo a Vermeer una envidia tremenda por no poder pintar tan bien como él, siempre que me masturbaba en el terrado de mi casa era cuando se ponía el sol y tocaba el campanario de Figueres. Eso era ya una rivalidad de campanarios que hizo que entre campanario y*

*campanario creyera que el mio era el que tocaba mejor de todos*  
(DALÍ, *apud*: SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 99-101).

Há uma mulher nua e de costas em um bosque, mostrada rapidamente quando um dos personagens de *Um Cão Andaluz* apóia-se em seus ombros enquanto cai após ser baleado por Pierre Batcheff. Esta é uma referência imediata a Jean-Auguste-Dominique Ingres<sup>54</sup>, também utilizada por Man Ray na obra *O Violão de Ingres* (1924) e depois recuperada com certa insistência nas obras de Salvador Dalí. Esta associação é feita pela posição em que as figuras femininas se encontram, todas de costas, todas enigmáticas, o que nos faz crer que esta mulher nua e sozinha sentada em um bosque simboliza o sonho ou o último desejo deste personagem ao morrer. Esta mulher nua e alcance das mãos, porém, inacessível diante das circunstâncias, é a que personifica o ideal feminino para o cinema surrealista de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

As mulheres nas pinturas de Ingres atingiram o “status” de “musas para o voyeurismo” e freqüentemente foram retratadas e estudadas por ele. A figura da mulher nua e de costas pode ser encontrada em Ingres nos quadros *A Banhista de Valpinçon* (1808), *A Pequena Banhista* (1828) e *O Banho Turco* (1863). Esta figura se caracterizou como a forma perfeita encontrada por Ingres para representar o erotismo feminino, quando este se viu fascinando pelas costas esculturais descobertas no quadro *A Banhista de Valpinçon*, repetindo-a outras vezes e por muitos anos em outras composições suas. Tornou-se para ele um “achado de beleza” e se perpetuou por décadas de realizações pictóricas, em

---

<sup>54</sup> Ingres foi um pintor francês do período neoclássico e aluno de Jacques-Louis David, expoente máximo do Neoclassicismo francês. Conheceu as obras dos pintores italianos e fixou seus estudos em Rafael Sanzio e em suas madonas de rostos perfeitos, caracterizando-se como um defensor das formas frente aos sentimentos. Para Ingres, a forma era a realidade e a clareza absoluta do que se vê. O desenho foi para Ingres a concepção de uma obra artística em sua íntegra, onde se encontrava a linha, a luz, a sombra e a cor. Em suas pinturas, entendidas como um complemento do desenho inicial, visivelmente há uma relação entre o claro e o escuro e uma técnica de pinceladas precisas, onde a tinta atingia o máximo de diluição em contato com a tela, o chamado “alisamento” do pincel, para que a tinta não deixasse marcas de cerdas. Os detalhes anatômicos em seus trabalhos tornaram-se dignos dos mestres da Antigüidade Helenística.

haréns, ambientes fechados e em companhia de outras igualmente belas. A *Banhista de Valpinçon*, pintada na época em que Ingres estava em Roma, personificou para ele o ideal do belo, a relação entre todas as coisas buscadas no decorrer da vida do artista. Assim, a composição e suas formas surgiram e se transformaram na síntese e no resultado final de suas pesquisas em torno do seu ideal feminino. Para isto ocorrer, foi necessário que Ingres deformasse o corpo e o tornasse estranho ao olhar cotidiano para que o mesmo se adequasse à estrutura formal da composição <sup>55</sup>.

Esta mesma forma simples e enigmática - o ideal de beleza - é encontrada em *Um Cão Andaluz*, posicionada em um bosque bucólico e a espera do fim da vida do homem, tornando a morte, assim, bela e certa para este personagem, quase repousante. Explorando a presença desta figura feminina no filme, podemos creditá-la o mesmo ar misterioso e distante com que foi representada por Ingres e Dalí em suas pinturas. O ideal de beleza que se apresenta para provocar a curiosidade do espectador com relação à sua repentina aparição, tão rápida quanto o seu sumiço, permite até sugerir uma ilusão de ótica ou um delírio do homem agonizante. É novamente o desejo humano definindo a sua presença!

Ingres recorreu aos mestres do passado e às gravuras e ilustrações antigas para estudar e reproduzir estilos, arquiteturas e vestes de determinadas épocas. O movimento ao qual pertenceu caracterizou-se por travar um diálogo com o passado através de seus temas históricos, considerados pelos pintores neoclássicos como o ramo mais elevado da História da Arte. Salvador Dalí prosseguiu neste diálogo com Ingres e Luis Buñuel através de suas pinturas *A Minha Mulher Nua, Contemplando o seu Próprio Corpo a Transformar-se em*

---

<sup>55</sup> A deformação do corpo também aconteceu em *A Grande Odalisca* (1814), onde Ingres acrescentou uma vértebra a mais ao corpo da mulher, definindo e caracterizando assim o seu ideal da beleza feminina. Esta busca vinha desde o seu quadro-embrião *A Banhista de Valpinçon* e resume-se numa mulher nua de costas em uma situação intimista, onde a luz revela a sensualidade de suas formas e transforma aquele corpo em vida no meio à sobriedade da composição (GOMBRICH, 1993, p. 399-400).

*Degraus, Três Vértex de uma Coluna, Céu e Arquitetura*, todas as três de 1945 e *Gala Nua de Costas* (1960). Manteve o mesmo ideal de beleza, impassível, monumental, forte, graciosa e, sobretudo, misteriosa porque esconde o rosto, não cede à curiosidade do espectador e lá continua entretida consigo mesma, imperturbável, musa que não é condescendente com o artista.

Já em *Simão do Deserto*, percebemos que esta constante relação entre Buñuel e Dalí foi retomada quando o filme travou um diálogo direto com as obras pictóricas do pintor catalão, dentre elas *Retrato de Gala com Duas Costeletas de Borrego em Equilíbrio sobre o Ombro* (1933), *Os Espectros do Sex-Appel* (1934), *Paisagem com Elementos Enigmáticos* (1934) e *O Toureiro Alucinógeno* (1968-70). São referenciais explícitos que ligam o filme às pinturas e este processo iconográfico dá-se, como uma constante buñueliana, por intermédio da figura feminina. Além da presença final, na cena em questão, de uma velha bruxa que corre carregando uma vassoura e que faz referência às gravuras da fase dos *Sonhos* de Francisco de Goya.

No filme, Simão é despertado de suas preces por uma inocente garota que se veste com roupas de marinheira e brinca com uma grande argola, rodando-a pelo chão. Após conversarem sobre ela e o motivo por estar lá, a garota insinua-se para Simão e mostra-se uma mulher atraente, com suas coxas roliças vestidas por finas meias de seda preta 7/8 e seus belos seios à mostra, numa cena das mais sensuais na filmografia de Buñuel, ao provocar o gosto masculino pelo fetiche <sup>56</sup>. Esta seqüência é intertextual porque a roupa de marinheira que a

---

<sup>56</sup> Podemos supor que uma das lembranças de Luis Buñuel da época em que freqüentava o grupo surrealista em Paris e divertia-se com seus amigos também tenha servido de inspiração para tal cena, conforme lemos em sua autobiografia: *Derain, muito grande e forte, inspirava grande simpatia. Chamavam-no pelo nome em todos os bordéis de Paris, onde íamos juntos muito frequentemente, com o marchand de quadros Pierre Colle, degustar cerejas com aguardente. "Boa noite, Sr. André, como vai? Faz muito tempo que não o vemos!". Uma noite, uma das donas lhe disse: Tenho uma menina. Vou mostrá-la a você, vai ver essa inocência. Mas cuidado, hein? Tem que ser delicado com ela. Um momento depois, vemos entrar uma criatura de meias brancas e sapatos sem salto. Os cabelos presos em tranças, brinca com um arco. Que desilusão! Era uma anã de quarenta anos* (BUÑUEL, 1982, p. 168, grifo do autor).

personagem veste e o brinquedo de argola que ela usa estão representadas nas referidas pinturas de Salvador Dalí.

*La misma infancia desvalida Dalí la representa a la derecha del cuadro con un grupo también de trazos muy esquemáticos en el que vemos, de nuevo, a un adulto que acompaña a un niño... Es el mismo año en el que Dalí pinta a un niño vestido de "marinerito" y con una rueda o **hulahop** en sus manos que está observando la extraña figura central de **El espectro del sex-appel**... Se ha escrito que este grupo humano se corresponde con una visión del propio Dalí niño cogiendo la mano de su padre, el notario de Figueres (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 218, grifos do autor).*

Também notamos aí uma relação com a noção de inferioridade demonstrada nas pinturas de Dalí, quando a mulher é apresentada no chão e Simão no alto de um pedestal, altivo, portanto, supostamente superior ou maior. Tais signos podem ser diretamente relacionados com a infância do garoto Salvador Dalí, quando fotografias da época mostram o pintor, ainda criança, usando o mesmo tipo de roupa e o mesmo brinquedo, e suas biografias tratam de discutir a relação de um Salvador Dalí fraco com o seu pai opressor (DESCARNES; NÉRET, 1997, p. 190).

Ao ser expulso da Escola de Belas Artes de *San Fernando* em Madri, por um decreto do rei Afonso XIII assinado em 20 de outubro de 1926<sup>57</sup>, a relação frágil que Salvador Dalí mantinha com seu pai sofreu um grande abalo, agravada posteriormente pelo envolvimento amoroso do pintor catalão com Gala Éluard, quando esta ainda estava casada com Paul Éluard. Este relacionamento assumido por Dalí colocou-o em um conflito extremo com seu pai e acabou culminando em sua expulsão da casa paterna (MORET SANTOS, 2008, p. 52-53) quando este expôs,

---

<sup>57</sup> Temos aqui uma divergência sobre a data exata da expulsão de Salvador Dalí da Escola de Belas Artes de *San Fernando*. Na verdade, Agustín Sánchez Vidal nos aponta que são duas as datas em que Dalí fora expulso desta instituição, a primeira vez se deu no ano de 1923 após a realização da pintura *Auto-retrato Cubista*, sendo acusado de subversivo. A segunda e definitiva data se deu no ano de 1926, quando Dalí se declarou incompetente a um tribunal da instituição que deveria avaliá-lo em seus exames finais (2009, 120-121).

em Barcelona, uma pintura contendo uma frase de ofensa à sua própria mãe. Claramente antenado com as novas ordens propostas pelo grupo surrealista na França, Salvador Dalí não titubeou ao ofender sua mãe em busca de uma moral surrealista (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 298-299).

*Chego a Figueras, vindo de Paris via Saragoça (onde sempre parava para ver minha família) e ouço o escarcéu de uma raiva terrível. O cartório de tabelião do pai de Dalí ficava no rés-do-chão, a família (o pai, a tia e a irmã Anna-María) morava no primeiro andar. O pai abre bruscamente a porta, no auge da raiva, e expulsa seu filho chamando-o de miserável. Dalí retruca e se defende. Aproximo-me, o pai me diz, apontando para seu filho, que não quer mais ver aquele porco em sua casa. A razão (compreensível) da fúria paterna: num de seus quadros, durante uma exposição em Barcelona, Dalí escrevera com tinta preta, em letras grosseiras: "Cuspo por prazer no retrato de minha mãe" (BUÑUEL, 1982, p. 158, grifo do autor).*

Já há algum tempo a relação de Salvador Dalí com seu pai passava por problemas, sobretudo, pela trajetória artística traçada pelo pintor catalão a partir de sua ida a Madri. Seus desentendimentos chegaram a tal ponto que seu pai, antes mesmo de romper em definitivo com o filho, redigiu um novo testamento deserdando-o e legando toda a sua herança à sua filha Anna-María Dalí (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 124-125). Para o pai de Dalí, que acreditava que o filho estivesse bêbado quando cometeu este ato de insulto à própria mãe, a posterior falta de explicações do filho e os novos insultos que este proferiu à sua família é que culminaram em sua expulsão. Para ele não havia mais comentários sobre o filho e *"su indignidad ha llegado al extremo de aceptar el dinero y la comida que le da una mujer casada, que con el consentimiento y beneplácito del marido lo lleva bien cebado..."* (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 299). O próprio Salvador Dalí tinha sua explicação para o fato.

*Sí; llegó a expulsarme de la familia por carta. Era una época en que el surrealismo sostenía una tesis que consistía en que todo aquello que se pudiera soñar o pensar tenía moralmente que decirse... As veces he escupido en mis sueños sobre el retrato de mi madre. He conocido el verdadero amor besando los dientes de un asno espeluznantemente podrido. Y esto fue, en realidad, el pretexto*

*que motivó la carta de expulsión, en la que mi padre me apartaba de la familia (apud: MINGUET BATLLORI, 2003, p. 123-124).*

Ainda que não estabeleçamos aqui, porém, um estudo aprofundado sobre estas significações específicas e o quanto os problemas enfrentados pelo pintor em sua relação com seu pai tenha afetado, de fato, sua pintura e suas obsessões criativas, cremos na existência desta questão ao enxergarmos tais evidências nas figuras representadas nestas e, provavelmente, em outras obras de Salvador Dalí. Na relação entre Dalí e Buñuel então, temos argumentos substanciais que nos levam a interpretar uma constante influência de um sobre o outro ao longo de suas carreiras e, mesmo que estes estivessem fisicamente distantes e até rompidos, certos temas, imagens e reminiscências foram constantes. Um dos exemplos é a pintura *O Sono*, feita por Dalí em 1937. Nesta obra, uma das possíveis explicações para seus significados está em Luis Buñuel, sendo a grande figura apoiada em muletas o próprio cineasta aragonês. De fato, vemos representado na pintura o seu inconfundível olho de pálpebra baixa e, ao fundo, um pequeno cachorro também apoiado numa muleta, a ponto de Agustín Sánchez Vidal interpretar essas muletas como “*más de una complicidad con las del buñuelesco Milagro de Calanda*” (2009, 361). Ainda temos as observações de Eduardo Peñuela Cañizal a nosso favor na confirmação desta profícua relação entre Buñuel e Dalí:

*Não julgamos que seja a ocasião de se deter nas particularidades iconográficas cultivadas por Salvador Dalí. Em todo caso, convém advertir que seu conhecimento pode ajudar em muito a compreensão de certas singularidades expressivas presentes na obra de Luis Buñuel. Em virtude disso, mas sem o propósito de aprofundar a questão, estabeleceremos, sempre que julgamos oportuno, relações entre os dois artistas (1996, p. 264).*

Por fim, na última cena de *Um Cão Andaluz* surge o quadro *Angelus* de Millet, que foi *recitado* depois nos filmes *Viridiana* e *Bela da Tarde* e que pode ser fortemente caracterizado como um elemento constitutivo das reminiscências de Luis Buñuel, embora também faça parte de um dos pontos nevrálgicos do universo

criador de Salvador Dalí. O pintor catalão havia convertido a pintura de Jean-François Millet em um de seus fetiches pessoais desde a realização de *Um Cão Andaluz*. O *Angelus* exercia em Dalí um fascínio que o levou a fazer referências à composição de Millet em textos e pinturas diversas, da mesma forma que em Buñuel a influência desta obra de Millet é resgatada em *Viridiana* e *Bela da Tarde* (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 133). Para Buñuel, este “*volvería a la carga en 1966 parafraseándolo em **Belle de jour** en una extraña e irreal secuencia ambientada en Camargue*” (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 422, grifo do autor). O fato é que, tanto em Buñuel quanto em Dalí e desde a época da Residência dos Estudantes em Madri, a obra de Millet esteve presente em suas inconsciências poéticas.

*De los personajes pertenecientes al grupo de la Residencia de Estudiantes madileña Salvador Dalí fue quien más utilizo esos elementos, esas “cosas” (los asnos podridos, los ojos seccionados, los carnuzos, las hormigas, los insectos, las posiciones y convulsiones anticlericales, los pianos, los homenajes a pintores como Vermeer o Millet...) en su obra creativa anterior a **Un chien andalou**, tanto en su literatura com en su pintura. No fue el único, ni probablemente el inventor de muchas de ellas... (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 79, grifos do autor).*

Em primeiro plano vemos um casal em posição de prece, estas são as figuras que mais nos chamam a atenção no *Angelus* de Jean-François Millet. Próximos a estas duas figuras centrais estão suas ferramentas de trabalho, à direita da pintura, posicionada atrás da figura feminina, há um carrinho de mão de madeira cheio de sacos e à esquerda, um ancinho enterrado no solo um pouco a frente da figura masculina. O casal ocupa verticalmente o terço central da composição e, entre eles, vemos no chão um cesto com batatas. Certamente, talvez seja o conteúdo desta cesta o motivo da posição de prece, o agradecimento à colheita.

Ainda no primeiro plano e horizontalmente temos um solo preparado para o plantio, vemos inclusive algumas batatas espalhadas pela terra, mais ao fundo, no segundo terço horizontal da composição, um campo verdejado por uma vegetação

rasteira. No último terço horizontal, no alto da pintura, um céu crepuscular anunciando o entardecer em tons que se alternam do amarelo claro para um laranja avermelhado, com algumas nuvens escuras se aproximando. Nesta linha de horizonte crepuscular, à direita da figura feminina e colocada em último plano, algumas árvores e uma igreja, esta identificada por sua torre elevada aos céus. Esta composição de Millet, como tantas outras feitas pelo artista, privilegiam os tons pastéis e, mesmo as cores mais fortes como o vermelho e o azul, tendem a ser mais pálidas em suas respectivas paletas. As sombras se impõem, sobretudo, no primeiro plano, tornando as fisionomias do casal um pouco nebulosas.



Esta pintura de Millet sempre foi tema de inúmeras reproduções ao redor do mundo (DALÍ, 2004, p. 47). De fato, o assunto principal do *Angelus* consiste num casal de camponeses em uma composição enigmática, como se estivessem orando por alguém, pedindo aos céus uma boa colheita ou agradecendo o fruto recebido por eles. A composição é simples e direta, realista, vemos o que está sendo mostrado, sem subterfúgios ou mensagens em “camadas”. Entretanto, na interpretação de Bernard Nominé há uma alusão desta obra de Millet à representação de uma catástrofe agrária que teria destruído as colheitas de batatas da França no mesmo período em que a obra foi pintada. Para ele, o que vemos aos pés da mulher é uma cesta com batatas podres e um possível ar de lamento dos camponeses diante da destruição. Essa pintura, que ficou sem título por alguns anos, somente incorporou um sentido religioso depois que Millet acrescentou uma igreja ao fundo do horizonte crepuscular (MORET SANTOS, 2008, p. 51).

O *Angelus* de Jean-François Millet pertence ao Realismo<sup>58</sup>. Millet tornou-se conhecido por retratar o camponês no trabalho e a ética do trabalho rural continuou a ser uma constante em seus quadros, neles o lavrador é o herói. A escolha dos camponeses em detrimento dos operários das fábricas deu-se também por sua origem estar no campo, sendo ele próprio o filho de um pequeno fazendeiro. Millet realizou o que acreditava ser certo, mesmo que para isto fosse obrigado a deixar a Paris das tensões políticas e dos movimentos sociais rumo ao

---

<sup>58</sup> O Realismo foi um movimento artístico surgido na França por volta de 1840 e foi contemporâneo ao Naturalismo. Para os realistas, tidos como socialistas e perseguidos após a revolução de 1848, interessava a imagem fiel e detalhada da natureza e da vida naquele momento. Foram críticos da sociedade quando retrataram suas desigualdades pós-revolução industrial. O Realismo, tendo como expoentes máximos os pintores Gustave Courbet e Jean-François Millet, provocou a indignação dos conservadores em sua época por excluir de seus trabalhos os temas referentes à mitologia, à religião ou aos fatos históricos. Ao invés de seguirem os preceitos da “arte oficial” na época, os artistas realistas preferiram retratar em suas telas os operários, os camponeses e as paisagens comuns. *Courbet pintou a natureza... Corot com seus delicados arvoredos, ora densos, ora desgrenhados, e Millet com seus camponeses, tinham sido precursores conscientes do Realismo em sua preocupação com o fato puro e simples, e com o sofrimento mudo* (BARZUN, 2002, p. 616).

interior quando, ao ser relacionado com os comunistas e às lutas de classes numa França pós-Napoleão Bonaparte, viu-se obrigado a se refugiar no campo após as perseguições políticas sofridas por ele na Capital francesa. O que mais importava para Millet, porém, estava atrelado à vida do camponês, pelo simples fato deste ainda não estar corrompido pelo sistema enquanto se mantivesse em seu ambiente natural, ligado a terra, ao modelo de vida e de trabalho tradicionais de seus pais (GOMBRICH, 1993, p. 401-402-403-404).

Dois corpos enterrados estão fixos e *aludem* à posição dos personagens representados no quadro *Angelus*, esta é a cena que se encontra na seqüência final de *Um Cão Andaluz*. A imagem de um solo árido, desértico e habitado por gafanhotos onde os corpos estão enterrados em *Um Cão Andaluz* não lembra o campo fértil da pintura de Millet. No entanto, a posição de resignação e de conformidade dos corpos com as intempéries das vidas desses personagens se dá como no *Angelus*, onde a morte e a prece são certas e estabelecidas por meio do enterro dos corpos. Enxergamos nesta *alusão* ao *Angelus* a representação de uma antítese com relação ao início do filme, com aquele singelo “*Era uma vez...*” do prólogo que inocentemente pode nos reportar aos contos infantis, aqueles que são puros e desprovidos de malícia.

Se *Um Cão Andaluz* fosse estruturado numa narrativa coerente e linear, teríamos como resposta natural a este início um final burguês, clássico e *hollywoodiano*, daqueles onde o mal geralmente é punido e o bem por fim triunfa, onde a morte é apropriadamente aplicada como castigo ao malfeitor ou motiva a orfandade precoce de alguém. Entretanto, *Um Cão Andaluz* é o avesso dessa coerência pré-estabelecida e há uma grande ironia neste “*Era uma vez...*” que nos conduzirá aos anseios mais recônditos e latentes do homem.

O que ocorre a partir desta primeira frase mostrada no prólogo do filme é uma seqüência de engodos ao inocente espectador que está à espera de um conto de fadas, definitivamente não é este o jogo. Por fim, a continuidade cênica de *Um Cão Andaluz* desfaz qualquer ilusão, negando a fantasia inocente e o seu

final feliz ao apresentar o corte no olho de uma mocinha (Simonne) pueril e ingênua, que passivamente aguarda seu destino e os insondáveis mistérios da vida. Após este prólogo, será a própria Simonne quem inverterá as regras da brincadeira e fará de Pierre um alucinado por ela.



Posteriormente a *Um Cão Andaluz*, no filme *Viridiana* algumas personagens fazem a mesma representação ao cessarem suas atividades para uma prece comandada pela protagonista interpretada por Silvia Pinal. A seqüência em que o *Angelus* é citado em *Viridiana* ocorre aos pés de amendoeiras e, enquanto a pobre heroína realiza uma oração coletiva junto com seus maltrapilhos, vemos alternarem-se cenas dos operários que trabalham na propriedade ao comando de

Jorge, contrapondo-se, intercaladamente e em contradição, cenas de prece com cenas de trabalho. No roteiro de *Viridiana* encontramos o seguinte trecho a nos mostrar a referida *citação*:

*A uma centena de metros do canteiro da obra, algumas filas de amendoeiras. Sentados na terra ou esperando de pé, vemos reunida a maior parte dos mendigos de Viridiana. De um atalho, sai o cego guiado pela anã. Lá, Viridiana entra em quadro, no primeiro plano, costas voltadas para a câmara. Ela bate com as mãos.*

*Viridiana: O Angelus!*

*Numa montagem rápida, sucedem-se os planos alternados dos mendigos, orando, tranquilamente, sob as amendoeiras em flor, e os trabalhos do canteiro da obra em plena atividade: Grande plano do cimento jogado vigorosamente sobre o solo, um carrinho de mão se vira, cheio de pedras, um serrote lenhador serrando pranchas de madeira, etc. etc., A montagem sonora sublinha a oposição: murmúrio intemporal de Viridiana e dos mendigos; ruído muito presente e ritmado da atividade do canteiro da obra (BUÑUEL, 1968, p. 136, grifo do autor).*



*Viridiana* (fotograma), Luis Buñuel, 1961

Em *Bela da Tarde* há novamente uma *alusão* ao quadro de Millet quando a personagem Séverine (interpretada por Catherine Deneuve) sonha com dois homens conversando e trabalhando em um campo de pastagem. Este sonho ou devaneio acontece logo após Séverine ter se transformado pela primeira vez em *Bela da Tarde*, a dama que se prostitui das catorze às dezessete horas no bordel de madame Anais. Ao chegar a casa, tomar um banho vigoroso e queimar no fogo da lareira todas as roupas íntimas usadas neste dia, Séverine se deita para esperar seu marido Pierre. Dizendo-se indisposta, ouve o marido confirmar que irá cancelar o compromisso que teriam à noite para que ela possa descansar, é aí que surge o *Angelus*.



Pierre e seu amigo Husson estão trabalhando no campo e conversando sobre os búfalos que pastam ao fundo enquanto esperam aquecer a sopa que lhes servirá de refeição, porém, esta permanece sempre fria, tal qual Séverine

para com Pierre. Em seguida, este diz a Husson que todos os búfalos se chamam Remorso, com exceção de um, cujo nome é Expição. Neste momento, ouvimos os toques do sino de uma igreja e Pierre comentar com Husson que não passam das dezessete horas. Nesta hora, neste instante, Pierre e Husson suspendem seus afazeres e se voltam ao horizonte, como se estivessem duplicando as posições dos personagens do *Angelus*, assumindo assim semelhantes colocações às figuras humanas do quadro de Millet <sup>59</sup>.

Estas imagens referenciais são mostradas em frações de segundos e podem até passarem despercebidas para um espectador desavisado. Todavia, após notarmos a relação dialógica que existe entre *Um Cão Andaluz* e a pintura de Millet, as cenas de *Viridiana* e *Bela da Tarde* são associadas a ambos principalmente porque há uma relação direta entre o campo aberto do *Angelus* e os campos de *Viridiana* e *Bela da Tarde*. Os cenários que compõem o fundo do *Angelus* e os das citações nos filmes *Viridiana* e *Bela da Tarde* assemelham-se por representarem um campo vasto com o horizonte ao fundo.

*Em Viridiana, Buñuel não procura mais convencer os espectadores seja do que for, não quer mais generalizar, oferece apenas imagens, suas imagens, e nisso Viridiana identifica-se com Un Chien Andalou; mas se esse filme foi puro choque visual, Viridiana ultrapassa o choque visual para atingir o choque mais profundo, o choque moral e sensível, porque as simples imagens de Buñuel são imagens ternas e injuriosas, grandiosas e esbravejantes, sublimes e pesadas como essas cortinas de quartos românticos onde tudo pode acontecer (KYROU, 1966, p. 50, grifos do autor).*

---

<sup>59</sup> No roteiro escrito por Buñuel, em parceria com Jean-Claude Carrière, podemos ler os seguintes trechos em referência a esta seqüência do *Angelus*: *A church bell is heard tolling in the distance. Pierre leans his chin on the handle of his spade and gazes at the ground while Husson stands up, throws away his soup bowl, takes off his hat and stands with his head bowed. Low angle medium close-up of Husson with lowered eyes. The church bell continues to toll while the bulls bellow loudly... Pierre holds out his hand... Séverine utters a piercing cry of pain. But on her face, an expression of pleasure clearly appears... Her face and neck are gradually covered by the mud. Close-up of Séverine, now completely plastered with mud. She stands passively as more mud hits her, and her voice is heard crying out (though her lips do not move): Pierre! Pierre! Please stop. I love you! (BUÑUEL, 1971, p. 86-87-88).*

Décadas após a realização do *Angelus*, descobriu-se através de um exame com raios X feito pelo Museu do Louvre que uma sombra semelhante a um caixão pequeno estava aos pés do casal de camponeses no mesmo lugar onde agora está a cesta de batatas. Cogitou-se então que, originalmente, entre eles estava pintada a figura de um filho morto, provavelmente encoberta por Millet ao entendê-la como demasiadamente agressiva (DESCHARNES; NÉRET, 1997, p. 190), embora o próprio pintor francês acreditasse que a verdadeira beleza é a beleza real, sem subterfúgios criados pelo artista (SONTAG, 2004, p. 103).

*Hace algunas semanas, y por primera vez, examinaron **El ángelus** com los rayos X en los laboratorios del Museo del Louvre. Cuando llegué al museo, un poco tarde, ya estaban allí mi amigo y editor de este libro, Pauvert, enseñándole a la señora Urs, directora del laboratorio, una masa oscura aparecida en la placa en el lugar preciso en que yo les había indicado. Era una masa de forma geométrica que puede asociarse fácilmente a una especie de paralelepípedo cuya perspectiva culminaría en la línea del horizonte de **El ángelus**. Hasta nueva orden, ninguna otra explicación, tan provisional como la mía, parece probable (DALÍ, 2004, p. 17-20, grifos do autor).*

Está hipótese, na verdade uma tese sobre os significados encobertos do *Angelus*, foi levantada e confirmada pelo pintor espanhol Salvador Dalí em seu livro *O Mito Trágico do “Angelus” de Millet* (1963), conforme o próprio nos descreve:

*Esse gran tema mítico de la muerte del hijo, sentimiento esencial que se desprendía de mi **Mito trágico de “El ángelus” de Millet**, me fue confirmado, una vez terminada mi tesis, sin que pudiera verificarlo personalmente em estos últimos tiempos. Me informaron de que, em efecto, Millet habia pintado, entre los dos campesinos piadosamente recogidos, um ataúd que contenía a su hijo muerto, a la derecha, cerca de los pies de la madre. Según cierta correspondencia, un amigo de Millet que residía em París le habría puesto al corriente de la evolución del gusto em la capital y la creciente tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejaría convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representaba la tierra. Con lo que se explicaría la angustia “inexplicable” de esas figuras solitarias, unidas de hecho por el elemento argumental*

*primordial que estaba ausente, “escamoteado” como dentro de un collage al revés* (2004, p. 15-17, grifos do autor).

Sendo o *Angelus* de Millet um tema caro a Salvador Dalí, vale lembrarmos que na presença do filho morto do *Angelus* encontramos o próprio Dalí como a reencarnação de seu irmão morto, o primeiro Salvador. Dalí é um substituto, um segundo filho que veio para suprir seus pais da perda de um primeiro filho cujo nome de batismo foi repetido no segundo, o Salvador que nós conhecemos. O *Angelus* em Salvador Dalí pode ser visto como um recalque, onde o pintor espanhol colocou-se no lugar do irmão morto usando a obra de Millet como um protótipo dessa substituição, dessa ambivalência. Salvador Dalí nasceu nove meses e dez dias após a morte de seu irmão e para ele, a idéia de que sua mãe o via como uma figura substituta ao irmão morto configurava-se freqüentemente como uma compensação a um desejo primário. A própria imagem do irmão, assombrando-o numa fotografia pendurada na cabeceira da cama de seus pais, junto a uma reprodução do *Cristo* de Velázquez (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 29), refletia nele a sensação de supra-proteção de sua mãe. Em suma, Salvador Dalí nasceu pela segunda vez para que não morresse como na primeira.

Dalí era constantemente comparado em vida ao seu irmão morto, algo como uma compensação à perda anterior. Na visão do pintor catalão, a existência de um “*otro yo*” que o havia precedido no ventre de sua mãe causava-lhe um tremendo desafio, a ponto do mesmo ter que simbolicamente matar seu irmão para poder existir de direito e ter a sua própria morte. Segundo ele, seus pais o consideravam uma segunda edição do filho anterior, fazendo-o perceber seu corpo como algo vazio e podre (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 29-30-31). Portanto, este irmão morto de Salvador Dalí era visto por ele como a um duplo (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 109).

*Y, en efecto, el resbaladizo terreno de las relaciones fraternas y el problema de identidad tensan el relato y lo dotan de un sordo ruido de fondo y un opaco malestar, no tan lejos del tema del doble que obsesiona a Dalí con respecto a su hermano muerto, y que*

*reaparece, al ralentí, en **Un perro andaluz** (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 146. grifos do autor).*

Na leitura de Salvador Dalí, o *Angelus* possuía uma força e uma fúria latentes em sua representação que contrastava com seu aspecto miserável, tranqüilo, insípido e até imbecil, num estereótipo muito convencional de se expor um tema. Era tal ambigüidade que o fascinava e o intrigava, o fato de ser um quadro sem precedentes na história da arte, onde um homem e uma mulher de pés estão dispostos num espaço desértico na hora do crepúsculo, imóveis e verticais em relação à linha do horizonte, sem mencionar palavra alguma, qualquer gesto que os leve um ao encontro do outro (DALÍ, 2004). O *Angelus* fascinava Dalí desde a sua infância, época em que o pintor catalão o associava a todas as recordações pré-crepusculares e crepusculares consideradas por ele como as mais delirantes ou, dita de um outro modo, as mais poéticas de sua juventude (DALÍ, 2004, p. 62-64). A inquietante dúvida que Salvador Dalí sempre levantou sobre o *Angelus* se converteu num tema profícuo para a sua obra, sua vida e sua relação com Luis Buñuel.

*La aparición de la imagen de **El ángelus** de Millet se presenta ante mis ojos como una imagen paranoica, es decir, comportando un sistema asociativo que coexistiría con las ideas delirantes propiamente dichas... A la realidad de las reproducciones que conocía del cuadro, se me aparecía, con todo, cargada de tal intencionalidad latente que **El ángelus** de Millet **se convertía, de repente, en la obra pictórica más turbadora, más enigmática, más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás haya existido** (DALÍ, 2004, p. 42, grifos do autor).*

A descoberta de um esboço semelhante a um caixão sobreposto pela cesta de batatas tornou-se uma fonte de suposições e teses defendidas por Dalí, onde a realidade e a ficção se enredaram na teoria do filho morto do casal de camponeses. Afora o *Angelus* ter se tornado uma obsessão de berço em Salvador Dalí, esta obra também possuía para ele um caráter fortemente erótico, uma intencionalidade encoberta que a transformava em uma obra perturbadora,

enigmática, densa, fazendo com que os significados *re-configurados* nas obras de Dalí se modificassem ao longo de sua produção. Ao nascer para substituir seu irmão morto, gerado então logo após a morte deste, Salvador Dalí configura-se como a própria representação do sexo e da morte ao ter sido concebido no mesmo leito em que não se completou o luto anterior (MORET SANTOS, 2008, p. 52).

Para Salvador Dalí, as obras realizadas por Jean-François Millet constituíram-se em antecedentes diretos e claros das tendências eróticas manifestadas posteriormente pelo pintor realista, tendências camufladas no *Angelus*, mas encontradas por Dalí em outras pinturas do mesmo artista (DALÍ, 2004, p. 59). Na visão do pintor catalão, o chapéu que o camponês do *Angelus* posiciona estrategicamente em sua região pélvica converte-se num simbolismo muito conhecido e um dos mais indiscutíveis na linguagem dos sonhos. Este chapéu denuncia o seu estado de excitação e está lá para esconder uma ereção, a mesma ereção que permitiu ao seu pai fecundar sua mãe no ato de sua concepção.

*Em efecto, el pintor había enviado dos piezas para su exhibición: **Dedo gordo, playa, luna y pájaro podrido** (1928) y **Dos figuras em uma playa** (1928). Sin embargo, a la izquierda de esta última, se observa una mano en posición invertida con un dedo enhiesto que se asocia muy claramente a la imagen de un falo erecto. Si tenemos en cuenta que la figura de la derecha del cuadro tiene unas formas y unos atributos incuestionablemente femeninos, podemos deducir que las dos figuras de la playa están en actitud lúbrica, si no directamente lasciva (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 64, grifos do autor).*

Já a figura da camponesa se assemelha a postura de uma “*mantis religiosa*”, algo semelhante a uma fêmea de gafanhoto, numa atitude clássica que serve de preliminar para um cruel acoplamento, onde o macho está em posição de inferioridade, subjugado e hipnotizado pelo exibicionismo da mulher que irá devorá-lo logo após o coito. Outro elemento elencado por Salvador Dalí para atestar sua observação sexual sobre a obra de Millet nos remete ao carrinho de mão posicionado atrás da camponesa (DALÍ, 2004).

Tal carrinho possui uma personalidade erótica das mais indispensáveis, um fantasma típico da ereção ao representar uma tração animal e simbolizar, pela força extrema que os camponeses impunham aos seus arados no ato da fecundação da terra, uma atitude absolutamente feroz e desproporcional que ilustra este elemento da *“horca clavada en la tierra arada”*. Segundo Dalí, a associação do carrinho de mão à realização do ato sexual confere ao ato do coito um caráter de extremo e insuperável esforço físico, denominando aí todos os gestos masculinos tidos como importantes na pintura *Angelus* (DALÍ, 2004, p. 137).

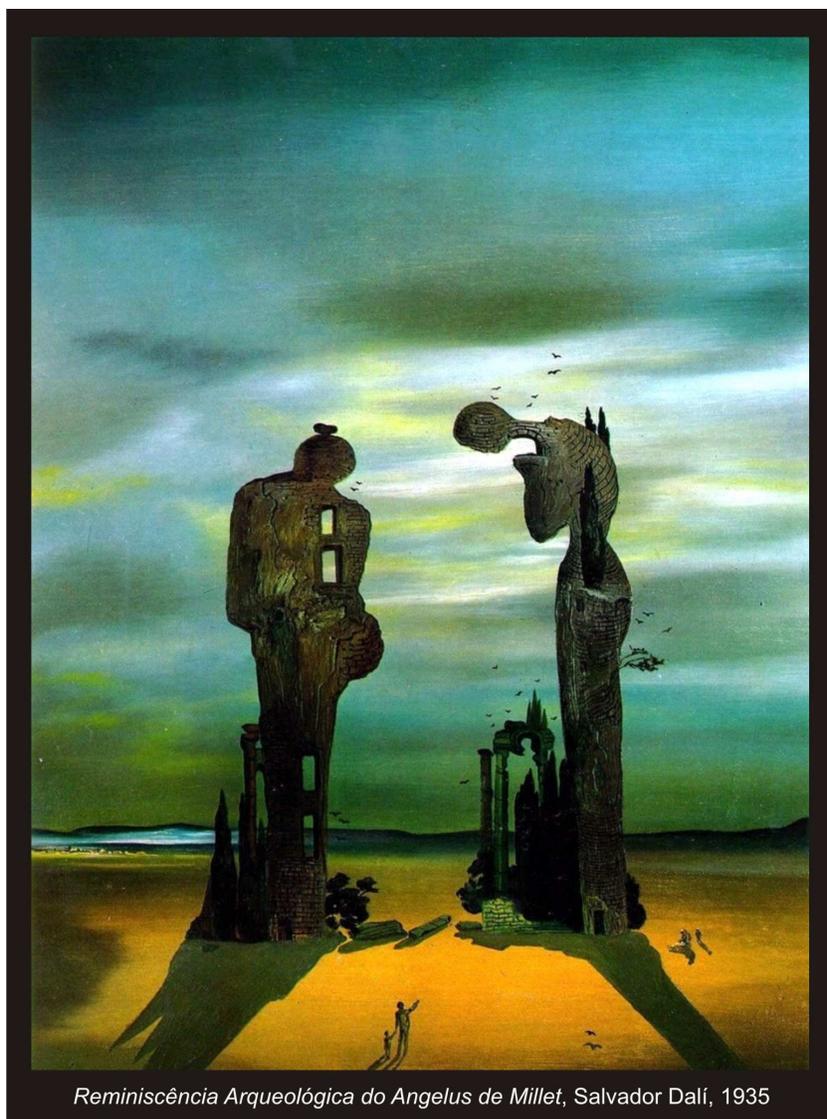
*Es indiscutiblemente la figura masculina de **El ángelus**, que, como tendrán la amabilidad de querer recordar, en el cuadro intenta disimular –aunque sólo consigue ponerlo en evidencia- su estado de erección por la posición vergonzosa y comprometedora de su propio sombrero* (DALÍ, 2004, p. 167-168, grifo do autor).

Este é o mito encontrado por ele e relacionado diretamente com a tese da imagem do filho morto do casal de camponeses encoberta por Millet. De fato, por vezes o *Angelus* transformou-se para Dalí na personificação do ato sexual, como podemos ver em *O Angelus Arquitetônico de Millet* (1933) e *Tristão e Isolda* (1944), além de outras possibilidades como as representadas em *Atavismo do Crepúsculo* (1933-34), *Reminiscência Arqueológica do Angelus de Millet* (1935) e *Aurora, Meio-Dia, Pôr do Sol e Crepúsculo* (1979).

Na opinião pormenorizada de Salvador Dalí, retratada em sua pintura *Atavismo do Crepúsculo* e explicada posteriormente no livro *O Mito Trágico do “Angelus” de Millet*, os personagens do *Angelus* se identificavam de uma maneira progressiva com as noções atávicas, assemelhando-se ao aspecto de pedras numa interpretação que lhe pareceu particularmente surpreendente. Como num jogo de acoplamentos, os personagens do *Angelus* possuíram um caráter de imaginação monumental e que o remeteu aos menires e aos dólmens da arquitetura pré-histórica (DALÍ, 2004, p. 75-76).

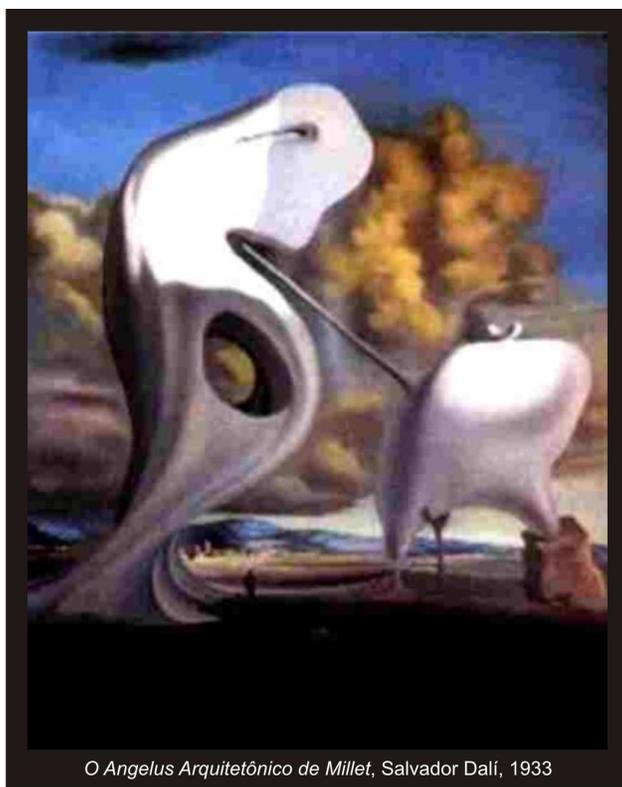
De fato, o que nos salta aos olhos nas duas pinturas de Salvador Dalí reproduzidas nestas páginas são suas familiaridades com elementos

arquitetônicos, estruturas sólidas e descomunais. Vemos inclusive que na obra *O Angelus Arquitetônico de Millet* ocorre uma inversão de papéis quando a massa arquitetônica que representa a personagem feminina de Millet parece-nos querer penetrar a carne do homem. A existência destes atavismos do crepúsculo, segundo Dalí, nos traz a noção de um processo relativo ao devir, segundo o qual a aurora do mundo só pode surgir numa dialética com o crepúsculo. De acordo com o pintor catalão, esta noção existe para comprovar a real extinção “*del verdadero crepúsculo de la fauna y de la flora de esa aurora, de modo que el sentimiento de extinción lo domina todo*” (DALÍ, 2004, p. 70).



*Reminiscência Arqueológica do Angelus de Millet, Salvador Dalí, 1935*

Há, portanto, além dos filmes e quadros citados, dos estudos e até mesmo do referido livro escrito por Salvador Dalí sobre suas inquietações a respeito da obra de Millet, interpretações que transformaram a composição do *Angelus* em um objeto de questionamento sobre os reais significados desta relação dialógica quando refletidas nos trabalhos dos surrealistas aqui discutidos, Buñuel e Dalí. Paradoxalmente, sabemos que o Realismo pode ser interpretado como um movimento cujas ambições temáticas foram opostas daquelas preconizadas pelos surrealistas, quando, ao retratar a realidade e o mundo cotidiano, este não se deixou levar pelo subjetivo e pelas questões do inconsciente. Entretanto, movimentos artísticos à parte, residem nas significações deste encontro polifônico e na mensagem comum das obras aqui estudadas o nosso objeto de defesa, quando todos estes elementos apontam para uma relação que se estabelece com determinadas características medievais apresentadas a nós por meio de Mikhail Bakhtin. A saber, a morte e os excrementos como regeneradores da vida, do homem e seus desejos.





# CAPÍTULO III





#### **4.1. A IDADE MÉDIA: o carnaval, o popular e o baixo corporal**

Se na Antiguidade Clássica o corpo era a glória do homem e a exaltação de uma sexualidade pagã, tal manifestação foi praticamente banida da sociedade medieval, nela, o corpo nada mais era do que o veneno da alma, uma prisão e um inimigo aos ideais de purificação cristã. Antes mesmo da derrocada do Império Romano do Ocidente seus últimos imperadores, entre eles Marco Aurélio que reinou de 180 a 200 d.C., já acenavam com medidas repressoras ao corpo rumo a um *“puritanismo da virilidade”*. Sendo a repressão ao corpo iniciada no paganismo, ao catolicismo restou o fortalecimento desta moral da castidade, da abstinência e da virgindade (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 47-48). Sobretudo entre os séculos XI e XII, com o fortalecimento do feudalismo e das reformas morais da religião católica, houve uma negação ao corpo, uma repressão e um desprezo aos prazeres carnis. Por vezes o corpo, visto como a morada do pecado, era flagelado e expiado em procissões penitentes. Mesmo que tal prática fosse desencorajada pela igreja, ainda entre seus pares havia quem castigasse seu corpo objetivando a purificação da alma. Aliado a este castigo tivemos, sobretudo nas Quaresmas do século XIII, um fortalecimento dos jejuns e da abstinência da carne (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 37-38).

A depreciação ao corpo atingiu, aí, uma depreciação do sexo mesmo entre os casais estáveis moralmente assumidos pela igreja. Das ideologias católicas verteram ensinamentos que trataram de julgar o corpo como provocativo e agente contraventor dos preceitos religiosos tão em voga. Assim, o pecado original se transformou no pecado sexual (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 49). O ideal da moral cristã pregava que o bom homem, temente a Deus e seguidor de seus mandamentos, deveria se afastar do barulho e das bebidas das tavernas, dos desejos da carne e dos prazeres alimentares, de tal forma que, comumente, na Idade Média a luxúria e a gula estavam sempre associadas aos maiores pecados do corpo, principalmente no século XII. Os períodos das Quaresmas, os quarenta

dias que precediam as Páscoas, foram os pontos altos dessa manifestada negação ao corpo, neles e desde o século IV, penitências e jejuns se tornaram constantes, ritos estendidos posteriormente ao Natal e ao Pentecostes.

A esta condenação ao corpo tratou-se logo de encontrar um grande culpado e, como não poderia deixar de ser em uma sociedade estritamente dominada por homens, a escolhida recaiu sobre a mulher, principalmente porque o sexo e os desejos da carne estavam diretamente associados ao seu ventre e suas entranhas, além do fato desta dever sua existência ao homem (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 51-52). Afinal, Eva surgiu de uma costela de Adão. Além do mais, sendo a mulher a responsável direta pelas tentações do homem, por condená-lo aos prazeres terrenos em detrimento de seus anseios celestes, a sociedade medieval distinguiu claramente esta separação dos sexos. Em certos casos, como no adultério, por exemplo, somente havia punição às mulheres infiéis, aos homens que cometiam este pecado nenhuma sentença era aplicada (LE GOFF, 2008, p. 124-125).

*Uma parte da teologia medieval segue o passo de Agostinho, que faz remontar a submissão da mulher antes da Queda. O ser humano é portanto cindido: a parte superior (a razão e o espírito) está do lado masculino, a parte inferior (o corpo, a carne), do lado feminino (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 53).*

Dada esta separação entre a parte superior atribuída ao homem e a parte inferior destinada à mulher, estabeleceu-se aí uma distinção, uma oposição entre o alto e o baixo, o interior e o exterior ou, melhor dizendo, entre a cabeça e o ventre, a seriedade e o riso. Sendo o riso uma manifestação do ventre, logicamente este esteve relacionado à carne e ao baixo, ao que conduziria o homem às más manifestações do corpo (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 75-76). Foram então a abstinência e o jejum que determinaram à existência do homem da Idade Média, salvo em determinadas datas de oposição à ordem geral e manifestadas principalmente entre os populares. Uma dessas datas significativas foi a Terça-

Feira Gorda, o dia de carnaval precedente direto da Quarta-Feira de Cinzas, dia inaugural da Quaresma.

*No último período da Idade Média (séculos XIV e XV), talvez por causa das tristezas dessa época de guerras e de calamidades, aparece afinal o riso desenfreado, do qual o russo Mikhail Bakhtin se tornou o historiador. Para ele, o povo urbano se liberta então do recalque imposto pela Igreja, e na cidade ressoa o riso da praça pública e o riso carnavalesco. ... A luta do Carnaval e da Quaresma é a figura emblemática das contradições internas da sociedade e da cultura medievais, que ri cada vez mais, porém freqüentemente ainda faz cara triste (LE GOFF, 2008, p. 291).*

No período do carnaval medieval a população se enchia de comida e bebida para suportar os quarenta dias seguintes jejuando, caracterizando, por oposição, o corpo gordo se sobrepondo ao magro que viria a seguir. Tal prática disseminou-se fortemente no meio urbano europeu, mas refletiu-se no campo na medida em que este comportava cerca de 90% de toda a população da Europa. Nos dias de carnaval medieval o bufão tornava-se a inversão do rei e, numa oposição ao ideal clássico, estabelecia-se o gosto pelo grotesco e pela diversão irônica contra a hipocrisia de uma sociedade estabelecida pelos dogmas católicos e pelas leis da realeza, pela moral medieval. Neste grotesco instalado as convenções sociais e as hierarquias estabelecidas eram subvertidas a serviço do riso, assim como o corpo clássico e figurado que se vinculava, nos dias antecessores à Quaresma, aos anseios da carne e ao universo de suas partes baixas, tais como a alimentação e a ingestão de bebidas em demasia e, sobretudo, nas manifestações ligadas à copulação e aos dejetos do corpo (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 28-59). Estabelecida no século XII, a tensão entre o carnaval e a Quaresma determinou que no período carnavalesco o que se prezou foram os prazeres do corpo, do banquete e do burlesco, retomando nas devidas proporções um tempo dionisíaco. (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 59-60-61). Aí, sexo, urina, fezes e putrefação se configuraram como as graças da vida!

*A vida cotidiana dos homens da Idade Média oscila entre a Quaresma e o Carnaval, um combate imortalizado por Pieter Bruegel no célebre quadro de 1559, **O Combate do Carnaval e da Quaresma**. De um lado, o magro, do outro, o gordo. De um lado o jejum e a abstinência, do outro, banquetes e gulas. Essa oscilação tem a ver, provavelmente, com o lugar central que o corpo ocupa no imaginário e na realidade da Idade Média (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 35, grifo dos autores).*

O conceituado historiador francês Jacques Le Goff chama a este período de uma “*bela Idade Média*”, que se iniciou no fim do século XII, floresceu no século XIII e teve o seu declínio por volta de 1270, data em que também chegou ao fim o reinado do rei Luís IX ou São Luís da França (2008, p. 54). É época em que se viveram ativamente às manifestações da praça pública, dos contatos sociais, das alegorias teatrais e do riso carnavalesco. Período em que se manifestou um grande crescimento da leitura e, portanto, de uma grande difusão das obras literárias, sobretudo dos romances de cavalaria (LE GOFF, 2008, p. 58-59). No trabalho do homem, esta bela Idade Média se caracterizou pelo reconhecimento social do trabalhador, pelas inovações tecnológicas e pelo aumento da massa populacional que produzia bens de consumo <sup>60</sup>. O fato de tal atividade ser relevante principalmente nos centros urbanos, não isentou os camponeses de se beneficiarem deste reconhecimento (LE GOFF, 2008, p. 56).

*Se sobre os camponeses pouco influi essa valorização do trabalho, eles, contudo, também se beneficiam com uma melhoria de seu estatuto jurídico e social, com a aceleração da alforria dos servos. ... Desde o século XII assiste-se à fundação e ao desenvolvimento de escolas urbanas, o que prosseguiu no século XIII. Nas cidades, e especialmente nas que tinham uma catedral ao lado da qual se abre uma escola – vê-se isso com clareza em Reims ou Chartres -, a alfabetização das crianças conhece amplo progresso, sem exclusão das meninas, ainda que esse progresso não alcance*

---

<sup>60</sup> Nada disso significa que a Idade Média tivesse deixado de difundir os avanços nos conhecimentos práticos, mas esse esforço era restringido por suas instituições. As guildas ou corporações de artesãos mantinham secretas as técnicas e os macetes próprios de seus ofícios; era propriedade valiosa, como são hoje em dia as patentes e os direitos de autor (BARZUN, 2002, p. 90).

*mais do que uma pequena parte da população* (LE GOFF, 2008, p. 57).

Le Goff defende ainda que esta bela Idade Média trata-se de um período que conceitualmente pode abarcar um espaço bem maior na consciência da humanidade do que sua mera restrição em nosso calendário cristão. Em certos aspectos, ainda hoje nos comportamos como na Idade Média (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 29). Como coletividade mental <sup>61</sup> nossa identidade formou-se, fundamentalmente, através do cristianismo medieval, numa ambigüidade profícua entre a repressão e a exaltação do corpo. Contudo, restringindo cronologicamente nossos estudos à Idade Média propriamente dita, entendemos que longe de ser um período estagnado, o progresso medieval foi sentido principalmente na agricultura, na adoção de um sistema trienal de rotatividade das culturas semeadas e na criação de um novo arado, marcando o início da agricultura moderna. Momento em que se questionou a supremacia da cultura oficial e se valorizou a cultura popular enquanto, via o grotesco, estabeleceu-se uma ruptura com o sistema hierarquizado. Ao valorizar o corpo, o homem valorizou a terra (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 48-59).

*De um lado, o clero reprime as práticas corporais, de outro, as glorifica. De um lado, a Quaresma se abate sobre a vida cotidiana do homem medieval, de outro, o Carnaval se entrega a seus*

---

<sup>61</sup> Nossa concepção de coletividade mental abarca a noção de que somos fruto de uma formação social mais ampla onde o indivíduo se forja por meio de sua convivência social com seus pares e através de ambientes coletivos, conforme a afirmação a seguir: *O indivíduo apreenderia estas tipificações, acumulando um cabedal de conhecimentos sobre os papéis existentes dentro de sua sociedade, sobre os costumes, normas, etc.; ou seja, o conhecimento seria socialmente distribuído, pois a relação social durável supõe regularidades, com usos e costumes fixos. O uso, inclusive, consistiria na oportunidade de uma regularidade persistir num grupo pelo fato de a seguirem na prática. Um determinado uso se tornaria costume quando a regularidade tomasse o caráter de uma rotina ou de uma familiarização. Chegamos finalmente à exposição das duas aproximações que temos estudado como efetivamente competentes para a abordagem de nossa questão: a Sociologia do Conhecimento, que visa identificar qual a ligação existente entre as condições sociais dentro da respectiva situação histórica, e os sujeitos individuais e coletivos junto com os elementos culturais dessa **coletividade mental**, tais como religião, ciência, arte e literatura* (CASTRO. et al., 2009, 66-70, grifo nosso).

*exageros. Sexualidade, trabalho, sonho, formas de vestir, gerra, gesto, riso... O corpo na Idade Média é uma fonte de debates, alguns dos quais ressurgem contemporaneamente (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 31).*

As festividades ou cerimônias relacionadas ao ciclo das atividades agrícolas determinaram os ciclos do tempo medieval <sup>62</sup>, suas horas, seus dias, meses e anos. Este tempo, claramente demarcado pelo estágio das vegetações e florações, da fecundidade e da proliferação de seus frutos, nos mostra que, em oposição ao sentimento de destruição ou encerramento de algo, temos na verdade um sentido de constante renovação, onde a morte, futuro certo do homem, glorifica-se por semear a terra e propiciar a multiplicação dos frutos.

*Este tipo de espaço mantém estreita ligação com a festa, antropológicamente entendida como transformação cerimonial de antigos ritos agrários, destinados a celebrar instantes significativos da vida cotidiana, como a época da colheita, a chegada da primavera, o solstício de verão, etc.*

*Desde as épocas mais remotas da humanidade, **a festa aparece como teatro simbólico das vicissitudes identitárias do grupo...** Nela, podem acontecer o caos das identidades socialmente estabelecidas (paródias, ritos de inversão dos papéis sociais), o descontrole das pulsões normalmente organizadas (orgasmos, êxtases), a subversão dos conceitos e das categorias (trocadilhos, apelidos, jogos de linguagem)... Na festa, o riso é ambivalente e coletivo (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 107, grifos dos autores).*

Tal fato não deve ser visto na Idade Média como uma manifestação individualizada. Este momento fecundo e indispensável ao ciclo da vida foi, sobretudo, uma ocorrência coletiva que atesta a dependência de todos e para o bem das comunidades medievais, devendo ser encarado, portanto, em seus significados positivos, alegres e essenciais ao ser humano (BAKHTIN, 1988). Em

---

<sup>62</sup> *Esse culto distribuído teve origem quando a Igreja primitiva converteu as populações pagãs do Ocidente. Para tornar o novo credo inteligível e atraente, ritos e feriados cristãos foram adaptados aos costumes existentes. Os santos tomaram o lugar das deidades locais; o Natal, a Páscoa, a Ascensão, readaptaram as festividades pagãs originais dedicadas, por exemplo, aos ciclos agrícolas, desde a sementeira à colheita (BARZUN, 2002, p. 45).*

determinados casos, nas épocas de crises e escassez de alimentos, a terra, os corpos dos mortos, dignificavam-se ainda a sustentar os vivos, conforme nos descreve Georges Duby:

*Conservamos a narrativa de uma crise de fome que ocorreu em 1033, na Borgonha, muito célebre entre os historiadores, pois foi descrita e explicada por um cronista, um monge da congregação de Cluny. No início, diz ele, houve intempéries excepcionais, tinha chovido tanto que não se pôde semear nem lavrar a terra, de tal modo que a colheita foi péssima. Havia-se guardado um pouco de grãos para as sementes, mas, no ano seguinte, a mesma coisa. Chuva, chuva, chuva... E no terceiro ano, mais nada. Então, diz ele, foi assustador, comia-se qualquer coisa. Quando se comeram as ervas, os cactos; quando se acabou de comer as aves, os insetos, as serpentes; então, conta ele, as pessoas puseram-se a comer terra e, depois, comeram-se umas às outras. Desenterravam os mortos para comê-los. Acho que ele exagera. Enfim, como saber? Em todo caso, vemos agir a solidariedade (1998, p. 29).*

Ora, se pensarmos na coletividade teremos a chave para crer que na Idade Média vida e morte se alternavam com grande freqüência, que ao mesmo tempo em que as taxas de mortalidade em crianças e jovens eram muito elevadas, o número de nascimentos superava-as a ponto de haver um crescimento populacional. Neste ciclo de vida coletivo, aqueles que sobreviviam aos perigos da infância e da puberdade tornavam-se mais resistentes às doenças ou outras vicissitudes (DUBY, 1998, p. 38). Época de noções de higiene precárias, o período medieval viu-se assolado por várias epidemias, dentre elas a peste negra. Entretanto, antes de ser um dado desolador ao sabermos que de um terço a metade da população da Europa sucumbiu à doença, devemos ter em mente que a peste negra trouxe regeneração à sociedade medieval, uma renovação ao ciclo de vida da população.

*Quando um terço ou metade da população desaparece subitamente, as conseqüências sociais e psicológicas são gigantescas. Os que permanecem são muito menos numerosos para repartir o bolo, as heranças, as fortunas. A epidemia determinou uma elevação geral do nível de vida. Ela livrou a Europa de um aumento de população. Durante meio século, a peste permaneceu em estado*

*endêmico, com retornos em quatro ou cinco anos, até por volta de 1400, quando o organismo humano finalmente desenvolveu anticorpos que lhe permitiram resistir. A cada trégua, a vida recomeçava ainda com mais intensidade. Durante os anos de peste, os arquivos dos notários ficam repletos de testamentos e, logo que a doença entra em remissão, de contratos de casamento (DUBY, 1998, p. 86).*

Da mesma maneira, o ciclo de vida de cada pessoa, desde o ato sexual que a gerou, passando por seu período gestativo, nascimento, infância, maturidade e velhice até o seu estágio final, a morte, se tornou uma representação do ciclo da terra, das atividades agrícolas. Nos ciclos das plantações, das colheitas, da ingestão dos alimentos e da sua transformação em excrementos, os dejetos do corpo, fossem eles a matéria em decomposição ou suas excreções diárias, novamente semeavam o solo para um novo ciclo. Tais conceitos e atitudes da cultura medieval perduraram até os tempos atuais, servindo como argumentos ao desenvolvimento da cultura européia.

*Visto que as séries da vida individual e da unidade absoluta do tempo ainda não tinham se destacado, segundo o aspecto do crescimento e da fecundidade, fenômenos como a copulação e a morte (semeadura da terra, concepção), o túmulo e o ventre fecundado, a comida e a bebida (os frutos da terra) ao lado da morte e da copulação, etc., deveriam se encontrar numa contigüidade imediata, nessa mesma série se cruzam as fases da vida do Sol (a sucessão dos dias e das noites, das estações do ano), que participam juntamente com a terra dos fatos do crescimento e da fecundidade. Todos esses fenômenos estão imersos num único acontecimento, eles caracterizam somente os diversos aspectos de uma mesma entidade: o crescimento, a fecundação e a vida, subentendida pelo signo do crescimento e da fecundidade (BAKHTIN, 1988, p. 320-321).*

Os conceitos deste carnaval medieval rompem com a noção individualizada do corpo do homem, com um individualismo que encobriu as manifestações ligadas a terra e à origem da vida, sublimando-as, literalmente varrendo-as para debaixo do tapete, substituindo a força do ato sexual e da fecundação, por exemplo, por termos mais amenos como o amor (BAKHTIN, 1988, p. 325). Neste escamoteamento das atitudes do homem pós Idade Média, onde as excreções do

corpo tornaram-se pejorativamente escatológicas, a morte adquiriu um sentido trágico, de um fim que encerrava todo o ciclo vivido e que tornava a alma uma extensão do ser, depreciando a vida na terra e enxergando-a como uma transição para outro estágio, um momento fronteiro. Este foi o conceito cristão, vigente na Idade Média, rivalizado pelo carnaval e vitorioso na moral do homem e sua sociedade. Neste caso, a matéria deixou de ter importância e somente o espírito deveria ser exaltado.

Não é essa a defesa que fazemos aqui, acreditamos que um sentido maior deva ser dado ao resgate das questões tidas como essenciais ao homem medieval. Para nós, a morte faz parte de um ciclo que nunca se encerra, que pode sim interromper um estágio individual, mas que, num pensamento coletivo, porém, é recompensada pelo nascimento de novas vidas e pelo triunfo do crescimento, da renovação. cremos na morte tida em seu aspecto material como algo dinâmico, mutante e, portanto, transformador, participante de um ciclo em constante movimento e que não finaliza nada do que é essencial ao mundo coletivo, pelo contrário, exalta-se por perpetuar a espécie em que o filho se transforma em pai e o pai se torna o filho. Trata-se de *“um tempo produtivamente fértil, um tempo medido pela construção, pelo crescimento, e não pela destruição. Os fundamentos deste tempo construtivo apareciam delineados nas imagens e nos temas do folclore”* (BAKHTIN, 1988, p. 316).

*Na verdade, para ele, só a ligação com a cultura popular é que dá margem ao correto entendimento do fenômeno, uma vez que concebe o corpo grotesco como um corpo social, cujo princípio está contido “não no indivíduo biológico, não no ego burguês, mas no povo, um povo que está continuamente crescendo e se renovando”* (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 58, grifo dos autores).

Se a origem do carnaval e seus desdobramentos festivos remontam ao gosto popular e as manifestações das camadas mais pobres da sociedade, demarcamos a importante relação que se deu entre o carnaval, seu aspecto popular e o rebaixamento de certos conceitos, tidos como grotescos, dentro dos

feudos e vilarejos medievais. Ora, numa contextualização calcada à teoria original do grotesco medieval, entendemos que o elemento que corporifica toda a sua essência configura-se num sentido de positividade e não em uma aceitação contrária a qual o termo recebe hoje em dia, tal qual enxergamos em Luis Buñuel uma manifestação positiva do desejo na busca de seu objeto. Percebemos que no grotesco medieval, tido como uma manifestação universal e, portanto, popular, ocorreu uma valorização do baixo corporal em referência ao ventre feminino, à genitália masculina e aos excrementos humanos, essência e origem da terra. Além, também, do rebaixamento social, tido como uma transferência ou transmutação do elevado ao terreno, sobretudo no período do carnaval, caracterizando tal manifestação pela abundância, pela alegria e festividade de suas imagens.

*Assim, como diz Mikhail Bakhtin, uma “cultura do riso” instala-se nas cidades, nas quais o homem medieval “sente a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão durante o Carnaval, onde seu corpo está em contato com o de pessoas de todas as idades e de todas as condições”. Antes dos períodos de jejum, o riso atravessa os dias alegres das festas populares, festas dos Loucos, festa do Asno e outros carnavais e confusões. Uma “libertação do riso e do corpo” que “contrastava brutalmente com o jejum passado ou iminente”, prossegue Bakhtin. A literatura testemunha essa libertação, a exaltação desse “corpo grotesco”. O riso de Rabelais no século XVI é, ainda que isso desagrade aos glorificadores da Renascença, um riso medieval (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 79, grifos dos autores).*

Herdeira direta das saturnais romanas<sup>63</sup>, a inversão que se personificou no grotesco medieval permitiu que quem fora rei pudesse ser destronado e seu contrário também era válido, trazendo um riso regenerador que sobrepunha o

---

<sup>63</sup> O historiador francês Jacques Barzun, ao contextualizar o advento da religião protestante na Europa, classifica o carnaval da seguinte forma: *Tampouco aí eram feitas montagens burlescas e paródias, nem eram consentidos os “reinados da folia”, durante os quais um “rei Momo” organizava e governava as saturnais que permitiam aos foliões um orgíaco relaxamento anual da disciplina* (2002, p. 48, grifos do autor).

novo ao velho e que, por tal substituição, tornava-se uma manifestação ambivalente. O grotesco medieval nos permite entender esta visão carnavalesca do mundo que existiu na Idade Média, numa atitude humana de se estabelecer relações não-oficiais, externas à Igreja e ao Estado, e criando-se uma segunda pele, suspendendo-se as normas vigentes. Este “segundo mundo” carnavalizado e rebaixado, ao aproximar o homem da terra, teve sua melhor representação na obra de François Rabelais, onde o “corpo grotesco” pode ser visto como uma “corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações, como na figura da mulher grávida”, que se opõe a um ideal clássico/romântico por valorizar, além da gestação, as genitálias e os excrementos vitais à sociedade medieval (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 57).

*Naturalmente, a introdução que ocorre em Rabelais dos conceitos e símbolos religiosos nas séries da comida, da bebida, dos excrementos e dos atos sexuais não é uma coisa nova. São conhecidas as variadas formas de literatura paródico-sacrílega do final da Idade Média, como também as paródias dos Evangelhos e das Liturgias (**A Missa de Todos os Ébrios**, no século XIII), as festas e os ritos paródicos (BAKHTIN, 1988, p. 297-298, grifo do autor).*

Neste período em questão, Mikhail Bakhtin, ao analisar a obra de François Rabelais (BAKHTIN, 1999), creditou ser o realismo grotesco uma manifestação abrangente de imagens e textos que representou a cultura cômica popular em todas as suas instâncias, compreendendo desde a Idade Média até o Renascimento, atingindo o auge de sua pluralidade e significados. Em tal época predominava um caráter não oficial do grotesco, evidenciado, sobretudo, nas feiras, nas praças públicas, nas festas populares e, evidentemente, no carnaval. Longe da rigidez da igreja e vinculado aos espaços populares da Idade Média, o grotesco verteu-se espontaneamente através do ridículo e do estranho com o ideal de “fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 39). Portanto, para Bakhtin, a forma como hoje encararmos as

manifestações grotescas deve estar atrelada aos conceitos medievais, à origem e raiz de suas características, numa visão carnavalesca do mundo:

*O problema do grotesco e de sua essência estética só pode ser corretamente colocado e resolvido dentro do âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento, e nesse sentido Rabelais é particularmente esclarecedor. Para compreender a profundidade, as múltiplas significações e a força dos diversos temas grotescos, é preciso fazê-lo do ponto de vista da unidade da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo; fora desses elementos, os temas grotescos tornam-se unilaterais, débeis e anódinos (1999, p. 45).*

Assim, o carnaval medieval foi transgressor ao se permitir re-configurar as leis vigentes e implantar um novo sistema hierárquico e social, em suma uma outra lei. Ao diálogo como transgressão se conferiu uma lei para distingui-lo das transgressões modernas e poder estruturá-lo nas díades carnavalescas, a saber: o alto e o baixo, o nascimento e a agonia, a alimentação e o excremento, o louvor e a impreciação, o riso e as lágrimas. O grotesco aí se tornou um *“outro estado da consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes o véu do encobrimento”* (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60). Atendendo aos seus instintos mais puros, o homem se encontrou na liberdade de romper com as regras da rígida civilização medieval e deu vazão aos seus desejos, bebendo e procriando sem os vetos culturais e espirituais que regeram sua sociedade (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 61).

*Nostalgia da época real que ainda o inspira, em que a sociedade não era tristemente dividida como a nossa, em que, sobretudo, o riso participava não do individualismo da ironia, mas da possibilidade de considerar a vida e a morte partes de uma mesma totalidade; a escritura de Rabelais manifesta essa união da vida e da morte (FRANÇOIS, in: BRAIT, 2005, p. 205).*

Neste sentido, o carnaval enquanto projeção de um único espaço onde a linguagem e suas expressões fogem da normalidade tornou-se, ao mesmo tempo, representativo e anti-representativo, anticristão e anti-racionalista, explorando,

desde o seu surgimento no romance menipeano, uma linguagem ambivalente e uma consagração ao vício, ao sexo e à morte. Assim, o carnaval se configurou paradoxal por conter na mesma esfera o riso e o trágico (KRISTEVA, 2005, p. 74-83-84).

*No âmbito da sátira menipeana voltam a diatribe, o solilóquio, os gêmeos aretológicos, etc. Ela exerceu uma grande influência sobre a literatura cristã e bizantina; sob diversas formas, substituiu na Idade Média, na Renascença e sob a Reforma até nossos dias (os romances de Joyce, Kafka, Bataille). Esse gênero carnavalesco, flexível e variável como Proteu, capaz de penetrar noutros gêneros, tem uma influência enorme sobre o desenvolvimento da literatura européia e notadamente sobre a formação do romance.*

*A menipéia é, simultaneamente, cômica e trágica, é sobretudo séria, no sentido em que o é o carnaval e, pelo estatuto de suas palavras, é política e socialmente desorganizante. Liberta a palavra dos embaraços históricos, o que acarreta uma audácia absoluta da invenção filosófica e da imaginação. Bakhtin sublinha que as situações **exclusivas** aumentam a liberdade da linguagem na menipéia (KRISTEVA, 2005, p. 87, grifo da autora).*

O carnaval medieval, tal qual configurado em sua origem no romance menipeano, constituiu-se através de um mosaico de citações que, segundo Julia Kristeva (2005, p. 88), tendeu para o escândalo e para o excêntrico na formação de sua linguagem ou estrutura narrativa. Tratou-se de uma linguagem “despropositada”, dotada de uma franqueza cínica caracterizada pela profanação ao sagrado, por atacar as etiquetas e se construir através de contrastes, como uma cortesã virtuosa ou um ladrão generoso. De certa forma, a pesquisadora Maria Lília Dias de Castro entende que podemos ver o carnaval medieval e seus diálogos como manifestações dotadas de atitudes irônicas dispensadas à linguagem oficial à medida que a voz original é orientada por uma pluralidade de vozes contraditórias que as remetem a eixos contrários. Por vezes estes diálogos apresentam-se em oposição direta ao enunciado primeiro, no intuito de se expressar uma nova significação, irônica é claro, mas que possui, porém, um valor argumentativo calcado em sua voz original (in: BRAIT, 2005, p. 120).

Nestas antíteses, vemos que o nascimento e a morte estão atrelados, assim como Bakhtin assinalou na obra literária de François Rabelais (BAKHTIN, 1988, p. 343). Figuram no mesmo patamar que os excrementos, a fertilidade e o crescimento, numa alegoria que aproxima os grandes dos pequenos, os distantes dos próximos, destruindo as falsas ideologias. Desta forma, podemos inclusive assinalar que o grotesco, quando associado aos períodos onde a crise de representação visual se instalou, se tornou atemporal quando apontou *“para a dissolução das identidades socialmente estabelecidas”* e fez-se presente em épocas que extrapolaram cronologicamente a Idade Média, como nos artistas *“modernistas, guiados pela subversão ontológica das coisas”* (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 76-77).

*Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irrealis), a palavra “grotesco” presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos... .. Figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30, grifo dos autores).*

Se o grotesco tornou-se atemporal ao propor uma nova identidade estética, podemos determinar o quão contemporâneo é a sua manifestação. A origem da palavra, porém, remonta ao ano de 1480 d.C., mais precisamente à cidade de Roma numa área conhecida hoje por *Rione Monti*, localidade do parque *Oppius*. Neste referido ano um jovem caiu numa fenda na encosta de um morro e foi parar dentro de uma caverna ou gruta (*grotta* em italiano) cujas paredes estavam repletas de figuras pintadas estranhamente, possuindo um estilo diferente e desconhecido, em que as formas humanas se mesclavam às gavinhas, galhos de árvores, flores e partes de animais, sendo assim denominado de Grotesco. Este local tornou-se um ponto de visita na época do Renascimento e dentre os artistas que o conheceram estavam Raphael e Michelangelo. A partir daí, escavações foram feitas em suas proximidades até que se descobrisse o *Domus Áurea*, um antigo palácio romano construído pelo Imperador Nero entre os anos de 64 e 68 d.C. (NASCIMENTO, 2008, 42).

Ao mesmo tempo em que a manifestação do grotesco pode ser entendida como algo alegre, lúdica, leve e fantasiosa, paradoxalmente foi interpretada também como a representação de uma arte angustiante e obscura enquanto os defensores de uma estética real e natural, que se baseavam no mundo como ele era, criticaram o grotesco por fugir desta realidade. Tal crítica se deu, sobretudo, porque o grotesco transforma as formas da natureza num universo sinistro e lúgubre, deslocando sua ordem e suas representações, contrapondo os opostos de forma harmoniosa, onde os mesmos são destacados e valorizados numa composição em que se vê uma realidade não idealizada. A partir daí, o grotesco passou a ser interpretado como uma manifestação onde o “*sogni dei pittori*” fosse afirmado por seu caráter imaginário (NASCIMENTO, 2008, 43-44).

Neste paradoxo entre a realidade e o imaginário, entre a beleza idealizada e as formas fantasiosas, pouco ortodoxas, é que encontramos o elo de ligação entre o Surrealismo e o grotesco. Ora, primeiro porque as visões oníricas, a fantasia e o imaginário manifestados em contraste com o mundo real são elementos presentes nas representações imagéticas de ambos, abolindo-se os padrões estéticos estabelecidos pelo modelo clássico. Segundo porque, ao sugerir o acaso como elemento participativo de qualquer representação, “*o estranhamento também é comum tanto ao grotesco quanto ao Surrealismo*”. (NASCIMENTO, 2008, 44-45).

## 4.2. A HERANÇA MEDIEVAL EM LUIS BUÑUEL

*NA PRIMAVERA: Tudo está mudado. Agora, vê-se um deserto sem fim. **Plantados** ao centro, **enterrados** na areia até o peito, vê-se a personagem principal e a moça, cegos, as roupas esfarrapadas, devorados pelos raios de sol e por uma nuvem de insetos (BUÑUEL, in: KYROU, 1966, p. 132, grifos nosso).*

A citação acima foi extraída do roteiro de *Um Cão Andaluz*, é seu epílogo. Nela, vemos com toda a clareza o que a pintura *Angelus* de Jean-François Millet

representou para Luis Buñuel, está evidente a relação do corpo com a terra, do plantar e do enterrar com uma mudança a porvir. Ao mesmo tempo e numa certa ambivalência, vemos que o momento do ângelus também se relacionou com as reminiscências do cotidiano infantil de Buñuel, quando este nos relata que:

*Em minha cidade, onde nasci a 22 de fevereiro de 1900, pode-se dizer que a Idade Média prolongou-se até a primeira guerra mundial. Sociedade isolada, imóvel, marcando nitidamente as diferenças entre as classes. ... Os sinos assinalavam as cerimônias religiosas (missas, vésperas, ângelus) mas também os acontecimentos da vida quotidiana, os dobres, e esse toque particular que se denomina o **toque de agonia**. Quando um habitante da cidade chegava às portas da morte, um sino tocava lentamente por ele... (1982, p. 14, grifo do autor).*

Ora, há toques de sinos no *Angelus* de *Bela da Tarde* e o carnaval em Buñuel não se dá somente pelo riso, mas, sobretudo, através das funções de um corpo subvertido que se assemelham aos conceitos vistos nas saturnais medievais. É numa Idade Média espanhola refletida em Luis Buñuel que vemos o medieval reiterado numa crítica profana ao recalque da igreja e da sua educação religiosa, à sua formação familiar e social, a uma Espanha inquisidora e carola. É desta forma que identificamos o carnaval medieval em Luis Buñuel, num popular e num baixo corporal que incitam nos filmes *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *Bela da Tarde*, bem como em outros quando os mesmos complementam o entendimento destes significados, a retomada de uma nova realidade consonante com os desejos do homem em detrimento dos anseios da alma. É por tal razão que Robert Stam constata o que se segue:

*As imitações religiosas, tão freqüentes nos filmes de Buñuel (as paródias de liturgias em *Simão do deserto*, o arremedo de Cristo e do papa em *A idade de ouro*), formam, simplesmente, a contrapartida atual das Festas de Cipriano e da parodia sacra da Idade Média (2000, p. 61).*

No povoado de Calanda, onde nasceu Luis Buñuel, a Idade Média perdurou até meados da década de vinte do século XX, determinando que aquela sociedade isolada e estática, com suas diferenças de classes bem definidas, como o cineasta assim demarcou, fosse regida pelos afazeres da igreja local de geração em geração. A palavra progresso ali era algo distante, pouco esperado. Portanto, desde muito cedo Buñuel soube que a morte era parte inerente da vida, numa presença constante e num reflexo visto em seus filmes, com suas raízes profundamente cravadas no Catolicismo Romano (BUÑUEL, *A Propósito de Buñuel*, 2000). A morte rondava permanentemente a aldeia de Calanda assim como a existência da criança Buñuel, participou de seu dia-a-dia tanto quanto nos dos homens medievais.

*Não conseguia imaginar todos os mortos e todas as mortas, de todos os tempos e de todos os países, erguendo-se subitamente do seio da terra, como nos quadros da Idade Média, para a ressurreição final. Isso me parecia absurdo, impossível. Perguntava a mim mesmo: onde ficariam empilhados esses milhares de corpos? E também: se há um juízo final, de que vale então outro julgamento, o que se segue imediatamente à morte e que, em princípio, é definitivo e irrevogável? (BUÑUEL, 1982, p. 42).*

Em uma de suas lembranças, Buñuel nos relatou que os camponeses não enterravam seus animais mortos porque acreditavam que a decomposição destes adubaria a terra. Certa vez, quando criança, caminhando pelos arredores da aldeia deparou-se com um asno morto, inchado e já retalhado pelos urubus e cachorros que se serviam dos restos de sua carne, esta visão, ao mesmo tempo em que o desagradou, também o atraiu profundamente (BUÑUEL, 1982, p. 18-19). Tendo sua infância transcorrida num ambiente quase medieval, nada mais propício do que entendermos que tais características perduraram à sua juventude e, posteriormente, à sua vida adulta, em profundas recordações medievais do baixo Aragão (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 58-59).

*Tive a oportunidade de passar minha infância na Idade Média, essa época “dolorosa e extraordinária”, como escreveu Huysmans. Dolorosa em sua vida material. Extraordinária em sua vida espiritual. Exatamente o contrário de hoje.*

*... Uma vaga e persistente atração pela Idade Média me traz de volta com muita frequência essa imagem de um senhor feudal, isolado do mundo, exercendo seu domínio sem fraqueza, bastante bom no fundo. Não faz nada de importante, somente uma orgiazinha de vez em quando. Bebe hidromel e vinho, diante de um fogo de lenha onde animais inteiros são assados. O tempo em nada muda as coisas. Vive-se dentro de si mesmo. As viagens não existem (BUÑUEL, 1982, p. 28-136).*

A região onde nascera Buñuel era uma terra sofrida. Na distinção acentuada das classes sociais de seu povoado existiram crianças privilegiadas como o foi o próprio cineasta, primogênito de um fidalgo bem sucedido e proprietário de terras, bem como crianças menos favorecidas que passaram suas infâncias recolhendo esterco para adubar a terra das pequenas lavouras de seus pais. Vemos aí uma semelhança com o estilo de vida das pobres crianças que encontramos no filme *As Hurdes*, vivendo em pleno século XX como se estivessem na Idade Média. No povoado das Hurdes a arquitetura e a urbanização - supondo que tal termo possa ser empregado àquela região - eram naturalmente medievais, com a imponência da igreja e a precariedade das casas sem janelas, feitas de pedras e com o pé direito baixo. Nas Hurdes, as crianças bebiam a mesma água que os porcos e esta corria pelo meio do povoado, sendo usada para tudo, como nas vilas medievais.

*Nossa charrete de crianças felizes frequentemente cruzava ao longo do caminho com alguma criança magra e andrajosa que, num cesto informe, recolhia o excremento de cavalo que seu pai utilizava para estrumar seu pequeno terreno. Imagens de miséria que nos deixavam, parece-me, completamente indiferentes. ... Vida ociosa, sem ameaças. Se tivesse feito parte daqueles que regavam a terra com seu suor e que recolhiam os excrementos, quais seriam hoje minhas lembranças daquela época? (BUÑUEL, 1982, p. 26-27).*

Uma sociedade extremamente patriarcal, com costumes domésticos bem definidos e onde as mulheres viviam à margem. Na vida adulta, esta mesma

estrutura se refletiu em seus filmes e no próprio casamento de Buñuel, numa relação machista, dominadora e ao mesmo tempo pudica, de um amor dedicado à sua esposa Jeanne que se manifestou somente aos olhos dos mais próximos. O autoritarismo patriarcal de seus filmes encontra-se, geralmente, na figura de homens mais velhos tentando conquistar jovens inocentes, pueris, ou mesmo na ambivalência das relações pais/protetores/amantes estabelecidas ou almeçadas por determinadas personagens, tais como Dom Jaime em *Viridiana*, Dom Lope de *Tristana* (1970) ou mesmo Mathieu em *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (MARQUES, 2010, p. 54).

*O amor é uma cerimônia secreta a ser celebrada no fundo subterrâneo, acho isso maravilhoso. Acho o erotismo magnífico, mas ele tem de estar em segunda instância, é preciso fazer uma ponte para passar ao amor carnal. A visão direta de um beijo me dá nojo, esse beijo apaixonada que muitos galãs jovens pensam dar bem, me dá muito nojo, mas, se nunca tivesse aparecido um beijo na tela e amanhã eu pudesse inventar o beijo, eu o acharia maravilhoso (BUÑUEL, A Propósito de Buñuel, 2000).*

Buñuel sentia-se confortável com suas múltiplas contradições, na maior delas dizia-se ateu, graças a Deus, desde o seu nascimento (*A Propósito de Buñuel*, 2000). A religião fez parte de sua educação, de seus estudos e análises, como um etnógrafo ao analisar os insetos. Na verdade, Luis Buñuel manifestou-se constantemente contra os dogmas da igreja católica, suas estruturas engessadas e aterrorizantes que pregavam só haver a salvação através de sua intermediação. Buñuel pregava contra essa onipresença, essa opressão, por meio de um protesto surrealista onde a graça, a salvação e o contato com o Divino pudessem ser alcançados sem intermediários. Os beatos e as virginais de seus filmes nos mostram isso.

Outra contradição reside na ambivalência entre a religiosidade e o erotismo de suas obras. Embora Luis Buñuel afirmasse ser uma manifestação despropositada, há um forte erotismo em sua filmografia que remete à sua infância, à vivência de um desejo sexual reprimido por uma forte e constante

educação católica. Um desejo permanente, obsessivo, uma sensação de culpa ao ceder seus pensamentos ao imaginário sexual e ao pecado da mente, um pecado delicioso nas palavras do próprio Luis Buñuel (*A Propósito de Buñuel*, 2000).

*O filme situa-se no século V, na Síria, e se inspira na vida de vários santos. Por que escolho sempre assuntos religiosos? É a atração fatal do abismo e também, talvez, a educação espanhola. Tal como São Simeão, Simon mora em cima de uma coluna de doze metros. Reza e, durante quarenta anos, fica lá em pé sobre a coluna, comendo salada, bebendo, bebendo água e dormindo amarrado a uma corda. Simon faz milagres, mas, um dia, é tentado pelo Diabo. Este aparece-lhe sob as formas de uma garotinha de dez anos, que pula corda e canta em latim, do Cristo, de um outro santo, de um camponês, de uma mulher de cabelos vermelhos e túnica, de uma rapariga moderna que veste calças colantes e camisa de homem (BUÑUEL, apud: KYROU, 1966, p.109-110).*

Esta noção de oposição do martírio cristão, provocado pelo sofrimento e pela morte, à tentação, provocada pela sedução, sempre foi uma referência na literatura hagiográfica do cristianismo primitivo, resgatada posteriormente pela literatura medieval (BAKHTIN, 1988, p. 182). E de fato, encontramos no filme *Simão do Deserto* um beato milagreiro que vive por anos no alto de uma coluna rodeado por seguidores enquanto enfrenta constantemente as tentações do diabo em forma de uma sedutora mulher. São Simeão Estilita, o confessor, realmente viveu por volta do século IV isolado no topo de uma coluna no deserto da Síria, professando sua fé a imperadores, reis, religiosos e convertendo pagãos ao cristianismo.

Segundo a crença católica, Simeão Estilita teria vinte e três anos de idade quando decidiu se isolar da sociedade e viver como um eremita no alto do Monte Thessalissa dentro de uma cela e, posteriormente, preso a uma corrente em cima de colunas cada vez mais altas. Intercedia a favor de causas justas e ainda em vida foi considerado um Santo. A opção pelas colunas deu-se ao fato deste acreditar, assim, estar mais próximo de Deus, renunciando aos desejos mundanos e longe dos pecados do mundo, dedicando-se somente à meditação. No *Sermão*

de *Todos os Santos*, do padre António Vieira, no versículo VII, encontramos o seguinte trecho relacionado a São Simeão, o confessor:

*Mais fazia Simeão Estilita, a quem com razão podemos chamar Anacoreta do Ar, e não da terra. Vivia sobre uma coluna de trinta e cinco côvados de alto, onde perseverou oitenta anos ao sol, ao frio, à neve, aos ventos, comendo uma só vez na semana, e orando de dia e de noite, quase sem dormir. Umaz vezes orava de joelhos e prostrado, outras em pé e com os braços abertos, e nesta postura estava reverenciando continuamente a Deus com tão profundas inclinações, que dobrava a cabeça até os artelhos... (1643).*

Data do século XII a primeira publicação do *Códice Calixtino*, um guia destinado aos peregrinos franceses que se aventuravam pelo Caminho de Santiago rumo a cidade de Compostela. Na Idade Média este código serviu a muitos peregrinos católicos desejosos por percorrer a rota que os levaria até o túmulo do Apóstolo Tiago, o primeiro Apóstolo a derramar seu sangue por Cristo quando foi decapitado em Cesaréia, por ordem de Herodes Agripa I, no dia 25 de julho do ano 44 da era cristã. Assim que seus restos foram jogados para fora das muralhas da cidade, dois de seus discípulos recolheram o que sobrou de seu corpo e o levaram de volta ao ocidente, para a região onde Tiago havia pregado após a crucificação de Cristo, chegando então até a costa espanhola e sepultando-o em segredo num bosque chamado Libredón.

O local de seu túmulo permaneceu escondido por séculos até que, numa noite por volta do século IX, um ermitão observou um raro fenômeno de chuvas estelares que se derramavam num ponto específico de Libredón. Após escavações feitas no local por ordem do bispo Teodomiro, descobriu-se uma arca de mármore que continha os restos do Apóstolo Tiago. Na época, o rei Afonso II determinou que no local da descoberta fosse construída uma capela em honra a São Tiago, proclamando-o guardião e padroeiro de todo o seu reino. A notícia se espalhou rapidamente e logo o local passou a ser visitado por andarilhos de toda a Europa desejosos por conhecer o sepulcro do Santo. Uma cidade surgiu nos

arredores do bosque Libredón e esta ficou conhecida por Compostela. Tendo sua origem no latim *Campus Stellae*, o Campo das Estrelas adquiriu a denominação final de Compostela com a junção de suas duas palavras originais.

Especula-se também que o Caminho de Santiago seja conhecido por Caminho das Estrelas em virtude do seu trajeto terrestre mais conhecido, o da França rumo à Espanha, adquirir no céu uma forma semelhante à Via Láctea em direção ao túmulo de São Tiago, orientando durante a noite os peregrinos que o percorrem. Assim também o fazem os personagens principais de *A Via Láctea, o Estranho Caminho de São Tiago*, caminhando em peregrinação até a cidade de Santiago de Compostela e vivenciando as situações mais imponderadas em nome da fé. Da mesma forma que os heróis das cavalarias medievais lançavam-se nas estradas em busca de aventuras, atravessando seus países, passando por lugares exóticos e indo ao encontro de toda a sorte de pessoas, tal qual o faz o personagem Dom Quixote no romance picaresco *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha* (BAKHTIN, 1988, p. 350-351).

Segundo o cineasta Carlos Saura, certos milagres da igreja católica fascinaram tanto Buñuel a ponto do mesmo recriá-los em seus filmes. Para Saura, no entanto, só não há uma certeza se Luis Buñuel zombava da religião de fato ou se havia nele um sentimento religioso mais profundo e sempre negado pelo próprio, a questão é que Buñuel era apaixonado pela religião cristã e seus desvios (*A Propósito de Buñuel*, 2000). Foi desta forma que em *Tristana* Buñuel conduziu sua protagonista ao famoso milagre de Calanda quando, no filme, a personagem interpretada por Catherine Deneuve (Tristana) tem uma de suas pernas amputadas.

*En el caso concreto de **Tristana**, sólo le gustaba la mutilación de la pierna de la protagonista. La explicación última de este interés se encuentra, seguramente, en el famoso Milagro de Calanda, que tan sospechoso fervor suscitaba en Buñuel. De él se da fe en el acta levantada el 2 de abril de 1640 en la villa natal de don Luis por Miguel Andreu, notario público de Mazaleón. Según todos los testimonios, en esa fecha el mozo Miguel Pellicer recuperó su pierna derecha, que le había sido amputada en octubre de 1637. Después de haber estado*

*dos años y pico sin pierna y con muletas, la intercesión de la Virgen del Pilar habría obrado el milagro* (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 272-274, grifo do autor).

Buñuel via a padroeira da Espanha, a Virgem de Pilar, como sendo uma das grandes virgens espanholas ao lado da Virgem de Guadalupe, por tal razão é que até os seus catorze anos de idade acreditou cegamente no milagre referido no parágrafo anterior. A Virgem de Pilar apareceu para São Tiago em cima de uma coluna, na cidade da Saragoça, na época em que o território espanhol ainda estava sob a ocupação romana. Quando Miguel Juan Pellicer teve sua perna amputada em outubro de 1637, depois dela ter sido esmagada por uma roda de charrete em Calanda, o mesmo comparecia todos os dias à igreja para tocar o dedo no óleo da lamparina que iluminava a imagem da Virgem de Pilar e passá-lo no que restou de sua perna (BUÑUEL, 1982, p. 20-21). No ano de 1640, na noite de 29 de março, enquanto Pellicer dormia, sua perna reapareceu intacta enquanto este sonhava que estava dentro da capela da Virgem de Pilar untando o que faltava de sua perna com o óleo da lamparina (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 37).

Este milagre acompanhou Luis Buñuel por toda sua vida, tal história o fascinava tanto quanto a da Santa Viridiana, inspiração para a realização de seu filme homônimo e que está calcada numa religiosa franciscana que viveu na Espanha durante a Idade Média (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 226) ou, talvez, na história da Santa Veridiana, a penitente, uma religiosa italiana que viveu por trinta e quatro anos enclausurada numa cela de sua cidade natal e que morreu no ano de 1242 em Toscana. De acordo com a igreja católica, Santa Veridiana, a penitente, recebeu de Deus a honra de padecer da mesma perseguição demoníaca sofrida por Santo Antão. Santa Veridiana, a penitente, conheceu São Francisco de Assis no ano de 1221, quando o recebeu em sua cela para uma visita.

*Viridiana é uma santa pouco conhecida da época de São Francisco de Assis, cujo nome há muito tempo me chamara a atenção. Pensei, no México, na estória desse filme, que nasceu de uma imagem. Sempre faço assim e depois a obra jorra como uma fonte* (BUÑUEL, in: KYROU, 1966, p. 105).

Outro costume religioso que sempre acompanhou Luis Buñuel e que remonta ao século XVIII é o dos tambores de Calanda, costume este que por volta de 1900 não mais existia e que foi ressuscitado por um dos vigários de Calanda chamado Mosen Vicente Allanegui. Este costume consiste no ritual de se tocar tambores e inicia-se sempre ao meio dia da sexta-feira Santa, seguindo até o dia posterior, sábado de Aleluia, no mesmo horário. São praticamente vinte e quatro horas de ritmos ininterruptos, comemorando as trevas que se abateram sobre Jesus Cristo no momento de sua morte. Por vários anos Luis Buñuel participou deste espetáculo, ouvido por ele primeira vez quando tinha ainda dois meses de vida (BUÑUEL, 1982, p. 29). Tais tambores ainda hoje fazem parte de um dos ritos anuais da celebração da Semana Santa em Calanda, bem como as flagelações do corpo (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 29).

*O tambor, que desempenha um papel tão grande em seus filmes, era, para Luís criança, a mais excitante das festas. De fato, uma vez por ano (durante a Páscoa), todos os tambores da aldeia de Buñuel saíam para as ruas e durante quatro dias os rufares incessantes acompanhavam as cerimônias, as procissões e as bebedeiras. Durante quatro dias e três noites era o fim do mundo ou a aurora de um outro mundo, de uma vida, o anúncio, como no circo, do grande número de acrobacia. Buñuel estava diretamente interessado naqueles tambores, devia pular no vazio, ou no que os outros pretendiam ser o vazio, e saltou (KYROU, 1966, p. 14).*

A bebida também sempre fez parte da vida de Luis Buñuel, os bons vinhos, os bons gins e os martinis, com os quais fazia seu coquetel predileto misturando-os com doses de gim e carpano, o buñueloni. Buñuel era um bom apreciador de bebidas, fazia-o como a um ritual para relaxar e trabalhar, sobretudo nos momentos em que pensava e escrevia seus roteiros. Para ele, havia uma falha nos homens que não compartilhavam da bebida, entendia que faltava alguma coisa em suas vidas (PORTABELLA, *A Propósito de Buñuel*, 2000). A amizade entre Buñuel e Jean-Claude Carrière se fortaleceu através do vinho e dos roteiros

escritos em parceria por eles para os últimos filmes realizados na França, a ponto deste conhecer profundamente certas características do cineasta espanhol.

*Buñuel pertence mais à Espanha do que aos historiadores de cinema. Sei como se sentia entediado (“enfasiado até as lágrimas”, realmente) por ser comparado a Goya – aragonês como ele, surdo como ele e “adulterado pela França” (**afrancesado**) como ele, mas é impossível, mesmo tão cedo, não comparar esses dois homens. Mais cedo ou mais tarde, onde quer que ele possa estar, Buñuel vai ter que se conformar com isso (CARRIÈRE, 2006, p. 179, grifos do autor).*

O gosto pela medieval cidade espanhola de Toledo. Em Toledo Buñuel se divertiu muito com seus amigos na época em que tinha vinte e poucos anos de idade, sendo esta a cidade escolhida por ele para ser a sede das locações de *Tristana*. Impondo que a realização do filme somente poderia ser na cidade de Toledo, rumou para lá tão logo o governo espanhol havia autorizado as filmagens no país e, somente numa manhã, definiu todos os pontos onde seriam gravadas as cenas, conforme nos relata Eduardo Ducay (*A Propósito de Buñuel*, 2000). Enquanto Buñuel escrevia o roteiro, ainda no México em parceria com Julio Alejandro de Castro, estes já recordavam as características de Toledo “*pedra por piedra*”, determinando as esquinas, as ruas e outras localidades que serviriam de cenários (CASTRO, *apud*: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 122). Sobre as filmagens de *Tristana* em Toledo, Buñuel teceu o seguinte argumento:

*Atraía-me também a idéia de transportar a ação de Madri para Toledo e assim homenagear a cidade tão amada. ... A filmagem se realizou quase que exclusivamente em Toledo – cidade para mim ressoante das recordações dos anos 20 – e num estúdio de Madri onde o cenógrafo Alarcón reconstruiu exatamente um café do Zocodover. Coloquei em **Tristana**, com a ajuda de Julio Alejandro, muitas coisas que me sensibilizaram durante toda a minha vida, tais como o campanário de Toledo e a estátua mortuária do cardeal Tavera sobre a qual *Tristana* se inclina (1982, p. 347-348, grifo do autor).*

Toledo foi descoberta pelo grupo de estudantes a qual Buñuel fazia parte na mesma época em que estes moravam juntos na Residência dos Estudantes de Madri e frequentemente organizavam passeios pelas ruas da cidade, detendo-se nos pontos de maior interesse. Em 1923, no dia de São José, este grupo formou a Ordem de Toledo com a participação dos cavaleiros embriagados (Buñuel, Salvador Dalí e Pepín Bello eram presenças constantes). Quem não bebia não poderia ser cavaleiro, mas sim escudeiro, outra referência à Idade Média e uma alusão ao Dom Quixote de Cervantes. Jeanne Rucar, sua futura esposa, também fazia parte da Ordem (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 96). A arquitetura medieval de Toledo fascinava Luis Buñuel tanto quanto as histórias ou as lendas que ele conhecia sobre a Idade Média, tanto quanto *Tristão e Isolda*, o anacoreta São Simeão, o confessor, ou ainda sobre o Caminho de Santiago de Compostela.

A construção de um mito da Idade Média, assim é *Tristão e Isolda*, uma lenda cuja origem e a popularidade datam, provavelmente, do século X ou XI, quando uma mulher conhecida por Maria da França escreveu os versos intitulados *Chèvre Feuille* sobre algumas histórias de cavalarias já conhecidas. *Tristão e Isolda* é um conto de origem celta que teve como fonte de inspiração a vida de um rei picto que viveu na Escócia e reinou de 780 a 785 d.C. Trata-se de um grande amor proibido entre o jovem Tristão e Isolda, uma princesa prometida ao rei Marc num casamento arranjado, que se instaura quando ambos ingerem uma poção que deveria ser bebida na noite de núpcias da princesa. Esta poção, dada a Isolda por sua mãe antes que partisse de sua terra natal rumo ao seu casamento, teria o poder de fazer com que os que dela ingerissem se amassem eternamente na vida e na morte. Mesmo contrariada, Isolda casa-se com o rei Marc e vive um romance às escondidas com Tristão, o sobrinho do rei.

Este romance se configura numa relação simbólica e em respeito a Marc na medida em que Tristão e Isolda nunca o consumam de fato. Os dois vivem relações conjugais paralelas e tristes, reencontrando-se no fim da vida e morrendo por um amor atemporal quando Isolda, ao chegar ao leito de morte de Tristão,

deita-se junto a ele, beija-o na boca, abraça-o forte e também se deixa morrer. Numa configuração inversa, mas claramente inspirada em *Tristão e Isolda*, Alejandro invade o túmulo de Catalina em *Escravos do Rancor* para um último adeus e termina sua história sendo assassinado ao lado dela, eternamente apaixonados, seus corpos que em vida mal se tocaram deixados lado a lado na confirmação de um desejo que se estabelece para além da realidade humana.

... *E a antológica seqüência final no cemitério, ao mesmo tempo expressionista e buñueliana, quando Alejandro vai à tumba de sua amada para o derradeiro adeus e, alucinado, transforma a figura de seu cunhado Ricardo, que lhe estoura os miolos com um tiro de escopeta, na de Catalina, vestida de noiva, chamando por ele* (RUIZ, in: PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 214-215).

Na lenda de *Tristão e Isolda*, quando o rei Marc toma conhecimento das mortes de ambos, este vai até a Bretanha buscar seus corpos e os sepulta lado a lado, apenas separados por uma capela. Durante a noite, da tumba de Tristão brotou um espinheiro verde com flores perfumadas que se elevou por cima da capela e chegou até o túmulo de Isolda. Por três vezes o cortaram, por três vezes ele voltou e nunca mais foi retirado.

#### **4.2.1. A RENOVAÇÃO ATRAVÉS DA TERRA**

Após identificarmos a recorrência de uma Idade Média na vida e na obra cinematográfica de Luis Buñuel, acreditamos que tal referência não está em *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *Bela da Tarde* somente por alegoria. Reconhecemos que os significados desta referência dialógica contêm nos filmes do cineasta espanhol os mesmos atributos e conceitos que possuíram na Idade Média enquanto assumem uma herança medieval adquirida por Buñuel em sua formação cultural.

Ao desenvolvemos este paralelo entre os significados medievais e seus reflexos nos filmes *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *Bela da Tarde*, o fazemos para caracterizar que o enterro e os excrementos simbolizaram uma nova vida na Idade

Média, em Luis Buñuel e também em Jean-François Millet, quando relacionamos o *Angelus* com esta polifonia existente entre as obras de Buñuel e os conceitos medievais. E estabelecemos tal comparação porque, afora o fato da composição do *Angelus* assumir perfeitamente o significado da prece para uma boa colheita, atribuímos a esta obra, sobretudo quando acreditamos e nos apoiamos na tese defendida por Salvador Dalí, na pré-existência da figura do filho morto do casal de camponeses originalmente retratada na pintura e posteriormente encoberta por Millet. Ora, se resgatamos tal tese é porque Luis Buñuel e Salvador Dalí conviveram eternamente juntos, para o bem e para o mal.

Devemos ainda levar em conta a formação humana de Jean-François Millet, a sua origem do campo e a sua tendência ao socialismo que o inseriram, seguramente, numa relação direta e constante com a terra e suas manifestações coletivas, agrícolas e frutíferas. Associando a identidade de Jean-François Millet a estas questões sociais, evidenciamos que as atitudes diretamente ligadas ao ser humano, tais como a alimentação, as atividades sexuais e os ciclos da vida, não determinaram nele um caráter individualizado. Pelo contrário, transformaram-se em questões históricas, sociais e coletivas, diretamente ligadas aos ciclos de todos e indissociáveis de suas atividades laborais, num processo de associação de forças (BAKHTIN, 1988, p. 319). Assim, o enterro da criança previamente pintado por Millet completa esta tríade dialógica e o significado único de um renascimento através da terra. Ao enxergarmos além das mensagens explicitadas nas obras em questão, nos propomos a apresentar aqui um entendimento circunstanciado sobre os significados das mesmas, como bem exemplifica Milton José de Almeida <sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> *Interpretar um filme somente pela mensagem explícita, visível ou dedutível pela história narrada é também uma interpretação incompleta, um naturalismo científico, mesmo que essa interpretação venha fundamentada em teorias estéticas, sociológicas e políticas. Essas interpretações, ao explicarem os filmes como expressão de seus conceitos, e não como uma ideologia que se faz em forma de alegoria cinematográfica, submetem os filmes a comprovarem as teorias. Utilizar teorias lógicas e claras para explicar um afresco como esse, ou um filme, é acreditar que este tipo de obra tenha também uma origem lógica e clara, mesmo que não deixe transparecer. Como se o construto mental que dá forma lógica à teoria explicativa fosse pré-existente ao objeto que ela*

Vemos assim que a noção de morte pode portar outros sentidos e que o carnaval em Luis Buñuel não se configura claramente como uma realidade estabelecida, mas sim numa inversão de valores que nos leva ao imaginário carnavalesco. Se há uma morte alegre exemplificada por Bakhtin, entendemos que o final de *Um Cão Andaluz* transmita a representação máxima da concretização do amor louco surrealista e encontre nesta primavera tortuosa, onírica e inversamente maravilhosa, o florescimento de uma obsessão mórbida e o fortalecimento do desejo pela mulher através de uma sugestiva união eterna e lado a lado dos corpos mortos e enterrados. Aí, a carne não sentirá os prazeres terrenos, mas estes servirão de adubo aos frutos futuros e às pulsões do inconsciente do homem.

De fato Luis Buñuel foi além, nos mostrou o fim de um conto de fadas tradicional, do final de uma vida burguesa e o começo de um sonho. Na concepção do *amour fou* surrealista, o casal de *Um Cão Andaluz* se libertou deste mundo de possibilidades e morreu junto rumo à realização de um amor elevado, impossível e inatingível. Na realização deste final a morte não os separou, deixou-os enterrados lado a lado e para sempre numa companhia irreversível. Mais, estas personagens enterradas fazem às vezes das raízes de uma outra vida e ainda alimentam a terra, são adubos propriamente ditos.

*De há muito que o pensamento da morte me é familiar. Desde os esqueletos exibidos pelas ruas de Calanda, nas procissões da Semana Santa, a morte faz parte de minha vida. Nunca quis ignorá-la ou negá-la. Mas não há muito o que dizer sobre a morte quando se é ateu como eu. Seria preciso morrer com mistério. Às vezes digo cá comigo que gostaria de saber, mas saber o que? Não se sabe nem durante nem depois. Após o tudo, o nada. Nada nos aguarda, a não ser a putrefação...* (BUÑUEL, 1982, p. 360).

---

*deseja interpretar. A interpretação deve partir do caos aparente da imagem, encarar o mistério dos intervalos significantes e valer-se também do caos das teorias, não ter medo do seu aparente conflito* (ALMEIDA, 1999, p. 38-39).

A idéia que estabelecemos do baixo corporal e do grotesco, assim, participa da relação buñueliana com esta noção de Idade Média estudada por nós através das teorias Bakhtin quando este nos leva ao encontro da fertilidade dos corpos e suas excreções, das festas populares, das relíquias e das transgressões carnavalescas. Percebemos que as referências usuais se alteram quando as cenas de morte e enterro permitem outra interpretação, como é o caso da cena final de *Um Cão Andaluz* com a *recitação* do *Angelus*. Na concepção de Mikhail Bakhtin, a morte também seria um elemento fértil a terra, onde os corpos enterrados servem de alimentos para uma nova vida:

*O seu caráter “grotesco” e “carnavalesco” salta aos olhos, a “primeira morte” (segundo a Bíblia, a morte de Abel foi a “primeira” sobre a terra) “aumentou a fertilidade da terra, fecundou-a.” Reencontramos a “associação do assassinio e do parto”, apresentada aqui “sob o aspecto cósmico da fertilidade da terra”. A morte, o cadáver, o sangue, grão enterrado no solo, faz aparecer à vida nova: trata-se aqui de um dos motivos mais antigos e mais difundidos (1999, p. 286, grifos do autor).*

Compreendemos então a associação que Buñuel fez de suas personagens com o *Angelus* de Millet, ou melhor, com o enterro do *Angelus*, tendo o campo como cenário predominante (BAKHTIN, 1999, p. 325). A relação deste enterro com o que fora procurado e desejado em todo o filme pelas personagens, a realização do amor louco surrealista, decifra-se através de Bakhtin como uma forma de renovação, de se encontrar por meio do “plantar” o renascimento de um amor superior almejado em toda a continuidade fílmica e nunca alcançado.

Se Surrealismo, para Robert Stam, se utilizou de um excesso imagético e de um estilo grotesco, certamente o fez para romper com o puritanismo e com as regras de uma sociedade rígida, de um gosto neoclássico tão em voga no início do século XX (2000, p. 46). E o termo carnaval, assim, não designa simplesmente uma festa popular, mas vem para assinalar certas características consideradas da Idade Média e do Renascimento que, em Buñuel, voltaram com o forte sentido transgressor daqueles tempos, como uma forma de renovação e contradição às

normas vigentes (BAKHTIN, 1999, p. 189). Aqui, o ato de enterrar remete ao baixo corporal e à transformação da morte em colheita de uma forma ambivalente, como se Luis Buñuel nos revelasse a renovação de um lado enquanto, por outro, nos mostrasse o completo e o irreversível esgotamento do desejo e do amor na busca de seu objeto enquanto se encerra um ciclo. A morte em *Um Cão Andaluz* é tão certa como o sofrimento de suas personagens em suas incessantes buscas à realização do desejo amoroso e sexual.

Devemos entender que, se na lógica fragmentada de *Um Cão Andaluz* o desejo é a força motriz (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 91), este nos é apresentado como a uma viagem pelas razões e motivações do homem em busca de uma regeneração ambígua. Para Buñuel o amor colocava em evidência os metabolismos mais cegos, os venenos mais secretos e os reflexos mais mecânicos ao encontro das forças que, fazendo parte da vida, uniam o amor e a morte numa simbiose necessária à sobrevivência da espécie (MILLER, *apud*: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 94-95). Quando o próprio Luis Buñuel comentou uma das seqüências de *Um Cão Andaluz*, a associação entre o sexo e a morte deu-se da seguinte forma:

*Por razones que no se me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante. Incluso he intentado traducir ese sentimiento inexplicable a imágenes en **Un perro andaluz**, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone cara de muerto. Será porque durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la opresión sexual más feroz que haya conocido la Historia?* (*apud*: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 128, grifo do autor).

Ora, o desejo aí está associado às vivências mais fortes do cineasta e, assim como a morte em Calanda, sempre esteve por perto. Mesmo em sua infância os sentimentos amorosos lhe foram intensos (BUÑUEL, 1982, p. 204). A formação de Luis Buñuel deu-se através de uma sociedade organizada e hierarquizada, secularmente castrada por uma fervorosa religiosidade católica, onde o sexo era tido como algo impuro e ameaçador, portanto, sua repressão deveria ser severa, os pensamentos e os prazeres carnais banidos (BUÑUEL, 1982,

p. 23). A partir dos seus catorze anos de idade surgiram às primeiras sensações relacionadas aos seus desejos mais violentos e que se repercutiram em sua vida adulta, levando-o a se entregar aos amores platônicos, aos pensamentos eróticos e ao poderoso desejo nascido de seu inconsciente. Atitudes que o fizeram refletir que um amor sublime, real e apaixonado é incompatível com a vida, seu ardor e sua força são tão imensos que somente a morte é capaz de lhe acolher (BUÑUEL, 1982, p. 204-205).

*Muito jovem, por exemplo, sonhei, bem acordado, com a bela rainha da Espanha, Victoria, a esposa de Afonso XIII. Aos quatorze anos, tinha imaginado até um pequeno roteiro onde já se encontrava a origem de **Viridiana**. Uma noite, a rainha retirava-se para seu quarto, as criadas ajudavam-na a deitar-se, antes de deixá-la a sós. Ela bebia então um copo de leite, no qual eu derramara um narcótico irresistível. Um minuto depois, quando ela já estava profundamente adormecida, eu me insinuava no quarto real onde podia possuir a rainha (BUÑUEL, 1982, p. 134-135, grifo do autor).*

A beleza convulsiva agiu de fato na vida de Luis Buñuel e não somente em seus filmes. Afora seu único e duradouro casamento com a francesa Jeanne Rucar, o cineasta experimentou regularmente a interdição do desejo na própria pele, amando sem ser amado ou vice-versa, conforme nos relata: “*Por diversas razões – a primeira das quais é certamente minha timidez – a maioria das mulheres que me atraíam sempre foram inatingíveis*” (BUÑUEL, 1982, p. 206). Esta impossibilidade inexplicável de realizar os desejos da carne refletiu-se em seus filmes, desde *Um Cão Andaluz* até *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, quer seja na repressão de casais que se amam ou na falta de entendimento entre as partes de uma relação (BUÑUEL, 1982, p. 337). Segundo a leitura de Fernando Cesarman:

*En Tristana se maneja otra vez el tema de la imposibilidad de amar, como lo ha planteado Buñuel desde El perro andaluz; la materia está dispuesta para el encuentro, allí están colocados el hombre y la mujer con toda libertad exterior para entregarse y continuar esta entrega sin problema. Pero interiormente, en el carácter de los personajes, en sus modos de reaccionar, tal libertad no existe. Los personajes se entregan y parecen poseer una fuerza que los obliga a destruirse, y esta fuerza, de acuerdo con la dinámica*

*psicológica, es el resultado de un sentimiento de culpa, porque la personaje escogida como la meta del sentimiento amoroso es una persona prohibida por ser la representante de impulsos incestuosos (apud: MARQUES, 2010, p. 20).*

O erotismo e a morte, então, foram para o jovem Luis Buñuel descobertas simultâneas, tais quais para o pequeno Archibaldo de la Cruz ao se deslumbrar com as sedutoras coxas de sua babá assassinada (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 198). Para Max Aub, a educação religiosa recebida por Buñuel e os dogmas da ressurreição da carne pregados pelos jesuítas, tornaram-se explosivamente uma mescla de morte e erotismo em sua obra cinematográfica (*apud*: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 274-276). Sobretudo na noviça Viridiana, onde o fervor religioso se acentua na presença da cruz, da coroa de espinhos e dos demais objetos que ela carrega em sua mala. Vemos que aí o *Angelus* carnalizado opõe, como na Idade Média, a carne ao espírito e este perde. Se as cinzas jogadas por Viridiana em cima da cama e o touro sonhado pela menina Rita representam a morte, o *Angelus* reflete a beleza convulsiva, o *amour fou*, enquanto o retrato da Santa Ceia, a última antes da morte de Cristo, pré-anuncia a orgia que virá.

Lembremos que no filme *Viridiana*, bem como em outras obras do cineasta, Buñuel retoma a ópera *Tristão e Isolda* e que podemos ter em Dom Jaime, o tio suicida de Viridiana, uma reafirmação do morrer por e de amor. Claro está para Dom Jaime que a jovem noviça é para ele a personificação de um amor do passado, sua esposa morta do coração na noite de núpcias antes do amor ser concretizado. Viridiana, assim, representa em vida sua própria tia falecida e quando seu tio a beija dopada na cama, é como se esta também estivesse morta. Esse encadeamento de mortes em cascata nos pontua que *Viridiana* está evidentemente pautado na supressão do desejo clássico e na vociferação de um amor convulsivo, de uma paixão louca e sem precedentes no cotidiano das pessoas, latente e somente vívida na morte. Em *Viridiana* o desejo é mórbido e para Dom Jaime este “*só se torna urgente no momento em que a moça, num acesso de sonambulismo mórbido, realiza simbolicamente a relação entre o*

*erotismo e a morte, que obceca o ancião*” (GRANGE, in: BUÑUEL, 1968, p. 215). Para José de la Colina, Dom Jaime é o real herói de *Viridiana*, aquele que verdadeiramente vive de um amor louco:

*Mas a inútil aventura de Dom Jaime não carece por isso de certa grandeza irônica. L'amour fou é justamente essa luta do amante contra o tempo, contra a morte, contra a natureza e a realidade. O amor romântico chegava a um beco sem saída – a morte – e então afirmava que esse beco era a saída: que os amantes se reúnem na morte. Daí esse **sabor a sangue** presente nas obras românticas e surrealistas...*

*Para Dom Jaime, a última imagem de sua amada é a de sua amada morta. É por isso que ele tentará amar Viridiana – fiel retrato de sua esposa – como se estivesse morta (in: BUÑUEL, 1968, p. 48, grifos do autor).*

Dom Jaime crê que a chegada de Viridiana à sua mansão permitirá a este a retomada de sua fracassada noite de núpcias. Para ele Viridiana é sua esposa, nada mais natural do que continuar o inacabado, dar cabo ao sonho de décadas e concretizar sua felicidade num amor real. Somente quando esta o recusa é que Dom Jaime realmente se dá conta da impossibilidade dos seus desejos, à concretização destes só lhes resta à morte. Entre Dom Jaime e Viridiana instala-se uma tensão em que seu ápice é a morte, ao fidalgo só interessa a beleza convulsiva, o *amour fou*, nada do que está ao seu alcance ou acessível às suas mãos é capaz de lhe satisfazer ou agradar. Na opinião de Jean-Claude Bernardet, Dom Jaime, “*embora tenha junto dele uma mulher, a criada, disposta a ceder em tudo*”, ignora Ramona e projeta sua fixação em “*sua sobrinha, que não é senão o eco de sua esposa falecida*” (in: BUÑUEL, 1968, p. 199). Claro está que tal projeção nada mais é do que um desejo inatingível, Viridiana não é sua esposa, Viridiana nunca será sua amante.

Da mesma forma, ressaltamos a onipresença do desejo atrelado à morte numa das seqüências do filme *Bela da Tarde*, quando um nobre cavalheiro alcança o auge de sua excitação ao promover a união de necrofilia e sexo. Ao encontrar Bela sozinha num parque de Paris este nobre cavalheiro, um duque, se

aproxima e se auto-proclama um homem à moda antiga, daqueles que ainda se comovem com a morte, e em seguida convida Bela para ir à sua propriedade nos arredores da cidade para que esta participe de uma cerimônia religiosa. Na visão deste duque, Bela é o tipo de mulher que ele procura. Quando Bela já está no castelo do duque nós a encontramos nua, vestindo apenas um fino véu negro que se arrasta pelo chão. Ela caminha pelas dependências do local e se deita num caixão, fingindo-se de morta enquanto o nobre cavaleiro lhe coloca um buquê de lírios no colo. Dá-se início a um ritual de adoração por um corpo de mulher inanimado que culmina numa sugestiva masturbação debaixo do caixão. O desejo, o prazer e os anseios carnis deste homem estão diretamente associados à morte, para ele o fato de que Bela *“não mais levantará, os vermes irão comer sua carne e as flores apodrecerão”* torna-o um surrealista nato, ávido pela beleza convulsiva e pelo *amour fou*. É na morte da mulher desejada que reside toda a excitação para estes personagens de Luis Buñuel, como o de Alejandro em *Escravos do Rancor* e o de Dom Jaime em *Viridiana*.

Salvador Dalí compartilhava com esta idéia de morte encontrada no *Angelus* e não somente pela figura do filho morto aos pés do casal. No seu entendimento, esta pintura era a única no mundo que comportava a presença imóvel, a expectativa de um encontro de dois seres num meio solitário, crepuscular e mortal (DALÍ, 2004, p. 164). Dalí enxergava que na figura feminina do casal de camponeses também havia um perfeito sentimento de morte configurado por suas características maternais, enquanto o seu parceiro na pintura se apresentava como o macho a ser engolido pela fêmea, morto após a fecundação, tal quais alguns insetos ou ainda de acordo com suas referências mitológicas, históricas e religiosas (DALÍ, 2004, p. 95-96).

*... de “sentimiento monumental fúnebre”, de “inmovilidad” activa en la mujer, pasiva y aniquilada en el hombre, y otras circunstancias y factores de “ambiente argumental”, cuya prodigiosa resolución en el cuadro, por onírica que sea, contribuye con la misma fuerza a hacer surgir, de la imagen insípida y estereotipada de **El ángelus** de Millet, la variante maternal del mito inmenso y atroz de*

*Saturno, de Abraham, del Padre Eterno con Jesucristo y del mismo Guillermo Tell devorando a sus propios hijo* (DALÍ, 2004, p. 152, grifos do autor).

No *Angelus* de Millet Salvador Dalí associava a morte a um sentido de todas as épocas, de uma terra lavrada agregada ao alimento proveniente dessa, de uma terra lavrada que se alimenta do esterco doce como o mel e que, para nós, deveria assemelhar-se com os mais autênticos desejos necrófilos. Este dualismo nos leva a considerar que a terra lavrada representou para o pintor catalão, sobretudo no momento do crepúsculo, um elemento gerador de frutos (DALÍ, 2004, p. 164-167) e a personificação da renovação da vida. Além desta visão, para Salvador Dalí a regeneração da terra dava-se por meio do enterro e da decomposição da carne, conforme descrição abaixo:

*Recuerdo, en la época en que este cuento me fue leído en voz alta por mi madre en el curso de una convalecencia, que me impresionaron diversas descripciones del crepúsculo, el descubrimiento extremadamente transtornador del fósil y el nacimiento de una vida nueva. Y concretamente me emocionó hasta las lágrimas el episodio del abandono de la isla llena de rocas inmensas, "la isla de los fósiles", lugar que siempre he asociado y localizado en el paisaje del Cap de Creus, que (quiero recordarlo) sirve de marco a una de las fantasías que gravitan alrededor de **El ángelus*** (2004, p. 65, grifos do autor).

Ao centrarmos nossa discussão nesta linhagem defendida por Mikhail Bakhtin, o fazemos no contexto de um carnaval medieval também descrito como um momento e uma representação do rebaixamento corporal, onde o desejo vivo pelo objeto sexual e os aspectos do baixo corporal atingiram tanta importância quanto às elevadas aspirações da sociedade. Onde a festa em Luis Buñuel se constrói num imaginário e reside num carnaval que explora um objeto de desejo personificado no sexo feminino. Para Bakhtin, o escritor renascentista François Rabelais devolveu ao corpo o sentido e a realidade materna, rompendo com a negação da vida corporal de sua época, em que o corpo humano era tido como corrupto e aniquilador, licenciosamente grosseiro e sujo.

Se havia um abismo entre a palavra e o corpo, este ocorria justamente porque a vida carnal era interpretada como autodestrutiva e Rabelais, para atribuir-lhe a ideologia medieval de um corpo que se torna o medidor completo do mundo, dotou-a com suas reais proporções valorizadas pelo homem (BAKHTIN, 1988, p. 285). É neste argumento que incluímos a obra do cineasta Luis Buñuel, sobretudo em *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *Bela da Tarde*, onde a exploração do desejo ao corpo, antes de ser considerada espúria, é interpretada por nós como a essência da vida e do homem.

*Ele estudou como um entomologista isso a que chamamos de amor, a fim de revelar, sob a ideologia, a mitologia, as chatices e as fraseologias, a total e cruel maquinaria do sexo. Ele destaca para nós os metabolismos cegos, os venenos secretos, os reflexos mecânicos, as distilações glandulares, as estreitas imbricações de forças que, na vida, unem o amor e a morte. Uma metempsicose bioquímica onde o indivíduo sucumbe para que a espécie sobreviva (MILLER, in: KYROU, 1966, p. 183).*

Ora, entendemos que são visíveis as relações com o baixo corporal quando estas sugerem um olhar carnalizado sobre certos significados da Idade Média recorrentes em Buñuel e que nos permitem relacionar os discursos medievais com os discursos modernos de *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *Bela da Tarde*. Encontramos aí o que poderíamos chamar de um realismo transcendido, uma quebra na hierarquia e no espaço sociais oficialmente estabelecidos por normas e regras políticas e religiosas que, para o olhar carnalizado, deveriam ser interpretadas e seguidas totalmente às avessas, como bem enfatiza Robert Stam:

*A obra de Luis Buñuel, mais do que qualquer outra, forja um elo direto entre as transgressões formais e temáticas da vanguarda e a tradição medieval da irreverência carnavalesca. Buñuel, que foi educado no que ele próprio determinou “uma atmosfera medieval” e que inúmeras vezes exprimiu seu amor pela Idade Média, ressuscita em seus filmes as estratégias artísticas daquele “período doloroso e deliciosamente refinado” (2000, p. 61, grifos do autor).*

#### **4.2.2. A FERTILIDADE DOS EXCREMENTOS**

*Abrindo-se a mancha, vê-se a dois ou três metros, uma **Anunciação** de Fra Angelico, muito bem emoldurada e iluminada, mas cujo estado é lamentável: dilacerada a golpes de faca, pegajosa de pez, a cara da Virgem cuidadosamente suja com excrementos, os olhos furados por agulhas tendo o céu em letras grosseiras a inscrição: ABAIXO A MÃE DO TURCO (BUÑUEL, apud: KYROU, 1966, p. 119, grifo do autor).*

Seguindo este nexos do baixo topográfico com o corpo humano, encontramos um paralelo que o significado das excreções corpóreas adquiriu na Idade Média e, posteriormente, nas obras de Luis Buñuel. A região dos órgãos genitais era considerada uma área rica em fertilidade e não somente com relação ao ventre feminino e a região escrotal masculina, os responsáveis pela procriação, mas também por excretar fezes e urina que regavam e adubavam a terra. Fertilizando o campo para um novo renascimento ou, metaforicamente, para simbolizar vida nova à natureza e ao povo, a urina e, sobretudo os excrementos, foram trazidos até a atualidade com a salutar expressão “*salpicar de lama*” (BAKHTIN, 1999, p. 126). Esta expressão ficara conhecida na Idade Média por meio das festas populares, nas quais o clero ritualisticamente atirava fezes ao povo para simbolizar a renovação da vida, uma conduta que pode ser caracterizada como um gesto tradicional de rebaixamento, como escreveu Bakhtin ao analisar Rabelais:

*No célebre episódio dos carneiros de Panugre, do Quarto Livro, o mercador Dindenault se vangloria de que a urina de seus carneiros fertiliza os campos “como se Deus tivesse mijado neles”... Prova que nessa época, nas lendas populares e na própria língua, os excrementos estavam indissolúvelmente ligados à fecundidade... Em Baldus de Folego, encontra-se uma passagem que tem por quadro o “inferno” onde Cingar “ressuscita” um adolescente, regando-o com “urina” (1999, p. 128-129, grifos do autor).*

Os excrementos foram, neste realismo grotesco da Idade Média, considerados mais do que simples necessidades fisiológicas e interpretados como matérias essenciais à vida e ao corpo do homem, bem como fundamentais à terra

na luta contra a morte dos campos. O homem medieval possuía uma ligação extremada e forte com a terra, que lhe propiciava os frutos e lhe garantia o sustento, a fartura e a miséria da vida, além de ter sido um elemento de constituição da sua identidade social. É neste mesmo contexto que no filme *A Idade do Ouro* o *amour fou* surrealista está relacionado à urina de uma de suas personagens, quando “*la asociación audiovisual de una mujer orinando, en la escena de amor y antes de apagar la luz debe oírse mear en el orinal; el personaje que recita mon amour con la cara ensangrentada...*” (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 127). Ou ainda, quando encontramos em *Viridiana* a presença da lama:

... E que recompensa para ela quando, ao cair da tarde, nos campos, todos os seus vagabundos cantam em coro um vibrante ângelus...

Aqui, o gênio cinematográfico de Buñuel exprime-se ainda uma vez. Recorrendo à montagem paralela, alterna os planos do ângelus com planos de trabalho da propriedade. Cada vez que os vagabundos pronunciam os nomes de Deus, da Virgem ou de Cristo, passamos, sem transição, a troncos de árvores que caem com um ruído sinistro, à **lama atirada** sobre tijolos ou ao cimento que é preparado (KYROU, 1966, p. 61, grifo nosso).

Quando consideramos aprofundar tal característica na obra de Luis Buñuel, compreendemos uma das seqüências de *Bela da Tarde* cujas cenas nos mostram a personagem principal sendo “salpicada de lama”, ou melhor, alvejada com fezes. No filme, Séverine é uma mulher bem casada com um médico e possui uma posição social elevada, cuja vida sexualmente reprimida impulsiona-a a prostituir-se à tarde. Longe de torná-la feliz, tal atitude faz com que ela se condene psicologicamente e que tenha sonhos eróticos e masoquistas protagonizados pelo marido e outros conhecidos. “*Copular e tirar a roupa. Isso me choca. Sou pudico. Coro. É aliás exterior. O que eu mostraria é uma sensualidade ao contrário mais profunda, mais devoradora, mais terrível. Queria fazer o retrato da perversidade feminina...*” (BUÑUEL, in: KYROU, 1966, p. 98). É o subconsciente de Séverine assumindo as rédeas de sua vida e a transformando em *Bela da Tarde*, conforme nos mostra Jean-Claude Carrière:

O fim de **A Bela da Tarde**, de Buñuel, apresenta uma surpresa parecida. Esta é uma cena verdadeiramente inexplicável, ao meio caminho entre realidade e fantasia, na qual os conflitos da heroína Séverine parecem se resolver repentinamente. Seu marido, paralisado em uma cadeira de rodas, levanta-se bruscamente como se estivesse curado, momento em que uma lágrima lhe escorre pelo rosto. Ele anda sorridente em direção à esposa, que o observa e parece feliz. Os dois caminham juntos até a janela. Lá fora uma carruagem vazia atravessa a paisagem outonal, sem dúvida levando para algum lugar desconhecido as perigosas fantasias da heroína (2006, p. 85, grifo do autor).

Numa dessas fantasias ou sonhos de Séverine, no mesmo dia em que teve seu primeiro encontro com um cliente no bordel de madame Anais, seu marido Pierre e um amigo do casal, Husson, duplicam as posições das personagens existentes na pintura *Angelus*. Depois deste gesto ambos recolhem excrementos num balde e vão ao encontro de Séverine para cumprimentá-la: “*Como vai sua cadela? Está indo bem prostituta?*”. Séverine está amarrada numa coluna de madeira, vestida com um esvoaçante vestido branco, quando Husson furiosamente começa a atirar-lhe no rosto e no corpo os excrementos do balde e a xingá-la de “*prostituta velha! Verme! Porca! Escoria! Lixo! Vagabunda! Cadela!*” Nesta situação Pierre somente observa as atitudes do amigo enquanto Séverine o suplica: “*Pierre, eu imploro que pare. Eu te amo!*”

*En ese momento se oye el toque de una campana y los dos adoptan la posición de las figuras que presiden el **Angelus** de Millet. Comienza a llover y Pierre comenta: Está empezando a expiar. Llenan un caldero con barro y se dirigen hacia Séverine, atada a un poste con un immaculado vestido que los dos hombres ponen perdido de barro, mientras la cubren de insultos obscenos* (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 256-257, grifo do autor).

A possibilidade de tal seqüência representar uma relação de escárnio e repulsa à primeira vista decifra-se também como uma metáfora para a renovação humana, para a fertilidade da mulher e do casamento ou simplesmente para vir à tona os anseios e os desejos sexuais que esta mulher nutre por seu marido. O

papel de Bela da Tarde é ser prostituta, o de Séverine não. À noite, logo após chegar a sua casa e tomar um banho na intenção de eliminar do corpo toda a sujeira vivida por Bela, Séverine deita-se para se deixar levar pelo fantasioso, num devaneio que poderá, quem sabe, purificar, via a dualidade do grotesco, sua alma pervertida enquanto seu corpo é flagelado.

*... Explode o tema-mor de Buñuel, um admirável e único apelo ao amor. Indiferentes à cerimônia, “um homem e uma mulher, enlaçados lascivamente, rolam na lama”. Seus gemidos de amor cobrem o discurso inaugural do governador e, até o fim do filme, aquele intenso amor vai morder ferozmente os preceitos, a opressão e as leis da sociedade... Os amantes separados, como se separa os cachorros nas ruas, arrastados cada um de seu lado para as prisões cotidianas, não ficarão, apesar disso, separados... Buñuel esqueceu todas as regras e compôs o grande poema cinematográfico do **amor delírio** (KYROU, 1966, p. 20-21, grifos do autor).*



*Bela da Tarde (fotograma), Luis Buñuel, 1967*

O que vemos nesta seqüência dos excrementos sendo atirados em Bela, como também na seqüência em que os amantes de *A Idade do Ouro* se agarram e rolam na lama, conforme a citação acima, é uma oposição via o grotesco medieval ao modo clássico de se apresentar o corpo belo de uma mulher cobiçada. É a

condição de se perpetuar o desejo incontrolável que reside nos nossos sonhos mais profundos quando a lama se transforma num delírio, num devaneio de escamoteamento moral em que a pureza e a higiene cedem lugar ao prazer. Um desejo que, mesmo coibido e encoberto pelas regras morais e sociais, resiste a distâncias inimagináveis e triunfa sobre a sociedade (KYROU, 1966, p. 22). Logo, vemos que em Buñuel a tradição medieval desponta por meio das transgressões sociais à igreja, à política e à burguesia, por deslocamentos de tempo e de espaço, onde as personagens burguesas atingiram o nível dos humildes e os símbolos cristãos foram “rebaixados” aos anseios da carne, como também acontece no já mencionado filme *Simão do Deserto*. De acordo com Jean-Claude Carrière:

*Voltando a A Bela da Tarde. Luis não queria que a platéia visse ou ouvisse qualquer diferença entre a suposta vida real e as fantasias de Séverine, a jovem de classe média que passa as tardes num bordel. De fato, todo o filme parece dizer que não há diferença, que a vida imaginária é tão real quanto à outra, e que a vida que tomamos por real pode a qualquer momento se tornar inverossímil, absurda, anormal, perversa, levada a extremos por nossos desejos ocultos (2006, p. 89, grifo do autor).*

Sendo assim, devemos entender que carnaval medieval não rebaixa num sentido pejorativo, antes ele subverte, ele contradiz e provoca, dá aos seus atores a liberdade de ser arrancar as máscaras e de tornar público o privado, escancarar os segredos mais íntimos, mesmo que sejam estes os inconfessáveis desejos sexuais de uma senhora da sociedade parisiense. Bakhtin enfatiza que tais traços podem ser observados em todo o romance picaresco e que a novela de cavalaria *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha* é um destes bons exemplos (BAKHTIN, 1988, p. 278-279). Ora, sabemos da influência que a obra de Miguel de Cervantes exerceu sobre Luis Buñuel e, portanto, entendemos que o excremento em *Bela da Tarde* não rebaixa, pelo contrário, enaltece o desejo e a atração, via a beleza convulsiva, pela mulher e seu corpo. O excremento faz parte do corpo desta mulher em ebulição.

Mesmo porque, ao sermos lançados num turbilhão de devaneios da bela Séverine, não sabemos ao certo em quais momentos ela sonha acordada e deseja fantasiosamente e com toda a fé ser celebrada pelos excrementos ou se apenas estamos diante de uma realidade assistida. Para nós espectadores, não estão claros se os acontecimentos que se passam pertencem ao mundo objetivo de Séverine ou ao mundo subjetivo de Bela, se estes fazem parte de sua realidade ou de seus mais deliciosos pesadelos (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 260). Deliberadamente, esta ambigüidade instalada na obra de Buñuel altera nossos pontos de vistas e nos faz questionar até que ponto os anseios de Séverine chegam às vias de fato (STEIN, in: BUÑUEL, 1971, p. 20).



Temos aqui a noção de que *Bela da Tarde* é puro desejo e que o mesmo é levado por um caminho que foge ao usual. Nesta medida, podemos mensurar que os excrementos atirados em Séverine não se tratam de aberrações ou atributos

negativos, pelo contrário, corporificam-se em obsessões concretas, por meio da surrealidade, de uma fêmea com liberdade para sonhar e fantasiar-se em *Bela* (SARRIS, in: BUÑUEL, 1971, p. 24-25). O *Angelus* em *Bela da Tarde*, seguido dos excrementos atirados em Séverine, opõe-se criticamente aos romances tradicionais e folhetinescos. Não há uma celebração à moralidade burguesa como também não há uma simetria narrativa na obra. O que vemos é a alternância de estados, de dimensões que se intercalam, se tornam ambíguas e que, por meio da subjetividade, ignoram a fatalidade ao deixar que os sonhos conduzam os desejos por caminhos sinuosos e, por que não dizermos, prazerosos.

*The great irony of **Belle de Jour** is that a sixty-seven-year-old Spanish surrealist has set out to liberate humanity of its bourgeois sentimentality only to collide with the most sentimental generation of flowery feelings in human history* (SARRIS, in: BUÑUEL, 1971, p. 27-28, grifo do autor).

Estabelecer a dimensão do desejo em Buñuel pelo grotesco dos excrementos na configuração do amor louco surrealista é vislumbrar como este é provocado e movido por um desejo às avessas. A partir daí entendemos que este desejo se configura nos sonhos de Séverine/Bela e nos conceitos do carnaval medieval. *Bela da Tarde*, tanto quanto *Simão do Deserto*, se caracteriza por ser um filme pleno de devaneios em que assistimos uma relação precariamente estabelecida entre o sonho e a realidade, calcada na idéia do fantasma e do sonhar acordado num quase torpor tão propagado por Christian Metz <sup>65</sup>, configurando-se na mais requintada equação. Isto é, na mais perfeita falta de

---

<sup>65</sup> *Todavia, o fluxo fílmico assemelha-se mais ao fluxo onírico do que os outros produtos da vigília. É recebido, já o dissemos, num estado de menor vigilância. O seu significante próprio (as imagens sonoras e em movimento) confere-lhe uma certa afinidade com o sonho, visto que coincide de entrada com o significante onírico num dos seus traços mairões, a expressão “por imagens”, a capacidade de figurabilidade, segundo o termo de Freud. ... Por isso somos levados a introduzir na análise um termo novo, o **devaneio**, o qual, como o estado fílmico e contrariamente ao sonho é uma atividade de vigília... É o “Tagtraum” de Freud, o sonho de dia, numa palavra, o **fantasma consciente*** (METZ, 1980, p. 129-134, grifos do autor).

critérios para o que é real e o que é sonhado em ambas as obras. Este devaneio fílmico tem como antecedente direto na cinematografia de Luis Buñuel seu primeiro filme, *Um Cão Andaluz*.

*Um casal, por trás dos vidros de uma janela, acompanha, impotente, um acidente na rua e logo depois do acidente o casal entrega-se a brinquedos eróticos muito oníricos. Não há, ali, mais lugar para o **belo sonho**, para o esteticismo, para a piada; trata-se de penetrar na **vida latente**, de berrar a angústia e o amor, de atirar na cara do mundo o humor negro (KYROU, 1966, p. 17, grifos do autor).*

Certa vez André Breton propagou que a “*onipotência do desejo*” deveria ser, sempre e num ato afirmativo, o verdadeiro e único objeto de fé dos surrealistas (in: CHIPP, 1993, p. 421). Para nós está claro que toda a obra cinematográfica de Luis Buñuel está permeada por um desejo latente, por vezes submerso em outras questões caras ao cineasta, que costura seus enredos e encharca suas narrativas com o mais puro ardor sexual e a mais nobre das belezas convulsivas quando estabelece a renovação por seu objeto através do conjunto de sua obra. De acordo com o pesquisador e historiador Sergio Lima, um brasileiro que participou das atividades do grupo surrealista em Paris nos anos de 1961 e 1962, Buñuel é a obsessão pelo desejo, conforme este nos aponta em seu mais recente livro:

*A crítica tem sido omissa, não obstante suas declarações expressas e mesmo os manifestos que assinou em 1929 e 1930, por ocasião dos escândalos ocorridos nos lançamentos de **Un Chien Andalou** e **L'Age d'Or**, onde está claríssimo o tônus e os apelos eróticos ali presentes, e que permaneceriam contundentes e explicitados ao longo de toda a sua obra. Contudo, por mais de quatro décadas, duas das quais na cinematografia do México, com seu modo vigoroso e seu chamamento do maravilhoso, Buñuel é um dos raros cineastas de extensa filmografia que conseguiu dar visibilidade exemplar e consistentíssima a esta sua voz particular do desejo... Acentuo que sua filmografia está toda ela voltada à questão **del deseo**, do mesmo modo que o próprio movimento dos surrealistas... Mordente erótico esse que está presente e é determinante em todos os seus filmes. Tanto na sua série insólita de filmes mexicanos fechando os anos 50, quanto na derradeira série européia, que se encerra com **Cet obscur objet du désir** (1977) e seus acentos libertários. Na qual*

despontam títulos igualmente radicais como *Viridiana* (1961) e *Belle de Jour* (1966)... do mesmo modo que o *passo doble* encerrava *Um Chien Andalou*, com os dois amantes enterrados até o pescoço e cobertos de borboletas, sob o dístico "*C'est le Printemps!*"... Imagem explosiva, simultaneamente explosiva e fixa como *diz* a própria "beleza convulsiva" (LIMA, 2008, p. 112-113, grifos do autor).

# CONCLUSÃO





## 5. CONCLUSÃO

*A fotografia foi tirada no último dia daquele fatídico verão, poucos minutos antes de fazermos nossa segunda e derradeira tentativa de lutar contra o destino. Usando um pretexto ridículo qualquer (era nossa última chance, nada mais importava), escapamos do restaurante rumo à praia, encontramos um trecho de areia deserto e lá, na sombra violácea de algumas rochas avermelhadas que formavam um espécie de gruta, tivemos uma breve sessão de ávidas carícias, os óculos de sol que alguém perdera servindo como única testemunha. **Eu estava de joelhos, prestes a possuir minha querida**, quando saíram da água dois banhistas barbudos, o velho homem do mar e seu irmão, gritando palavras obscenas de encorajamento. **Quatro meses depois ela morreu de tifo em Corfu.** ... Quando tento analisar minhas ânsias, meus atos e motivos, entrego-me a uma espécie de devaneio retrospectivo do qual brota uma infinidade de alternativas... (NABOKOV, 2003, p. 15, grifos nosso).*

Annabel, Dolores, Lolita, Simonne, Lia Liz, Catalina, Viridiana, Séverine, Tristana, Conchita... Personagens de estórias onde impera o autêntico *amour fou*, onde dentre todos os obstáculos a serem vencidos, os abraços e a permanência destes casais à iminência da morte selam as juras de um amor eterno. Desejo, amores impossíveis e morte, não necessariamente nesta ordem, são os temas mais caros à obra cinematográfica de Luis Buñuel. A morbidez atrelada a um desejo latente, incomensuravelmente gritante, pulsante, penetrante, em que as vontades dos amantes se interpõem num raciocínio ilógico onde reside o maior dos pensamentos, algo entre o real e o imaginário.

Desde a primeira até a última seqüência de *Um Cão Andaluz* o que o filme nos impele a compreender, quer isto seja possível em um filme surrealista, é como o desejo se manifesta para o autor, ou melhor, como ele não deve se concretizar. Na questão do amor louco surrealista, o desejo para se manter forte e vivo deveria sempre ser cultuado como algo inatingível e assim, sendo uma das premissas deste movimento de vanguarda, o desejo não poderia se realizar em tempo algum, permanecendo sempre na esfera das pulsões. A começar pelo olho rasgado, nesta seqüência antológica do cinema mundial, o que se tem a seguir na narrativa

é o sonho e os desejos mais secretos do homem. “A beleza será convulsiva ou não existirá”, este era o preceito surrealista pregado por seu fundador André Breton (*apud*: SONTAG, 2004, p. 121). Da mesma maneira que, para Max Ernst, a realidade fora relativa:

*Uma realidade pronta, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente na presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir **deslocadas** (sobre uma mesa de dissecação), escapará por isso mesmo à sua destinação ingênua e à sua identidade; passará de seu falso absoluto, por uma série de valores relativos, para um absoluto novo, verdadeiro e poético: guarda-chuva e máquina de costura farão amor. A transmutação completa seguida de um ato puro como o do amor se produzirá forçosamente sempre que as condições se tornarem favoráveis pelos fatos dados: **acoplamento de duas realidades aparentemente inacopláveis sobre um plano que aparentemente não lhes convém...** Reunidos ali, encontrei elementos de figuração tão distantes que o próprio absurdo dessa reunião provocou em mim uma súbita intensificação das faculdades visionárias e fez nascer uma sucessão alucinante de imagens contraditórias, imagens duplas, triplas e múltiplas que se sobrepunham umas às outras com a persistência e a rapidez próprias das recordações amorosas e das visões do meio-sono (in: CHIPP, 1993, 432-433, grifos do autor).*

Tanto esta relativa realidade e seus meandros, assim como a beleza convulsiva, agiram de fato na vida de Luis Buñuel para além de seus filmes e do atendimento aos preceitos do Surrealismo. Devemos lembrar que, com a exceção de seu único e duradouro casamento com Jeanne Rucar, o cineasta vivenciou constantes bloqueios relacionados à consumação dos anseios da carne, amou e não foi amado, amaram-no sem que este correspondesse. Dentre as razões destas interdições, o cineasta atribuía à sua timidez um papel fundamental na onipresença deste desejo inatingível (BUÑUEL, 1982, p. 206).

Da mesma forma que a morte não se configurou numa obsessão individual de Luis Buñuel, mas num tema coletivo compartilhado com seus amigos da Residência dos Estudantes de Madri, dentre eles Salvador Dalí e Federico Gracia Lorca (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 105). Para Salvador Dalí, a morte como uma de suas

“tres eternas constantes vitales” estava diretamente associada a Lorca, sendo este o centro de suas obsessões mortuárias (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 361). Para Luis Buñuel, o fato do mesmo ter apreciado o aparecimento da morte num dos filmes que mais o atraíram na história do cinema, *Der müde Tod* de Fritz Lang, deve-se ao:

*Tremendo e inmenso muro que el personaje de la Muerte construye en él cementerio, y que venía a “simbolizar” algo así como el Destino o la Muerte. Y entrecorrimo **simbolizar** porque una de las razones que más le debió de mover a entrar en la nueva profesión fue la capacidad del lenguaje visual para establecer sutiles relaciones sin implicarse el autor con enfáticas declaraciones pseudopoeéticas o de pretencioso alcance trascendental* (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 182, grifos do autor).

Tais reflexos se projetaram em sua obra, vemos que entre Dom Jaime e Viridiana se instala uma tensão em que o seu ápice é a morte, ao fidalgo só interessa a beleza convulsiva, o *amour fou*, e nada do que está ao seu alcance ou acessível às suas mãos é capaz de lhe satisfazer ou agradar. Em complemento, na seqüência em que Séverine é alvejada por excrementos, assim como na seqüência em que os amantes de *A Idade do Ouro* se agarram e rolam na lama, também nos deparamos com a subversão dos desejos enquanto Buñuel, calcado nos dogmas surrealistas e no grotesco medieval, repele a estrutura de um amor burguês na representação do desejo pela mulher. A morte e os excrementos perpetuam, por meio dos devaneios, esta cobiça incontrolável que reside nos delírios do homem.

Ao carnaval medieval atribuíram-se uma subversão social, uma inversão e uma liberação dos atos contidos das camadas mais baixas da sociedade feudal européia em oposição à sociedade vigente. A natureza de Luis Buñuel era subversiva e suas contradições ecoaram em seus filmes certas incompatibilidades ou inversões às leis morais de sua sociedade. Ao preferirmos atribuir à sua atitude uma característica de oposição ao que estava pré-estabelecido é por entendermos que não há um sentido negativista em tais manifestações neste contato com o

carnaval medieval. Desta forma, enxergamos que Luis Buñuel se torna atemporal e que podemos classificá-lo como moderno, afinal foi um cineasta surrealista, medieval em seu gosto pelas tradições espanholas e suas contradições à realidade ou, ao mesmo tempo, contemporâneo quando resgatou tais questões em sua obra, enquanto o carnaval em Buñuel confirma-se como um maravilhoso desvio.

*Viridiana, ar arisco, perdida... vai visitar aquele que lhe pode oferecer tantas coisas maravilhosas que mal começa a entrever... Jorge não manda Ramona embora; convida Viridiana a sentar-se, e jogam belota os três, como bons camaradas. A última frase do filme é dita por Jorge: "Eu bem sabia que, um dia, acabaríamos por jogar juntos uma partidinha de belota".*

*... O **Réquiem** serve de fundo para as loucuras eróticas do tio e depois para a orgia dos mendigos, o **rock and roll** serve de fundo sonoro para a "pequena belota" a três.*

*Viridiana rejeitou os ouropéis da santidade para viver, começando pelo que há de mais terra a terra, mais chato: uma "pequena belota".*

*... O filme termina porque Viridiana não interessa mais a Buñuel... Naquele momento, nossa heroína integrou-se na ordem, aprendeu a jogar belota e joga-a com o homem que, certamente, vai dormir com ela (KYROU, 1966, p. 66, grifos do autor).*

E se podemos dizer que Buñuel é contemporâneo mesmo depois de morto é porque sua obra é fecunda e nos permite ver e rever seus conceitos e provocações com o mesmo olhar de uma morte regeneradora. A cinematografia de Luis Buñuel não é datada, torna-se plena na atualidade ao nos lançar para outras estâncias das significações e nunca cessar suas possibilidades de leituras e interpretações. Sobretudo porque, muito embora o movimento Surrealista pregasse o acaso objetivo como um meio de expressão, acreditamos que em Buñuel, mais do que uma simples coincidência, as referências fílmicas e históricas provêm de um acervo mental. Mesmo que este acervo tenha surgido do inconsciente, compreendemos ainda se tratar de uma galeria pré-existente a nos comprovar que as experiências humanas e o conhecimento que o cineasta

espanhol possuía referente à história, à política e à sociedade, converteram-se em munição a este vanguardista ávido por romper com o seu passado aristocrático.

Além do mais, cabe a nós dizermos que o Surrealismo, em sua essência, teve como uma de suas qualidades primárias a oposição, uma mescla entre a ternura e a crueldade, uma contrapondo-se ou apoiando-se à outra (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 68). Esta ambivalência está presente na obra de Luis Buñuel. O cineasta nutria profundo interesse por um poema de André Breton no qual este proferia que o amor “*es una ceremonia secreta que debe celebrarse a oscuras en el fondo de un subterráneo*” (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 193). Esta frase tornou-se praticamente um evangelho para Buñuel a ponto do mesmo confrontar seguida e violentamente amor e morte em suas realizações cinematográficas, numa visão muito particular do que seria para ele a beleza convulsiva surrealista. Amor e morte, sexo e putrefação, foram os dois lados de uma mesma moeda, a moeda de um surrealista espanhol.

Quando em *Um Cão Andaluz* Luis Buñuel rasga a navalha o olho esquerdo de Simonne Mareuil, mas vemos que oito anos depois ela ainda enxerga com os dois olhos e, talvez, até melhor, acreditamos numa constante circunferência a girar em torno de Simonne e Pierre Batcheff, num ciclo infinito que intensifica ao casal a interdição do desejo. Simonne deseja que o ciclista acidentado recobre sua consciência e, para isto, dispõe em cima da cama suas roupas como se ele estivesse lá. Sua atenção é interrompida por um homem com a mão cheia de formigas, o próprio Pierre em seu alter-ego. Um atropelamento na rua excita este Pierre afoito, assim ele investe contra Simonne e acaricia todo seu corpo até ser impedido, vemos as tábuas dos dez mandamentos, cordas, pianos de cauda, burros podres e até dois maristas sendo arrastados. Simonne foge, mas reencontra-o novamente com a mão cheia de formigas num cômodo anexo ao que estavam.

Por fim, Simonne deixa Pierre para trás e foge para a praia, lá ela encontra o seu amor chateado com seu atraso. Ela se desculpa, os dois se abraçam, se

beijam e saem caminhando pela praia pedregosa, cheia de obstáculos, chutando as antigas roupas do ciclista e o passado de Simonne. Na primavera vemos o *Angelus*, o casal enterrado e interdito, porém, se nos servir de consolo, eternamente juntos na morte, lado a lado.

*La vengida del erotismo con la muerte es muy explícita en **Un perro andaluz**, en la secuencia en que cae de la boca del protagonista una mortal baba sanguinolenta al palpar los pechos de la chica (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 403, grifo do autor).*

Esta interdição nos leva a refletir sobre as características de todas as mulheres retratadas por Luis Buñuel enquanto estas se configuram em Dulcinéias, mulheres inatingíveis, distantes, idealizadas e detentoras de amores latentes, a mais pura representação quixotesca de um amor platônico, louco e doente. Carlos Fuentes entende que em *Viridiana* sim, que Dom Jaime é o próprio Dom Quixote e que, assim:

*Dulcinéia está morta. Dela permanecem os objetos e seu culto fetichista: Dulcinéia é um sapato macio, uma cinta presa ao velho ventre do velho fidalgo. Dulcinéia é uma noviça que volta à casa do tio, em licença antes de tomar o hábito. Dom Quixote abandona o escudo e a bacia para mascarar-se de Dom Juan; mas Dom Juan não ama as mulheres senão como reflexo da própria vaidade que reencontra nelas. Dom Juan, o impotente, não pode realizar na carne o amor que Dom Quixote realiza no ideal: privado de um como de outro, o único gesto de autodeterminação, de autodisponibilidade, é o suicídio (in: BUÑUEL, 1968, p. 55).*

No roteiro de *Viridiana* encontramos o seguinte trecho, capaz também de nos afirmar claramente a interdição do desejo nos filmes de Luis Buñuel:

*Jorge vê a jovem aproximar-se sorridente. Ele sente-se tomado de piedade por ela. A um homem de ação como ele, os pés bem plantados na terra, a conduta de Viridiana parece absurda. Mas sua doçura e sua beleza atraem-no fortemente. [No momento em que os dois jovens chegam perto um do outro, os trabalhadores e o contramestre, que terminaram seu trabalho e mudaram de roupas, saem da construção e passam diante deles. Cumprimentam Jorge, enquanto se afastam].*

Viridiana (mostrando sua casa e a casa dos mendigos):  
**Também vão fazer trabalhos aqui?**

Jorge: **Não fique inquieta. Ninguém vai incomodá-la.**

Seu olhar percorre rapidamente o corpo da jovem. Ele não procura dissimular o sentimento irônico que lhe causa este exame.

Jorge (mostrando os dormitórios): **Pensa em ficar muito tempo por aqui?...**

Viridiana: **Sim. Por quê?**

Jorge: **Bem, porque se você quiser, poderá voltar a morar na mansão. Como estou só, posso instalar-me em qualquer lugar.**

[Primeiro plano de Viridiana, que baixa timidamente os olhos.

Jorge está de costas para a câmara em silhueta.]

Viridiana: **E... sua amiga?**

Jorge: **Ela partiu.**

Viridiana: **Mas não vai voltar?...**

Jorge: **Não.**

Viridiana: **Por quê?**

Jorge olha-a fixamente com uma certa insolência.

Jorge: **Por que um homem se separa de uma mulher?**

Ela levanta os ombros com uma expressão de ignorância.

Jorge: **Bem, se você não sabe, eu não vou explicar. Uma beta como você, que não tem sangue nas veias, poderia escandalizar-se!**

Viridiana enrubescer. Ele dá uma gargalhada e se afasta em direção ao canteiro da obra (BUÑUEL, 1968, p. 137-138, grifos do autor).

O fracasso de Viridiana reside em sua própria luta, em todo o filme a personagem impõe sua cristandade e sua pureza inatingível. No fim, porém, esta desiste e se dá por vencida, despedindo-se de suas ilusões celestes e se entregando aos desejos da terra, do homem, visto que o Divino não poderá lhe suprir. O final original do filme continha no roteiro uma clara alusão a um *ménage à trois* e Buñuel se viu obrigado a modificá-lo por desaprovação da censura espanhola. Isto levou o cineasta a criar um novo final muito mais pernicioso porque não revela, apenas sugere uma relação sexual a três quando Viridiana, ao bater voluntariamente na porta do quarto do primo e aceitar o convite deste para entrar, se inclui no jogo de cartas em que irão participar Jorge e Ramona, aí “o primo lhe diz: *Tinha certeza de que você acabaria jogando tute conosco*” (BUÑUEL, 1982, p. 334, grifo do autor).

Ora, o filme termina justamente porque deixa de ser para Luis Buñuel a representação de um amor surrealista, deixa de conter e ostentar o *amour fou*, a beleza convulsiva. Viridiana torna-se uma dentre tantas as mulheres normais da sociedade, enquanto sua coroa de espinhos arde na fogueira e o rock'n roll aumenta na medida em que a câmera se afasta da alcova de Jorge.

*Entregando ao fogo os instrumentos da paixão, as pontes são destruídas; uma nova vida de mulher começa para ela, e isso na humilhação, porque deverá partilhar com Ramona o amor de Jorge (ou o que há no lugar dele) num **jogo de cartas a três** (PEÑA; SALACHAS, in: BUÑUEL, 1968, p. 191, grifo dos autores).*

Assim que o filme se encerra a vida de Viridiana começa, longe da salvação e muito próxima da carne que até então negava, *“vítima que era da idéia do pecado e de uma religião terrorista da culpabilidade”* (BUACHE, in: BUÑUEL, 1968, p. 213). No momento em que Viridiana cai em si e percebe que a vida de ambos, dela e de Jorge, são mais preciosas do que a sua castidade, esta atira sua coroa de espinhos e o seu crucifixo à fogueira e depois se entrega ao seu homem (SARRIS, *apud*: SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 231). Ao deixar sua espiritualidade de lado, Viridiana esquece de sua alma e se deixa levar pelos desejos do corpo, aí está um desfecho em que as tensões buñuelianas não mais existem.

*Entretanto, a maior presença sádica deste filme talvez esteja em Jorge, primo de Viridiana. Embora não pratique nenhum tipo de violência física, ele corrompe o espírito de Viridiana, induzindo-a a afrouxar seus valores religiosos e a se entregar a uma vida hedonista. A prova do sucesso de seu objetivo encontra-se na seqüência final de **Viridiana**, quando fica subentendido que a protagonista aceitará ser amante de Jorge, mesmo sabendo que ele já é amante de Ramona, a empregada da casa (MARQUES, 2010, p. 26, grifo da autora).*

Em se tratando de *Bela da Tarde*, podemos dizer que o filme começa e termina com a mesma carruagem que passeia pelo campo sendo conduzida por dois cocheiros vestidos de fraque enquanto ouvimos os sons de suas sinetas. Seguramente estamos entrando no primeiro dos muitos sonhos ou devaneios que

Séverine terá. Na abertura, Pierre e Séverine são os passageiros desta carruagem, um casal que se ama e que poderia perfeitamente viver num amor pleno se Séverine não fosse fria e cruel ao sabor do vento. Em seguida ela é arrastada para uma mata, amordaçada, amarrada ao galho de uma árvore e chicoteada enquanto é chamada de vagabunda por Pierre, logo depois, ele a deixa como oferta para o divertimento sexual dos cocheiros.

No instante seguinte ouvimos Pierre perguntar a Séverine no que a mesma está pensando e percebemos que eles estão em casa e que ela, sempre, só pensa em Pierre, na relação do casal. A carruagem, então, nos é apresentada como um devaneio recorrente desta personagem após um ano de casamento em que ela ainda não fora possuída pelo marido. Séverine se trata, provavelmente, de uma virgem reprimida que, molestada na infância por um homem de boina azul, só encontra refúgio no bordel de madame Anais. É lá que ela se sente viva!

Se em *Um Cão Andaluz* o *Angelus* ocorre na primavera, em *Bela da Tarde* não. Estamos no outono, onde as folhas caem e o desejo poder ser visto como algo maduro, mais consistente. Na vida real Séverine mostra-se uma jovem perdida, dependente do marido e, de certa forma, uma garota inocente. Já em seus devaneios ela é Bela da Tarde, aquela que possui desejos masoquistas. Vemos isso logo no primeiro contato de Bela com um cliente, o senhor Adolphe, um rico industrial fabricante de doces. Ao ouvir de outra garota que também trabalha com madame Anais que Bela tem classe e que, portanto, não é para ele, o senhor Adolphe se anima, é isso que o leva a escolher Bela, até então uma mulher inacessível. O cliente a trata com firmeza e assim ela obedece aos seus comandos, Bela é uma mulher que gosta de atitude, aí ela se transforma numa fêmea de fato. Pierre não tem esta mesma atitude na vida real de Séverine, é um homem compreensível demais com a esposa e somente nos devaneios desta, momentos em que ela é Bela, ele se transforma no que a personagem deseja, num homem dominador e impassível.

A existência de Bela faz com que Séverine se solte cada vez mais, sinta-se mais segura de si e não tenha medo do amor de Pierre, aos poucos ela cede aos seus desejos. Bela e Séverine são dois matizes de uma mesma pessoa, possuem um pacto onde o recato e a devassidão caminham juntos, em que o alto e o baixo se completam. Séverine ama Pierre cada vez mais enquanto Bela se divide entre gostar de Marcel (seu cliente fixo no bordel de madame Anais) e amar seu marido. Graças à existência de Bela, Séverine se transformou assim como Viridiana se modificou ao longo de sua convivência com Jorge.

Ainda mais depois que Pierre é baleado por Marcel e fica preso a uma cadeira de rodas. A partir do momento em que ele se torna dependente de Séverine, os sonhos desta não ocorrem mais. É aí que entra Husson, para livrar-lhe do seu último fardo, da mentira e da traição aplicada ao marido. Chegamos ao final de *Bela da Tarde* e ao seu último devaneio. Pierre pergunta novamente a Séverine no que ela está pensando e se levanta da cadeira de rodas, ouvimos as sinetas da carruagem e vemos Séverine ir ao encontro do marido enquanto conversam sobre tirar alguns dias de folga. Eles se abraçam, o som das sinetas aumenta. Séverine vai até a sacada de seu apartamento e olha ao longe. A carruagem passeia no campo sem nenhum passageiro, somente com seus condutores a levar “*para algum lugar desconhecido as perigosas fantasias*” de Bela (CARRIÈRE, 2006, p. 85).

Ora, diante de todo o exposto, constatamos que a morte e os excrementos encontrados na obra de Luis Buñuel não são moralistas ou repressores, antes, deixam em aberto seus significados para pensarmos num baixo corporal poético e libertador, numa visão original e corajosa, ambígua e provocadora. Certamente devemos entender que o amor louco buñueliano encontra na morte e no baixo corporal o fruto de um renascimento medieval na impossibilidade de uma relação em carne e osso, é o desejo sublimado que se eleva ao *amour fou*. Porque em Luis Buñuel este objeto do desejo se apresenta como algo irrealizável e se torna recorrentemente no tema de um amor impossível, louco e perdido. E aí não nos

restam dúvidas, seguramente o que temos nesta ambivalente manifestação é o grande e maravilhoso carnaval buñuelesco, a permanente aurora de cada entardecer.



# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema - Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

A PROPÓSITO de Buñuel. Direção: José Luis López-Linares e Javier Rioyo. Produção: Jorge Sánchez (México), Jessica Berman (EUA), Juliette Buñuel e Laura Pesce (França), Silvia Martinez e Bárbara Yacobi (Espanha). Participações: Jean-Claude Carrière, Serge Silberman, Carlos Saura, Michel Piccoli, Juan Luis Buñuel, Rafael Buñuel, Margarita Buñuel, Conchita Buñuel, Padre Idefonso Maria Gómez, José Bello, Silvia Pinal, Carlos Fuentes, Padre Manuel Mindán, Padre Gonzalo Gonzalbo, Ángela Molina, Jesús Fernandez, Paco Rabal, Roberto Cobo, Padre Julián Pablo, Eva Lopez, Carole Bouquet, Jean Pierre Cassel e outros. Roteiro: Augustín Sánchez Vidal. Produções Amaranta/Filmoteca de La Uniam (México); TVE (Espanha), 2000. 1 bobina cinematográfica (105 min.), son. color. e p.b., 35 mm.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Coleção Linguagem e Cultura. São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de Brasília, 1999.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário e Homero F. de Andrade. São Paulo: Hucitec - Editora da Universidade de Brasília, 1988.

BARZUN, Jacques. *Da Alvorada à Decadência: a história da cultura ocidental de 1500 aos nossos dias*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. “Domínio Francês - Anos 50”, in: *O Autor no Cinema - A Política dos Autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994. Pp. 09-65.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e a construção do sentido*. 2ª edição revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo - 1924*. 1924. Disponível em: <[http://www.surrealismo.net/II\\_Fase/Surrealismo/manifesto](http://www.surrealismo.net/II_Fase/Surrealismo/manifesto)>. Texto introdutório de Paulo Soares-Perry. Acessado em 02 de agosto de 2001.

BUÑUEL, Luis. *Belle de Jour, a film by Luis Buñuel*. English translation and description of action by Robert Adkinson. Modern film scripts collection. London: Lorrimer Publishing, 1971.

\_\_\_\_\_. *Meu Último Suspiro*. Tradução de Rita Braga. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Viridiana*. Tradução de Saul Lachtermacher e José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 1ª. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTRO, Raquel Cardoso de. *et al.* “O que é Conhecimento? Uma breve revisão de literatura”. in: *Revista Cesumar - Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*, nº. 01, vol. 14, Maringá: CESUMAR – Centro Universitário de Maringá, jan./jun. 2009. Pp. 55-72. ISSN 1516-2664.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. Coleção Círculo do Livro. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra et al. Coleção A. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COLI, Jorge. “Em Busca da Pulga Perdida”, in: *Folha de São Paulo*. Coluna Ponto de Fuga. São Paulo, agosto de 2007.

DALÍ, Salvador. *El Mito Trágico de “El Ángelus” de Millet*. Colección Esenciales. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2004.

DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí: a obra pintada*. Itália: Taschen, 1997.

DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. Tradução de Eugênio Michel da Silva e Maria Regina Lucena Borges-Osório; revisão do texto em português de Ester Mambrini. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

ECO, Umberto. *A Misteriosa Chama da Rainha Loana: romance ilustrado*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FERNANDES, Carlos Roberto. “Arte e Propaganda: Interfaces e Interferências”, in: Revista *Trilhas*, nº 07, Campinas: UNICAMP, 1998. Pp. 142-146.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. 2ª edição. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2ª edição. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KYROU, Ado. *Luis Buñuel*. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1966.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma História do Corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flamínio Peres; revisão técnica de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Uma Longa Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LIMA, Sergio. *O Olhar Selvagem: o cinema dos surrealistas*. São Paulo: Algor Editora, 2008.

MARQUES, Sílvia. *Hispanismo e Erotismo: o cinema de Luis Buñuel*. São Paulo: Annablume, 2010.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. *O Significante Imaginário: psicanálise e cinema*. Tradução de António Durão. Coleção Horizonte de Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MINGUET BATLLORI, Joan M. *Salvador Dalí, Cine y Surrealismo (s)*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 2003.

MORET SANTOS, Vanisa Maria da Gama. “Salvador Dalí – e a verdade no mito trágico do Ângelus de Millet”, in: *Psicanálise & Barroco em revista*, nº. 02, vol. 06, Juiz de Fora: ICH, dez. 2008. Pp. 48-62. ISSN 1679-9887.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

NASCIMENTO, Amanda. “Sonho e Pesadelo: conexões do Surrealismo e do grotesco”, in: *17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*, Florianópolis: ANPAP, de 19 a 23 de agosto de 2008. Pp. 38-46.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *A Intertextualidade em Atos de Comunicação*. São Paulo: Annablume, 2006.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. “Cinema e Iconografia (considerações em torno do catálogo sobre Buñuel)”, in: NETO, Antônio Fausto; PINTO, Milton José (org.). *O Indivíduo e as Mídias*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. Pp. 260-271.

\_\_\_\_\_ (org.). *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PESSOA de BARROS, Diana Luz; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. Coleção Ensaio de Cultura. São Paulo: Edusp, 1999.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel – Volume I*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

\_\_\_\_\_. *Gargântua e Pantagruel – Volume II*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

ROTHMAN, William. "Land Without Bread", in: *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Pp. 21-38.

SADE, Donatien Alphonse François de. *A Filosofia na Alcova - Os Preceptores Imorais*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do Livro, sem data.

\_\_\_\_\_. *Os 120 dias de Sodoma ou A Escola da Libertinagem*. Tradução e notas de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SÁNCHEZ VIDAL, Augustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Colección Divulgación/Investigación. Barcelona: Planeta, 2009.

\_\_\_\_\_. *Luis Buñuel*. 4ª edición. Colección Signo e Imagem/Cineastas. Madrid: Cátedra, 2004.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. Série Temas. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. “Os Filhos de Ubu: A Abstração e a Agressão do Antiilusionismo”, in: *O Espetáculo Interrompido - Literatura e Cinema de Desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Coleção Cinema. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981. Pp. 83-91.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. Tradução de Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Cannabrava. 4ª edição. São Paulo: Nobel, 1991.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Coleção Ofício de Arte e Forma. Campinas: Papyrus, 1994.

VIEIRA. António (Pe.). *Sermão de Todos os Santos*. 1643. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803025.html>> Acesso em: 07 de janeiro de 2011.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema - Antologia*. Tradução de Teresa Machado. Coleção Arte e Cultura. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANI, Ricardo. “Cinema e Narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas”, in: *Conexão – comunicação e cultura / Universidade de Caxias do Sul*, nº. 15, vol. 08, Caxias do Sul: Educs, jan./jun. 2009. Pp. 131-149. ISSN 1677-0943.

\_\_\_\_\_. “Imbricações e Diálogos: as Influências Fílmicas de Luis Buñuel”, in: *Fragmentos de Cultura - Cinema e História*, nºs. 09/10, vol. 16, Goiânia: IFITEG/SGC/UCG, set./out. 2006. Pp. 733-749. ISSN 1414-9494.

\_\_\_\_\_. *Intertextualidades em “Um Cão Andaluz”: pinturas em fotogramas*. Campinas: UNICAMP, 2001. (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. “*Las Hurdes - Terra sem Pão*, o documentário e suas propriedades ficcionais”, in: *Cadernos da Pós-Graduação*, ano 06, nº. 01, vol. 06, Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2002. Pp. 60-66. ISSN 1516-0793.



# BIBLIOGRAFIA





## BIBLIOGRAFIA

### Livros

ABRAMS/CAMEO. *Great Modern Masters: Dalí*. Barcelona: Harry N. Abrams Incorporated, 1995.

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução de Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Verbo, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - Do Ilusionismo aos Movimentos Contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 2ª edição. Coleção Ofício de Arte e Forma. Campinas: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Olho Interminável [cinema e pintura]*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Óbvio e o Obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1982.

BAZIN, André. "Luis Buñuel", in: *O Cinema da Crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Pp. 46-94.

BENJAMIN, Walter. "O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia", in: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. Pp. 21-35;

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução de Sérgio Alcides. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1999.

BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a Estética Fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DALÍ, Salvador. *Diário de Um Gênio*. Tradução de Luis Marques e Martha Gambini. Coleção Oficina das Artes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. Tradução de Cristina Fino. Coleção Arte Moderna - Práticas e Debates. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FOUCAULT, Michel. *O que é um Autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3ª edição. Série Passagens. Sem local: Vega, 1997.

FREUD, Sigmund. "O Estranho", in: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XVII*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. Pp. 235-269.

GARDNER, Robert. "The Impulse to Preserve", in: WARREN, Charles. *Beyond Document - Essays on Nonfiction Film*. Hanover and London: Wesleyan University Press, sem data. Pp. 169-180.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-Imagem no Cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva-FAPESP, 2003.

MARNER, Terence St. John. *A Realização Cinematográfica*. Tradução de Manuel Costa e Silva. Lisboa: Edições 70, sem data.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. "Richard Wagner (1813-1883)", in: *História da Música Ocidental*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind e Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Pp. 757-770.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NÉRET, Gilles. *Arte Erótica*. Alemanha: Taschen, 1994.

\_\_\_\_\_. *Dalí*. Tradução de Lucília Filipe. Alemanha: Taschen, 1996.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *Surrealismo: Rupturas Expressivas*. 2ª edição. Série Documentos. São Paulo: Atual, 1987.

- PRÉDAL, René. *La Photo de Cinéma*. Paris: Les Éditions Du Cerf, 1985.
- REYNOLDS MORSE, Albert. *The Salvador Dalí Museum Collection*. Milão: Bulfinch Press Book, 1991.
- RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. Coleção A. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: DP&A-Faperj, 2005.
- SADOUL, Georges. “A Vanguarda na França e no Mundo”, in: *História do Cinema Mundial - Volume II*. Tradução de Manuel Ruas. Coleção Horizonte do Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. Pp. 237-250.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Filmes*. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre: L&PM Editores, 1993. Pp. 16-17; 33; 53; 81; 120-121; 128-129; 140; 141; 142; 193; 261; 274-275; 375; 397-398; 411; 422; 425-426.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário - Volume I*. Coleção Cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário - Volume II*. Coleção Cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SANTAELLA, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos – Como as Linguagens Significam as Coisas*. São Paulo: Pioneira, sem data.
- \_\_\_\_\_. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, sem data.
- \_\_\_\_\_; NÖTH, Winfried. *Imagem – Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. *Manual de Roteiro, ou Manuel, o Primo Pobre dos Manuais de Cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- SILVEIRA, Maria José. *O Fantasma de Luis Buñuel*. São Paulo: Frances, 2004.

TRUFFAUT, François. “La Politique des Auteurs”, in: *O Cinema Segundo François Truffaut - Textos Reunidos por Anne Gillain*. Tradução de Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Pp. 69-77.

TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Tradução de Dulce Salvato de Meneses. São Paulo: Martins Fontes, sem data.

VINCENDEAU, Ginette. “Luis Buñuel”, in: *Encyclopedia of European Cinema*. New York: Facts on File British Film Institute/Cassel and the British Film Institute, 1995. Pp. 65.

WOLLEN, Peter. “A Teoria de Autor”, in: *Signos e Significação no Cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes. Coleção Horizonte de Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1984. Pp. 76-116.

## **Dissertações e Teses**

COLUCCI, Maria Beatriz. *Impressões Fotogramáticas: a experiência dos fotogramas nas Vanguardas Artísticas*. Campinas: UNICAMP, 1999. (Dissertação de Mestrado).

FERRARAZ, Rogério. *O Veludo Selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do Surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista*. Campinas: UNICAMP, 1998. (Dissertação de Mestrado).

LIMA PORTELA, Girlene. *O Fenômeno da Intertextualidade na Produção Caetaneana: o intertexto como veiculador de sentidos*. Campinas: UNICAMP, 1998. Pp. 18-21. (Dissertação de Mestrado).

## **Artigos e Entrevistas**

ALMEIDA SALLES, Francisco Luís de. “O Bruto Continua Linha do Realismo Crítico”, in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30/01/2000.

ANDRADE, Sérgio Augusto de. “A Alegria da Obsessão”, in: Revista *Bravo*, ano 06, nº 70, São Paulo: D’Avila Comunicações Ltda., jul. 2003. Pp. 39-47. ISSN 1414-980X.

ANDREW, Dudley. “O Desautorizado Autor, Hoje”. Tradução de Teixeira Coelho, in: Revista *Imagens*, nº 03, Campinas: UNICAMP, dez. 1994. Pp. 63-68.

AUGUSTO, Sérgio. “Quando a Propaganda Virou Arte”, in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 22/03/2002.

AUMONT, Jaques. “Pintura & Cinema: P.s., P.s., P.s.”. Tradução de Fernão Ramos, in: Revista *Imagens*, nº 01, Campinas: UNICAMP, abr. 1994. Pp. 15-17.

BARCINSKI, Philippe. “O Cinema ainda está na Pré-História”, in: *A Revolução das Cantoras*. Revista *Bravo*, ano 11, nº 122. São Paulo: Abril, out. 2007, Pp. 78-80. ISSN 1414-980X.

BARROS, André Luiz. “Salvador Dalí”, in: Revista *Bravo*, ano 01, nº 06, São Paulo: D’Avila Comunicações Ltda., mar. 1998. Pp. 24-27. ISSN 1414-980X.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. “O Brasil Mítico de Marinetti”, in: *Folha de São Paulo*. Caderno mais! São Paulo, 12/05/2002.

COSTA, Valmir. “Significado e Significante”. São Paulo: Faculdades Integradas Rio Branco, 2004.

ESTENSSORO, Hugo. “A Vida Desaforada de Avida Dollars”, in: Revista *Bravo*, ano 01, nº 06, São Paulo: D’Avila Comunicações Ltda., mar. 1998. Pp. 28-32. ISSN 1414-980X.

FREIRE, Marcius Soares. “A Alucinação Fílmica - Realidade e Irrealidade do Cinema”, in: Revista *Trilhas*, nº 02, Campinas: UNICAMP, mai./ago. 1987. Pp. 109-118.

GONÇALVES FILHO, Antonio. “O Cineasta que Desafiou a Hipocrisia Burguesa”, in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30/01/2000.

MATA MACHADO, Tiago. “Ciclo Celebra o Divórcio entre Som e Imagem”, in: *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 03/12/2003.

MOREIRA, Juliana. "Barcelona e Modernidade: de Gaudí a Dalí", in: *Revista Bien'Art*, nº 30, São Paulo: TPT Comunicações e Editora Ltda., abril 2007. Pp. 14-20.

PASOLINI, Pier Paolo. "A Poesia do Novo Cinema", in: *Revista Civilização Brasileira*, nº 07, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., maio de 1966. Pp. 267-287.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. "Metáfora e Regressão em Obras de Buñuel e Picasso", in: *Revista USP*, nº 16. Dossiê Palavra/Imagem. São Paulo: USP, 1992-1993. Pp. 76-88.

\_\_\_\_\_. "Sobre a Poética da Carnavalização em Luis Buñuel", in: *Cinemais*, nº 14. São Paulo, 1998. Pp. 77-98.

POLACOW BISSON, Mauro. "O Lado Oculto do Cinema: O Tratamento Mítico nos Filmes", in: *Cadernos da Pós-Graduação*, ano 01, vol. 01, nº 01, Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP, 1997. Pp. 81-88.

ROCHA, Gláuber. "A Moral de um Novo Cristo", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30/01/2000.

\_\_\_\_\_. "Quando Gláuber Entrevistou Buñuel", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30/01/2000.

ROSÁRIO CAETANO, Maria do. "Los Olvidados", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cinema. São Paulo, 25/09/2000.

\_\_\_\_\_. "Roberto Cobo Comenta o Grande Papel de sua Vida", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cinema. São Paulo, 25/09/2000.

\_\_\_\_\_. "Sete Chances para Conhecer o Buñuel Mexicano", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cinema. São Paulo, 25/09/2000.

ROSEMBERG FILHO, Luiz. "100 Anos sem Cinema", in: *Revista Imagens*, nº 05, Campinas: UNICAMP, ago. / dez. 1995. Pp. 62-67.

SALES GOMES, Paulo Emílio. "A Aventura do Cinema Surrealista", in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30/01/2000.

\_\_\_\_\_. “Um Exaltante Elixir de Liberdade”, in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30/01/2000.

SILVA, Daniel Eveling da; LAMHA, Renata Willig. “O Riso que Persiste: influências grotescas na obra de Chico Buarque”, in: *Revista Virtú*, nº 07, Juiz de Fora: ICH/UFJF, set. 2008. Pp. 01-13. ISSN 1808-9011.

TEIXEIRA COELHO. “O Autor, Ainda”, in: *Revista Imagens*, nº 03, Campinas: UNICAMP, dez. 1994. Pp. 69-73.

TOZZI, Elisa. “Herói de Uniforme”, in: *A Revolução das Cantoras*. *Revista Bravo*, ano 11, nº 122. São Paulo: Abril, out. 2007. Pp, 84. ISSN 1414-980X.

\_\_\_\_\_. “Universo em Desencanto”, in: *A Revolução das Cantoras*. *Revista Bravo*, ano 11, nº 122. São Paulo: Abril, out. 2007. Pp, 77. ISSN 1414-980X.

ZANI, Ricardo. “Dialogismo – O Carnaval, o Popular e o Baixo Corporal em Luis Buñuel”, in: *Revista Virtú*, nº 08, Juiz de Fora: ICH/UFJF, dez. 2008/jan. 2009. Pp. 01-15. ISSN 1808-9011.

\_\_\_\_\_. “Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo”, in: *Em Questão - Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*, nº 01, vol. 09, Porto Alegre: UFRGS, jan./jun. 2003. Pp. 121-132. ISSN 0103-0361.

\_\_\_\_\_. “O Autor no Cinema - a exemplo de Luis Buñuel”, in: *Revista Científica da FAMEC/FAAC*, nº 03, vol. 03, São Paulo: FAMEC/FAAC, out. 2004. Pp. 103-113. ISSN 1677-4612.

\_\_\_\_\_. “O Olhar Carnavalizado em *Simão do Deserto - O Filme*”, in: *Revista Científica da FAMEC*, nº 01, vol. 01, São Paulo: FAMEC, ago. 2002. Pp. 46-54. ISSN 1677-4612.

ZANIN ORICCHIO, Luiz. “Fase Mexicana Ainda Precisa ser Revalorizada”, in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30/01/2000.

\_\_\_\_\_. “Luis Buñuel: Os Cem Anos do Anjo Exterminador”, in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2-cultura. São Paulo, 30/01/2000.

## Sites

AUGUSTO, Daniel. *No Espelho do Desejo*, Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2932,1shl>>. Acessado em 20 de novembro de 2007.

ÁVILA, Antonio O. *A Complicada História de um Roteiro para Buñuel*, Disponível em: <<http://www.uol.com.br/midiaglobal>>. Acessado em 19 de janeiro de 2008.

BARBOSA, Neusa. *Arturo Ripstein, ex-assistente de Buñuel, fala da carreira e mostra três filmes no Rio*, Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/festivaldoriorio/2008/ultnot/2008/10/07/ult6845u35.jhtm>>. Acessado em 13 de novembro de 2008.

DÁVILA, Sérgio. *O Arquivista que Mudou o Cinema*, Disponível em: <<http://www.uol.com.br/sergiodavila/>>. Acessado em 04 de dezembro de 2000.

FERRARI, Márcio. *O Cinema Morreu, diz o cineasta Peter Greenaway*, Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/07/09ult4332u274.jhtm>>. Acessado em 30 de julho de 2007.

MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H. *Realista*, Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/realista.html>>. Acessado em 24 de agosto de 2000.

MERTEN, Luiz Carlos. *Buñuel 101*, Disponível em: <<http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2001/01/12/cad339.html>>. Acessado em 02 de agosto de 2001.

MORET SANTOS, Vanisa Maria da Gama. “Salvador Dali – e a verdade no Mito Trágico do Ângelus de Millet”, in: *Psicanálise & Barroco em revista*, volume 06, nº. 02, Juiz de Fora: UCH, dez. de 2008. Pp. 48-62. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista>>.

SILVA, Daniel Eveling da; LAMHA, Renata Willig. “O Riso que Persiste: influências grotescas na obra de Chico Buarque”, in: Revista *Virtú*, nº 07, Juiz de Fora: UFJF, set. de 2008. Pp. 01-13. ISSN 1808-9011. Disponível em: <<http://www.virtu.ufjf.br/artigo%207a25.pdf>>.

TACCA, Fernando de. “Fotografia e Intertextualidade”, in: Revista *Studium*, nº 27, Campinas: UNICAMP, ago. 2008. Pp. 01-06. ISSN 1519-4388. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/27/03.html>>.

ZANI, Ricardo. *O Olhar Carnavalizado em Simão do Deserto - O Filme*, Disponível em: <<http://www.montessorinet.com.br/carnavalizado.htm>>. Acessado em 09 de maio de 2003.

Autor desconhecido. *Um Café com Jean-François Millet e Salvador Dalí*, Disponível em: <<http://www.widesoft.com.br/users/naturale/newpage2.html>>. Acessado em 24 de agosto de 2000.

Autor desconhecido. *Luis Buñuel*, Disponível em: <<http://msnhompages.talkcity.com/stagest/culturavirtual/bunuel.html>>. Acessado em 02 de agosto de 2001.



# FILMOGRAFIA





## FILMOGRAFIA

### Filmes de Luis Buñuel

#### ***Un Chien Andalou - Um Cão Andaluz.***

Realizado na França em 1929. Produtor: Luis Buñuel. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Fotografia: Albert Duverger. Cenários: Schilzneck. Atores: Pierre Batcheff, Simonne Mareuil, Jaime Miravilles, Luis Buñuel, Salvador Dali e Jeanne Rucar (figurantes). Trilha musical: *Tristão e Isolda* de Richard Wagner e um tango (indefinido). Duração: 17 minutos.

#### ***L'Age D'Or - A Idade do Ouro.***

Realizado na França em 1930. Produtor: Charles de Noailles. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Fotografia: Albert Duverger. Cenários: Schildknecht. Atores: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévet, Caridad de Laberdesque, Liorens Artigas e Lionel Salem. Trilha musical: Georges Van Parys, com trechos de Beethoven, Debussy e Richard Wagner. Duração: 60 minutos.

#### ***Las Hurdes – Terra sem Pão.***

Realizado na Espanha em 1932. Produtor: Ramón Acín. Diretor: Luis Buñuel. Roteirista: Luis Buñuel. Fotografia: Albert Duverger. Cenários: Schildknecht. Atores: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévet, Caridad de Laberdesque, Liorens Artigas e Lionel Salem. Trilha musical: Georges Van Parys, com trechos de Beethoven, Debussy e Richard Wagner. Duração: 20 minutos.

#### ***El Gran Calavera.***

Realizado no México em 1949. Produtores: Fernando Soler e Oscar Dancigers. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Alcoriza e Janet Alcoriza. Fotografia: Ezequiel Carrasco. Cenários: Luis Moya e Dario Cabañas. Atores: Fernando Soler, Rosario Granados, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Andrés Soler, Francisco Jambrina, Luis Alcoriza e Antonio Bravo. Trilha sonora: Rafael Ruiz

Esparza e Jesús Gonzáles Gancy. Trilha musical: Manuel Esperón. Duração: 90 minutos.

***Los Olvidados - Os Esquecidos.***

Realizado no México em 1950. Produtores: Oscar Dancigers e Jaime Menasce. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Luis Alcoriza. Fotografia: Gabriel Figueroa. Cenários: Edward Fitzgerald. Atores: Alfonso Mejía, Stella Inda, Miguel Inclán, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina e Efraín Arauz. Trilha sonora: José B. Carlos e Jesús Gonzáles Gancy, R.C.A. Trilha musical: Rodolfo Halffter, sobre temas de Gustavo Pittaluga. Duração: 88 minutos.

***Susana, Demonio y Carne - Susana, Mulher Diabólica.***

Realizado no México em 1950. Produtor: Sergio Kogan. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel, Jaime Salvador e Rodolfo Usigli. Fotografia: José Ortiz Ramos. Cenários: Gunter Gerszo. Atores: Rosita Quintana, Victor Emanuel Mendoza, Fernando Soler, Maria Gentil Arcos, Luis López Somoza e Matilde Palau. Trilha sonora: Nicolás de la Rosa, R.C.A. Trilha musical: Raúl Lavista. Duração: 82 minutos.

***Subida al Cielo - Subida ao Céu.***

Realizado no México em 1951. Produtores: Islã Filmes, Manuel Altolaguirre e Maria Luis Gomes Mena. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel, Manuel Altolaguirre, Juan de la Cabada e Lilia Solano Galeana. Fotografia: Alex Phillips. Cenários: José Rodríguez Granada. Atores: Lília Prado, Esteban Márquez, Carmem González, Leonor Gómez, Luis Aceves Castañeda, Pedro Elviro, Manuel Dondé, Roberto Cobo e Roberto Meyer. Trilha sonora: Eduardo Arjona e Jesús Gonzáles Gancy. Trilha musical: Gustavo Pittaluga e a canção *La Samarqueña* de Augustín Jiménez. Duração: 85 minutos.

***El Bruto - O Bruto.***

Realizado no México em 1952. Produtor: Oscar Dancigers. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Luis Alcoriza. Fotografia: Augustin Jiménez. Cenários: Gunter Gerszo. Atores: Katy Jurado, Pedro Armendáriz, Andrés Soler,

Roberto Meyer, Rosita Arenas, Beatriz Ramos e Paco Martinez. Trilha sonora: Javier Mateos e Galdino Samperio. Trilha musical: Raúl Lavista. Duração: 83 minutos.

***Las Aventuras de Robinson Crusoe - As Aventuras de Robinson Crusoe.***

Realizado no México em 1952. Produtor: Oscar Dancigers. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Philip Ansel Roll. Fotografia: Alex Phillips. Cenários: Edward Fitzgerald. Atores: Daniel O' Herlihy, Jaime Fernandez, Felipe de Alba, José Chavez, Emílio Garibay e Chel Lopez. Trilha sonora: Teodulo Bustos. Trilha musical: Luis Hernández Breton. Duração: 95 minutos.

***Él - O Alucinado.***

Realizado no México em 1952. Produtor: Oscar Dancigers. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Luis Alcoriza. Fotografia: Gabriel Figueroa. Cenários: Edward Fitzgerald e Pablo Galván. Atores: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristain, Aurora Walker, Carlos Martinez Baena, Manuel Dondé e Fernando Casanova. Trilha sonora: José D. Pérez e Jesús Gonzáles Gancy. Trilha musical: Luis Hernández Breton. Duração: 91 minutos.

***Abismos de Pasión - Escravos do Rancor.***

Realizado no México em 1953. Produtores: Abelardo Rodríguez e Oscar Dancigers. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel, Julio Alejandro e Arduino Maiuri. Fotografia: Augustin Jiménez. Cenários: Edward Fitzgerald. Atores: Jorge Mistral, Irasema Dilian, Lilia Prado, Ernesto Alonso, Luis Aceves Castañeda, Francisco Regueira e Hortensia Santoveña. Trilha sonora: Eduardo Arjona e Galdino Samperio. Trilha musical: *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, adaptada por Raúl Lavista. Duração: 91 minutos.

***La Ilusión Viaja en Tranvia - A Ilusão Viaja de Bonde.***

Realizado no México em 1953. Produtor: Armando Orive Alba. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel, José Revueltas, Maurício de la Serna, Luis Alcoriza e Juan de la Cabada. Fotografia: Raúl Martinez Solares. Cenários: Edward Fitzgerald. Atores: Lilia Prado, Carlos Navarro, Agustín Isunza, Miguel

Manzano, Javier de la Parra, Guillermo Bravo Sosa e José Pidal. Trilha sonora: José D. Perez e Rafael Ruiz Esparza. Trilha musical: Luiz Hernández Breton. Duração: 82 minutos.

***Ensayo de un Crimem – Ensaio de um Crime.***

Realizado no México em 1954. Produtor: Alfonso Patiño Gomez. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Eduardo Ugarte. Fotografia: Augustín Jímenes. Cenários: Jesús Bracho. Atores: Ernesto Alonso, Miroslava Stern, Rita Macedo, Ariadna Welter, José Maria Linares Rivas, Carlos Riquelme e Andrea Palma. Trilha sonora: Rodolfo Benítez, Enrique Rodriguez e Enersto Caballero. Trilha musical: José D. Pérez. Duração: 90 minutos.

***Nazarín - Nazarín.***

Realizado no México em 1958. Produtor: Manuel Barbachano Ponce. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Julio Alejandro. Fotografia: Gabriel Figueroa. Cenários: Edward Fitzgerald. Atores: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmáin e Luís Aceves Castañeda. Trilha sonora: José D. Perez e Galdino Samperio. Trilha musical: Macedonio Alcalá. Duração: 94 minutos.

***Viridiana - Viridiana.***

Realizado na Espanha em 1961. Produtor: Gustavo Alatraste. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Julio Alejandro. Fotografia: José F. Aguayo. Atores: Silvia Pinal, Francisco Rabal e Fernando Rey. Trilha musical: Gustavo Pittaluga. Duração: 91 minutos.

***El Angel Exterminador - O Anjo Exterminador.***

Realizado no México em 1962. Produtor: Gustavo Alatraste. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Luis Alcoriza. Fotografia: Gabriel Figueroa. Cenários: Jesús Bracho. Atores: Silvia Pinal, Jacqueline Andere, José Baviera, Augusto Benedicto, Luis Beristain, Antonio Bravo, Claudio Brook e César del Campo. Trilha sonora: José B. Carles. Trilha musical: Raúl Lavista, sobre temas

de Beethoven, Chopin, Scarlatti, cantos gregorianos e diversos. Duração: 95 minutos.

***Le Journal D'Une Femme de Chambre - Diário de Uma Camareira.***

Realizado na França e na Itália em 1964. Produtor: Michel Safra e Serge Silberman. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Fotografia: Roger Fellous. Figurino: Georges Wakhévitch. Atores: Jeanne Moreau, Georges Géret, Daniel Ivernel, Françoise Lugagne Muni, Jean Ozenne, Michel Piccoli e Dominique Sauvage. Duração: 93 minutos.

***Simón del Desierto - Simão do Deserto.***

Realizado no México em 1965. Produtor: Gustavo Alatriste. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Julio Alejandro. Fotografia: Gabriel Figueroa. Cenários: Sigfrido Garcia. Atores: Claudio Brook, Silvia Pinal, Hortensia Santoveña, Jesús Fernández, Luis Aceves Castañeda, Enrique Garcia e Eduardo Mac Gregor. Trilha sonora: James L. Fields e Luis Fernández. Trilha musical: Raúl Lavista, sobre o Hino de Peregrinos, saetas e tambores de Calanda. Duração: 42 minutos.

***Belle de Jour - A Bela da Tarde.***

Realizado na França em 1967. Produtores: Robert Hakim e Raymond Hakim. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Fotografia: Sacha Vierny. Cenários: Robert Clavel. Atores: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page, Pierre Clémenti, Françoise Fabian e Macha Meril. Trilha sonora: Pierre Davoust. Trilha musical: René Longuet. Duração: 100 minutos.

***La Voie Lactée - A Via Láctea, O Estranho Caminho de São Tiago.***

Realizado na França em 1969. Produtor: Serge Silberman. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Fotografia: Christian Matras. Cenários: Pierre Guffroy. Atores: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob, Michel Piccoli, Pierre Clémenti, Georges Marchal, Claudio

Brook e Delphine Seyrig. Trilha sonora: Luis Buñuel. Trilha musical: Jacques Gallois e Dominique Amy. Duração: 100 minutos.

***Le Charme Discret de la Bourgeoisie - O Discreto Charme da Burguesia.***

Realizado na França em 1972. Produtor: Serge Silberman. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Fotografia: Yves Manciet. Cenários: Albert Rajau. Atores: Fernando Rey, Michel Piccoli, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Jean-Pierre Cassel, Stéphane Audran, Julien Bertheau e Bulle Ogier. Trilha sonora: Luis Buñuel. Trilha musical: Guy Villette. Duração: 100 minutos.

***Le Fantôme de la Liberté - O Fantasma da Liberdade.***

Realizado na França em 1974. Produtor: Serge Silberman. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Fotografia: Edmond Richard. Cenários: Pierre Guffroy. Atores: Adriana Asti, Jean-Claude Brialy, Michel Lonsdale, Monica Vitti, Julien Bertheau, Paul Frankeur, Pierre Maguelon e Michel Piccoli. Trilha sonora: Luis Buñuel. Trilha musical: Guy Villette. Duração: 105 minutos.

***Cet Obscur Objet du Désir - Esse Obscuro Objeto do Desejo.***

Realizado na França em 1977. Produtor: Serge Silberman. Diretor: Luis Buñuel. Roteiristas: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière. Fotografia: Edmond Richard. Cenários: Pierre Guffroy. Atores: Fernando Rey, Carole Bouquet, Angela Molina, Julien Bertheau, André Weber e Milena Vokotio. Trilha sonora: Luis Buñuel. Trilha musical: Guy Villette. Duração: 105 minutos.

## **Filmografia Complementar**

***Le Retour à la Raison - Retorno à Razão.***

Realizado na França em 1923. Produtor: Man Ray. Diretor: Man Ray. Roteirista: Man Ray. Fotografia: Man Ray. Cenários: Man Ray. Atores: Kiki de Montparnasse. Trilha musical: Man Ray.

***Entr'Acte - Entreato.***

Realizado na França em 1924. Produtor: René Clair. Diretor: René Clair. Roteirista: Francis Picabia. Fotografia: René Clair. Cenários: René Clair. Atores: Erik Satie, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Man Ray. Trilha musical: René Clair.

***Le Ballet Mécanique - O Balé Mecânico.***

Realizado na França em 1924. Produtor: Fernand Léger. Diretor: Fernand Léger. Roteirista: Dudley Murphy. Fotografia: Fernand Léger. Trilha musical: Fernand Léger.

***Emak-Bakia.***

Realizado na França em 1926. Produtor: Man Ray. Diretor: Man Ray. Roteirista: Man Ray. Fotografia: Man Ray. Cenários: Man Ray. Atores: Kiki de Montparnasse. Trilha musical: Man Ray.

***Anémic Cinéma - Cinema Anêmico.***

Realizado na França em 1926. Produtor: Marcel Duchamp. Diretor: Marcel Duchamp. Roteirista: Marcel Duchamp. Fotografia: Marcel Duchamp. Trilha musical: Marcel Duchamp.

***La Coquille et le Clergyman - A Concha e o Clérigo.***

Realizado na França em 1928. Produtor: Germaine Dulac. Diretor: Germaine Dulac. Roteirista: Antonin Artaud. Fotografia: Germaine Dulac. Cenários: Germaine Dulac. Trilha musical: Germaine Dulac.

***L'Etoile de Mer - A Estrela do Mar.***

Realizado na França em 1928. Produtor: Man Ray. Diretor: Man Ray. Roteirista: Robert Desnos. Fotografia: Man Ray. Cenários: Man Ray. Atores: Alice Prin e André de la Rivière. Trilha musical: J. A. Boiffard.

***Le Sang d'un Poete - O Sangue de um Poeta.***

Realizado na França em 1930. Produtor: Jean Cocteau. Diretor: Jean Cocteau. Roteirista: Jean Cocteau. Fotografia: Michel Jarnaud. Cenários: Jean-Gabriel D'Eaubonne. Atores: Lee Miller, Pauline Carton, Odette Talazac, Errique

Rivero, Jean Desbordes, Fernand Dichamps e Lucien Jager. Trilha sonora: Henri Labrély. Trilha musical: Georges Auric. Duração: 60 minutos.

***Spellbound - Quando Fala o Coração.***

Realizado nos Estados Unidos da América em 1945. Produtor: David O. Selznick. Diretor: Alfred Hitchcock. Roteirista: Ben Hetch. Fotografia: George Barnes, asc. Cenários: James Basevi. Atores: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Michael Chekhov, Leo G. Carroll, Jean Acker, Rhonda Fleming e John Emery. Trilha sonora: Richard de Weese. Trilha musical: Miklos Rozsa. Duração: 111 minutos.

***2001: a space odyssey – 2001: uma odisséia no espaço.***

Realizado nos Estados Unidos da América em 1968. Produtor: Stanley Kubrick. Diretor: Stanley Kubrick. Roteiristas: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Atores: Keir Dullea e Gary Lockwood. Duração: 136 minutos.

***Anguish – Os Olhos da Cidade.***

Realizado na Espanha em 1987. Diretor: Bigas Luna. Roteiristas: Bigas Luna e Michael Berlin. Fotografia: Josep M. Civit. Atores: Zelda Rubinstein, Michael Lerner, Talia Paul, Ángel Jove, Clara Pastor, Isabel García Lorca, Nat Baker, Edward Ledden, Gustavo Gili e Antonio Regueiro. Duração: 86 minutos.

***Pulp Fiction – Tempo de Violência.***

Realizado nos Estados Unidos da América em 1994. Produtores: Lawrence Bender, Richard N. Gladstein, Bob & Harvey Weinstein. Diretor: Quentin Tarantino. Roteiristas: Quentin Tarantino e Roger Avary. Fotografia: Andrzej Sekula. Atores: John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Bruce Willis, Tim Roth, Harvey Keitel, Amanda Plummer, Ving Rhames, Eric Stoltz, Maria de Medeiros, Christopher Walken e Rosanna Arquette. Trilha sonora: Karyn Rachtman. Duração: 154 minutos.

***Jackie Brown – Jackie Brown.***

Realizado nos Estados Unidos da América em 1997. Produtor: Lawrence Bender. Diretor: Quentin Tarantino. Roteiristas: Quentin Tarantino e Elmore

Leonard. Fotografia: Guillermo Navarro. Atores: Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Bridget Fonda, Michael Keaton, Robert de Niro, Michael Bowen, Chris Tucker e Lisa Gay Hamilton. Trilha sonora: Joseph Julián Gonzalez. Duração: 155 minutos.

***Carne Trémula – Carne Trêmula.***

Realizado na Espanha em 1997. Produtor: Agustían Almodóvar. Diretor: Pedro Almodóvar. Roteiristas: Pedro Almodóvar, Jorge Guerricaechevarría e Ray Loriga, baseado em livro de Ruth Rendell. Fotografia: Affonso Beato. Direção de Arte: Antxón Gómez. Atores: Javier Bardem, Francesca Neri, Liberto Rabal, Pilar Bardem, José Sancho, Voel Be, Ángela Molina, Mariola Fuentes e Penelope Cruz. Trilha sonora: Alberto Iglesias. Duração: 147 minutos.

***Los Amantes del Círculo Polar - Os Amantes do Círculo Polar.***

Realizado entre Espanha e França em 1998. Produtores: Fernando Bovaira e Enrique Lopez Lavigne. Diretor: Julio Medem. Roteirista: Julio Medem. Fotografia: Gonzalo Berridi. Atores: Najwa Nimri, Fele Martinez, Nancho Novo, Maru Valdivielso, Peru Medem, Sara Valiente e Beate Jensen. Trilha sonora: Alberto Iglesias. Duração: 116 minutos.

***A Propósito de Buñuel.***

Realizado entre Espanha, França, México e Estados Unidos da América (co-produção) em 2000. Produtores: Jorge Sánchez (México), Jessica Berman (EUA), Juliette Buñuel e Laura Pesce (França) e TVE (Espanha). Diretores: José Luis López-Linares e Javier Ríoyo. Roteirista: Augustín Sánchez Vidal. Fotografia: José Luis López-Linares. Participações: Jean-Claude Carrière, Serge Silberman, Carlos Saura, Michel Piccoli, Juan Luis Buñuel, Rafael Buñuel, Margarita Buñuel, Conchita Buñuel, Padre Ildefonso Maria Gómez, José Bello, Silvia Pinal, Carlos Fuentes, Padre Manuel Mindán, Padre Gonzalo Gonzalbo, Ángela Molina, Jesús Fernandez, Paco Rabal, Roberto Cobo, Padre Julián Pablo, Eva Lopez, Carole Bouquet, Jean Pierre Cassel e outros. Trilha sonora: Mauricio Villavecchia.

Narração: José Sancho. Montagem: Fidel Collados. Produção: Silvia Martinez e Bárbara Yacobi. Duração: 105 minutos.

***El Espinazo del Diablo – A Espinha do Diabo.***

Realizado na Espanha em 2001. Produtor: Pedro Almodóvar e Guillermo del Toro. Diretor: Guillermo del Toro. Roteiristas: Guillermo del Toro, Antonio Trashorras e David Muñoz. Fotografia: Guillermo Navarro. Atores: Marisa Paredes, Eduardo Noriega, Federico Luppi, Fernando Tielve, Íñigo Garcés, Irene Visedo, Francisco Maestre, José Manuel Lorenzo e Junio Valverde. Trilha sonora: Luis de la Madrid. Trilha Musical: Javier Navarrete. Duração: 106 minutos.

***Lucía y el Sexo – Lucía e o Sexo.***

Realizado na Espanha em 2001. Produtores: Fernando Bovaira e Enrique López Lavigne. Diretor: Julio Medem. Roteirista: Julio Medem. Fotografia: Kiko de la Rica. Atores: Paz Vega, Tristán Ulloa, Najwa Nimri, Daniel Freire, Javier Cámara, Elena Anaya e Silvia Llanos. Trilha sonora: Alberto Iglesias. Duração: 128 minutos.

***Kill Bill – Kill Bill volume 1.***

Realizado nos Estados Unidos da América em 2003. Produtor: Lawrence Bender. Diretor: Quentin Tarantino. Roteiristas: Quentin Tarantino e Uma Thurman. Fotografia: Robert Richardson. Atores: Lucy Liu, Uma Thurman, Daryl Hannah, David Carradine, Michael Madsen e Vivica A. Fox. Trilha sonora: Ennio Morricone, RZA e Lars Ulrich. Duração: 111 minutos.

***Kill Bill – Kill Bill volume 2.***

Realizado nos Estados Unidos da América em 2004. Produtores: Lawrence Bender e Quentin Tarantino. Diretor: Quentin Tarantino. Roteirista: Quentin Tarantino. Fotografia: Robert Richardson. Atores: Daryl Hannah, Lucy Liu, Uma Thurman, David Carradine, Samuel L. Jackson e Quentin Tarantino. Trilha sonora: Robert Rodriguez, RZA e Lars Ulrich. Duração: 134 minutos.

***El Laberinto del Fauno – O Labirinto do Fauno.***

Realizado no México em 2006. Produtores: Álvaro Augustín, Alfonso Cuarón, Bertha Navarro, Guillermo del Toro e Frida Torresblanco. Diretor: Guillermo del Toro. Roteirista: Guillermo del Toro, Antonio Trashorras e David Muñoz. Fotografia: Guillermo Navarro. Atores: Ivana Baquero, Doug Jones, Sergi López, Ariadna Gil, Maribel Verdú, Alex Ângulo, Roger Casamajor e César Bea. Trilha sonora: Javier Navarrete. Duração: 117 minutos.

***Death Proof – A Prova de Morte.***

Realizado nos Estados Unidos da América em 2007. Produtores: Quentin Tarantino, Elizabeth Avellan, Robert Rodriguez e Erica Steinberg. Diretor: Quentin Tarantino. Roteirista: Quentin Tarantino. Fotografia: Quentin Tarantino. Atores: Kurt Russell, Zoe Bell, Rosario Dawson, Vanessa Ferlito, Mary Elizabeth Winstead, Sydney Tamiia Poitier, Tracie Thoms, Rose McGowan, Jordan Ladd, Quentin Tarantino, Marcy Harriell, Eli Roth e Omar Doom. Duração: 114 minutos.

Obs. Nesta relação filmográfica constam somente os filmes que foram assistidos para a realização desta tese, não tendo por objetivo realizarmos um levantamento de toda a filmografia de Luis Buñuel ou de outros cineastas citados aqui, visto que outros autores já o fizeram.