

25



Buñuel

/ Dossier de Imprensa

LEOPARDO
FILMES

medeia
filmes

RTP

ANTENA 1

ANTENA 2

CINEMAX



CASA DA AMÉRICA LATINA
LISBOA

www.medeiafilmes.com

BUÑUEL, O CONSTRUTOR

Por vezes, pergunto-me se Ingmar Bergman considera a vida tão desesperada como no-la mostra nos seus filmes de há dez anos para cá. O certo é que Bergman não nos ajuda a viver, mas Renoir sim. Certo ou não, parece-me que um artista optimista – desde que não seja um optimismo beato, mas antes uma espécie de optimismo ultrapassado – será um artista maior ou, pelo menos, mais útil aos seus contemporâneos do que niilista, o desesperado.

Talvez Luis Buñuel encontre o seu lugar entre Renoir e Bergman. Creio que Buñuel considera as pessoas imbecis mas a vida divertida. Diz-nos isso mesmo, com uma grande doçura e indirectamente, mas di-lo e, em todo o caso, isso emana da maioria dos seus filmes. Apesar do seu fraco gosto panfletário, Buñuel soube finalizar um dos raros filmes verdadeiramente anti-raciais, *The Young One/La joven*, o seu único filme realizado em língua inglesa. Isto porque ele soube, com enorme habilidade, contornar a noção de personagens simpáticas e antipáticas e baralhar as cartas do jogo psicológico enquanto mantinha um discurso perfeitamente claro e lógico.

O tratamento antipsicológico do argumento buñueliano funciona com base no princípio do banho escocês – alternância de notações favoráveis e desfavoráveis, positivas e negativas, lógicas e insensatas – e aplica-se tanto às situações quanto às personagens.

Antiburguesa, anticonformista, sarcástica como a de Stroheim mas mais leve, a visão do mundo de Buñuel é subversiva e anarquizante.

Antes de 1968 – tendo-se a situação complicado a partir de Maio desse ano –, o conteúdo dos filmes de Buñuel convinha aos que reclamavam um cinema alinhado e, todavia, André Bazin tinha razão ao escrever, depois de *Los Olvidados*, que «Buñuel passou da revolução ao moralismo». Pessimista alegre, Buñuel não é um desesperado, mas antes um grande espírito céptico. Repare-se que ele nunca faz filmes *para* mas sim *contra* e que nenhuma das suas personagens aparece como sendo positiva. O cepticismo de Buñuel exprime-se a respeito de todos aqueles que



desempenham um papel social demasiado preciso, todos aqueles que vivem animados por uma qualquer convicção. Tal como os escritores do século XVIII, Buñuel dá-nos uma lição de dúvida, e creio que Jacques Rivette tem razão quando o compara a Diderot. Sobre o estado de espírito de Buñuel atrás da câmara, o testemunho de Catherine Deneuve, no seu artigo “En travaillant avec Buñuel”, será de uma ajuda preciosa:

A óptica de Buñuel, mesmo quando filma uma história dura, continua a ser a do humor negro. Buñuel é, de bom grado, gozão, malicioso e muito risonho. Graças a ele, divertíamo-nos muito em estúdio, e era evidente que, através da personagem de Don Lope, interpretada de forma magnífica por Fernando Rey, ele construía uma síntese de todos os homens que já retratou nos seus filmes, de *Ensaio de Um Crime* a *Viridiana*, pela acumulação de um sem-número de detalhes cruéis, engraçados e frequentemente íntimos.

De facto, suspeito que, ao criar uma personagem de homem maduro e não um jovem estreante, Buñuel se divirta a fornecer-lhe ideias que considera das mais estúpidas, contrabalançadas por pensamentos autênticos, profundos e lógicos, os seus próprios pensamentos. É nisso que reside o paradoxo, é isso que afasta a psicologia e aproxima a vida, uma mistura de anotações críticas e autobiográficas.

Em *Tristana, Amor Perverso*, dois amigos de Don Lope pedem-lhe que seja testemunha num duelo; quando descobre que o combate termina ao primeiro ferimento, à primeira gota de sangue derramado, recusa: “Meus senhores, não voltem a procurar-me para simulacros de duelos em que a Honra tem tão pouco valor.” Este exemplo ilustra bem o procedimento de Buñuel para quebrar a psicologia; se Don Lope fosse completamente idiota (numa óptica segundo a qual a própria ideia de lutar é uma idiotice), não reagiria assim; por outro lado, a ideia de que o sangue deve jorrar até à morte constitui, por certo, outra forma de idiotice, mas mais simpática pela sua loucura, em contraste com a mesquinharia vigente. Este esforço de Buñuel por quebrar o sentido, contorná-lo, desviá-lo, leva muitas vezes este grande construtor a comportar-se como um improvisador.

Ao ter de me deslocar a Espanha por causa da estreia de um filme, decidi seguir até Toledo, onde Buñuel filmava *Tristana*. Sabia que lamentava não ter levado com ele uns quantos maços de *Gitanes* com filtro, tabaco francês que ele aprecia mais do que o espanhol; fui, por isso, duplamente bem recebido nessas filmagens, onde nem de propósito se finalizava uma cena bastante interessante.

No argumento de *Tristana*, consta que o jovem surdo-mudo Saturno anda à volta de Tristana como uma borboleta em torno de uma lâmpada, e que continua a desejá-la depois de ela ter voltado para casa de Don Lope, depois de ter perdido a perna. No guião, estava previsto que a dado momento Tristana e Saturno se cruzariam no corredor, trocariam olhares e que, por fim, Tristana deixaria o rapaz entrar no seu quarto. Buñuel estava um pouco nervoso antes de filmar esta cena, considerava-a demasiado brutal, demasiado evidente, numa palavra, demasiado óbvia, e decidiu transformá-la. Eis o que pode ser visto com o filme concluído:

No jardim, Saturno ciranda sob a janela de Tristana e atira pedrinhas contra o vidro. No quarto, Tristana despe-se, e vê-se apenas a roupa interior cair sobre a cama onde se encontra a sua perna artificial. Voltamos a ver

Tristana a abotoar a camisa de dormir, atraída pelo barulho das pedras contra o vidro. Agora, vemos Saturno a sugerir, por intermédio de gestos, que a Tristana abra a camisa de dormir. Tristana obedece, adivinhamo-lo, pela reacção de Saturno, que recua no jardim, mantendo o olhar fixo na janela.

Foi ao assistir às filmagens desta cena que me veio à memória uma entrevista que Buñuel me havia concedido em 1953; era, aliás, a primeira vez que entrevistava um realizador. Em resposta a uma pergunta do género “tem algum projecto de filme impossível de realizar?”, dissera-me: “Respondo-lhe: não, mas posso falar-lhe do filme com que sonho, uma vez que nunca o irei realizar: inspirando-me nas obras de Fabre, inventaria personagens tão realistas quanto aquelas que surgem nos meus filmes habituais, mas teriam as características de alguns insectos; a heroína comportar-se-ia como uma abelha, o jovem, como um escaravelho, etc. Compreende por que motivo este projecto não tem esperanças.”

Este “filme do instinto”, que Buñuel nunca rodou, mesmo se nunca parou de andar à roda com ele, pode constituir uma boa indicação para se compreender a maneira tão particular de dar vida e movimento às suas personagens. Ao contrário do que pensam muitos admiradores de Buñuel, o seu trabalho de escrita de argumentos e de preparação de filmagens é muitíssimo rigoroso, ponderado e incessantemente questionado; como os maiores, Buñuel sabe que se trata, antes de mais, de ganhar interesse e que há sempre várias maneiras de fazer as coisas, mas que uma delas será a melhor.

Há demasiados comentadores a falarem de Buñuel como se fosse um poeta onírico que seguiria os caprichos de uma imaginação fantasista, quando na realidade é um enorme argumentista e um ás da construção dramática, como tão bem mostrou Catherine Deneuve no artigo citado:

Buñuel é, acima de tudo, um formidável contador de histórias, um argumentista diabólico que nunca deixa de melhorar o guião para tornar a intriga mais divertida ou mais empolgante. Luis Buñuel diz por vezes

que não pensa no público e que faz os seus filmes para um grupinho de amigos, mas creio que vê os amigos como espectadores difíceis e exigentes, e é porque se dá tanto trabalho para cativá-los que consegue, no mesmo lance, ser compreendido, admirado e apreciado por cinéfilos do mundo inteiro.

Para ilustrar a adequação do testemunho daquela que foi, sucessivamente, heroína de *A Bela de Dia* e de *Tristana, Amor Perverso*, proponho que examinemos a construção de um filme de Buñuel muito anterior a estes, nomeadamente *Ensaio de Um Crime*, que Buñuel realizou no México em 1955, numa época em que o seu génio não era mundialmente reconhecido e num país onde a censura se opunha, decerto, à apresentação, num ecrã de cinema, de um criminoso simpático e impune.

No início de *Ensaio de Um Crime*, o herói, ainda menino, vê a governanta morrer no momento em que ele acciona o mecanismo de uma caixa de música. Na realidade, a governanta morreu atingida por uma bala perdida, disparada por revolucionários na rua. Reencontramos Archibaldo, trinta anos depois, num hospital religioso a concluir o relato da infância a uma freira que cuida da sua convalescença. Ao olhar para a navalha de barbear, talvez lhe ocorra uma ideia de homicídio ou um desejo vago; seja como for, a religiosa, bruscamente aterrorizada pelo que está a ver, foge pelo corredor, entra pela caixa do elevador, sem se aperceber de que o elevador não estava lá, e morre ao cair de uma altura de seis andares. No decurso do inquérito policial, Archibaldo confessa-se ou conta aquilo que julgava serem confissões. O seu relato leva-nos a um passado recente, talvez algumas semanas antes de a acção decorrer.

Num antiquário, Archibaldo descobre a caixa de música da sua infância no momento em que um estranho casal está prestes a adquiri-la: trata-se de um velhinho de barbicha e de uma mulher nova, morena, que descobriremos mais tarde ser guia turística. Archibaldo consegue comprar e levar consigo a caixa de música depois de explicar que é uma lembrança de infância. Mais tarde, vai a casa da sua noiva e, a caminho, cruza-se com uma bela mulher, sensual e

histórica. Menciono estas personagens de passagem porque iremos reencontrá-las – são uma espécie de anzóis que Buñuel pendura na extremidade das canas de pesca que vai lançando ao longo do relato. Se a memória não me engana – infelizmente, não disponho de nenhuma documentação sobre *Ensaio de Um Crime*, cujo argumento não foi publicado –, descobrimos, antes do herói, que a noiva é uma falsa ou que, em todo o caso, e para grande desespero da mãe, é amante de um homem casado, um arquitecto. Nesse dia, Archibaldo e a noiva falam de casamento.

Reencontramos Archibaldo no casino; à mesa de jogo e a soltar risadas descontroladas encontra-se, sentada, a mulher histórica, com que o nosso herói se cruzara durante a tarde, trocando olhares promissores. Está na companhia de um homem, seu amante, como é evidente. Porta-se muito mal e, ao ver que o homem recusa renovar-lhe sistematicamente as fichas de jogo, começa uma discussão que descamba em separação. Entretanto, Archibaldo abandona o casino, mas a bela histórica, que acaba de ter um acidente com o carro dele, pede-lhe boleia para casa.

Eis-nos em casa da bela histórica, que, na melhor das tradições do romance popular, despe o vestido, para reaparecer numa combinação transparente. Enquanto espera por ela na casa de banho, Archibaldo pensa por instantes em matar esta mulher, que o atrai e repele ao mesmo tempo; enquanto vemos o homicídio imaginado por Archibaldo, ouvimos naturalmente a melodia da caixa. Então, Archibaldo volta a si, regressa à realidade e regressa também a casa o amante da bela histórica. Archibaldo esquiva-se, e, na manhã seguinte, a polícia encontra os dois corpos banhados em sangue. Archibaldo nada tem que ver com esta tragédia passional: estes amantes terríveis não conseguiam passar um sem o outro e, não conseguindo viver em conjunto, decidiram morrer juntos!

Archibaldo convida então a sua noiva para jantar, mas ela, provavelmente por ter um programa melhor, alguma despedida ocasional, recusa. Archibaldo acaba por fazer tempo numa espécie de cabaré, onde encontra a

morena bonita que vira na loja de antiguidades a preparar-se para comprar a caixa de música. Lembra-se da profissão dela: guia para turistas americanos. O velhote barbudo que lhe fazia companhia continua a andar pelas paragens, creio que o apresenta a alguém como o seu tio, a outra pessoa, diz ser o seu noivo, o que se insere perfeitamente na tradição romanesca de outros elementos do relato. Archibaldo perde a mulher de vista mas não sem antes ela lhe ter deixado um bilhete com uma morada onde a poderá visitar diariamente. Ao chegar a essa morada, no dia seguinte, Archibaldo pára diante de uma loja de vestidos onde um manequim de cera representa exactamente a jovem guia que o apoquentou! Faz umas breves indagações e dirige-se de imediato ao modelo original, ou seja, à rapariga, e convida-a para visitá-lo na sua olaria, no próximo sábado. Lamento ter-me esquecido de precisar que Archibaldo, que vive francamente desafogado, trabalha em olaria na sua casa por puro prazer.

É sábado. Archibaldo entregou-se a uma pequena encenação encantadora: comprou o manequim em questão e instalou-o numa poltrona. Espera agora a chegada da mulher em carne e osso; ei-la, fica admirada e divertida. A presença destas duas mulheres semelhantes permite a Archibaldo tergiversar quanto a vestimentas e roupa interior, etc. No momento em que algo se iria passar entre eles (o simples facto de eu não me lembrar se a intenção de Archibaldo é de ordem sexual ou criminosa revela bem que é a mesma coisa), alguém toca à campainha; é o grupo de turistas tontos que a guia abandonara momentos antes. Ela pregou-lhe uma bela partida e deixou Archibaldo bastante descontente. Ele fica então a sós, mas não inactivo: arrasta o manequim pelos cabelos, abre o seu forno de olaria em plena actividade, e assistimos ao único homicídio verdadeiramente detalhado no filme, já que podemos ver, como na canção de Charles Trenet “La Polka du roi”, a mulher de cera literalmente a derreter, envolvida mais do que lambida pelas chamas, numa visão sinistra que tanto evoca os crematórios nazis quanto o forno mais artesanal de Landru.

Agora, continuamos em casa de Archibaldo; a noiva vem visitá-lo juntamente com a sua futura sogra. À pressa, esconde debaixo do sofá um sapato de mulher (na verdade, um sapato do manequim) que caíra no transporte... Depois, Archibaldo recebe uma carta anónima que revela a ligação da sua noiva com o arquitecto. Na própria noite, dissimula-se no jardim do rival e vê a noiva na companhia do arquitecto. Os amantes vivem uma cena de despedida, mas Archibaldo não consegue distingui-los através dos vidros das janelas. Creio lembrar-me de um pormenor qualquer que indica que terá sido o próprio arquitecto a enviar a carta anónima na esperança de impedir este casamento que vem quebrar a relação.

Sucede que assistimos a um novo projecto de homicídio por parte de Archibaldo: ele começa por imaginar-se a obrigar a noiva a ajoelhar-se diante de si, é inútil fazer um desenho, música e regressamos à realidade.

Chega o dia do casamento, Archibaldo e a sua fresca esposa, toda vestida de branco, posam para a fotografia; como em *Correspondente de Guerra*, de Hitchcock, Buñuel cria voluntariamente uma confusão entre máquina fotográfica, disparo de *flash* e tiro. O que acontece é que o arquitecto, de cabeça perdida, mata a noiva sob os olhos de Archibaldo.

Voltamos ao presente, porque, durante cerca de oitenta minutos, estivemos em *flashback*, tendo já perdido a consciência disso. Eis-nos, pois, de regresso ao início do filme junto do comissário da polícia, muito divertido com a história de Archibaldo, mas, obviamente, convencido de que ele não cometeu qualquer crime.

Archibaldo sai do posto da polícia e vai atirar a maléfica caixa de música para o lago. Caminha agora pelo parque, prepara-se para esmagar um insecto com a sua bengala, renuncia e encontra, neste momento, a jovem morena-guia-manequim, sempre sorridente; afastam-se juntos.

Não conheço as fontes literárias de *Ensaio de Um Crime*, mas as fontes cinematográficas são evidentes: *Mentira*, de Alfred Hitchcock, que contava a história de um assassino de viúvas (Joseph Cotten) e cuja construção girava em

torno do *leitmotiv* musical de *Die lustige Witwe*; o filme de Preston Sturges, *Odeio-te Meu Amor*, no qual um maestro (Rex Harrison) imagina, enquanto conduz uma sinfonia, três maneiras diferentes de assinar a mulher; e sobretudo *O Barba Azul*, de Charlie Chaplin. A mulher histórica com quem Archibaldo se cruza no caminho é, claro, uma prima da extraordinária Martha Raye (esposa do capitão Bonheur), que Verdoux-Bonheur nunca consegue matar.

Mas o verdadeiro interesse de Archibaldo não está aqui, está na engenhosidade da construção, a audácia na manipulação do tempo, a ciência do relato cinematográfico. Se interrogarmos os espectadores à saída deste filme, cujo verdadeiro título é, maliciosamente, *Ensaio de Um Crime*, todos, ou quase todos, dirão que acabam de ver a história de um tipo simpático que mata mulheres: ora, é mentira, Archibaldo não matou ninguém; contentou-se em desejar a morte de: *a)* a governanta, quando era um rapazinho; *b)* a enfermeira religiosa; *c)* a bela histórica; *d)* a guia morena; *e)* a noiva falsa. Destas cinco mulheres, quatro morreram, de uma maneira ou de outra, pouco tempo depois de Archibaldo lhes ter desejado a morte. Assistimos a estas mortes por antecipação, sob a forma de devaneios (em *flashforward*), e depois à sua efectivação, mas narradas por Archibaldo (em *flashback*).

Nas mãos da maioria dos argumentistas, *Ensaio de Um Crime* teria resultado num filme de *sketches*, enquanto Buñuel e Eduardo Ugarte souberam entrelaçar todos os episódios lançando, desde muito cedo na história, todas as personagens femininas do relato, reservando para depois o cuidado de ir colhê-las delicadamente, na proporção de uma mulher por bobina de dez minutos, durante a segunda parte do filme.

Há que ter noção que *Ensaio de Um Crime* faz parte desses filmes raros com uma construção refinada, escritos com tal sentido do desenrolar da película no ecrã que a leitura do argumento oferece apenas uma pálida ideia do que será o resultado final, senão mesmo uma ideia francamente negativa. Assim como é impossível contar a história do filme assim que saímos

da sala, estou convencido de que a leitura do argumento seria penosa. Isto acontece com quase todos os filmes de Lubitsch, especialmente em *Ser ou não Ser*, cuja sucessão de cenas, contada literalmente, nos pareceria inaceitável. É que Lubitsch e Buñuel são os reis do *flashback* invisível, o *flashback* que intervém sem cortar o fio da história, conferindo-lhe antes sentido no momento em que poderia perdê-lo. São, do mesmo modo, os reis do regresso ao presente que nos é trazido numa espécie de tricô, de maneira a poupar-nos a sobressaltos na nossa cadeira, um tricô executado para trás e para a frente: um anzol composto por um *sketch*, cómico em Lubitsch, dramático em Buñuel.

Pelo mundo inteiro, há demasiados argumentos concebidos em função do efeito literário que irão produzir junto dos gabinetes de produção. Constituem uma espécie de romances em imagens; agradáveis de se ler, são promissores e acabarão por cumprir a promessa, caso os realizadores e os actores tenham tanto talento quanto o escritor. Não se trata aqui de censurar as narrativas lineares, como se podem encontrar no exemplar *Ladrões de Bicicletas*, mas de sugerir que o mérito dos argumentistas que escreveram *À Beira do Abismo*, *Intriga Internacional*, *O Céu Pode Esperar* ou *Ensaio de Um Crime* é maior, porque a lógica do cinema tem as suas regras próprias, que ainda não estão bem exploradas nem enunciadas, e é através de obras como a de Buñuel ou de outros grandes realizadores que se conseguirá um dia torná-las claras.

APRESENTAÇÃO NO CINECLUBE
DE LA VICTORINE, 1971

In Os Filmes da Minha Vida - Um Livro de François
Truffaut, Edição Orfeu Negro, 2015



11 Jul / 16 Jul / 17 Jul
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30

Ele
de Luis Buñuel (1953)



12 Jul / 13 Jul
14h, 16h30, 19h, 21h30
A Idade de Ouro
de Luis Buñuel (1930)



Um Cão Andaluz
de Luis Buñuel (1929)



Las Hurdes Terra Sem Pão
de Luis Buñuel (1930)



14 Jul / 15 Jul
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
Ensaio de um Crime
de Luis Buñuel (1955)



18 Jul / 23 Jul / 24 Jul
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
O Bruto
de Luis Buñuel (1953)



19 Jul / 20 Jul
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
O Monte dos Vendavais
de Luis Buñuel (1954)



21 Jul / 22 Jul
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
As Aventuras de Robinson Crusoe
de Luis Buñuel (1953)

25 X Buñuel

1ª fase



25 Jul / 30 Jul / 31 Jul
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
Uma Mulher Sem Amor
de Luis Buñuel (1952)



26 Jul / 27 Jul
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
Nazarín
de Luis Buñuel (1959)



28 Jul / 29 Jul
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
A Filha do Engano
de Luis Buñuel (1951)



01 Ago / 06 Ago / 07 Ago
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
Viridiana
de Luis Buñuel (1961)



02 Ago / 03 Ago
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
Os Esquecidos
de Luis Buñuel (1950)



04 Ago / 05 Ago
13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30
Susana
de Luis Buñuel (1951)

Espaço Nimas

A restante programação será divulgada em breve.

/ 1ª fase

25 X Buñuel



11 Jul / 14 Jul

Ele
de Luis Buñuel (1953)



12 Jul

Um Cão Andaluz
de Luis Buñuel (1929)



A Idade de Ouro
de Luis Buñuel (1930)



**Las Hurdes
Terra Sem Pão**
de Luis Buñuel (1930)



13 Jul / 15 Jul

**Ensaio de
um Crime**
de Luis Buñuel (1955)



16 Jul / 17 Jul

O Bruto
de Luis Buñuel (1953)



18 Jul

**Uma Mulher
Sem Amor**
de Luis Buñuel (1952)



19 Jul / 20 Jul

**O Monte
dos Vendavais**
de Luis Buñuel (1954)



21 Jul / 22 Jul

Nazarín
de Luis Buñuel (1959)



23 Jul / 24 Jul

**As Aventuras de
Robinson Crusoe**
de Luis Buñuel (1953)



25 Jul

**A Filha
do Engano**
de Luis Buñuel (1951)



26 Jul / 27 Jul

Viridiana
de Luis Buñuel (1961)



28 Jul / 29 Jul

Os Esquecidos
de Luis Buñuel (1950)



30 Jul / 31 Jul

Susana
de Luis Buñuel (1951)

Teatro Campo Alegre

Horários: Segunda a Sexta: 18h30 e 22h00
Sábado e Domingo: 15h30, 18h30 e 22h00



UN CHIEN ANDALOU

1929

Um homem afia uma lâmina de barbear, antes de com ela cortar o olho de uma mulher jovem e impassível. Um ciclista cai. Uma mulher e um homem observam um andrógino e uma mão cortada, e depois acariciam-se. Passado um ano, chega outro homem que ordena ao primeiro que saia da cama. Tudo acaba numa praia onde a mulher encontra um terceiro homem.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Salvador Dalí

Direcção de Fotografia: Albert Duverger

Décors: Pierre Schildknecht

Montagem: Luis Buñuel

Interpretação: Pierre Batcheff (o rapaz), Simone Mareuil (a rapariga),

Luis Buñuel (o jovem da navalha de barbear), Salvador Dalí (um padre),

Xaume Miravittles (outro padre), Marval (outro padre), Fano Messon (o andrógino).

Produção: Luis Buñuel

Duração: 24 minutos (a 16 imagens por segundo)

Estreia Mundial: 6 de Junho de 1929, no Studio des Ursulines, em Paris.

Inédito comercialmente em Portugal.

Múltiplas exibições em cineclubes e sessões culturais, a partir dos anos 50.

Sonorizado em 1960, por "Les Grands Films Classiques" segundo as indicações de Buñuel, com fragmentos da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner e tangos argentinos.

Restaurado em 1993, pelo Fundo Luis Buñuel (Paris) e pela Kunst-und-Ausstellungshalle der Bundesrepublik (Alemanha).

Duração da versão sonora: 18 minutos.



[Versos] Para um cinema social por Jean Vigo, 1930

[...] Eu queria ter projectado hoje
Um Cão Andaluz, que, por ser um drama interior desenvolvido
sob a forma de um poema, não apresenta nada menos, a meu ver, do que todas
as qualidades de um filme cujo assunto é de ordem social.

O senhor Buñuel opôs-se, e pelas
mesmas razões que me fazem projectar *A Propósito de Nice*
e, eu próprio, apresentá-lo.

Lamento-o porque *Um Cão Andaluz*
é uma obra capital de todos os pontos de vista: no domínio
da encenação, habilidade nas iluminações, ciência perfeita
das associações visuais e ideológicas, lógica sólida do
sonho, admirável confronto do subconsciente e do racional.

Lamento-o ainda mais porque, visto pelo ângulo
social, *Um Cão Andaluz* é um filme preciso e corajoso.

De resto, permitam-me fazer-vos notar
que é um tipo de filme bastante raro.

Só vi o Senhor Luis Buñuel uma única vez
e apenas dez minutos, não falámos do argumento de *Um
Cão Andaluz*. Logo, eu posso falar disso com maior
liberdade. Naturalmente, o meu comentário é apenas a minha própria opinião.
Talvez me aproxime da verdade e direi, certamente,
alguns disparates.

Para entender o significado do título
deste filme, é necessário lembrar que o Senhor Buñuel
é espanhol.

Um cão andaluz uiva, portanto
quem morreu?

É realmente posta à prova, a nossa indolência,
que nos leva a aceitar todas as monstruosidades cometidas pelos
homens à solta na terra, quando não podemos aguentar
na tela a imagem de um olho de mulher cortado em dois por uma
navalha. Será esse o espectáculo mais terrível oferecido por
uma nuvem que obscurece a lua cheia?

Este é o prólogo, há que reconhecer que
ele não nos poderá deixar indiferentes. Já nos assegura que, este
filme, terá de ser visto com um olho que não o habitual, por
assim dizer.

Durante todo o filme, o mesmo pulso
a sacudir-nos.

Podemos ver desde a primeira imagem, sob a forma de um menino que cresceu demasiado rápido e que anda pela rua de bicicleta, o guiador livre, as mãos sobre o colo, capas de pano branco um pouco por todo o corpo e que são como que umas asas, podemos ver, digo eu, a nossa candura, que se transforma em cobardia, em luta com o mundo que aceitamos (temos o mundo que merecemos), esse mundo de preconceitos exagerados, de renúncias a nós mesmos, e de remorsos tristemente romanescos.

O Senhor Buñuel é uma fina lâmina e que desconhece o coup de Jarnac.

Uma estocada nas cerimónias macabras, a esse último aprumo de um ser, que já não o é mais e que só as suas cinzas pesam no vazio da cama.

Uma estocada no sadismo, no qual a curiosidade é a forma mais disfarçada.

E puxemos um pouco os cordelinhos da moral, que colocamos ao pescoço. Vejamos um pouco do seu âmago.

Uma rolha, eis um argumento de peso.

Um melão, pobre burguesia.

Dois irmãos da escola cristã, pobre Cristo?

Dois pianos de cauda, cheios de cadáveres e de excrementos, pobre pieguice.

Enfim, o burro em grande plano, estávamos à espera dele.

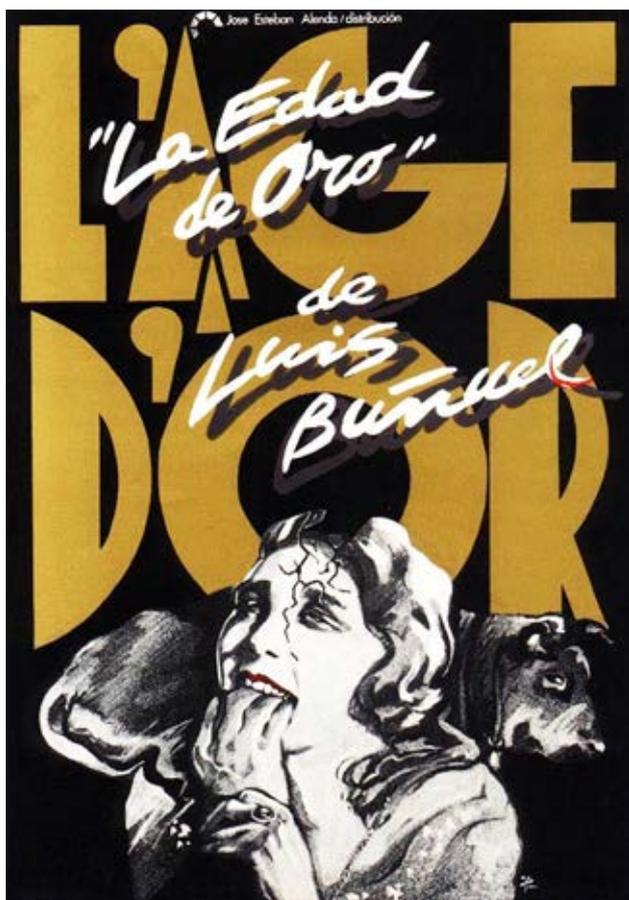
O Senhor Buñuel é terrível.

Vergonha daqueles que mataram durante a puberdade o que poderiam ter sido e que procuram por todo o bosque e pelo areal, onde o mar rejeita as nossas recordações e os nossos arrependimentos. Até à dissecação daquilo que são quando a primavera chega.

Cave canem... Cuidado com o cão, ele morde.

Tudo isto dito com o cuidado de evitar uma análise demasiado austera, imagem por imagem, que é uma coisa impossível num filme bom, no qual há que respeitar a poesia selvagem, tão-só na esperança de suscitar em vós o desejo de ver ou de rever *Um Cão Andaluz*.

Escolher o caminho de um cinema social, é então defender de corpo inteiro o cinema de um indivíduo que desperta o interesse; de um indivíduo que come carne. [...]



L'ÂGE D'OR

1930

Numa ilha deserta vivem escorpiões bandidos, ao pé de esqueletos de bispos deixados ao sol. Um cortejo oficial desembarca na ilha, para celebrar o lançamento da primeira pedra da Roma imperial. A cerimónia é perturbada por um casal que se abraça e rola na lama. O homem é preso mas foge, reencontrando a amada numa festa. Enquanto isto acontece, no castelo de Selliny Cristo parece satisfeito por participar nas cerimónias dos Cento e Vinte Dias de Sodoma.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel, com a colaboração de Salvador Dalí

Direcção de Fotografia: Albert Duverger

Décor: Pierre Schildknecht e Serge Pimenoff

Música: Georges Van Parys, excertos da Gruta de Fingal e da Sinfonia Italiana de Mendelssohn, do Ave Verum de Mozart, da 5ª Sinfonia de Beethoven, de O Mar de Debussy, de fragmentos do Siegfried e Tristão e Isolda de Wagner, de um "paso-doble" e de tambores de Calanda.

Som: Peter Paul Brauer

Montagem: Luis Buñuel

Interpretação: Lya Lys (a mulher), Gaston Modot (o homem), Max Ernst (o chefe dos bandidos), Pierre Prévert (Péman, o bandido moribundo), Caridad de Laberdesque (a criada), Germaine Noizet (a marquesa), Duchange (o maestro), Evardon (o ministro), Joseph Albert (o cardeal), Marval (o bispo defenestrado), Manuel Ángeles Ortiz (o guarda-florestal), Ibañes (o marquês), Valentine Huygo (a mulher do governador), Lionel Salem (o Duque de Blangis), Llorens Artigas (o governador), Jacques B. Brunius (o cego), Marie-Berthe Ernst (a rapariga metamorfoseada em velha), Jacques Prévert (um homem que passa na rua, cruzando os polícias), Firmo, Enrique Maula e Mario Coll (os bispos), Pancho Cossio, Simone Cottance, Xaume Miravittles, Pedro Flores, Jean Aurenche, Juan Esplandiá, Joaquin Roa, Pruna a voz off de Paul Éluard.

Produção: Visconde e Viscondessa de Noailles

Duração: 62 minutos

Estreia Mundial: Paris, 28 de Novembro de 1930. Inédito comercialmente em Portugal. Proibido até ao 25 de Abril. Primeira apresentação em Portugal: Cinemateca Portuguesa, a 16 de Junho de 1982, integrado no Ciclo "Filmes e Censura", no Cinema Quarteto. Obra restaurada em 1993, pelo Centro Georges Pompidou.





L'ÂGE D'OR

Depois de *Um Cão Andaluz*, era inconcebível realizar um daqueles filmes que já na altura chamávamos “comerciais”. Queria permanecer surrealista a todo o custo. Como estava fora de questão pedir um novo financiamento à minha mãe, não havia solução. Desisti de fazer cinema.

No entanto, tinha já imaginado dezenas de ideias e situações – como uma carroça cheia de operários a atravessar um salão mundano, ou um pai que matava o próprio filho com um tiro de caçadeira porque este tinha deixado cair no chão a cinza do cigarro – e anotava-as, só para o caso. Conteí-as a Dalí numa viagem que fiz a Espanha. Afirmou que estava muito interessado. Estava ali um filme. Como fazê-lo?

Voltei para Paris. Zervos, dos *Cahiers d'Art*, pôs-me em contacto com Georges-Henri Rivière que por sua vez me apresentou aos Noailles, que conhecia bem e que tinham “adorado” *Um Cão Andaluz*. Comecei por responder, como ficava bem, que não esperava nada dos aristocratas. “Está enganado, disseram-me Zervos e Rivière, são pessoas fantásticas e deve absolutamente conhecê-los.” Finalmente, aceitei ir jantar a casa deles na companhia de

Georges e Nora Auric. O palacete dos Noailles, na *place des Etats-Unis*, era esplêndido e continha uma colecção de obras de arte quase inconcebível. Depois de jantar, junto à lareira, Charles de Noailles disse-me:

- Propomos que realize um filme de cerca de vinte minutos. Total liberdade. Uma só condição: temos um compromisso com Stravinsky e ele fará a música.

- Lamento imenso, respondi, mas como podem imaginar que eu possa colaborar com um senhor que se põe de joelhos e dá murros no peito?

Era de facto o que se dizia de Stravinsky. Charles de Noailles teve uma reacção que eu não esperava e que me deu o primeiro motivo para o ter em boa estima.

- Tem razão, disse-me ele sem levantar a voz. Stravinsky e o senhor são incompatíveis. Escolha então o músico que quiser e faça o seu filme. Encontraremos outra coisa para Stravinsky.

Aceitei, recebi um adiantamento sobre o meu salário e fui ter com Dalí a Figueras. Estávamos no Natal de 1929.

Excerto retirado do livro autobiográfico *O Meu Último Suspiro*, de Luís Buñuel.

A Idade de Ouro: Buñuel sem Dalí

por Alain Bergala

Buñuel diz ter renunciado ao cinema depois de *Um Cão Andaluz*, recusando, como bom surrealista que era, todos os compromissos do cinema comercial. Contudo, ele anotou uma série de ideias-piadas que contou a Dalí, que se declarou disponível para escrever com ele o seu segundo filme. Em Paris, Buñuel é apresentado aos Noailles que lhe vão propor a realização, com total liberdade, de um filme de vinte minutos do qual eles seriam os mecenas¹. Buñuel aceita e reencontra-se com Dalí em Cadaqués, durante o Natal de 1929. Dalí tinha acabado de conhecer Gala, que era nessa altura a companheira de Paul Éluard. Buñuel detesta-a desde o primeiro encontro, e sente que ela vai interferir na sua amizade com Dalí. Num impulso irresistível, ele tenta sufocá-la sob o olhar de Dalí. Por causa desta quezília, que nunca chega a ser realmente reparada, o papel de Dalí no segundo filme de Buñuel reduz-se a algumas imagens, entre as quais a da estátua e a do homem com uma grande pedra lisa na cabeça. Jeanne Rucar, a recente noiva de Buñuel, trata das contas do filme.

Buñuel descreve assim o elenco d'*A Idade de Ouro*: “Para mim, tratava-se sobretudo de um filme sobre o amor louco, um impulso irresistível que atrai alguém para o outro, sejam quais forem as circunstâncias, um homem e uma mulher que nunca se podem unir. A articulação do desejo e do contexto social está no coração de *A Idade de Ouro*. Buñuel diverte-se com este retrato colectivo da burguesia “que não quer ver nem saber” aquilo que não lhes diz respeito. O carro de bois que atravessa a grande sala, para eles, é literalmente invisível. Quando o guarda mata o filho com um tiro por fazer cair o tabaco do seu cigarro, os convivas da festa dão uma olhadela discreta à cena, mas regressam imediatamente às suas mundanidades como se fosse um incidente sem importância. No entanto, alguns momentos depois, indignam-se com uma bofetada dada a uma dama de companhia. Cada um vê o escândalo através do filtro da sua perspectiva social. Mas o desejo, esse, pode despontar igualmente numa jovem rapariga da burguesia, num velho maestro, ou num “humanitário” em missão oficial. Manifesta-se, neste filme,

sob a forma de uma magnetização irresistível entre dois seres, que cancela qualquer submissão às leis do espaço e do tempo. Os dois personagens atraídos um pelo outro estão em comunicação física directa, e igualmente afastados um do outro. Os gestos compulsivos (a fricção masturbatória repetitiva) transmitem-se à distância, por contágio, e acabam por, literalmente, possuir as personagens. O tempo não existe para o subconsciente. O desejo não tem idade: o velho maestro é tomado por um desejo imperativo que o faz abandonar o seu papel social e enfrentar o escândalo.

Mais misteriosa, no filme, é a longa cena inicial, quase lânguida, de outro grupo social do filme, a dos bandidos (ou dos revoltados) exaustos, entre os quais podemos identificar Max Ernst e Pierre Prévert. Esta cena foi filmada numa paisagem austera que foi a de muitas pinturas de Dalí, no Cabo de Creus, no norte de Figueras. Tudo acontece como se o desejo da acção colectiva tivesse sido impedido por um imenso cansaço e apagado antes de completar a sua finalidade. Mas um desejo individual ressurgue imediatamente no casal que se abraça no chão, e perturba escandalosamente a cerimónia oficial. Aos olhos de Buñuel, que é tudo menos moralista, o desejo é antissocial e pode surgir seja onde for, quando for, e em qualquer pessoa. As situações como as da festa mundana (que reencontramos em *Ele*), em que o interdito pela sociedade é o que mais está presente, sempre foram as mais propícias, nos filmes de Buñuel, ao despontar do desejo escandaloso².

Duas cenas de *A Idade de Ouro* contribuíram bastante para o escândalo que seguiu a sua primeira projecção. A primeira é aquela onde Lya Lys chupa voluptuosamente o dedo do pé de uma estátua. A segunda é a cena final onde Buñuel, que acabou de descobrir com deslumbramento o Marquês de Sade, cujas obras estão discretamente presentes, filma a saída do castelo de Selliny, onde se desenrola *Os 120 dias de Sodoma*. O duque de Blangis como Cristo, esgotado, é representado por um actor “especializado” no papel de Cristo.

A Idade de Ouro é um dos primeiros filmes falados filmados em França. Buñuel acredita ter inventado uma voz interior na cena em que o casal está sentado no jardim, sendo os diálogos aquilo que transmite a intimidade de uma cama: “Aproxima a tua cabeça, aqui a almofada está mais fresca. Tens sono? Que felicidade ter assassinado os nossos filhos...” A voz *off* é a de Paul Éluard.

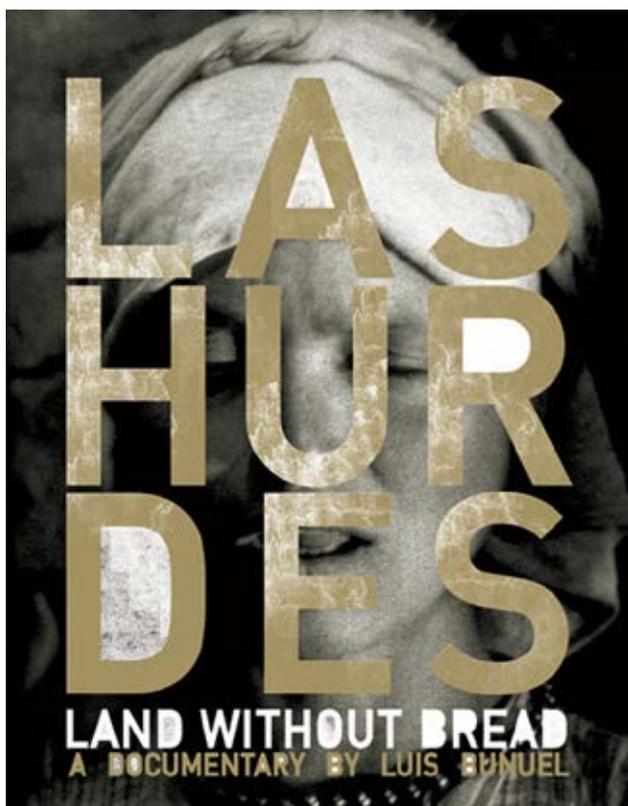
Para a estreia do filme, os Noailles convidam Paris inteira para a sessão no cinema Panthéon. Os seus convidados e amigos, ofendidos, saem da projecção sem os cumprimentar. Eles são excluídos do Jockey-Club e ameaçados de excomunhão por terem produzido este filme. Este chega a estrear-se comercialmente, mas é proibido pelo presidente Chiappe em nome da manutenção da ordem pública, depois de críticas virulentas na imprensa, e de ataques da extrema direita na sala do Studio 28. O filme *A Idade de Ouro* permanece proibido durante cinquenta anos, tanto em França como nos Estados Unidos.

Excerto do livro *Luis Buñuel – Collection Grands Cinéastes*, Edição Cahiers du Cinéma e Le Monde, com textos de Alain Bergala.



¹ Marie-Laure e Charles de Noailles são aristocratas mecenas que produziram, na época d'*A Idade de Ouro*, o *Mistério do Castelo de Dé* de Man Ray (1929).

² François Truffaut lembra *La Femme d'à côté* (1981), onde as reminiscências do cinema de Luis Buñuel são imensas.



LAS HURDES **TERRA SEM PÃO** 1932

Documentário que, inspirando-se numa tese etnográfica de Maurice Legendre, descreve a vida numa região desolada de Espanha, as Hurdes, situada entre Salamanca e a fronteira portuguesa, perdida no meio de uma cordilheira. A equipa de rodagem tenta ajudar os habitantes na sua luta contra as doenças e outros perigos, mas sem sucesso. Ao fim de dois meses nas Hurdes, a equipa parte.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel, baseado em Las Hurdes, estudo de geografia humana de Maurice Legendre, Escola de Altos Estudos Hispânicos (Bordéus-Paris 1927)

Direcção de Fotografia: Eli Lotar

Música: 4 Sinfonia de Brahms

Montagem: Luis Buñuel

Sonorização: Charles Goldblatt

Comentário: Luis Buñuel, Pierre Unik e Julio Acin (voz de Abel Jaquin)

Interpretação: Habitantes de Las Hurdes

Produção: Luis Buñuel e Ramón Acín

Duração: 29 minutos

Estreia Mundial: Madrid, 4 de Dezembro de 1933

Estreia em Portugal: Cinema Estúdio, a 13 de Outubro de 1972, com comentário lido por Alexandre O'Neill.

Nota: A versão original de Las Hurdes não tinha música. O negativo desapareceu durante a II Guerra Mundial. Todas as cópias conhecidas do filme foram feitas a partir de uma cópia com nova sonorização e música, feita por Pierre Braunberger, em França, em 1937. A Filмотeca Espanhola, em 1996, procedeu a nova sonorização do filme, com comentário dito por Francisco Rabal.



Las Hurdes, Terra sem Pão:

Escritos de Luis Buñuel

Antes de projectar diante de vós o filme objecto deste encontro, gostaria de dizer umas breves palavras explicativas sobre certos aspectos da região que vão visitar e que, ou não estão no filme ou apenas estão indicados sumariamente. A minha intenção ao realizar a obra foi transcrever os trechos que a realidade me oferecia de um modo objectivo, sem interpretá-los, e, menos ainda, sem os inventar. Se fui com os meus amigos a essa região incrível, fi-lo atraído por um intenso dramatismo, pela sua terrível poesia. O pouco que conhecia dele pelas minhas leituras, tinha-me comovido. Sabia que lá, durante séculos, uns seres humanos se encontravam a lutar contra um meio natural hostil e que o faziam sem esperanças de chegar a vencê-lo. Tanto os viajantes como os geógrafos concordavam em classificá-lo de inabitável.

E, contudo, o clima lá é suave, a água abundante, a vegetação estende-se por todo o lado. Mas o clima, a água, a vegetação, a terra, parecem querer estrangular a vida humana em vez de favorecê-la. Se há abelhas que dão mel, ele não se pode comer porque é amargo. Se as águas são puras, são também nocivas pela sua pureza, pois estão desprovidas de sais minerais essenciais. Servem, em troca, de berço para o terrível mosquito *anopheles*. Todos os habitantes da região têm malária.

Enunciemos o nome desta região. Chama-se Las Hurdes e está situada no oeste de Espanha, muito próximo da fronteira portuguesa. Até há muito pouco tempo, Las Hurdes encontrava-se incomunicável com o resto do mundo por grandes e labirínticas montanhas, inacessíveis se não para um alpinista, pelo menos para as relações humanas. Não havia meios de comunicação com o exterior, nem tão pouco entre os povos do interior. A primeira condição que se requer para que os homens esculpam um caminho é que este conduza a algum sítio. Pois bem: Las Hurdes não conduz a nenhum sítio. É uma região isolada, à margem de toda a atividade humana. É não só hostil ao homem, como rebelde ao trânsito humano.



Hoje existe uma estrada que cruza o sul do país. Enviaram-se médicos; abriram-se escolas. Mas os povos das regiões altas continuam incomunicáveis como sempre.

Para mostrar até que ponto é extremo o isolamento das aldeias hurdanas entre si, irei contar o caso de um dos habitantes que nos disse que não via há mais de vinte anos uma filha sua que se tinha casado com um vizinho de outra aldeia. As ditas aldeias não estavam afastadas por mais de seis milhas. Mas eram necessárias muitas horas de caminho, atravessando matagal, por caminhos íngremes, para a visitar e um hurdano precisa de empregar todo o seu tempo, todas as suas energias, no duro trabalho quotidiano numa terra que apenas chega a dar-lhe pão.

Las Hurdes era desconhecida da maior parte dos espanhóis até 1922. A viagem que Afonso XIII, ex-rei de Espanha, fez até lá deu a esta região uma certa visibilidade, atraindo atenção pública. Disse-se de imediato que a existência de tal região era a vergonha da Espanha. Pessoalmente, não acredito nisso. O problema hurdano é tão profundo, tão misterioso, que vai para além de uma simples disposição do governo. O nosso grande espanhol Unamuno disse, quiçá paradoxalmente, que Las Hurdes é mais a glória que a vergonha de Espanha. Não será admirável e patética a incessante luta de um punhado de homens que tentam subsistir, trabalhando hora após hora, século após século, sem desmaiar na empresa? E se na realidade a existência de um tal estado das coisas fosse uma vergonha para a Espanha? O país que se encontre livre de toda a vergonha social que atire a primeira pedra.

O primeiro documento histórico que possuímos sobre a existência de Las Hurdes aparece no século XVI em forma de comédia escrita pelo príncipe dos engenhos espanhóis Lope de Vega. Ele não visitou Las Hurdes, mas ouviu falar dela como uma região primitiva, de vida arcádica. É curioso que a descoberta desta região pelos espanhóis coincide com a da América. Eterna contradição do génio espanhol. Descobre simultaneamente o céu e o inferno.

Acredita-se que os primeiros a povoar Las Hurdes se instalaram no início do século XVI. Eram judeus que fugiam da perseguição que sofriam por parte dos Reis Católicos e que procuravam refúgio naquela região perdida. A população aumentou mais tarde com alguns *outlaws* que também fugiam da justiça. Durante os séculos que se seguiram, apenas escassas pessoas visitaram esse país onde a vida humana acaba de instalar-se tão incrivelmente. Seria alargar muito esta breve introdução se contasse os vários e engenhosos meios de que se valeu a natureza para regar com sangue novo as veias dos hurdanos, evitando assim a sua total degeneração. Creio ainda que se fala disso no filme.

Nem é o momento oportuno para dar uma lista com referências literárias ou científicas sobre Las Hurdes. Espanhóis e franceses ocuparam-se frequentemente delas. Estamos, porém, obrigados a citar o documento mais precioso de todos, o livro escrito em 1929 pelo professor francês Maurice Legendre. Durante vinte anos consecutivos visitou a região e fez sobre ela um estudo admirável pela sua profundidade e rigor científico.

Disse o professor Legendre que Las Hurdes não é parecida com nenhuma das restantes regiões existentes devido a duas características: a miséria e a dor.

Sem dúvida, há muitos povos no mundo que vivem em condições precárias e miseráveis: povoados do Atlas marroquino, aldeias chinesas, conglomerados hindus, etc. Mas, em geral, se as condições de existência de um povo se tornam impossíveis, permanentemente impossíveis, o povo emigra em massa para encontrar o seu sustento num meio menos hostil. Nada disto acontece em Las Hurdes. Se individualmente emigra algum dos seus

habitantes, é para regressar de seguida.

Morrem se permanecem na sua terra e, se os tiram dela, morrem por retornar. Encontrámos hurdanos que falavam francês. Tinham trabalhado em França como jornaleiros e, logo que conseguiam poupar dinheiro, apressavam-se a regressar. Também encontrámos um hurdano que tinha estado na América.

Em geral, os povos de miséria permanente ou emigram em massa ou dá-se lentamente a sua despovoação, acabando por desaparecer. Em Las Hurdes, acontece tudo ao contrário. Não só não há a despovoação, como o número de habitantes aumenta anualmente, estando atualmente superpovoada. Como explicar um acontecimento tão anómalo?

Assim, o que caracteriza Las Hurdes enquanto exemplo único da sociedade humana não é a miséria, mas o estado permanente dessa miséria. Não é a dor, mas o estado permanente dessa dor.

Na lenda que tinha sido criada sobre Las Hurdes, predomina a crença no seu lado selvagem. Nada há mais oposto à realidade. Se há algo a que essa gente não se assemelha é a tribos selvagens. Na maioria destas a vida é paradisíaca. O homem apenas com o esticar do braço recolhe os frutos oferecidos pela natureza. Não existe conflito espiritual entre o selvagem e a realidade. A civilização primitiva corresponde à cultura primitiva. Mas, em Las Hurdes, a civilização primitiva corresponde a uma cultura actual. Possui os nossos próprios princípios morais e religiosos. Possui a mesma língua. Tem as nossas próprias necessidades, mas os meios para satisfazê-las são em certos aspectos quase neolíticos.

Não sei se existe uma sociedade humana que possua menos utensílios que os hurdanos. Conhecendo como nós a terrível complicação maquínica da nossa época, os seus instrumentos de trabalho são escassos e primitivos. No Atlas de Las Hurdes não existe o arado, nem os animais de tracção e carga. Não há armas de fogo, nem brancas. Apenas há animais domésticos: por exemplo, não há cães nem gatos. Logo veremos no filme que classe de animais existem ali. Não há veículos sobre rodas. Não há copos, nem garrafas, nem garfos. Para quê alargar mais a lista?

Imagine-se a minha surpresa quando um dia descobri numa das aldeias – certamente a melhor de todas – nada menos do que uma máquina de costura, um pouco antiquada e bolorenta, mas uma autêntica máquina Singer. Os poucos utensílios que podem encontrar-se terão sido importados de Castilla ou Extremadura por hurdanos que foram mendigar àquelas terras. Em Las Hurdes não se fabrica nada. Não há artesanato. Um hurdano disse-nos que era padeiro, mas há muito tempo que não exercia a sua profissão por não ter massa para fabricar o pão. E essa é a principal razão da carência de artífices: a falta de matérias primas devido à miséria, que impede a sua importação, já que o solo de Las Hurdes não produz mais que urze e esteva.

E as roupas dos hurdanos? São como as nossas: blazer e calças para os homens, saia e corpete para as mulheres. Mas tão remendados que apenas restam pedaços da tela primitiva. Contei a um deles setenta e dois remendos diferentes. Outra coisa incrível da região em causa é que não tem folclore. No tempo que ali estivemos não ouvimos uma única canção. Os homens trabalham em silêncio, sem que nunca uma canção os ajude a lidar com a sua vida dura. O silêncio de Las Hurdes é único no mundo. Na realidade, não é um silêncio de morte: é um silêncio de vida. Talvez menos poético, mas muito mais terrível que o outro. Nem vimos desenhos nos muros ou nas rochas hurdanas. Porém, na própria entrada de Las Hurdes, em Las Batuecas, encontra-se encravada uma das estações mais interessantes de arte rupestre. Ou seja, há milhares de anos a região era um foco de cultura humana e hoje os homens que povoam esses mesmos lugares desconhecem a expressão artística.

O carácter dos hurdanos é de uma grande brandura. Se falam, é para se lamentarem da sua desgraça, da sua escravidão naquela terra cruel. Os seus costumes são simples. O duro trabalho quotidiano não lhes permite relacionarem-se desinteressadamente. Não existem o lazer e a distração amável. Devido à estreiteza das suas vivendas, estão obrigados a viver num só compartimento os membros de toda a família. Esta mescla favorece sem dúvida o incesto, e existem casos em Las Hurdes. É talvez o único flagelo de carácter moral de

que eu poderia acusá-los, mas podemos dizer, como dizia Santo Tomás, que para se poder ser virtuoso, é necessário um mínimo de bem-estar social. E esse requisito falha por completo em Las Hurdes.

Muitas soluções se têm proposto para resolver aquele agonizante problema social. Não podemos examiná-las agora. Diremos apenas que nenhuma delas se revelou eficaz, apesar de algumas terem sido postas em prática. Talvez a melhor solução seja aquela que nos deu uma velha hurdana com a qual nos cruzámos um dia num caminho improvável. Quando nos viu, depositou em terra a gavela de lenha com que ia carregada e veio até nós. «Vocês são engenheiros – disse-nos – e vêm remediar a nossa pobreza? Pois saibam que não tem remédio. Se querem salvar-nos deste inferno, tirem-nos daqui à força, já que não saímos daqui pela nossa própria vontade».



E, de facto, assim era. Para terminar com o problema de Las Hurdes tinha que se tirar dali à força os seus habitantes, distribuindo-os por outros lugares de Espanha e distribuir para sempre as suas míseras aldeias.

Legendre acaba por apoiar a tese da velha hurdana quando diz: «Las Hurdes nasceu devido ao seu isolamento. Quem sabe se, através da sua aproximação ao mundo por meio de caminhos, acabará por desaparecer?». Mas uma estrada terá sido traçada e os seus habitantes ainda não fugiram por ela. Ali continuam para confusão dos sociólogos e pensadores.

Se Las Hurdes constituem, não só pela sua extensão e número de habitantes, mas também por outras características, um exemplo único da sociedade humana, há, porém, outros lugares da Europa onde a vida se desenvolve em condições parecidas. Mas são casos isolados que não atraíram até agora atenção dos homens da ciência. Além disso, estão em vias de extinção. Por exemplo, em França, nos Alpes de Saboia, existiam há vinte anos dois povos deste género. Hoje não há mais que um e desaparecerá, provavelmente, muito em breve. Tal como as aldeias hurdanas, permanecem à margem das relações humanas e durante seis meses a sua comunicação é absoluta por estar rodeada de neve. Os seus habitantes fabricam, uma só vez por ano, o pão, com algumas leguminosas e fécula, que constitui a base da sua alimentação.

Quase todos os habitantes são anões e cretinos e, se algum se desenvolve com inteligência normal, foge logo daqueles lugares. Apenas aí se começam a diferenciar de Las Hurdes. Temos visto que uma das coisas desconhecidas em Las Hurdes é o ócio. Por outro lado, no povo saboiano existe um terrível ócio invernal, já que os habitantes se vêem obrigados durante seis meses a permanecer fechados em casa. Nessas condições, a mescla de indivíduos consanguíneos aparece com características endémicas.

Também na Checoslováquia e Itália parecem existir povos que reúnem condições parecidas com os já mencionados. Mas as referências que tenho sobre eles são escassas devido à completa falta de literatura científica sobre os mesmos. Não os visitei. As minhas ocupações profissionais, em primeiro lugar, e as condições da Europa durante os últimos anos fizeram fracassar uma expedição que, juntamente com o médico psiquiatra Dr. Lacan, do Hospital de Sainte Anne de Paris, tínhamos planeado a esses focos de civilização atrasada existentes na Europa. Mas não perco a esperança de poder fazê-la um dia.

Quero terminar este exórdio com um agradecimento aos amigos que trabalharam comigo generosamente para obter o filme. O nosso trabalho foi feito por amor a essa miserável região. Eu, que antes tinha encontrado empresas e particulares para realizar os meus restantes filmes, não consegui dinheiro suficiente para produzir este. Na Europa apenas existem, como na América, entidades culturais, ou mecenas, que financiam filmes educativos. Foi um modesto anarquista espanhol, Ramón Acín, quem me ofereceu todas as suas poupanças para realizar o filme. A quantia oferecida ultrapassava os mil dólares. E esse foi o único capital empregue.

Por um estranho capricho dessa moderna inquisição que é a censura cinematográfica, foram suprimidas algumas partes na França, especialmente na primeira bobina, e o filme ficou tal como o vão ver. Nessa primeira bobina há dois erros que me interessa corrigir agora. Eles foram já corrigidos na nova versão que foi a que se projetou em alguns países europeus, mas, por equívoco, enviaram-me para a América a versão sem corrigir a primeira bobina. Estes erros, à parte de alguns sonoros, são: no título ao início diz-se que o filme foi feito durante a Primeira República Espanhola. Leia-se «Segunda República». O outro erro é o título. Na Europa é conhecido pelo título *Land without Bread* e não o de *Unpromised Land* que é o que agora lerão.

Excerto de *Escritos de Luis Buñuel*, editora Páginas de Espuma, 2000



LOS OLVIDADOS

1950

Jaibo, jovem delinquente dos arrabaldes da Cidade do México, quer vingar-se de Julián, que o denunciou à polícia, provocando a sua prisão. Jaibo mata Julián com a cumplicidade de Pedro, a quem pede segredo absoluto. Este, para agradar à mãe, que se recusa a continuar a sustentá-lo, emprega-se numa cutelaria. Jaibo visita-o e rouba uma faca. Pedro é acusado, e condenado perante o assentimento da mãe. No entanto, evade-se da casa de correcção e denuncia Jaibo pela morte de Julián. Jaibo vinga-se e mata Pedro, sendo depois abatido pela polícia. O cadáver de Pedro é atirado a uma lixeira pública.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Luis Alcoriza, com a colaboração no diálogo de Juan Larrea, Max Aub e Pedro de Urdimalas (não creditados no genérico)

Direcção de Fotografia: Gabriel Figueroa

Cenários: Edward Fitzgerald

Música: Rodolfo Halffter, sobre temas de Gustavo Pittaluga

Som: José B. Carles e Jesús Gonzalez Gancy

Montagem: Carlos Savage e Luis Buñuel

Interpretação: Alfonso Mejía (Pedro), Stela Inda (a mãe de Pedro), Miguel Inclán (D. Carmelo, o cego), Roberto Cobo ("El Jaibo"), Alma Delia Fuentes (Meche), Francisco Jambrina (o director do reformatório), Efrain Arauz ("Cacarizo"), Javier Amezcuca (Julián), Mario Ramírez ("Ojitos"), Juan Villegas (o avô de "Cacarizo") Jorge Pérez ("Pélon"), Jesús Garcia Navarro (o pai de Julián), Hector López Portillo (o juiz), Angel Merino (Carlos), Ramón Martínez (Nacho), Diana Ochoa (mãe de "Cacarizo"), Francisco Muller (Mendoza), Salvador Quiroz (o ferreiro), José Moreno Fuentes (o polícia), Charles Roomer (o pederasta), Ignacio Solorzano (Luis), etc.

Produção: Ultramar Films

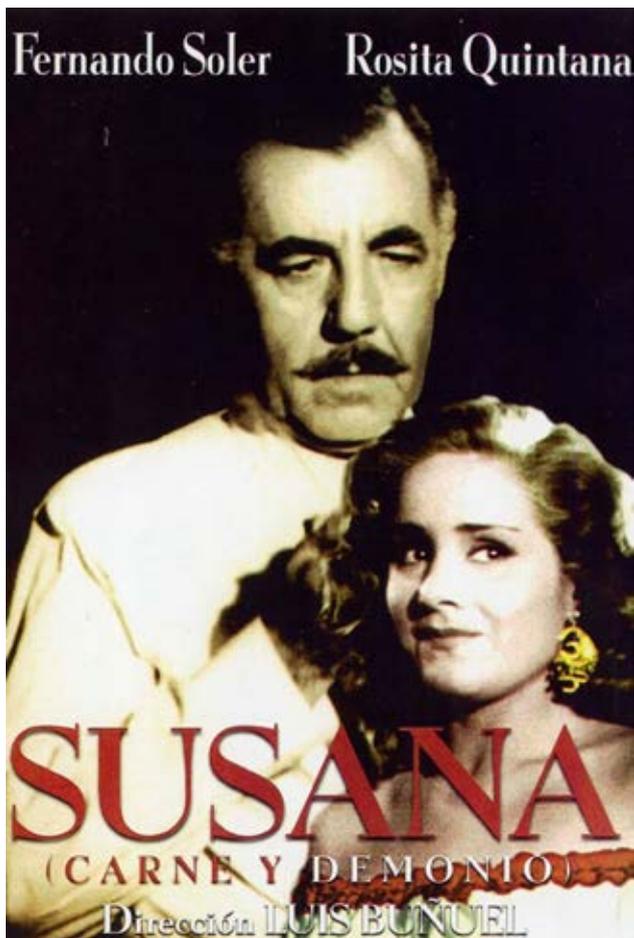
Produtores: Oscar Dancigers e Jaime Menasco

Duração: 80 minutos

Estreia Mundial: Cidade do México, a 9 de Novembro de 1950
Inédito comercialmente em Portugal.

Primeira apresentação pública em Portugal: 26 de Outubro de 1982, na Cinemateca Portuguesa, integrado no Ciclo Luis Buñuel, co-organizado pela Cinemateca e pela Fundação Calouste Gulbenkian.





SUSANA, DEMONIO Y CARNE **SUSANA** 1951

Susana, reclusa numa prisão de mulheres, evade-se por um milagre e chega, numa noite de tempestade, a uma quinta, onde lhe oferecem emprego como doméstica. Susana seduz, simultaneamente, o chefe de família, o seu filho Alberto, e o contramestre Jesús. O pai gostaria de a ver continuar na quinta, ocupando o lugar da sua mulher, enquanto os outros dois preferiam fugir com ela. Ciumento, o pai despede Jesús. Este, sabendo que a polícia procura uma mulher foragida, denuncia Susana. Susana é presa e a harmonia regressa à quinta.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Jaime Salvador, Manuel Reachi e Luis Buñuel, baseado num conto de Manuel Reachi

Diálogos: Rodolfo Usigli

Direcção de Fotografia: José Ortiz Ramos

Décors: Gunther Gerzso

Música: Rail Lavista

Som: James L. Fields e Nicolás de la Rosa

Montagem: Jorge Bustos

Interpretação: Rosita Quintana (Susana), Fernando Soler (D. Guadalupe), Luis López Somoza (Alberto, o filho), Victor Palou (D. Carmen), María Gentil Arcos (Felisa, a velha criada), etc.

Produção: Internacional Cinematográfica S.A

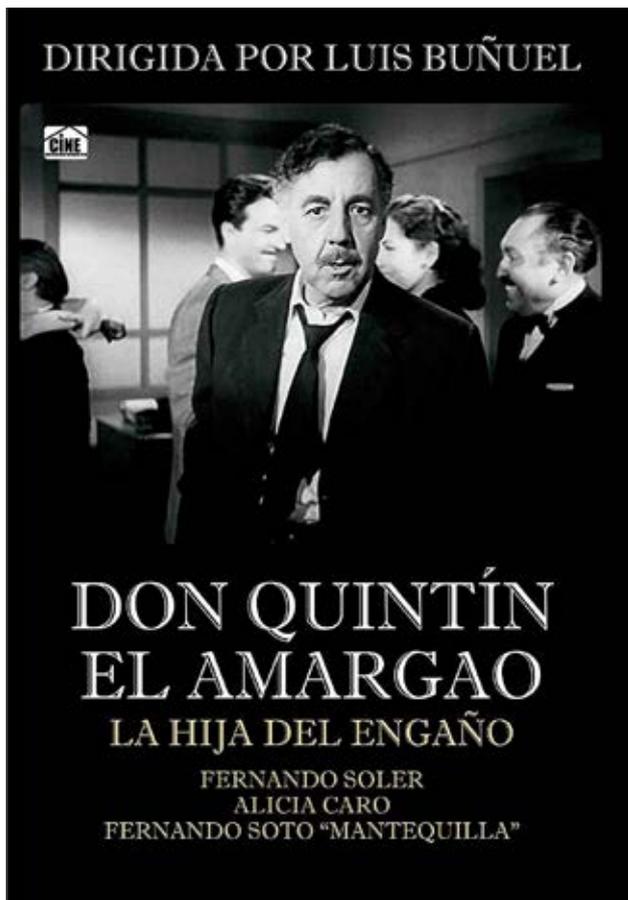
Produtor: Sergio Kogan

Duração: 85 minutos

Estreia Mundial: 11 de Abril de 1951, na Cidade do México

Estreia em Portugal: 25 de Março de 1955, no Cinema Condes.





LA HIJA DEL ENGAÑO A FILHA DO ENGAÑO 1951

Don Quintín é um caixeiro-viajante amargo e frustrado. Um dia surpreende a mulher com o amante, expulsa-a de casa, não sem que antes esta lhe confesse que a filha, Marta, não é dele. Don Quintín abandona Marta à sua sorte, até que Lencho, um bêbedo, a recolhe. Definitivamente decepcionado com a vida, Don Quintín abre um cabaret chamado “O Inferno”, e torna-se num patrão desapiedado. Entretanto, a sua ex-mulher, pouco antes de morrer, diz-lhe que mentiu e que, afinal, Marta é mesmo sua filha. Quintín aceita Marta novamente, pagando-lhe uma pensão. Entretanto, Marta, já uma jovem mulher, apaixonou-se por Raco e planeia fugir com ele, precisamente no dia em que o pai decide recuperá-la. Quando finalmente a encontra, Marta anuncia-lhe que espera um filho.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis e Janet Alcoriza, baseado na zarzuela Don Quintín el Amargao de Carlos Arniches e José Estremera

Direcção de Fotografia: José Ortiz Ramos

Décors: Edward Fitzgerald e Pablo Galván

Música: Manuel Esperón (canções Amorcito Corazon e Jugando, Mamá, Jugando)

Som: Eduardo Arjona e Jesús Conzalez Gancy

Montagem: Carlos Savage e Luis Buñuel

Interpretação: Fernando Soler (Don Quintín), Alicia Caro (Marta), Rubén Rojo (Paco), Fernando Soto “Mantequilla” (Angelito), Nacho Contla (“Jonrón”), Amparo Garrido (Maria), Lily Acleamar (Jovita), Alvaro Matute (Julio), Roberto Meyer (Lencho Garcia), Conchita Gentil Arcos (Toña), etc.

Produção: Ultramar Films

Produtor: Oscar Dancigers

Duração: 80 minutos

Estreia Mundial: 29 de Agosto de 1951, na Cidade do México

Estreado em Portugal: 19 de Julho de 1974, no Cinema Estúdio.





UNA MUJER SIN AMOR

1951

Carlos, um antiquário, recebe a notícia de que o seu filho Carlito cometeu um roubo. O pai promete um castigo exemplar. A criança, trancada no quarto, consegue fugir. Na sua fuga, é recolhido por um engenheiro, Julio, que o devolve à casa da família. Rosario, mulher de Carlos, apaixona-se por Julio. Do romance nasce um filho Miguel, cuja identidade Rosario esconde à família. Carlos adoece do coração e Rosario, vendo nessa doença um sinal do destino, sente-se culpada, preferindo ficar junto do marido a fugir com Julio. Alguns anos depois, Julio morre doença e deixa todos os seus bens a Miguel. Quando o marido morre, Rosario coloca uma fotografia de Julio na chaminé e põe-se a tricotar.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Jaime Salvador e Luis Buñuel, baseado no conto Pierre et Jean de Guy de Maupassant
Direcção de Fotografia: Raul Martínez Solares

Música: Raúl Lavista

Som: Rafael Ruiz Esparza

Décor: Gunther Gerszo

Montagem: Jorge Bustos

Interpretação: Rosario Granados (Rosario), Julio Villareal (D. Carlos Montero), Joaquín Cordero (Carlos), Xavier Loyá (Miguel), Tito Junco (Julio Mistral), Jaime Calpe (Carlos, em criança), Elda Peralta (Lisa), Eva Calvo (a enfermeira), etc.

Produção: Internacional Cinematográfica

Produtor: Sergio Kogan

Duração: 82 minutos

Estreia Mundial: 31 de Julho de 1952, na Cidade do México
Inédito comercialmente em Portugal.

Primeira apresentação em Portugal: 29 de Outubro de 1982, na Cinemateca Portuguesa, por ocasião do Ciclo Buñuel, co-organizado com a Fundação Calouste Gulbenkian.





EL BRUTO

1953

Um proprietário quer expulsar os moradores de um bairro pobre. Organiza-se uma revolta, liderada por Don Carmelo. Para sustentar a rebelião, contrária aos seus projectos, o proprietário contrata Pedro, dito “O Bruto”, um funcionário do matadouro. O “Bruto” acaba por matar, acidentalmente, Don Carmelo. Procurado pela polícia, o “Bruto” é abrigado pelo proprietário. A mulher deste, Paloma, passa a ser visita frequente da cama do “Bruto”. Mais uma vez em fuga depois de ser reconhecido pelos moradores, o “Bruto” esconde-se em casa de Meche, a filha de Carmelo, por quem se apaixona. Vexada, Paloma diz a Meche que o “Bruto” é o assassino do seu pai, e conta ao marido que o “Bruto” tentou abusar dela. No confronto que se segue, o “Bruto” mata o proprietário, antes de ser morto pela polícia, conduzida por Paloma.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Luis Alcoriza, baseado numa ideia de Luis Alcoriza

Direcção de Fotografia: Agustín Jiménez

Décor: Luis Buñuel e Gunther Gerszo

Música: Raul Lavista

Som: James L. Fields

Montagem: Jorge Bustos e Luis Buñuel

Interpretação: Pedro Armendáriz (Pedro, “El Bruto”), Katy Jurado (Paloma), Rosita Arenas (Meche), Andrés Soler (Andrés Cabrera), Paco Martínez (D. Pepe, o pai de Andrés), Roberto Meyer (Carmelo), Glorita Mestre (Maria), Beatriz Ramos (D. Marta), Paz Villegas (a mãe de Maria), José Murióz (Lencho), Diana Ochoa (a mulher de Lencho), Ignacio Villalazo (o irmão de Maria), Jaime Fernández (Julián), etc.

Produção: Internacional Cinematográfica

Produtor: Sergio Kogan

Duração: 81 minutos

Estreia Mundial: 5 de Fevereiro de 1953, na Cidade do México
Inédito comercialmente em Portugal.

Primeira apresentação em Portugal: 2 de Novembro de 1982, na Cinemateca Portuguesa, integrado no Ciclo Luis Buñuel, co-organizado com a Fundação Calouste Gulbenkian.



O esplendor do melodrama: *O Bruto*

Pedro, que trocou o trabalho no matadouro pelo de talhante, um pouco simples de espírito, justamente apelidado de “o bruto”, está apaixonado por Meche, filha de um inquilino do seu patrão, ele próprio um rico proprietário de imóveis e explorador dos pobres que utiliza, com muito gosto, os eloquentes bíceps do seu “gorila” pessoal para colocar os credores à sua mercê. Essa força hercúlea também interessa a Paloma, a bonita jovem mulher do chefe, por razões menos materiais mas igualmente autoritárias. Seguindo as ordens do seu patrão, Pedro mata o pai da sua amada, tal *Cid* dos subúrbios, e depois, apercebendo-se do horror do seu gesto, submete ao mesmo destino o seu sórdido orquestrador. Paloma, ao lado dele, louca de ciúmes, remata o drama denunciando-o à polícia, que o mata sem piedade. Em cena fica apenas a doce Meche, violada e órfã, a que perdeu, e a selvagem Paloma, a sós com os seus demónios...

Reduzido a este esquema, *O Bruto* (curiosamente apresentado em França com o título *L'enjôleuse* [o sedutor]) surge como uma novela medíocre na qual não faltam extravagâncias melodramáticas. É dessa forma pouco lisonjeira que o consideramos habitualmente. Mas sabemos que a verdade de Buñuel deve ser procurada além das aparências, e que essa pode ser a mais autêntica e, também, a mais sórdida. No entanto, raramente o universo de Buñuel parece atingir esse paroxismo, e as paixões são assombradas por essa exasperação: a massacrada virilidade de Pedro, a sensualidade vibrante de Paloma (já agora, apontamos a ironia antitética desse nome¹), a virgindade idealizada de Meche, três personagens desenhadas com tal precisão que se confinam à abstração. Maniqueísmo? Certamente, mas no seu estado puro. Raramente o pessimismo do autor é tão explícito: *O Bruto* é como a



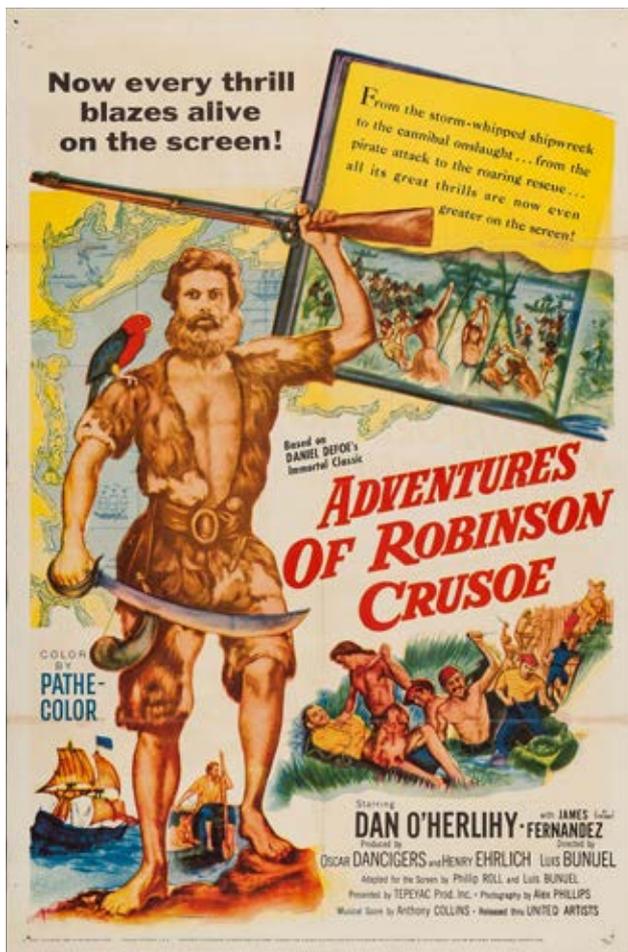
quintessência do *film noir*. Filmado muito rapidamente (em dezoito dias), o filme não foi poupado de detalhes altamente poéticos, que iluminam uma prosa que é, por vezes, um pouco pesada: as flores quebradas, símbolo da próxima matança; a vela apagada pelos dedos repentinamente delicados d'*o bruto*; o bife a grelhar; o galo da imagem final, instrumento do remorso e, sem qualquer dúvida, da vingança...

Fazemos nossa a opinião de Christiane Rochefort, uma das raras pessoas a ter julgado o filme logo na sua estreia, como uma obra cativante “onde, através de uma estrutura simples, as imagens de Buñuel expressam de forma directa, violenta e acessível a todos, essa procura pela pureza no inferno do mundo actual.”

Claude Beylie



¹ [N. da T.] *Paloma*, em espanhol, significa pomba.



THE ADVENTURES OF ROBINSON CRUSOE **AS AVENTURAS DE ROBINSON CRUSOE** 1953

Único sobrevivente de um naufrágio, Robinson Crusoe resigna-se a viver sozinho numa ilha do Atlântico Sul. Um dia salva um homem prestes a ser sacrificado num ritual canibalístico. Mesmo receoso de que o indígena também seja um canibal, Robinson protege-o e baptiza-o de Sexta-Feira. Educa-o segundo os valores da civilização anglo-saxónica, converte-o ao cristianismo, e Sexta-Feira torna-se num seu criado. Muitos anos se passam até que a ilha é visitada por uma embarcação onde um grupo de amotinados se apresta a fuzilar os outros membros da tripulação. Robinson, com a ajuda de Sexta-Feira, salva-os, e ambos partem, definitivamente, deixando os amotinados abandonados à sua sorte.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Hugo Butler (sob o pseudónimo de Philip Roll) e Luis Buñuel, baseado no romance homónimo de Daniel Defoe

Direcção de Fotografia: Alex Phillips

Décors: Edward Fitzgerald e Pablo Galván

Música: Anthony Collins e Luis Hernández Gancy

Som: Javier Mateos e Jesus González Gancy

Montagem: Carlos Savage, Alberto Valenzuela e Luis Buñuel

Interpretação: Dan O'Herlihy (Robinson Crusoe), Jaime Fernández (o "Sexta-Feira"), Felipe de Alba (Capitão Oberzo), José Chávez (um pirata), Emilio Garibay (outro pirata), Chel López (o pai de Robinson), etc.

Produção: Ultramar Films - OLMEC (United Artists)

Produtores: Oscar Dancigers e Henry F. Ehrlich (pseudónimo de George Pepper)

Duração: 89 minutos

Estreia Mundial: Nova Iorque, a 18 de Julho de 1953

Estreia em Portugal: Cinema Monumental, a 18 de Maio de 1956.





ÉL

1953

Numa cerimónia religiosa, o olhar de Francisco é atraído pelos pés de Gloria, sentada na primeira fila. Depois da missa, segue-a mas perde-lhe o rasto. Encontra-a e afasta um namorado incómodo, Raul. Francisco e Gloria casam. Logo na viagem de núpcias começa um pesadelo para Gloria, de que ela escapa com a ajuda de Raul, com quem refaz a vida. Tem um filho, a quem dá o nome de Francisco. Em família, visita o ex-marido, que foi viver a sua amargura para um convento. É informada de que o estado dele regista francas melhoras, que parecem ser contrariadas pela sua incapacidade de andar a direito.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Luis Alcoriza, baseado numa novela de Mercedes Pinto

Direcção de Fotografia: Gabriel Figueroa

Décors: Edward Fitzgerald

Música: Luis Hernández Breton

Som: Jesús Gonzalez Gancy

Montagem: Carlos Savage e Luis Buñuel

Interpretação: Arturo de Córdova (Francisco Galván), Delia Garcés (Gloria), Luis Beristáin (o engenheiro), Aurore Walker (a mãe de Gloria), Manuel Dondé (o criado), Carlos Martínez Baena (Padre Velasco), Fernando Casanova (o advogado), Rafael Banquells (Ricardo Lujan), etc.

Produção: Ultramar Films

Produtor: Oscar Dancigers

Duração: 92 minutos

Estreia Mundial: 9 de Maio de 1953, no Festival de Cannes
Inédito comercialmente em Portugal.

Primeira apresentação em Portugal: 4 de Novembro de 1982, na Cinemateca Portuguesa, integrado no Ciclo Luis Buñuel, co-organizado com a Fundação Calouste Gulbenkian.



Ele

O último filme de Luis Buñuel provocou uma ardorosa polémica no Festival de Cannes de 1953. Para a quase totalidade do público e a grande maioria da crítica, *Ele* não passava de um melodrama consternador, um empreendimento terrivelmente caduco digno do pior teatro de *boulevard* de 1900. A esse drama à Paul Hervieu, simplificado para o cinema, Arturo de Córdova acrescentava ainda as insossas convenções do astro masculino hispânico. *Os Esquecidos* impressionava os menos sensíveis pela evidência da sua crueldade, *Subida ao Céu* pela sua fantasia insólita, ainda que em ambos os casos se estivesse longe do surrealismo sistemático de *Um Cão Andaluz* e de *A Idade de Ouro*. O que deles subsistia parecia boiar sem coerência sobre a convenção de argumentos comerciais de evidente facilidade, que, não fossem essas fantásticas reminiscências, poderiam igualmente ter passado por “filminhos” sem interesse.

Mesmo no caso de *Os Esquecidos*, de todos os filmes mexicanos de Buñuel o mais livre e o mais pessoal, é fácil dissociar o argumento “social”, directamente imitado dos filmes tradicionais sobre a infância delinvente, dos achados de detalhes que constituem a sua originalidade.

De certo que uma dúvida poderia substituir, ou pelo menos uma reticência na admiração, pois em que medida se podia realmente creditar a um autor brilhos como que acidentais, êxitos parciais, episódicos e talvez fortuitos? Uma crítica cartesiana, aplicada ao surrealismo, precisa de acreditar tanto na lógica da criação como na consciência das intenções. Ela pode perfeitamente reencontrar-se em *Um Cão Andaluz*, mas muito mal, cumpre confessá-lo, em *Susana* e *Subida ao Céu*.

E terá ainda menos razões para se reencontrar em *Ele*, porque, se os filmes anteriores de Buñuel podiam, a rigor, explicar-se pela impossibilidade de rodar algo além de pequenos argumentos comerciais para consumo das multidões sul-americanas, *Ele*, tanto pela distribuição quanto pela encenação, testemunha uma relativa ambição técnica. Assim, dispondo evidentemente de mais recursos, Luís Buñuel parece ter como

única preocupação colocá-los ao serviço de convenções da pior literatura burguesa. Basta considerar o argumento, e para dar uma ideia imparcial do seu conteúdo não encontro nada melhor que reproduzir o fascículo publicitário fornecido pela distribuidora francesa: “*Ele* é a história de um homem bem considerado, de posição social elevada, estimado por todo o seu círculo em virtude da sua perfeita correcção, alta moralidade, convicções religiosas e educação, mas que encerra no fundo de si mesmo uma das mais terríveis taras humanas, o ciúme, ciúme em estado puro, doentio, obsessivo. Esse vício envenena-lhe a existência, como envenenará a da sua mulher, cuja vida não passa de um horrível martírio, até o dia em que essa obsessão, que confina com a loucura, acaba libertando-os: ele encerra-se num mosteiro, ela reencontra uma felicidade tardia ao lado do seu ex-noivo. Sobre este tema, Buñuel apimentou a sua narrativa aqui e ali com algumas pitadas de sadismo erótico. Buñuel foi admiravelmente servido pela interpretação de Arturo de Córdova e por Della Garcès, encantadora e excelente num papel difícil. A fotografia é de Gabriel Figueroa.”

Confesso que me é difícil afirmar que este resumo preciso e estas apreciações lacónicas são uma obra-prima de inconsciência ou de humor a frio. Em última hipótese, eles convêm perfeitamente ao filme no sentido de que o descrevem com a mesma falsa objectividade que a que fornece, talvez, a chave dessa obra singular.

Agora peço permissão ao leitor para me citar após esta propaganda anónima. Escrevi no dia seguinte à exibição de *Ele* no Festival de Cannes: “Reduzido durante quinze anos ao silêncio das produções comerciais inferiores, encarcerado como o Divino Marquês [de Sade] entre as muralhas de prata da produção americana, do fundo da sua masmorra, onde fingia submeter-se às regras, Luís Buñuel aprendia na carne do seu espírito que os símbolos e as metamorfoses das imagens não são um álibi para os sonhos do poeta. O fio da navalha não pode abrir impunemente o olho de um mundo que se obstina na cegueira.



Com uma humildade terrível, aceitou, pois, as regras do jogo, que consistem em matar os artistas: sujeitou-se humildemente ao gosto do público e dos produtores... *Susana*, desprezado pela quase totalidade da crítica como uma produção comercial menor, era na realidade o rascunho de *Ele*, onde enfim se insinua perfeitamente, no quadro tranquilizador de um filme bem acabado, a suprema mistificação do cinema pela poesia. Como os contrabandistas obrigados a engolir os diamantes para os recuperar nos seus excrementos, Luis Buñuel introduz o Marquês de Sade ao estilo de Paul Hervieu. Se, como Georges Sadoul me fazia observar, todos os temas de *A Idade de Ouro*, sem exceção, se encontram em *Ele*, deveríamos acrescentar reciprocamente que havia muito de Paul Bourget em *A Idade de Ouro* e que a respeitabilidade burguesa já servia ali de quadro para o trânsito imperturbável das carroças de estrume. Simplesmente, a ironia era então explícita, legível no primeiro nível. Mas não se deve surpreender, ao contrário, que aqui Buñuel possa passar aos olhos do mundo por um admirador da liturgia, por um bom cristão que nos estende à entrada da igreja

os seus dedos molhados de água benta! Que um bispo a beijar o pé descalço no lava-pés da Quinta-Feira Santa suscite no coração de um fiel uma loucura erótica equivale, talvez, ao seu esqueleto mitrado à beira de uma falésia!

“A minha loucura”, diz o herói do filme, “era leve; reencontrei no claustro a calma e a razão.” Porém dez anos dessa piedosa serenidade não o impediram de adivinhar, através das pedras do mosteiro, a presença da mulher que continua a ser a rainha dos sonhos que ele não ousa revelar na confissão. “Então, meu filho”, diz o Padre Superior, “recomece as suas leituras piedosas.” Ouçam Buñuel murmurar, com os olhos baixos na sombra do burel: “Como queira, meu Padre”.

Se me atrevo a citar tão longamente um artigo que escrevi então no *Rendez-vous de Cannes*, é porque já não estava a conseguir, certamente, reencontrar a segurança que animava essa exegese entusiasta. Não que eu a renegue. Simplesmente acabei por conhecer Buñuel pessoalmente, e a realidade de um homem introduziu-se entre mim e a sua obra,

perturbando um pouco, com a sua psicologia concreta, a bela lógica dessas suputações. Tendo tido durante o último Festival de Cannes, Doniol-Valcroz e eu, o agradável e apaixonante privilégio de entrevistar longamente Buñuel sobre o seu trabalho no México, principalmente sobre a realização de *Ele*, perguntámos-lhe, é claro, se era judicioso e legítimo ver nele, em filigrana, as intenções que lhe atribuíramos, especialmente essa espécie de repetição interiorizada de *A Idade de Ouro* que éramos os únicos a perceber. Buñuel respondeu-nos, em substância, que seguramente não tivera consciência de proceder a essa repetição e que, supondo-se que ela existia, era, no seu conjunto, involuntária; mas não achou, em absoluto, inverosímil a sua realidade, notando apenas que a sua inspiração devia tê-lo guiado à sua revelia. Entrando, contudo, em detalhes, Buñuel indicou-nos várias intenções precisas



do argumento e encenação que assinalavam perfeitamente a duplicidade do seu filme. Como na cena de amor durante a qual o criado levanta com o seu espanador uma nuvem de pó, o que constitui, para Buñuel, uma forma de escárnio do amor tradicional, respeitando-se aparentemente a sua solenidade social. Mas, de maneira geral, Buñuel, embora reconhecendo formalmente o carácter insólito e voluntariamente perturbador dos exemplos que invocámos, não encontrava outra explicação consciente para a sua escolha senão o seu lado burlesco, a sua estranheza ou o simples facto de se lhe terem imposto ao espírito. Por exemplo, quando o marido se levanta de madrugada e apanha uma sovela, um fio e uma lâmina de navalha e penetra no quarto da sua mulher com a intenção evidente de trazer

melhorias decisivas ao cinto de castidade. Buñuel explica que esses objectos eram os que o seu herói devia reunir em virtude do carácter e da conjuntura, mas reconhece que tal escolha procede igualmente, nele, de uma orientação de espírito que não é, de resto, tão sádica quanto “sadista” e herdada do culto que o surrealista presta ao Divino Marquês. Outro exemplo é bem significativo da “inconsciência” activa e criadora de Buñuel: é a imagem que se segue à última réplica do filme que eu citava, justamente, mais acima: “Como queira, meu Padre”, depois de Arturo de Córdova se retirar para o jardim do claustro ziguezagueando como um bêbado, o que não admite absolutamente qualquer explicação realista. Buñuel, com efeito, não encontra outra a não ser o prazer que lhe causou então o facto de fazer o seu actor caminhar tortuosamente.

Portanto continua a ser possível, a meu ver, mesmo após o testemunho pessoal de Buñuel, considerar *Ele* como um filme de mistério; em todo o caso, porém, parece certo que o segredo contido no filme não foi estabelecido tão sistematicamente quanto uma crítica indiferente à psicologia consciente da criação poderia imaginar por necessidade de uma construção lógica. Mas essa diferença importa em definitivo e é preciso que o autor saiba o que faz para o fazer? Parece-me a mim suficiente que o testemunho de Buñuel, sem confirmar explicitamente a interpretação esotérica, não a desmentiu (ao deixar o campo livre para outros comentários), parece-me então perfeitamente justificado considerar *Ele* como uma espécie de equivalente cinematográfico dos *trompe-l'oeil* surrealistas. A psicologia e a moral burguesa desempenham aí o papel da perspectiva e da nitidez fotográfica, mas este universo polido e ordenado, maravilhosamente legível, acaba por se rachar com nitidez sobre o intolerável.

André Bazin (10 de Junho, 1954)



ABISMOS DE PASIÓN O MONTE DOS VENDAVAIS

1953

Alejandro regressa aos lugares do seu passado. Reencontra Catalina, amiga de infância, que para ele sempre fora como uma irmã, a despeito das diferenças sociais entre ambos. Catalina casou, entretanto, com Eduardo, para se vingar da partida de Alejandro. Este, não suportando ver Catalina casada com outro, humilha-a. Casa com Isabel, irmã de Eduardo, que ele não ama e negligencia. Grávida, Catalina morre durante o parto. Alejandro profana a sua tumba, abre o caixão, e contempla cadáver dela. Ricardo, irmão de Catalina, segue-o e mata-o a tiro.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel, Julio Alejandro e Dino Maiuri, baseado no romance Wuthering Heights de Emily Brontë

Direcção de Fotografia: Agustín Jiménez

Décors: Edward Fitzgerald

Guarda-Roupa: Armando Valdés Peza

Música: Raul Lavista, sobre temas da ópera Tristão e Isolda de Wagner

Som: Eduardo Arjona

Montagem: Luis Buñuel e Carlos Savage

Interpretação: Jorge Mistral (Alejandro), Irasema Dilián (Catalina), Lilia Prado (Isabel), Ernesto Alonso (Eduardo), Luis Aceves Castañeda (Ricardo), Francisco Reiguera (José, o criado) Hortensia Santoveña (Maria, a governanta), Jaime González (Jorge, o miúdo), etc.

Produção: Producciones Tepeyac

Produtores: Oscar Dancigers e Abelardo Rodrigues

Duração: 91 minutos

Estreia Mundial: 3 de Julho de 1953, na Cidade do México

Estreia em Portugal: 9 de Novembro de 1955, no Cinema Odéon.





ENSAYO DE UN CRIMEN **ENSAIO DE UM CRIME**

1955

Em criança, Archibaldo recebe da mãe uma caixa de música dotada de poderes mágicos. Segundo a lenda, a caixa permite satisfazer um desejo de morte. Archibaldo tenta usar esse feitiço sobre a governanta, e ela morre, vítima de uma bala perdida. Já adulto, Archibaldo reencontra a caixa de música, e não resiste a repetir experiências semelhantes. Mas a cada tentativa há um elemento que o contraria, pois se as mulheres morrem não é ele o responsável pela morte delas. Tanto a polícia como a justiça recusam considerá-lo culpado, mesmo que Archibaldo o julgue, efectivamente, ser. Acaba por se desembaraçar da caixa de música, e fugir com Lavinia.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Eduardo Ugarte, baseado no romance La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz de Rodolfo Usigli

Direcção de Fotografia: Agustin Jiménez

Décors: Jesús Bracho e Manuel L. Guevara

Músicas: Jorge Pérez Berrera

Som: Rodolfo Benitez

Montagem: Jorge Bustos e Luis Buñuel

Interpretação: Ernesto Alonso (Archibaldo de la Cruz), Miroslava Stern (Lavinia), Rita Macedo (Patricia), Ariadna Welter (Carlota), Rodolfo Landa (o arquitecto Alejandro Rivas), José Maria Linares Rivas (Willy, amante de Patricia) Andrea Palma (a mãe de Carlota), Leonor Llausas (a "nurse"), Eva Calvo (a mãe de Archibaldo), Rafael Banquells Jr. (Archibaldo, em criança), Enrique Garcia Alvarez (Chucho, amante de Lavinia), Chabela Durán (a freira), Manuel Dondé (o coronel), Carlos Martinez Baena (o padre), Carlos Riquelme (o comissário de polícia), Roberto Meyer (o médico), Enrique Diaz Indiano (o pai de Archibaldo), Armando Velasco (o juiz), Antonio Bravo (o antiquário), Janet Alcoriza (uma turista), etc.

Produção: Alianza Cinematográfica

Produtor: Alfonso Patino Gómez

Duração: 90 minutos

Estreia Mundial: 3 de Junho de 1955, na Cidade do México

Estreia em Portugal: 7 de Julho de 1967, no Cinema Estúdio 444.





Ensaio de um Crime

Não se deve nem diminuir nem superestimar a importância deste filme mexicano de Luis Buñuel. Com efeito, não há dúvida de que este *Ensaio de um Crime* encerra e desenvolve alguns dos temas mais caros ao autor de *Um Cão Andaluz* e talvez de forma mais explícita desde a realização desse célebre filme maldito. Mas também não há dúvida, a meu ver, de que se trata de um esboço em que o autor não se envolveu tão completamente como em *O Bruto* e *Os Esquecidos*. Dificilmente cometeríamos, no meu entender, um grave erro se vissemos em *Ensaio de um Crime* apenas uma comédia insignificante e o esmagássemos, a pretexto de uma atenção crítica, com uma severidade excessiva. De qualquer maneira, porém, trata-se de uma obra muito interessante e que, portanto, já teria sido lançada entre nós há dois ou três anos não fosse a pusilanimidade – mais ou menos compreensível – dos exploradores da exclusividade.

Não se pode deixar de comparar – mesmo que só para sublinhar diferenças – *Ensaio de um Crime* às comédias inglesas de assassínios, principalmente a *noblesse oblige*. Um rico celibatário mexicano possui uma caixinha de música que se supõe dotada de um poder mágico: ela concretiza os desejos de quem a possui. Acontece que os desejos de Archibaldo de la Cruz são antes obsessões: ele sonha com amor, um universo quase ingênuo de tanta simplicidade moral. Ingênuo, mas vertiginoso!

Eis por que *Cela s'appelle l'aurore* é bem um filme de Buñuel, ainda que a história melodramática, com as suas personagens violentamente simpáticas ou antipáticas, possa

parecer de uma ingenuidade paradoxal. Uma observação mais atenta não permite que nos enganemos a esse respeito. Essa transparência é cortante como o cristal. Um estilhaço pode abrir-nos as veias.

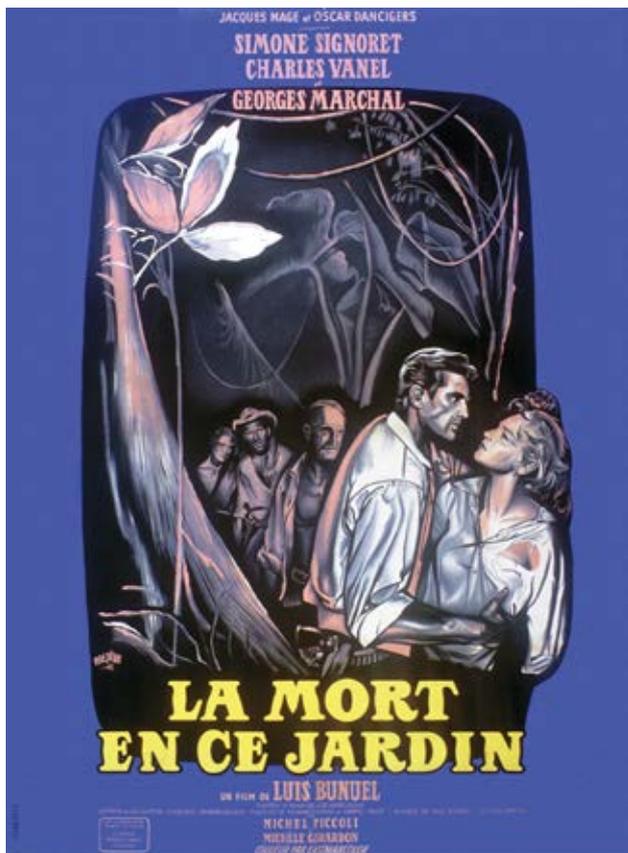
Um jovem médico perdido numa ilha mediterrânea, que se assemelha muito à Córsega, ganha pouco dinheiro, mas empenha-se na eficácia humana do seu trabalho. A sua mulher, um pouco doente, mas sobretudo entediada com a sua vida medíocre, vai descansar em Nice na casa dos seus pais, que aliás gostariam de instalar o genro no continente. Durante uma visita dramática a uma menina que foi violada numa fazenda, o médico conhece uma jovem viúva italiana, e uma paixão inusitada não tarda a uni-los irresistivelmente.

Pouco depois, o médico será levado a abrigar, com todos os riscos e perigos, um rapaz que acaba de assassinar um importante industrial cuja incompreensão e rapacidade haviam causado a morte da sua mulher doente. O infeliz será assassinado ao fugir para poupar ao médico a acusação de cumplicidade. Finalmente, o médico irá divorciar-se e renunciará às vantagens de uma carreira na cidade, escolhendo a verdade, o amor e a amizade dos homens que têm necessidade dele.

Cela s'appelle l'aurore é, como afirmei, um filme estranho de tanta simplicidade, um filme deslumbrante de tanta clareza, um filme que lava a alma e o coração, é admiravelmente interpretado por Lucia Bose, Georges Marchal e, sobretudo, Julien Bertheau e Esposito.

In *O Cinema da crueldade* de André Bazin
(Editora: Martins Fontes)





LA MORT EN CE JARDIN LABIRINTO INFERNAL

1956

Depois de ser anunciado que o Governador proibiu a exploração de diamantes, os mineiros revoltam-se, exigem ser recebidos por ele, mas são detidos pelo exército. Chark, aventureiro oriundo de uma aldeia vizinha, chega em pleno tumulto. Torna-se amigo de Castin, um mineiro que sonha abrir restaurante em Marselha, do padre Lizzard, que tenta acalmar os ânimos, e de Djin, prostituta que dorme com Chark antes de o denunciar à polícia. Chark foge da prisão e envolve-se na revolta dos mineiros. Perseguidos, Chark e o seu grupo aventuram-se selva adentro. Esgotado, o grupo auto-destrói-se, e só Chark se salva, fugindo com a filha surda-muda de Castin.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel, Raymond Queneau, Luis Alcoriza e Gabriel Arout, baseado no conto homónimo de José-André Lacour

Direcção de Fotografia: Jorge Stahl, Jr.

Décors: Edward Fitzgerald

Guarda-Roupa: Georgette Somohano

Música: Paul Misraki

Som: José D. Pérez e Maurice Laroche

Montagem: Marguerite Renoir, Denise Charvein e Luis Buñuel

Interpretação: Georges Marchal (Chark), Simone Signoret (Djin), Charles Vanel (Castin), Michel Piccoli (Padre Lizzard), Michèle Girardon (Maria), Tito Junco (Chenko), Jorge Martínez de Oyos (Capitão Ferrero), Raúl Ramírez (Alvaro), Luis Aceves Castañeda (Alberto), Manuel Dondé (ielegra- Jista), Alberto Pedret (o tenente), Marc Lambert (o operário), etc.

Produção: Producciones Tepeyac - Films Dismages

Produtores: Oscar Dancigers e Jacques Mage

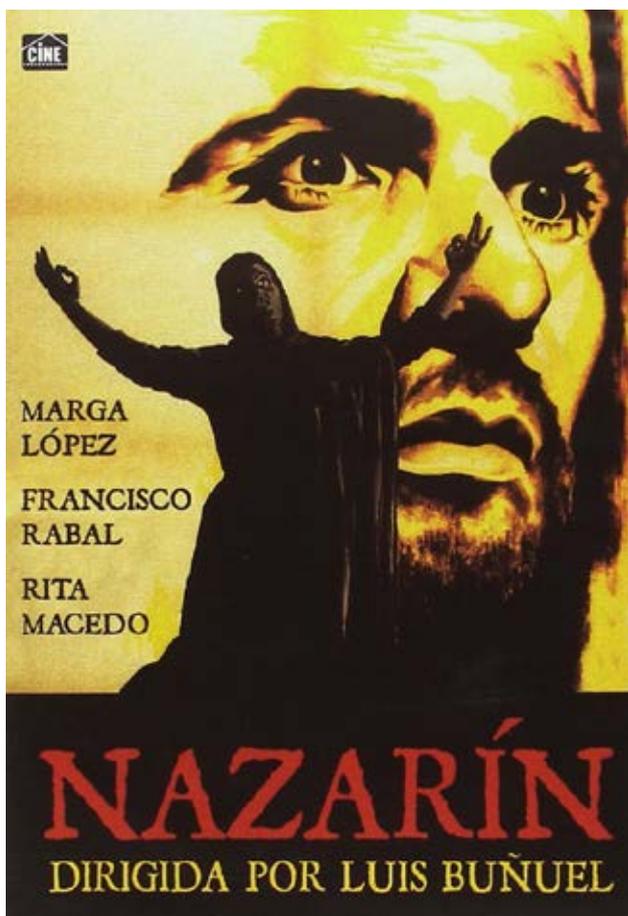
Duração: 104 minutos

Estreia Mundial: Paris, a 21 de Setembro de 1956

Estreia em Portugal: Cinema Odéon, a 8 de Julho de 1959

Reposições comerciais em Portugal: em 1979 e 1982.





NAZARÍN

1958

Um padre jovem, Nazarín, vive num bairro pobre da Cidade do México. Beatriz, uma suicida falhada, e Andara, uma prostituta assassina, refugiam-se em casa dele. Tentando apagar provas do seu crime, Andara provoca um incêndio. Nazarín é interrogado pela polícia, e a hierarquia da Igreja censura-o por ter albergado uma criminosa. Persuadido a viver segundo os princípios dos Evangelhos, Nazarin passa a subsistir através de esmolas. Tenta empregar-se mas é expulso pelos operários sindicalizados. Reencontra Beatriz e Andara, que o seguem. Beatriz, apaixonada por ele, foge com El Pinto, enquanto Nazarín e Andara são presos. Mais tarde, uma mulher oferece-lhe um ananás, que ele começa por recusar para, finalmente, aceitar.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel, Julio Alejandro e Emilio Carballido, baseado no romance homónimo de Benito Pérez Galdós

Direcção de Fotografia: Gabriel Figueroa

Cenários: Edward Fitzgerald

Guarda-Roupa: Georgette Somohano

Música: Macedio Alcalá (tema Dios nunca Muere, tocado em órgão) e os tambores de Calanda

Som: José D. Pérez

Montagem: Carlos Savage e Luis Buñuel

Interpretação: Francisco Rabal (Padre Nazário), Marga López (Beatriz), Rita Macedo (Andara), Ignacio López Tarso (o sacrílego), Ofelia Guilmáin (Chanfa), Luis Aceves Castañeda (o parricida), Noé Murayama ("El Pinto"), Rosenda Monteros ("La Prieta"), Jesús Fernández (o anão Ujo), Aurora Molina ("La Camella"), Pilar Pellicer (Lúcia), Antonio Bravo (o arquitecto), Edmundo Barbero (o prior), Raúl Dantés (o sargento), Ada Carranco (Josefa), David Reynoso (Juan), etc.

Produção: Producciones Barbachano Ponce

Produtor: Manuel Barbachano Ponce

Duração: 94 minutos

Estreia Mundial: 11 de Maio de 1959, no Festival de Cannes
Inédito comercialmente em Portugal.

Primeira Apresentação em Portugal: 11 de Novembro de 1982, na Cinemateca Portuguesa, integrado no Ciclo Luis Buñuel, co-organizado com a Fundação Calouste Gulbenkian.





LA FIÈVRE MONTE À EL PAO A FEBRE SOBE EM EL PAO

1959

Num país imaginário da América latina, Ramón Vázquez, um idealista, está secretamente apaixonado por Inés Vargas, mulher do seu superior hierárquico, governador e director da prisão. Vargas é assassinado, provocando uma sangrenta repressão conduzida por Gual. Para Gual, Vázquez é um suspeito. Gual tenta seduzir Inés e chantageia-a, dizendo-lhe que se dormir com ele deixará Vázquez em paz. Cardenas, um jurista que foi professor de Vázquez, é preso e morre na prisão. Vázquez acalma os ânimos e, em virtude de conseguir abrandar a espiral da revolta, sobe na hierarquia do regime. Manda soldados prenderem Inés - que tentou matar Gual - mas, desobedecendo às suas ordens, eles matam-na.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin e Charles Dorat, baseado no romance homónimo de Henri Castillou

Direcção de Fotografia: Gabriel Figueroa

Música: Paul Misraki

Décor: Jorge Fernandez e Pablo Galván

Som: Robert William Sivel

Montagem: James Cuenet (versão francesa) e Rafael Ceballos (versão mexicana)

Interpretação: Gérard Philipe (Ramón Vázquez), Maria Félix (Inés Vargas), Jean Servais (Alejandro Gual), Tito Junco (Indarte), Raúl Dantés (García), Roberto Cañedo (Coronel Olivares), Andrés Soler (Carlos Barreiro), Domingo Soler (Juan Cardenas), Luis Aceves Castañeda (Lopes, esbirro de Gual), Armando Acosta (o capataz da colónia penal), Pilar Pellicer (a filha de Cárdenas), Luis Aceves Castañeda (Lópes, esbirro de Gual), Armando Acosta (o capatas da colónia penal), Pilar Pellicer (a filha de Cárdenas), Augusto Benedicto (Sáenz), Miguel Ángel Ferriz (Mariano Vargas), Miguel Arenas (o vice-presidente), Antonio Bravo (o Juiz), David Reynoso (o capitão).

Produção: Filmex - Groupe des Quatre

Produtor: Raymond Borderie

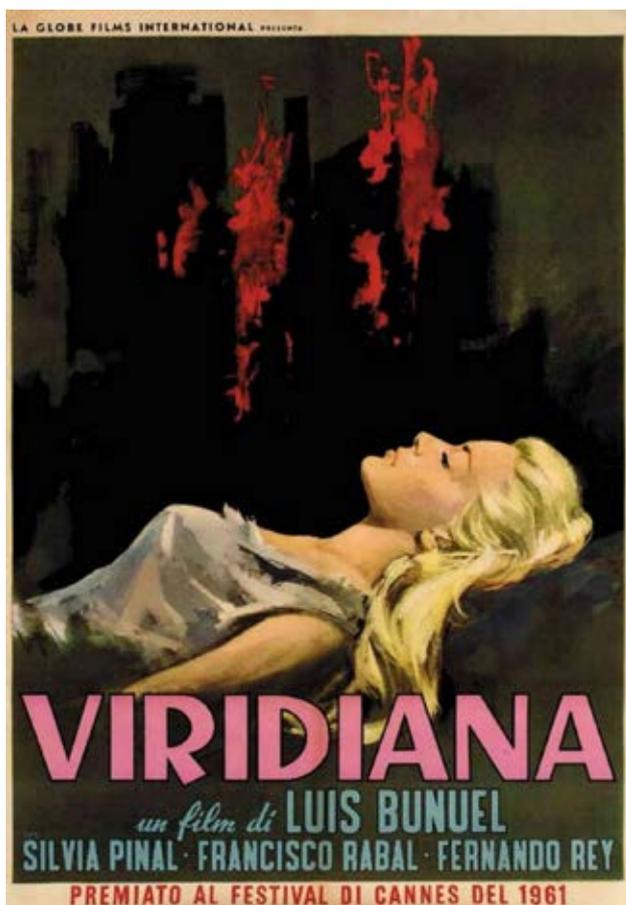
Duração: 100 minutos

Estreia Mundial: Paris, a 6 de Janeiro de 1960

Primeira apresentação em Portugal: Festival da Figueira da Foz, Setembro de 1978

Estreia Comercial em Portugal: Cinema Quarteto, a 2 de Julho de 1981.





VIRIDIANA

1961

A noviça Viridiana vai visitar o seu tio e benfeitor, Don Jaime. Don Jaime vive sozinho desde a morte da mulher, ocorrida em plena noite de núpcias. Perturbado pela semelhança entre Viridiana e a falecida mulher, Don Jaime quer mantê-la ao pé de si. Com a cumplicidade da criada Ramona, adormece Viridiana e tenta abusar dela durante o sono. Ao saber disso, Viridiana foge. A caminho do convento, recebe a notícia de que o tio se suicidou, e volta para trás. Decide consagrar a vida aos pobres e aos mendigos, que alberga na quinta de Don Jaime, tornando-se no alvo das ironias de Jorge, filho dele. Um dia os mendigos invadem a casa e um deles tenta violar Viridiana. Considerando-se pouco recompensada pela sua devoção, Viridiana junta-se a Jorge e a Ramona para um jogo de cartas.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Julio Alejandro, baseado numa ideia de Luis Buñuel

Direcção de Fotografia: José Fernández Aguayo

Décors: Francisco Canet

Música: fragmentos do Requiem em Ré Menor K.626 de Mozart, do Messias de Haendel (Alleluia) e da 9ª Sinfonia de Beethoven, seleccionados por Gustavo Pittaluga

Som: A. Garcia Tijeras

Montagem: Pedro del Rey

Interpretação: Silvia Pinal (Viridiana), Francisco Rabal (Jorge), Fernando Rey (D. Jaime), Margarita Lozano (Ramona), Joaquín Roa (o cego), Teresa Rabal (Rita, a criança), José Calvo (D. Amalio), Victoria Zinny (Lucía, a amante de Jorge), Luis de Heredia ("El Poca") José Manuel Martín ("El Cojo"), Juan García Tienda (o leproso), Lola Gaos (Enedina), Rosita Yarsa (a madre superiora), Maruja Isbert (Copleira), etc.

Produção: Uninci (México) - Films 59 (Madrid)

Produtores: Gustavo Alatríste, Pedro Portabella e Ricardo Muñoz Suay

Duração: 90 minutos

Estreia Mundial: Festival de Cannes, a 17 de Maio de 1961

Estreia em Portugal: Cinema Passos Manuel, no Porto a 15 de Janeiro de 1976 (em Lisboa, no Cinema Apolo 70 a 1 de Outubro de 1976).





Viridiana: Escritos de Luis Buñuel

Viridiana segue muito de perto a minha tradição cinematográfica pessoal desde que fiz *L'Âge d'Or* há trinta anos.

Em toda a minha carreira, estes são os dois filmes que realizei com maior sensação de liberdade.

Tive mais ou menos êxito com os meus filmes, alguns, claro, foram triviais. Devo dizer que apenas os fiz para ganhar a vida. Não obstante, tenho que acrescentar que sempre rejeitei fazer concessões e tenho lutado pelos princípios em que acredito.

Voltei a Espanha porque é o meu país e porque pude trabalhar com toda a liberdade. Fiz lá *Viridiana* com toda a liberdade. O que se passou depois foi um desses contra-sensos que o tempo guardará.

Não vivemos no melhor mundo possível, gostava de continuar a fazer filmes que, para além de entreterem, convencessem o público da absoluta certeza desta ideia. Ao fazer este tipo de filmes, creio que os meus propósitos seriam muito construtivos.

O cinema de hoje, incluindo o chamado neorrealista, não clarifica que não vivemos no melhor mundo possível.

Como é possível esperar por um progresso do público – e consequentemente dos produtores – quando nestes filmes contamos basicamente, incluindo as comédias mais insípidas, que as nossas instituições sociais, o nosso conceito sobre o país, a religião, o amor, etc. são, provavelmente, imperfeitos, únicos e necessários? O verdadeiro «ópio do público» é a sua conformidade. A quase totalidade dos filmes parece estar dedicada a propagar este sentimento de conforto protetor, ainda que estes momentos sejam o enganoso disfarce da arte.

Octavio Paz disse «bastaria que um homem acorrentado fechasse os olhos que o mundo explodiria». E eu poderia acrescentar: «Bastaria que a pálpebra branca do ecrã refletisse a luz que lhe é própria para fazer saltar o universo». Mas, por agora, podemos dormir em paz. A luz cinematográfica está convenientemente doseada e acorrentada.

Em nenhuma das artes tradicionais há um vazio tão grande entre as possibilidades do que se pode fazer e o que se faz como no cinema. Os filmes atuam diretamente sobre o espectador.

Para o espectador, as pessoas e as coisas da tela chegam a ser concretas.

Na obscuridade, isola-se do seu habitat psíquico habitual. Por isso, o cinema é capaz de comover o espectador como nenhuma outra arte. Mas, é capaz, como nenhuma outra arte, de embrutecê-lo. A maior parte dos filmes de hoje parecem ter exatamente esse fim. Desenvolvem-se num vazio intelectual e moral. Imitam o romance. Repetem uma e outra vez as mesmas histórias. Uma pessoa minimamente culta arremessaria com desprezo um livro que contivesse o mesmo argumento que os maiores filmes. Não obstante, quando as pessoas estão sentadas numa sala escura, ficam hipnotizadas pela luz e pelo movimento. Aparentemente, até a pessoa mais culta aceita de bom grado, nestas circunstâncias, os assuntos mais tontos.

Não obstante, devo insistir que, ao longo dos anos, não tentei demonstrar nada e não utilizo o cinema como um púlpito para pregar. Dou-me conta de que, quiçá, estarei a desiludir muita gente com esta declaração. Mas sei que essas pessoas extrairão de *Viridiana* e dos meus outros filmes muitos símbolos e significados. Quero fazer alguns comentários sobre *Viridiana*. Sinto que é muito espanhola: deve saber-se que *Viridiana* foi uma santa pouco conhecida que viveu na época de São Francisco de Assis.

A história deste filme nasce da seguinte situação: uma jovem drogada por um homem velho está à sua mercê, note-se que noutras circunstâncias nunca poderia tê-la nos seus braços. Pensei que esta mulher tinha que ser pura e, assim, converti-a numa noviça que se preparava para os votos finais.

A ideia dos mendigos surgiu-me depois porque pensei que seria natural que os mendigos sentissem carinho por uma freira na sua situação. De seguida, pensei que gostaria de ver estes mendigos numa sala de jantar numa mesa com uma toalha bordada e velas.

Subitamente, tomou forma na minha cabeça a ideia de que eles se colocariam como se estivessem num quadro e a pintura de Leonardo da Vinci entrou na minha mente.

Finalmente, associei o “Aleluia” de *O Messias* de Händel com o baile dos mendigos. Para mim, foi mais impressionante que os ritmos de *rock&roll*; mais ainda, senti que era adequado usar o *Requiem* de Mozart para a cena de amor entre o velho e a jovem e o *Angelus* para contrastar a sua doce melodia com os sons do labor dos trabalhadores.

Sei que fui criticado por ter mostrado uma navalha em forma de crucifixo. Pode encontrar-se por todos os lados em Espanha e vi muitas em Albacete. Não o inventei. É a cinematografia que salienta a malícia e o carácter surrealista de um objeto fabricado inocentemente e em grandes quantidades.

Sou também censurado pela minha crueldade. Onde está no filme? A noviça demonstra humanidade. O velho, um ser humano complicado, é capaz de ser bondoso com os seres humanos e com uma abelha cuja vida não hesita em salvar. O seu filho tem um carácter bastante benévolo. Os mendigos, típicos em Espanha, podem expressar rudeza sem crueldade. Só o cego é receoso, como são aqueles que têm a sua aflição. Por esta razão os meus cegos têm momentos de rancor. Na realidade, *Viridiana* é um filme de humor negro, sem dúvida corrosivo, mas não planeado e espontâneo, em que expresse obsessões eróticas e religiosas da minha infância. Pertencço a uma família católica e, desde os oito aos quinze anos, fui educado por jesuítas. Não obstante, a minha educação religiosa e o surrealismo deixaram marcas ao longo da minha vida.

Sobre *Viridiana*, outra vez: creio que contém a maior parte dos temas que me são mais próximos e que mais me interessam.

Excerto de *Escritos de Luis Buñuel*, editora Páginas de Espuma, 2000



EL ÁNGEL EXTERMINADOR

1962

Depois de um jantar de cerimónia, um grupo de respeitáveis burgueses fica retido em casa de um deles. Por uma razão qualquer, só os criados conseguem atravessar a porta da sala de jantar. Depressa se resignam ao enclausuramento e, pouco a pouco, vão-se submetendo a uma promiscuidade completamente estranha aos seus hábitos. O ambiente deteriora-se e a selvajaria aparece. Quando finalmente se libertam, vão a uma missa para agradecerem a Deus. Mas no fim da missa, o padre não consegue atravessar o limiar da sacristia.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Luis Alcoriza, baseado na história original de Buñuel *Los Naufragos de la Calle Providencia*, inspirada numa obra inédita de José Bergamín

Direcção de Fotografia: Gabriel Figueroa

Décors: Jesús Bracho

Guarda-Roupa: Georgette Somohano

Música: excertos de sonatas de Scarlatti, Beethoven, Chopin e Paradisi, do *Te Deum* de Haydn, de cantos gregorianos, seleccionados por Raúl Lavista

Som: José B. Carles

Montagem: Luis Buñuel e Carlos Savage

Interpretação: Silvia Pinal (Leticia "La Walkiria"), Enrique Rambal (Edmundo Nobile), Jacqueline Andere (Alicia de Roc), (Leticia "La Walkiria"), Enrique Rambal (Edmundo Nobile), Jacqueline Andere (Alicia de Roc) José Baviera (Leandro Cómez), Augusto Benedicto (o médico), Luis Beristáin (Christian), Antonio Bravo (Russell), Claudio Brook (o mordomo), César del Campo (o coronel), Rosa Elena Durgel (Silvia), Lucy Gallardo (Lucía Nobile), Enrique Garcia Alvarez (Alberto Roc), Ofelia Guilmáin (Juana Avila), Nadia Hero Olivae (Ana Mayner), Tito Junco (Raúl), Xavier Loya (Francisco Avila), Xavier Massé (Eduardo), Angel Merino (Lucas), Ofelia Montesso (Beatriz), Patricia Morán (Rita), Patricia Morelos (Blanca), Bertha Moss (Leonora), etc.

Produção: Uninci - Films 59 (Madrid) - Producciones Alatrisme

Produtor: Gustavo Alatrisme

Duração: 93 minutos

Estreia Mundial: Festival de Cannes, a 8 de Maio de 1962
Inédito comercialmente em Portugal.

Primeira apresentação em Portugal: 13 de Novembro de 1982, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, por ocasião do Ciclo Luis Buñuel co-organizado com a Cinemateca Portuguesa.





LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE **DIÁRIO DE UMA CRIADA DE QUARTO** 1963

Célèstine entra ao serviço dos Monteil, burgueses de província, mas não simpatiza com eles. Presta-se, no entanto, aos caprichos do velho Monteil, que gosta de a ver de botas. Quando pensa em despedir-se, Célèstine sabe da notícia da violação e morte de uma menina. Desconfia de Joseph, outro empregado dos Monteil e activista da extrema direita, e decide continuar ao serviço para confirmar a culpabilidade dele. Dorme com ele para tentar arrancar-lhe uma confissão. Fabrica provas falsas e faz com que Joseph seja preso. Célèstine casa então com o vizinho, o capitão Mauger, inimigo figadal dos Monteil, enquanto Joseph é libertado pouco tempo depois.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière, baseado no romance homónimo de Octave Mirbeau

Direcção de Fotografia: Roger Fellous

Cenários: Georges Wakhevitch

Guarda-Roupa: Jacqueline Moreau

Montagem: Louise Hautecœur

Som: Antoine Petitjean e Robert Kambourakis

Interpretação: Jeanne Moreau (Célèstine), Georges Géret (Joseph), Michel Piccoli (Monteil), Jean Ozenne (M. Rabour), Daniel Ivernel (Capitão Mauzer), Françoise Lugagne (Madame Monteil), Gilberte Géniat (Rose), Muni (Marianne), Jean-Claude Carrière (o padre), Dominique Sauvage (Claire), Bernard Musson (o sacristão). Claude Jaeger (o juiz), etc.

Produção: Speva Films - Ciné-Alliances – Filmsonor - Dear Film
Produzione

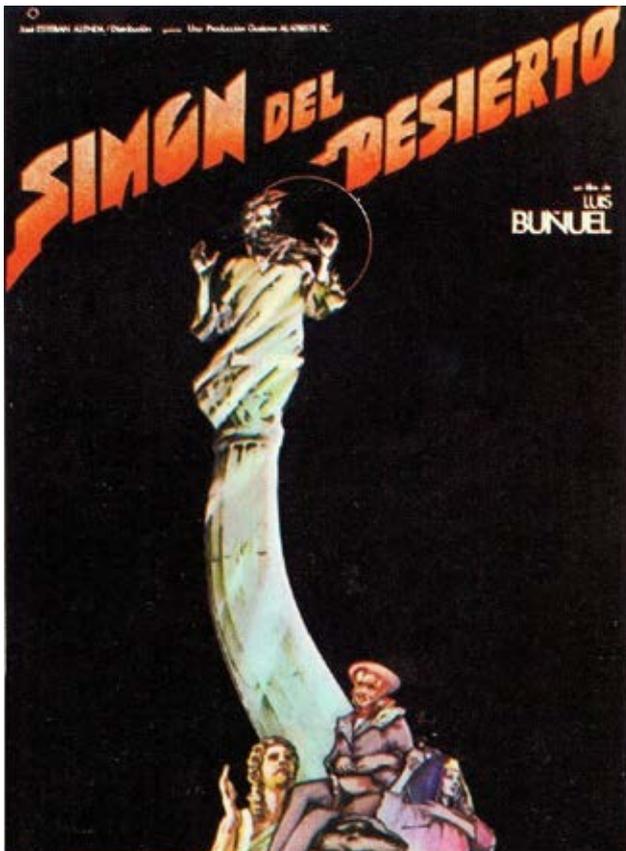
Produtores: Serge Silberman e Michel Safra

Duração: 98 minutos

Estreia Mundial: Paris, a 4 de Março de 1964

Estreia em Portugal: Cinema Estúdio, a 25 de Novembro de 1980.





SIMÓN DEL DESIERTO

1964

Simão, o Estilista, aspira à santidade e vive numa coluna no deserto, passando os dias a rezar e a benzer os fiéis que o vêm ver. O Diabo, através das suas encarnações terrenas, usa diversos subterfúgios para o tentar, sem sucesso. Consegue, no entanto, fazê-lo abandonar a coluna e levá-lo para uma boíte nova-iorquina.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Julio Alejandro, baseado numa ideia de Luis Buñuel

Direcção de Fotografia: Gabriel Figueroa

Décors: Jesús Bracho

Música: Raúl Lavista (Hino dos Peregrinos) e os tambores de Calanda

Som: James L. Fields

Montagem: Carlos Savage e Luis Buñuel

Interpretação: Claudio Brook (Simão), Silvia Pinal (o Diabo), Hortensia Santoveña (a mãe de Simão), Jesús Fernández (o anão), Enrique Alvarez Félix (Frei Matias), Eduardo Garcia Alvarez (Frei Zenão), Luis Aceves Castañeda (Trifón, o caluniador), Eduardo McGregor (Frei Daniel), etc.

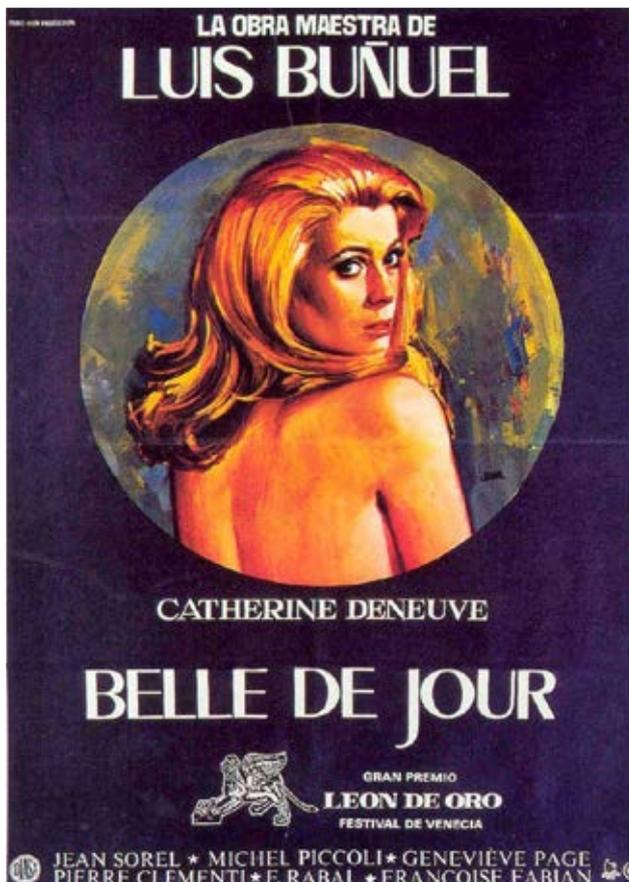
Produção: Gustavo Alatríste

Duração: 47 minutos

Estreia Mundial: Festival de Veneza, a 7 de Agosto de 1965
Inédito comercialmente em Portugal.

Primeira apresentação em Portugal: 14 de Novembro de 1982, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, integrado no Ciclo Luis Buñuel, co-organizado com a Cinemateca Portuguesa.





BELLE DE JOUR **A BELA DE DIA**

1967

Séverine, mulher de um médico, crê-se frígida. Uma amiga fala-lhe de outra mulher que tinha o mesmo problema e que o resolveu empregando-se numa casa de passe. Séverine emprega-se então em casa de Madame Anaïs, encontrando por vezes um verdadeiro prazer no trabalho, e não deixando de aceitar alguns serviços ao domicílio. Um jovem gangster, Marcel, apaixona-se por Séverine e tenta matar Pierre, o marido dela, que fica imobilizado. Husson, amigo de Pierre, conta-lhe tudo o que sabe sobre as actividades de Séverine. Pierre levanta-se, como se milagrosamente curado, e tudo parece ficar bem.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière, baseado no romance homónimo de Joseph Kessel

Direcção de Fotografia: Sacha Vierny

Décors: Robert Clavel

Guarda-Roupa: Hélène Nourry e Yves Saint-Laurent

Montagem: Louissette Hautecoeur

Som: René Longuet

Interpretação: Catherine Deneuve (Séverine), Jean Sorel (Perre), Michel Piccoli (Husson), Geneviève Page (Mme Anaïs), Pierre Clémenti (Marcel), Francisco Rabal (Hippolyte), Georges Marchal (o duque), François Maistre (o professor), Françoise Fabian (Charlotte), Marie Latour (Mathilde), Francis Blanche (M. Adolphe), Macha Meril (Renée), Muni (Pallas), Bernard Musson (o mordomo), Iska Khan (o japonês), Dominique Dendrieux (Catherine), etc.

Produção: Paris Film (Paris) - Fire Film (Roma)

Produtores: Robert Hakim e Raymond Hakim

Duração: 101 minutos

Estreia Mundial: Paris, a 24 de Maio de 1967

Estreia em Portugal: Cinema Londres, a 9 de Julho de 1974.

Reposição comercial a 8 de Dezembro de 1989.





LA VOIE LACTÉE VIA LÁCTEA

1969

Pierre e Paul são dois peregrinos, a caminho de Santiago de Compostela. É uma viagem no espaço que se desdobra no tempo, e que lhes permite percorrer os grandes dogmas que pontuaram a história do catolicismo. Encontram um padre fugido de um asilo psiquiátrico, um chefe de mesa estudioso de teologia, um duelo de esgrima entre um jesuíta e um jansenista, etc. E assistem às Bodas de Canã, à cura falhada de dois cegos por Jesus Cristo, à Virgem Maria a dizer ao filho que se barbeie, etc.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière, baseado numa ideia original de Luis Buñuel, apoiada na *História de los Heterodoxos Españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo e nos volumes dedicados às heresias da *Histoire de l'Église de Migne*, ed. Paris, 1863

Direcção de Fotografia: Christian Matrasinco

Décors: Pierre Guffroy

Guarda-Roupa: Jacqueline Guyot

Som: Jacques Gallois

Montagem: Louise Hauteceur e Luis Buñuel

Efeitos Sonoros: Luis Buñuel

Interpretação: Laurent Terzieff (Jean), Paul Frankeur (Pierre), Bernard Verley (Jesus Cristo), Edith Scob (a Virgem Maria), Denis Manuel (Rodolphe, estudante protestante), Daniel Pilon Pilon (François, o amigo de Rodolphe), Pierre Clémenti (o diabo), Alain Cuny (o homem da capa encarnada), François Maistre (o padre fugido ao manicómio), Julien Bertheau (Richard, "mâitre" do restaurante), Michel Piccoli (o Marquês de Sade), Georges Marchal (o jesuíta), Jean Piat (o jansenista), Muni (uma freira jansenista), Agnès Capri (a directora do Colégio Lamartine), Claudio Brook (o bispo espanhol), Jean-Claude Carrière (Prisciliano), Marcel Pérès (o padre da estalagem espanhola), Delphine Seyrig (a prostituta de Santiago de Compostela), Michel Etchéverry (o grande inquisidor) Claude Cerval (o polícia), Ellen Bahl (Mme Garnier), Julien Guiomar (o padre espanhol), etc.

Produção: Greenwich Films Production (Paris) - Fraia Films (Roma)

Produtores: Serge Silberman e Uly Pickard

Duração: 102 minutos

Estreia Mundial: 15 de Março de 1969, em Paris

Estreado em Portugal: 6 de Fevereiro de 1979, no Cinema Quarteto.





TRISTANA **TRISTANA, AMOR PERVERSO**

1970

Tristana fica órfã e é recolhida por Don Lope, libertino em decadência sexual e financeira que a pretende iniciar aos valores que ele julga serem verdadeiros. Tristana torna-se sua amante mas, progressivamente enojada de Don Lope, apaixonou-se por um jovem pintor. Tristana parte com o pintor mas regressa pouco depois, com uma infecção numa perna. A perna tem que ser amputada, para gáudio de Don Lope, que julga que assim Tristana será só dele. Tristana acaba por casar-se com o velho e um dia, ao arejar o quarto dele, provoca-lhe uma pneumonia de que ele vem a morrer.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Julio Alejandro, baseado no romance homónimo de Benito Pérez Caldós

Direcção de Fotografia: José F. Aguayo

Décors: Enrique Alarcón

Guarda-Roupa: Rosa Garcia

Som: José Nogueira e Bernardino Fronzetti

Montagem: Pedro del Rey

Arranjo Musical: Luis Buñuel (Estudo nº12 de Chopin)

Interpretação: Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (D. Lope), Lola Gaos (Saturna), Franco Nero (Horacio), Jesús Fernández (Saturno), Antonio Cases (D. Cosme), Vicente Soler (o padre), José Calvo (o sineiro), Sergio Mendizábal (o professor), Fernando Cebrián (o médico), etc.

Produção: Epoca Films (Madrid) - Talia Film (Madrid) - Selenia Cinematografica (Roma) - Les Films Corona (Paris)

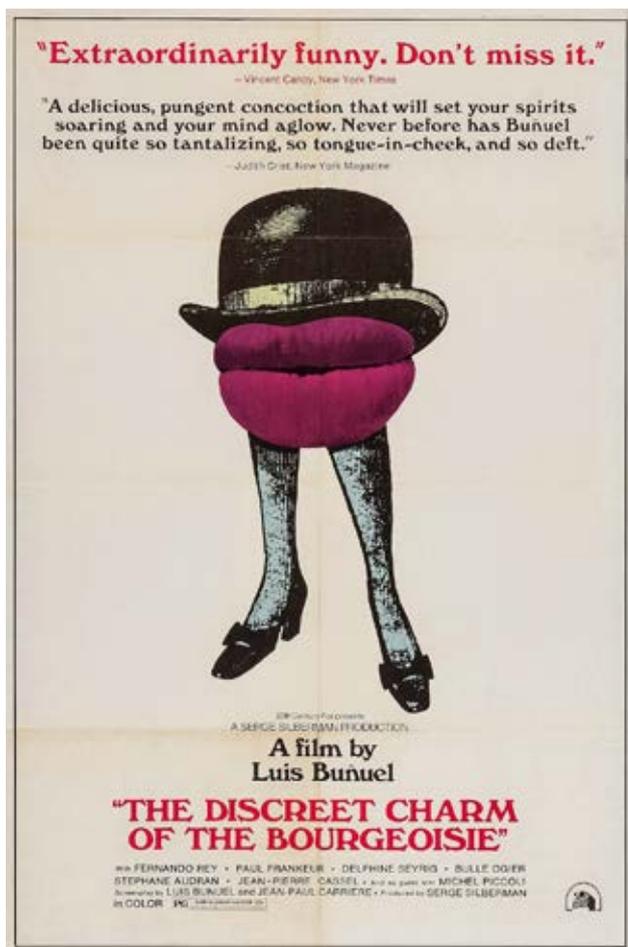
Produtor: Juan Estelrich

Duração: 100 minutos

Estreia Mundial: 14 de Março de 1970, em Madrid

Estreia em Portugal: Cinema Londres, a 13 de Abril de 1972





LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE O CHARME DISCRETO DA BURGUESIA

1972

Os Thevenot e um embaixador vão jantar a casa dos Sénéchal, mas enganam-se na data do convite. Vão então a um restaurante, onde também não comem devido à morte súbita do dono. Os Sénéchal reiteram o convite para jantar mas uma súbita vontade de fazer amor obriga a que cheguem atrasados e falhem novamente a refeição. Pelo meio, diversos episódios sucedem: o sonho do sargento, o assassinio de um moribundo por um bispo, etc.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Claude Carrière, baseado numa ideia original de Luis Buñuel

Direcção de Fotografia: Edmond Richard

Décors: Pierre Guffroy

Guarda-Roupa: Jacqueline Guyot

Som: Guy Villette

Montagem: Hélène Plémiannikov

Arranjo Musical: Luis Buñuel

Interpretação: Fernando Rey (Don Rafael, embaixador de Miranda), Delphine Seyrig (Simone Thévenot), Stéphane Audran (Alice Sénéchal), Jean-Pierre Cassel (Henri Sénéchal), Paul Frankeur (François Thévenot), Bulle Ogier (Florence), Julien Bertheau (o Bispo), Claude Piéplu (o Coronel), Muni (a camponesa), Michel Piccoli (o Ministro do Interior), Georges Douking (o jardineiro moribundo), Maria Gabriella Maione (a terrorista), Pierre Maguelon (o Sargento da polícia), François Maistre (o Comissário), Milena Vukotic (a criada), Bernard Musson (o criado), etc.

Produção: Greenwich Film (Paris) - Jet Film (Barcelona) (Roma)

Produtor: Serge Silberman

Duração: 102 minutos

Estreia Mundial: Paris, a 15 de Setembro de 1972

Estreia em Portugal: Cinema Londres, a 21 de Maio de 1973





LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ O FANTASMA DA LIBERDADE

1974

Em Toledo ocupada pelas forças napoleónicas, um soldado abraça uma estátua feminina numa igreja, e depois exige que se abra o caixão. A história é contada por um criado num jardim público, que prefere ler em vez de tomar conta das filhas dos patrões. Estes, os Foucault, despedem-no. À noite, o senhor Foucault sofre de insónia, consultando o médico no dia seguinte. A partir daí, a história bifurca-se sucessivamente, num encadeado de episódios e personagens autónomas.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière, baseado numa ideia original de Luis Buñuel

Direcção de Fotografia: Edmond Richard

Cenários: Pierre Gufroy

Guarda Roupa: Jacqueline Guyot

Arranjo Sonoro: Luis Buñuel (Rapsódia Para Piano de Brahms)

Som: Guy Villette

Montagem: Hélène Plémiannikov

Interpretação: Jean-Claude Brialy (Foucauld), Monica Vitti (Mme Foucauld), Milena Vukotic (a enfermeira), Julien Bertheau (o Prefeito da Polícia), Michel Piccoli (o outro Prefeito da Polícia), Pierre-François Pistorio (François), Hélène Perdrière (a velha tia de François), Adriana Asti (a irmã do Prefeito da Polícia e a Mulher de Negro do bar), Jean Rochefort (Legendre, o pai da criança raptada), Adolfo Celi (o médico de Legendre), Paul Frankeur (o estalajadeiro), Michel Lonsdale (o chapeleiro), Pierre Maguelon (o policia Gérard), François Maistre (o professor da Escola da Polícia), Claude Pieplu (o Comissário da Polícia), Bernard Verley (o Capitão do Regimento de Dragões), Pascale Audret (Mme Legendre), Agnès Capri (a Directora da Escola), Pierre Lary (o assassino absolvido), Véronique Blanco (Alette Legendre), Muni (a criada dos Foucauld), Maryvonne Ricaut (Sophie), Philippe Brigaud (o sátiro), Paul Le Person (Padre Gabriel), Bernard Musson (Padre Rafael), Anne-Marie Deschott (Mlle Rosenblum), Serge Silberman, José Luis Barros, José Bergamin e Luis Buñuel (os fusilados), etc.

Produção: Greenwich Film

Produtor: Serge Silberman

Duração: 105 minutos

Estreia Mundial: Paris, a 11 de Setembro de 1974

Estreia em Portugal: Cinema Londres, a 22 de Novembro de 1974





CET OBSCUR OBJECT DU DÉSIR ESTE OBSCURO OBJECTO DO DESEJO

1977

Mathieu Faber, burguês de Sevilha, tem uma discussão com a companheira. Faber apanha o comboio para Paris mas ela vai ter com ele à estação. Ele tenta afastá-la, atirando-lhe água à cara. No comboio, Faber conta aos outros passageiros a história de Conchita, sua antiga criada. Faber tentava conquistá-la mas ela, depois de lhe ter anunciado ainda ser virgem, furta-se sempre, apesar das promessas, a satisfazer os desejos dele. Chegado a Paris, Faber reencontra Conchita, que viera no mesmo comboio, e ambos se reconciliam, mesmo que por pouco tempo.

Realização: Luis Buñuel

Argumento: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière, baseado no romance *La Femme et le Pantin* de Pierre Louÿs

Direcção de Fotografia: Edmond Richard

Décors: Pierre Guffroy

Música: Flamengos e excertos da *Valquíria* de Richard Wagner (direcção de Karl Böhm)

Som: Guy Villette

Montagem: Hélène Plémianniko

Interpretação: Fernando Rey (Mathieu), Carole Bouquet e Angela Molina (Conchita), Julien Bertheau (E douard, o primo de Mathieu), David Rocha ("El Morenito"), André Weber (Martin, o criado), Milena Vukotic (a senhora do comboio), Maria Asquerino (a mãe de Conchita), Pieral (o anão psicólogo) Muni (a porteira da casa de Conchita), Ellen Bahl (Manolita), Jacques Debray (o juiz, passageiro comboio), Valérie Bianco (a miúda do comboio), Bernard Musson (o inspector da polícia), Claude Jaeger (o proprietário do bar), etc.

Produção: Greenwich Film (Paris) - Les Films Galaxie (Paris) - Incine (Madrid)

Produtor: Serge Silberman

Duração: 104 minutos

Estreia Mundial: Paris, 17 de Agosto de 1977

Estreia em Portugal: Cinema Tivoli, a 29 de Abril de 1981.

