

A religião no cinema de Luis Buñuel

Roberto Acioli de Oliveira¹

Resumo

É inegável a influência da religião católica na vida do cineasta espanhol Luis Buñuel. Entretanto, o vínculo entre sua vida e sua obra não é tão simples de se estabelecer. Uma compreensão mais profunda de ambos demanda maior atenção à complexidade de sua relação com o catolicismo. Ao lançar os olhos em algumas obras do cineasta, o presente trabalho procura contextualizar seus filmes a partir de um ponto de vista menos estereotipado.

Palavras-chave: Buñuel. Catolicismo. Dalí. Igreja. Picaresco. Nazarin. Viridiana

Abstract

The influence of the Catholic religion in the life of Spanish filmmaker Luis Buñuel is undeniable. However, the link between his life and his work is not so simple to establish. A deeper understanding of both demand greater attention to the complexity of their relationship with Catholicism. By launching a look at some works of the filmmaker, the present work aims to contextualize his movies from a less stereotyped point of view.

Keywords: Buñuel. Catholicism. Dalí. Church. Picaresque. Nazarin. Viridiana

“Eu não gosto dos donos da verdade, sejam eles quem forem. Eles me entediam e me dão medo. Sou anti-fanático (fanaticamente)”

Luis Buñuel
Meu Último Suspiro, p. 318

Educação Religiosa Produzindo Ateus

O cineasta espanhol Carlos Saura afirmou que na Espanha existem três coisas muito importantes: a Igreja, o sexo e o exército (RENTERO, Juan Carlos.

¹ Roberto Acioli de Oliveira é graduado em Ciências Sociais - 1989, Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura - 1994 e 2002, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mantém três blogs onde, entre outros temas, analisa as variadas maneiras de se encarar o corpo humano, e o rosto em particular: *Corpo e Sociedade*, *Cinema Europeu* e *Cinema Italiano*.

2003: p. 29). Luis Buñuel, outro cineasta espanhol, daria à observação de Saura em relação à Espanha uma dimensão especial. Seu ateísmo, por exemplo, não excluía certo fascínio pelos mistérios da fé e da Virgem Maria. Em 1961, a propósito das polêmicas em torno de *Viridiana* (Viridiana, 1961), então seu novo filme, Buñuel disse que tendo nascido numa família muito católica e freqüentado um colégio jesuíta dos oito aos quinze anos, a educação religiosa deixou marcas profundas em sua vida. Mas o surrealismo também, Buñuel enfatizou. Disse ainda que *Viridiana* segue sua tradição pessoal desde *A Idade do Ouro* (L'Age D'Or, em co-direção com o pintor Salvador Dalí, 1930). Com trinta anos de diferença, Buñuel deixou claro, foram os filmes que realizou mais livremente (BUÑUEL, Luis. 1968: p. 6).

Não se pode negar que sua infância deu-lhe a oportunidade de um conhecimento amplo daquilo que veio a renegar. Iniciaria seus estudos com os *corazonistas*, equivalentes na França aos irmãos do *Sacré-Coeur de Jésus*, mais bem vistos em sua cidade natal do que os lazaristas. Um ano depois, é transferido para um semi-internato Jesuíta por sete anos. Seus dias começavam com a missa, às 7h30, e terminavam com o rosário da tarde. À menor infração, o aluno ficava de joelhos, de braços abertos e com um livro pesado em cada mão. Sempre vigiados, Buñuel contou que, para ir ao banheiro, os alunos sempre eram seguidos pelos olhos de um padre. Não podiam tocar uns aos outros, caminhando em fila dupla, a cerca de um metro uns dos outros (vemos algo parecido no início de *Viridiana*). Estudava-se a vida dos santos, catecismo, apologética. Nas aulas de filosofia, aprendia-se a refutar o pensamento de Immanuel Kant. Uma observação particularmente curiosa para muitos de nós, Buñuel disse que nunca houve escândalo sexual, fosse entre alunos, ou entre alunos e professores. Por volta dos catorze anos de idade, as primeiras dúvidas referentes à religião surgem na mente do jovem Buñuel (BUÑUEL, Luis. 2009: pp. 46-8).

Quando *Nazarin* (1958) foi premiado em Cannes, uma situação curiosa tomou corpo. De um lado, Simone Dubreuilh saudou o filme como um libelo anticonformista criado por um Buñuel avesso à religião. *Nazarin*, dizia Dubreuilh, fala da impossibilidade da graça, da salvação das almas e da caridade cristã. Um filme que amaldiçoa os santos óleos, um filme onde o Bem semeado pelo protagonista volta-se contra ele. Do outro lado, a Associação Católica Internacional para o Cinema,

propôs premiar *Nazarin* como melhor filme católico no Festival de Cannes. Embora um dos religiosos presentes tenha dito que Buñuel só fala dos “defeitos menores do clero”, o que não invalida a mensagem religiosa de *Nazarin*, no final venceu a turma que dizia que os católicos estavam equivocados, que na verdade Buñuel era anticlerical até a raiz dos cabelos! Como explicava a brochura distribuída no Festival durante a apresentação de *Viridiana*, as preocupações religiosas e sexuais de Buñuel “não se explicam inteiramente se não se leva em conta de que maneira estes problemas são encarados na Espanha” (SADOUL, Geoges. 1962: pp. 11 e 23).

Entre a Fé Verdadeira e Caridade Hipócrita

“Já não creio no progresso social. Só posso acreditar em alguns poucos indivíduos excepcionais de boa fé, ainda que fracassem, como *Nazarin*”

Luis Buñuel
(KROHN, Bill; DUNCAN,
Paul. 2005: p. 113)

Em *Simão do Deserto* (*Simon del Desierto*, 1965), um beato vive no topo de uma coluna durante 6 anos, quando ganha uma com 11 metros de altura. Rodeado por seguidores, faz milagres e enfrenta o diabo. O roteiro é baseado na história de San Simeón. Durante a Idade Média, o anacoreta viveu mais de 40 anos no alto de uma coluna no deserto da Síria. Com o poeta e amigo Federico García Lorca, Buñuel se divertia ao ler que as fezes do santo escorriam pela coluna como a cera de uma vela. Conchita, irmã e secretária de Buñuel, disse que certa vez, quando estavam em Madri, hospedaram-se no 17º andar do único arranha-céu da cidade na época. Buñuel ficava lá, disse ela, como um monge no alto de uma coluna (BUÑUEL, Luis. 2009: p. 328). Em 1958, Buñuel filma *Nazarin*. “*Nazarin*”, Buñuel confessou, “é um homem fora do comum, por quem sinto grande afeto” (KROHN, Bill; DUNCAN, Paul. 2005: p. 114.). Como *Simão*, *Nazarin* é uma mistura de Cristo e Don Quixote.

Nazarin vive num mundo só seu e acredita que tudo irá bem se fizer o bem. Mas suas boas ações acabam mal. Dedicar-se aos pobres e pouco se importa

quando delinqüentes lhe roubam os poucos pertences. Por conta do escândalo que gerou ao acolher e cuidar de uma prostituta ferida em seu quarto o proibem de celebrar missas. Nazarin então se livra de suas vestes eclesiásticas e passa a viver como mendigo. Seus únicos seguidores são duas mulheres, Ándara, a prostituta a quem ajudou, e Beatriz, amiga dela, uma histérica abandonada pelo amante. É preso e tem de ser defendido por outro detento na cadeia. "Você está no bando do bem e eu no do mal. E nenhum dos dois serve para nada", desabafa seu defensor.

Noutra seqüência, Buñuel ataca a idealização dos pobres e do ideal de bondade. Nazarin, Ándara e Beatriz encontram uma moribunda que só pede a presença de seu amado Juan. O beato procura fazê-la se arrepender de seus pecados e prestar contas a Deus. "Céu não, Juan", repetia a mulher para espanto de Nazarin, que não compreende como se pode ignorar a salvação eterna – em alguns DVDs, substitui-se a palavra "céu" por "Deus", o que dá na mesma. Beatriz, que sofre com a ausência de seu próprio homem, em seu silêncio parece concordar com ela (HOLANDA, Samuel. 1993: pp. 94-5). Juan chega e expulsa os beatos a pedido dela. Portanto, o mundo da fé perde também para o *amor louco* – que chamou a atenção de Buñuel e do grupo surrealista em *O Morro dos Ventos Uivantes* (Emily Brönte, 1818-1848) (RUIZ, Adilson. 1993: p. 213). Buñuel afirmou... "Posso blasfemar sobre o amor louco, caso isso me ocorra. É vivificante, às vezes, blasfemar contra aquilo em que se acredita" (KROHN, Bill; DUNCAN, Paul. Op. Cit.: p. 177). É o que poderíamos concluir de sua opinião sem hipocrisia em relação à caridade: "Sou contra a caridade cristã. Mas então, se vejo um homem pobre que me comove, dou-lhe cinco pesos. Se não me comove, se me parece antipático, não lhe dou nada. Então, não se trata de caridade" (Idem: p. 64).

A Igreja, a Censura e o Surrealismo

"Não me interessam os personagens sem aspectos contraditórios, porque então sabemos tudo sobre eles desde o primeiro momento"

Luis Buñuel
(Ibidem: p. 87)

Em *Viridiana* uma mulher vive absorvida em sua fé, almeja noivar com Cristo, mas acaba por se render aos desejos sexuais. O ponto alto é a seqüência em que mendigos invadem a casa onde mora e fazem um banquete e uma orgia. Viridiana acreditava que através de orações e trabalho eles seguiriam o caminho do Bem. A referência católica fica por contada recriação da *Última Ceia*, só que com os mendigos. Georges Sadoul sugere que *Viridiana* é “um pouco” a seqüência de *Nazarin* (SADOUL, Geoges. Op. Cit.: p. 10). Buñuel disse que a censura, paradoxalmente, até o ajudou na cena final. Originalmente, Viridiana batia na porta do quarto do primo e o encontrava com a empregada. A servente saía e ela tomava seu lugar. A censura achou escandaloso um homem com duas mulheres. Buñuel substituiu por um jogo de cartas a três. “E agora”, confessou Buñuel, “eu estou quase envergonhado de meu primeiro final: era muito grosseiro, muito direto” (Idem: p. 22).

L'Observatore Romano, jornal do Vaticano, reagiu mal quando *Viridiana* ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes: “Pela primeira vez talvez na história dos festivais internacionais, além das habituais exhibições de impudor, verificou-se uma seqüência de representações blasfematórias”. O jornal se referia a *Madre Joana dos Anjos* (Matka Joanna od Aniolów, direção Jerzy Kawalerowicz, 1961) e *Viridiana*. O governo espanhol do ditador General Francisco Franco, apressou-se em censurar os jornais. Não deveriam mencionar o filme e nem mesmo o nome de Buñuel. Franco também demitiu o diretor-geral da Cinematografia espanhola por ter subido ao palco, em Cannes, a fim de receber o prêmio (BUÑUEL, Luis. Op. Cit. 2009: p. 330). Por força de acordos políticos entre os governos espanhol e francês, quase que se conseguiu banir o filme também da França (SADOUL, Geoges. Op. Cit.: pp. 29 e 33).

Buñuel contou que Franco talvez tenha assistido ao filme e não achou nada demais. De fato, observou Buñuel, depois do que aconteceu durante a guerra civil espanhola, a favor ou contra a Igreja, o filme devia parecer muito inocente. *Viridiana* estreou na Itália em Roma, mas em Milão foi proibido e a Justiça determinou que Buñuel fosse preso por um ano caso entrasse no país. O cineasta italiano Vittorio De Sica saiu horrorizado e oprimido do cinema após assistir *Viridiana*. De Sica chegou a perguntar à esposa de Buñuel se ele era de fato monstruoso e costumava espancá-

la. Adotando outro tom, Françoise Giroud definiu *Viridiana* como um filme terrível, “(...) que se deve guardar com cuidado. A ver e rever, mas não com uma companhia qualquer. Seria arriscar-se, na saída, a ficar petrificado e mudo, só para não confrontar a *Viridiana* da gente com a da outra pessoa”. Na mesma época, em Paris, desabafou Buñuel, não gostou de um cartaz onde era chamado de “o diretor mais cruel do mundo” (BUÑUEL, Luis. Op. Cit. 1968. P. 241; Op. Cit. 2009. P. 331).

De acordo com Frédéric Grange, em *Viridiana* Buñuel explicitou o papel da burguesia na degradação dos valores cristãos. A aristocracia rural espanhola, impotente para garantir seu futuro, se articula em torno de valores cristãos para reafirmar seu poder. A beata representaria o *poder* cristão da Igreja, e não o *mito* cristão – representado por Nazarin (BUÑUEL, Luis. Op. Cit. 1968: p. 214). Grange afirma que *Viridiana* encena a passagem do poder, da aristocracia para a burguesia – na figura do empreendedorismo do filho de Dom Jaime. Devido à degradação de seus valores ao longo dos séculos, a Igreja também se rearticula com o poder. A aristocracia é representada pelo conservador Dom Jaime. Ele deseja Viridiana, desejo reprimido que acaba mal. Sua esposa morreu no dia do casamento, ele quer reviver este momento e pede a Viridiana para colocar o vestido da noiva – ela é idêntica à morta. Narcotiza a beata, mas não consegue possuí-la. Ele se enforcou com a corda de pular da filha da empregada, a única que conservou sua inocência.

Viridiana, a beata, por sua vez, faz parte dessa classe social que perde a hegemonia e morre com Dom Jaime. Ela procura voltar a um cristianismo militante num mundo em progressiva dessacralização. Entretanto, suas atitudes estão em desacordo com a marcha da História. Em comparação a Nazarin, o fracasso de Viridiana representa também o aniquilamento dos valores que ela professa. Enquanto Nazarin agia basicamente num sentido a-histórico, Viridiana queria se integrar à História para não ser excluída do progresso. Para tanto, ela procura se reintegrar ao mundo secular. Viridiana quer participar da História, introduzindo nela os ensinamentos cristãos. Mas os ensinamentos se viram contra ela. Enquanto prega a castidade, será estuprada por aqueles a quem escolhera como objeto da caridade (Idem: pp. 215-7).

Mesmo que Buñuel sugira que os fanáticos viviam enxergando “chifre em cabeça de cavalo” nos seus filmes, o que dizer da cena de *Um Cão Andaluz* (Un

Chien Andalou, em co-direção com o pintor Salvador Dalí, 1929) onde um homem puxa um piano na direção de uma mulher. Juan-Luis Buñuel, filho do cineasta, disse que as interpretações sobre o filme eram as mais variadas. Por exemplo, os jumentos mortos sobre o piano simbolizariam a Morte. Os dois padres amarrados ao piano simbolizam a religião detendo o homem. O piano representaria seu coração impedindo o homem de alcançar seu objeto do desejo, a mulher. Matthew Gale sugere que esse significado seria bastante evidente e óbvio na cena. A propósito, Gale nos conta que próprio Salvador Dalí atou como um dos padres - à direita da imagem (GALE, Matthew. 2007: pp. 86 e 90). Entretanto, esclarece Juan-Luis aos que não estão familiarizados com o método surrealista empregado por Buñuel e Dalí, e talvez possamos incluir Gale neste grupo, que a idéia é justamente não permitir qualquer interpretação simbólica. Era um sonho irracional, disse.

De acordo com Gale, *A Idade do Ouro* articula política e religião de forma muito mais explícita do que *Um Cão Andaluz*. A cerimônia de fundação de Roma (“...A antiga amante do mundo pagão à séculos tornou-se a sede secular da Igreja...”) seria uma paródia do fascismo italiano nascente. As pretensões de Mussolini são satirizadas pela procissão e o discurso de fundação, pelos bispos sentados numa região que talvez o público da época reconhecesse (infestada de bandidos), e finalmente pela imagem dos esqueletos dos bispos com suas mitras (palavra que ao mesmo tempo designa o ornamento que autoridades eclesiásticas usam na cabeça e a carapuça de papel colocada nos condenados pela Inquisição). Mesmo o estranho casal protagonista foi tomado na época por uma caricatura do casal Real da Itália. Num contexto mais amplo, essa referência englobaria a reconciliação entre o Vaticano e o Reino da Itália, articulada por Benito Mussolini através dos Pactos Lateranos, em 1929 (em troca do fim da hostilidade papal, a Itália reconhece e reafirma a religião Católica Apostólica Romana como a única religião de Estado). O público francês da época também poderia ter reconhecido a seqüência como um aviso sobre o aumento do conservadorismo em seu próprio país (Idem: p. 95).

O caráter blasfemo de Salvador Dalí pode explicar a identificação com Buñuel. O pai de Dalí desaprovou a união do filho com Gala. Ela era uma mãe casada, sexualmente liberada e uma estrangeira. O pai do pintor, arrotando seu

poder, chegou a pressionar para que a polícia expulsasse o filho da cidade. Um acontecimento que encontraria eco na prisão do protagonista de *A Idade do Ouro* e a dificuldade de reunião do casal. Mas houve ainda outra manifestação dos sentimentos do pintor em relação à atitude do pai. Numa folha de papel onde uma linha desenha o vulto de Jesus, tendo no centro um coração encimado por uma cruz, Dalí escreveu: “Às vezes eu cuspo com prazer no retrato de minha mãe” (Ibidem).

A conclusão de *A Idade do Ouro* apresenta a controversa cena do Duque de Blagis, vestido de Jesus Cristo, deixando o castelo onde sequestrou e torturou escravas sexuais. Mais sacrílega e blasfema é a seqüência final, quando volta para recolher do chão uma das escravas que conseguiu chegar até o portão. O duque/Cristo entra com ela e fecha a porta. Alguns momentos depois sai sozinho e segue com os outros três nobres que participaram das orgias e o esperavam do lado de fora. Na imagem seguinte, a última do filme, uma cruz onde estão pendurados cinco escalpos (Ibidem: p. 96). Esta seqüência final foi baseada no livro do Marques De Sade (*Os Cento e Vinte Dias de Sodoma*, 1785). Uma pequena seqüência, que o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini transformará num longa-metragem, *Salò, ou os 120 Dias de Sodoma* (*Salò, o le 120 Giornate di Sodoma*, 1975). No filme de Pasolini, se não existe alguém vestido como Cristo, podemos presenciar o escapelamento que em *A Idade do Ouro* fica apenas sugerido pelo grito de mulher depois da porta se fechar e os escalpos pendurados na cruz.

Só para lembrar, antes dessa seqüência, acompanhamos outra em que um bispo é atirado da janela de um segundo andar. Nas duas seqüências, ouvimos tambores que provavelmente são os mesmos de Calanda, a cidade natal de Buñuel. Um lugar que, segundo sua própria descrição, viveu na Idade Média até o começo da Primeira Guerra Mundial. Referindo-se à Espanha, o filho de Buñuel ressaltou que muitas partes daquele país só saíram da Idade Média a partir dos anos 70 do século passado. Apesar do caráter irracional do método surrealista empregado por Buñuel e Dalí, quando considerada à luz dos acontecimentos contemporâneos ao filme, a tese de Gale sobre o caráter mais político de *A Idade do Ouro* faria sentido. Talvez por esse motivo, o cinema de Paris que projetou a primeira apresentação do filme foi invadido e depredado por membros da direita francesa – mas platéia conseguiu voltar e assistir até o final.

O casal separado desde o começo do filme é marcado por um amor louco cujo obstáculo todos conhecem: a Igreja e o Estado, a lei e a ordem, a tradição e a família... O homem, ao ser abandonado se entrega à destruição do quarto da mulher. Atira tudo que pode pela janela. Um dos pontos que teria determinado protestos da Liga Anti-Judia e da Liga dos Patriotas foi a justaposição de um pé de mulher e de um ostensório (objeto do culto católico, onde se deposita a hóstia sagrada) (Ibidem: p. 99) - o fetiche em relação aos pés figura entre as muitas obsessões de Buñuel. *A Idade do Ouro* foi banido depois de apenas seis dias. Juan-Luis ressaltou que, na França, o filme esteve censurado de 1930 a 1980. “Como se vê, ironiza o filho de Buñuel, “a França é um país livre” (FERNANDES, G. 2004).

Os Imbecis, o Público e o Picaresco

“(...) Nunca tive a intenção de escrever um roteiro de tese [para *Viridiana*], demonstrando, por exemplo, que a caridade cristã é inútil e ineficaz. São os imbecis que pretendem isso”

Luis Buñuel
(SADOUL, Geoges.
Op. Cit.: p. 22)

Buñuel disse que, “segundo os jornais”, o que provocou maior escândalo em *Viridiana* foi a *Aleluia*, de Haendel durante a orgia dos mendigos; o *Réquiem*, de Mozart, quando Dom Jaime toma Viridiana nos braços (sem atentar contra seu pudor); a coroa de espinhos jogada ao fogo e o crucifixo-punhal. De acordo com o cineasta, um jornalista teria escrito que, “em *Viridiana*, Buñuel puxou seu crucifixo como se fosse um punhal”. Ora, desabafou o cineasta, o crucifixo-canivete era um objeto encontrado por toda a Espanha, nas lojas de produtos baratos. Talvez, sugeriu procurando uma resposta, por conta do que Jean Epstein chamou *fotogenia*, a significação desse objeto banal assumiu repentinamente um tom blasfematório e sacrílego. Quanto à coroa jogada ao fogo, Buñuel esclareceu que a liturgia ortodoxa determina que vestes sacerdotais ou objetos consagrados sejam queimados quando estiverem fora de uso – não deve ser jogado no lixo. Eu compreenderia, disse

Buñuel, se protestassem caso Viridiana escarrasse sobre a coroa!

Ainda reclamando das interpretações dos “imbecis”, Buñuel insistiu em afirmar a pureza de Viridiana. Insistiu também que Dom Jaime não é um sádico libertino, mas corajoso e idealista - alguém que se pune terrivelmente sem haver feito nenhum grande mal ao tentar reproduzir seu casamento, que não chegou a se consumir. Quanto aos mendigos, continuou Buñuel, “(...) não sou responsável. Eles são assim, já há séculos (...)”. De acordo com David Robinson, dentre todos os mendigos Buñuel admira apenas aquele que, insolente e orgulhoso, recusou a piedade de Viridiana e foi embora - sem antes deixar de pedir uma esmola. Mas o filme não conseguiria, ainda de acordo com Robinson, esconder o preconceito de Buñuel contra os cegos. Um dos mendigos, o cego, é mau. Para Buñuel, todos os cegos são maus! (Idem: pp. 31-2) Buñuel, explica Robinson, não gosta dos cegos porque eles estão presos por associações falsas e sentimentais. Em *A Idade do Ouro*, um cego é atingido violentamente com um pontapé na barriga (ROBINSON, David. 1962: pp. 220-1). Na verdade, tudo isso seria apenas um exemplo do que Carlos Rebolledo acredita sejam elementos do romance picaresco espanhol dos séculos XVI e XVII na obra de Buñuel (REBOLLEDO, Carlos. 1968: p. 40).

De acordo com Rebolledo, nem tudo em Buñuel é crítica a religião. Como o comportamento de Dom Jaime em relação à Viridiana, que seria motivado por uma impotência enquanto filho de uma mãe que ele queria intocável e purificada. A sociedade espanhola, em suas bases matriarcais, impossibilitava a liberação da dependência em relação à mãe – uma castração fundamental. A projeção desse culto nas relações sexuais faria nascerem conflitos profundos, levando à esterilidade, à morte, ao suicídio, ao homicídio sádico. É por esta razão, explica Rebolledo, que nos romances picarescos a descrição da infância adquire muita importância (Idem: p. 42). Além disso, o elemento picaresco descristianiza as figuras do cego e dos doentes. Não existe o sofrimento humano como espelho daquele de Cristo. A caridade também é posta em xeque, o picaresco faz do caridoso um monstro fonte de calamidade. Encontramos este tipo de personagem em *Os Esquecidos* (Los Olvidados, 1950), além de *A Idade do Ouro* e *Viridiana* – poderíamos incluir *Nazarin* na lista de Rebolledo.

Obcecada pela caridade que não pode mais praticar como reclusa, Viridiana

transforma os mendigos que acolhe em objetos de culto – eles substituem a presença de Cristo. Buñuel revela aqui a origem do sentimento cristão da fé. Entretanto, quando são transformados em Cristo e seus apóstolos (a cena do banquete), eles são destituídos de sua materialidade. Viridiana constrói mártires e torna-se vítima deles. A Santa Ceia transfigurada no banquete dos mendigos transforma-se em orgia. “O tema tradicional dos cegos, dos aleijados e dos monstros passa, portanto, diretamente do universo picaresco para a obra buñueliana. Nos dois casos, eles encarnam a recusa de uma moral tradicional, tornada inoperante” (Ibidem: p.43).

Entretanto, de acordo com Matthew Gale, em alguns casos seria reducionismo apelar para a nacionalidade de Buñuel e Dalí. Na cena de *Um Cão Andaluz* onde o homem tenta de todas as formas ser aceito pela mulher (a seqüência do piano com jumento morto e padres), as referências ao amor romântico seriam destruídas por um caráter cômico. Essa tendência de atacar estereótipos, Gale sustenta, teria sido buscada também nos filmes de *Hollywood* que Buñuel e Dalí admiravam (GALE, Matthew. Op. Cit.: p. 90). Não seria diferente em relação ao amor de Viridiana por Cristo – cômico ou não. O ataque aos estereótipos deveria agradar a Buñuel na medida em que, mesmo em suas origens cristãs, esse amor não passa de (ou acabara por se converter em) formas hipócritas e covardes de chantagear a si mesmo (a) e aos outros (as).

Buñuel explicou que o leproso não era ator profissional, mas um mendigo que o havia abordado na rua, em Madri. Quando surge na tela, apanha uma pomba, acaricia-a, e depois supostamente (Buñuel não mostra) a come. “Se ele fez isso, disse Buñuel, não é porque ele fosse mau, mas porque tinha fome”. Buñuel disse também que faz filmes mais para seus amigos do que para o público. O “público” é que é, na opinião de Buñuel, convencional, tradicional, pervertido. “Não é minha culpa”, afirma Buñuel, “mas da sociedade”. É muito difícil e raro, de acordo com o cineasta, quem consiga fazer um filme que agrade tanto aos amigos quanto ao “público”. “De minha parte”, decreta Buñuel, “nunca pretendi fazer filmes para educar o ‘público’”. O protagonista de *Nazarin* é um padre, mas poderia ser um cabeleireiro ou garçom, explicou Buñuel. “O que me interessa nele é que é fiel a suas idéias, que elas são inaceitáveis para a sociedade e que, após suas aventuras com prostitutas,

ladrões, etc... , elas o conduzem a uma condenação sem recurso pelas forcas da ordem...” (SADOUL, Geoges. Op. Cit.: pp. 32-3)

Lúcifer, os Insetos, o Espírito Santo e o Anjo

Mas nem só da aparição de padres e altas patentes eclesiásticas vive o cinema de Buñuel. Em *A Ilusão Viaja de Trem* (La Ilusión Viaja em Tranvía, 1953), numa encenação teatral de rua explica-se didaticamente porque a “mulher é a culpada” por termos sido expulsos do paraíso. Lúcifer, aliás, antes de caçar a pomba que representa o Espírito Santo, já chega ao palco enchendo a cara com bebida alcoólica – que, diga-se de passagem, apesar de ser uma droga altamente destrutiva, é legalizada no mundo inteiro. Julgado, o anjo Lúcifer é forçado a abandonar o Céu. Neste momento, perde suas asas e túnica branca de anjo e vira um demônio chifrudo bem ao gosto das pinturas medievais. Em seguida, ele dá uma maçã a Eva, que a oferece a Adão.

A Via Láctea (La Voie Lactée, 1969) já foi comparado ao estudo de um inseto: o *homo christianus*. Seus detalhes físicos, comportamento, heresias, a transubstanciação, a origem do mal, a natureza dual de Cristo, o livre arbítrio, a trindade e o nascimento da Virgem. Como *Nazarin*, este filme suscitou reações contraditórias. Uns disseram que era uma obra anti-religiosa. O escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) disse que o filme parecia ter sido financiado pelo Vaticano. Em *A Via Láctea*, lembrou Buñuel, Cristo é um homem comum, rindo, correndo, errando o caminho e até dispendo-se a se barbear. De acordo com Buñuel, na atualidade a religião católica parece dar mais importância à Cristo, relegando ao segundo plano o restante da Santíssima Trindade. “Só se fala dele”, reclamou o cineasta, “quanto ao desafortunado Espírito Santo, ninguém lhe dá pelota, e ele mendiga pelas esquinas” (BUÑUEL, Luis. Op. Cit. 2009: p. 340). Com relação às opiniões pró e contra sua abordagem em relação à religião na sua obra, Buñuel diria:

Essas polêmicas falaciosas me deixam cada vez mais indiferente. *Via Láctea* a meu ver não era nem a favor disso, nem contra aquilo. Além das situações e dos conflitos doutrinários que o filme mostrava,

ele me parecia ser acima de tudo um passeio pelo fanatismo em que todos se agarravam com força e intransigência à sua parcela de verdade, dispostos a matar ou morrer por ela. Assim, parecia-me que o caminho percorrido pelos dois peregrinos podia se aplicar a toda ideologia política ou mesmo artística (Idem)

Em *O Anjo Exterminador* (El Ángel Exterminador, 1962), o anjo propriamente dito é uma presença na ausência. Na Bíblia, em Samuel II, capítulo 24, versículo 16, lê-se: “(...) quando o anjo estendeu a mão sobre Jerusalém, para destruí-la, o Senhor se arrependeu daquele mal; e disse ao anjo que fazia a destruição entre o povo: Basta, retira agora a tua mão (...)”. Após um jantar, sem razão aparente um grupo de aristocratas não consegue abandonar o local. A situação vai se deteriorando, desentendimentos e delírios alimentam um clima claustrofóbico e enigmático. Aqueles que estão do lado de fora também não conseguem entrar. Em certo momento surge a única alusão ao título, um dos convidados fala delirando: “Contente... não com o extermínio” (TAVARES, Bráulio. 2002: p. 43). Uma das mulheres pede às amigas que segurem os pés de galinha que ela trouxe. Na Cabala, são como chaves, explica ela, que abrem as portas do desconhecido. Em *Nazarin*, alguém joga pés de galinha na panela enquanto Nazarin explica para Ándara por que nascemos (segundo ele, a pergunta mais fácil e também a mais misteriosa). De qualquer forma, a tentativa das aristocratas não dá certo. Ela diz que precisa de sangue inocente para fazer a coisa funcionar. Nesse instante, o sangue de um dos casais presentes (que havia se suicidado) escorre. Não dá certo. Outros convidados, Maçons, tentam resolver o problema pronunciando a “palavra impronunciável”. Também não dá certo.

Alguns cordeiros entram na sala onde o grupo está confinado. Famintos, eles irão comê-los. Um urso, que foi criado na casa, não entra na sala. Alguns convidados imaginam quem comeria quem, caso o animal entrasse. Numa crítica direta aos Jesuítas, o mordomo come pedaços de papel. Oferecendo para uma das convidadas espantadas, num longo elogio às qualidades alimentícias do papel, explica que quando estudou num colégio Jesuíta costumava comer em sala, quando as aulas o entediavam. Uma das convidadas pede que seu médico a acompanhe numa peregrinação à Lourdes e compre para ela uma Virgem lavável de plástico. Este foi um dos detalhes mais blasfemos apontados pela Igreja e pela crítica da

época. Entretanto, trata-se de um objeto a venda no mercado de lembranças religiosas, tanto quanto o famoso crucifixo-canivete que vemos em *Viridiana* (Idem: p. 51).

Finalmente, através de uma reconstituição, até que entendessem quando tudo começou a dar errado, o grupo consegue mudar o próprio destino e sair da mansão. Na seqüência final, todos estão na igreja. A missa termina, mas ninguém sai. Não vamos acompanhá-los desta vez, mas sabemos que recomeçará a agonia. Do lado de fora, tiroteio e polícia. Na imagem final, um bando de cordeiros segue na direção da porta do templo. De acordo com Bráulio Tavares, com o tempo Buñuel abandonou o surrealismo puro, o automatismo, optando por uma espécie muito pessoal de realismo mágico. Utilizando colagem, acaso, improvisado, inserção de elementos casuais e autobiográficos com pouca ou nenhuma relação com a estória contada, Buñuel criou muitos problemas para os críticos, que não sabiam como encaixá-lo em suas teorias (Ibidem: p. 170).

Cristo Zomba de Sua Dor

“A realidade, sem imaginação,
é a metade da realidade”

Luis Buñuel
(KROHN, Bill; DUNCAN,
Paul. Op. Cit.: p. 37)

Ándara está convalescendo de seu ferimento no quarto de Nazarin quando percebe num pequeno quadro na parede o rosto sofrido de Cristo. Delirando, vê Cristo abrir uma grande gargalhada. Seria a risada de escárnio de um Cristo que acusa? Cristo zombando do sofrimento de uma prostituta? (HOLANDA, Samuel. Op. Cit.: p. 92) O acaso ensinaria a um confuso Nazarin por que sua bondade não gera bondade. Como diria o próprio Buñuel, tanto faz crer ou não crer. Foi nesse sentido que o ladrão que defendeu Nazarin na cela da prisão concluiu pela irrelevância, tanto de sua maldade quanto da bondade de Nazarin. No mundo de Deus, acredita Buñuel, não há lugar para o acaso. Para o cineasta, o mundo é regido por um princípio de ambigüidade. Não existem verdades redentoras, soluções definitivas,

nada que impeça o crescimento da dúvida (Idem: pp. 89 e 93). As interpretações dadas à *Nazarin* oscilam entre considerá-lo profundamente cristão ou tomá-lo como uma denúncia da ilusão da divindade, afirmando a realidade do homem. Buñuel discorda de ambas e retruca que qualquer um na situação de *Nazarin* seria contraditório (Ibidem: p. 96).

Crer e não crer na existência de Deus dá no mesmo! Assim concluía Buñuel, que não via sentido em decidir se o acaso domina a necessidade ou vice-versa. Se Deus de fato existe, isso não mudaria rigorosamente nada, enfatizou o cineasta espanhol. Buñuel não aceita que exista um Deus que o vigie, que se ocupe dele e que possa castigá-lo eternamente. “Deus não se ocupa de nós. Se existe, é como se não existisse. Raciocínio que resumi outrora nesta fórmula: ‘sou ateu, graças a Deus’. Uma fórmula contraditória apenas na aparência” (BUÑUEL, Luis. Op. Cit. 2009: p. 246). O ateísmo de Buñuel, como ele mesmo disse, aceita o inexplicável. Recusa uma divindade organizadora, nenhuma explicação vale para todos. Mas não quer dizer que Buñuel raciocina cientificamente. A ciência não o interessa, ela ignora tudo que importa para ele: o sonho, o acaso, o riso, o sentimento e a contradição. Mas Buñuel esclarece, não é sua a opinião do personagem de *A Via Láctea* que diz: “Meu ódio pela ciência e meu desprezo pela tecnologia acabarão por me levar a essa absurda crença em Deus”. De acordo com Buñuel, isso é até impossível. Ele escolheu viver no mistério:

A fúria de compreender e, por conseguinte, de apequenar-se, mediocritizar-se – fui espezinhado a vida inteira com perguntas imbecis: por que isto? Por que aquilo? – é um dos infortúnios de nossa natureza. Se fôssemos capazes de entregar nosso destino ao acaso e aceitar sem angústia o mistério da vida, uma certa felicidade poderia estar próxima, bastante semelhante à inocência (Idem)

“Em algum lugar entre o acaso e o mistério insinua-se a imaginação, liberdade plena do homem” (Ibidem: p. 247). O problema da humanidade é a tentativa sempre renovada de extinguir essa liberdade. Por isso o cristianismo inventou o pecado por intenção. Buñuel, como muitos, reprimia imagens que vinham à sua mente (assassinar o irmão, transar com a mãe, etc.). A partir dos sessenta anos de idade, disse ele, compreendeu e aceitou a inocência de sua imaginação. Só então compreendeu que não se tratavam de pecados, que eram pensamentos que somente a ele diziam respeito. Aceitando tudo que viesse a sua mente, explicou

Buñuel, as imagens (mesmo as mais complexas como incesto) o abandonavam, expulsas por sua indiferença. “Psiquiatras e analistas de todo tipo escreveram muito sobre meus filmes. Sou grato, mas nunca leio seus livros. Não me interessam”. (...) “Na minha idade, deixo que falem (...)” (Ibidem: pp. 247-8)

A Blasfêmia Está nos Olhos de Quem Vê?

Charles Tesson afirma que podemos distinguir três elementos no cinema de Buñuel: a blasfêmia, a profanação e o sacrilégio. A profanação seria a realidade do universo buñueliano, seu ato de nascimento. O sacrifício é menos significativo e está inscrito num gesto proibido (Tesson cita o exemplo da coroa de espinhos jogada na fogueira, mas já sabemos que este exemplo, pelo menos na justificativa de Buñuel, nada tem de incoerente). O gesto blasfemo, ao contrário, constitui uma afronta ao simbolismo, aos fundamentos (TESSON, Charles. 1995: p. 288n13).

Bráulio Tavares ressalta os poderosos mecanismos de condicionamento da educação cristã (os mandamentos, a confissão, o conceito de pecado mortal) e os desdobramentos no comportamento do cineasta. A blasfêmia, para um ex-aluno de colégio jesuíta, pode constituir um verdadeiro ato de libertação. Tavares destaca que Buñuel não se enquadrava na ideologia anticlerical de grande parte dos anarquistas espanhóis – espancamento de padres, incêndios em igrejas. “As blasfêmias de Buñuel”, afirma Tavares, “são uma espécie de maledicência terapêutica, onde o indivíduo procura, mais do que atingir o ofendido, demonstrar a si mesmo que o ‘outro’ não tem poder sobre ele, não manda mais em sua mente” (TAVARES, Bráulio. Op. Cit.: pp. 79). Uma espécie de independência mental de Buñuel em relação ao passado. Com a vantagem de prolongar sua juventude intelectual ao blasfemar em público, para milhões de espectadores. As blasfêmias, Tavares insiste, revelam a extensão dos conflitos emocionais provocados pela fé religiosa. Tavares relembra uma blasfêmia às avessas de Buñuel. Mas antes é preciso ressaltar o papel dos sonhos para um surrealista como Buñuel: “Eu disse um dia a um produtor mexicano, que não gostou nada da piada: ‘Se o filme estiver muito curto, eu acrescento um sonho’”. Noutra ocasião Buñuel afirmou: “Adoro sonhar, mesmo quando meus sonhos são pesadelos, o que é freqüente. Eles são sempre semeados

de obstáculos, que conheço e reconheço. Mas isso é indiferente” (BUÑUEL, Luis. Op. Cit. 2009: p. 135). Não é o que parece, a julgar pela reação ao sonho com a “blasfêmia às avessas”:

(...) Vejo subitamente a Virgem Maria, toda iluminada de doçura, as mãos estendidas para mim. Presença fortíssima, indiscutível. Ela me falava, a mim, descrente sinistro, com toda a ternura do mundo, aureolada por uma música de Schubert que eu ouvia com nitidez. Quis reconstituir essa imagem em *A Via Láctea*, mas ela ficou longe da força de convicção imediata que possuía em meu sonho. Ajoelhei-me, meus olhos encheram-se de lágrimas e de repente me senti arrebatado pela fé, uma fé vibrante e invencível. Quando acordei, precisei de dois ou três minutos para serenar. Eu continuava a repetir, no limiar do despertar: ‘Sim, sim, santa Virgem Maria, eu creio!’. Meu coração estava disparado. (...) Acrescento que esse sonho apresentava certo caráter erótico. Obviamente, esse erotismo permanecia nos castos limites do amor platônico. Será que se o sonho tivesse se estendido, essa castidade teria desaparecido para ceder lugar a um verdadeiro desejo? Não posso responder. Eu me sentia simplesmente capturado, comovido, extasiado. Sensação que experimentei inúmeras vezes ao longo da vida, e não apenas em sonho (Idem: p. 138)

O ateísmo de Buñuel não neutralizava seu interesse nos mistérios da fé. Mas ele nunca deixou de sugerir que a Igreja sempre os impunha à força (obedecer = ter fé). Qualquer expressão de uma idéia herética gerava uma advertência das autoridades eclesiásticas (KROHN, Bill; DUNCAN, Paul. Op. Cit.: p. 154). Em *O Fantasma da Liberdade* (*Le Fantôme de la Liberté*, 1974), Buñuel investe contra a hipocrisia da Igreja ao colocar padres jogando pôquer, fumando e ingerindo bebida alcoólica. Embora saibamos que se pode dar uma resposta objetiva e acadêmica à questão, uma pergunta simples e objetiva que Buñuel fez a si mesmo ecoa como se a resposta estivesse além, para além. Ou, talvez, no além: “Por que esse horror ao sexo na religião católica?” (BUÑUEL, Luis. Op. Cit. 2009: p. 26) Juan-Luis Buñuel recorda uma brincadeira que seu pai costumava fazer com a ajuda de Lorca e Dalí. No centro de Madri, uma amiga deles se vestia de prostituta e entrava no bonde. Na parada seguinte, Lorca ou Dalí vestido de padre, entrava também e começava a molestar a mulher. Era um escândalo. Na terceira parada, Buñuel subia no bonde vestido de policial, agarrava o padre, batia nele e gritava: Por que padres sempre estão perseguindo as prostitutas? O bonde todo ficava chocado. Então os três desciam e iam beber juntos num bar (FERNANDES, G. Op. Cit.).

REFERÊNCIAS

- BUÑUEL, Luis. *Viridiana*. Tradução de Saul Lachtermacher e José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- . *Meu Último Suspiro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009.
- FERNANDES, G. *A Slice of Buñuel*. Transflux Films, 2004. Documentário incluído nos extras do dvd lançado no Brasil pela Versátil Home Vídeo, contendo *Um Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro*.
- GALE, Matthew (ed.). *Dali and Film*. London: Tate Publishing, 2007. Catálogo de exposição.
- HOLANDA, Samuel. Nazarin, Um Devorador Ambíguo de Sistemas In CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.) *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- KROHN, Bill; DUNCAN, Paul (ed.). *Luis Buñuel. Filmografia Completa*. Köln: Taschen, 2005.
- SADOUL, Geoges. Buñuel, Viridiana e Alguns Outros (1962) In BUÑUEL, Luis. *Viridiana*. Tradução de Saul Lachtermacher e José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- REBOLLEDO, Carlos. Buñuel e o Romance Picaresco. In BUÑUEL, Luis. *Viridiana*. Tradução de Saul Lachtermacher e José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RENTERO, Juan Carlos. Interview with Carlos Saura In WILLEN, Linda M. (ed.). *Carlos Saura: Interviews*. USA: University Press of Mississippi, 2003.
- ROBINSON, David. Artigo na revista *Sight and Sound* (1962) In BUÑUEL, Luis. *Viridiana*. Tradução de Saul Lachtermacher e José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RUIZ, Adilson. Buñuel, um Cineasta no Exílio. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.) *Um Jato na Contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- TAVARES, Bráulio. *O Anjo Exterminador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- TESSON, Charles. *Luis Buñuel*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinema, 1995