

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**UM SONHO DENTRO DE UM SONHO: MEMÓRIA E HISTÓRIA A
PARTIR DO CINEMA DE LUIS BUÑUEL**

Carolina Gusmão de Araujo Cachada

Dissertação especialmente elaborada para obtenção do grau de Mestre em História, na especialidade de História Moderna e Contemporânea, orientada pelo Prof. Dr. Sérgio Campos Matos, e coorientada pela Prof^a. Dr^a. Ana Bela Morais.

2022

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	4
Introdução	5
1. Primeiras coisas primeiro:	
1.1. Memória?	9
1.2. História?	16
1.3. Surrealismo?.....	20
1.4. Cinema?	24
2. Os filmes e seus três lados: agente, testemunha e linguagem.	
2.1. L'âge D'or (1930).....	31
2.2. Las Hurdes (1932)	44
2.3. Los Olvidados (1950)	53
2.4. Viridiana (1961)	62
2.5. El Ángel exterminador (1962).....	73
2.6. Le charme discret de la bourgeoisie (1972)	80
2.7. Le fantôme de la liberté (1974)	95
3. O ponto em que o real toca o absurdo.	
3.1 A repetição do ser (ou a estrutura do real):	104
3.2 Além do “bom” e do “mau”:	110
Conclusão	113
Glossário	119
Lista de Imagens	121
Fontes / Bibliografia	122

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar meus agradecimentos pelos meus pais, que me apoiaram a atravessar o Oceano Atlântico sozinha, aos 21 anos, para que eu viesse a Lisboa estudar o mestrado em História, que se materializa e concretiza por meio do presente trabalho. Obrigada, mãe, por ter acreditado que eu conseguiria me manter por aqui e obrigada, pai, por ter vindo comigo e ter me ensinado tão pacientemente sobre como gerir burocracias e manter-me organizada e segura – agradeço a você ainda pela revisão ortográfica e sintática da minha escrita.

Em seguida, gostaria de agradecer aos professores que me orientaram, Ana Bela Morais e Sérgio Campos Matos, que acreditaram na minha proposta e deixaram-me confortável para exercer a minha liberdade de criação. Agradeço-os ainda pelas críticas, que agregaram imensamente ao trabalho, e às recomendações de leitura, enriquecedoras a nível pessoal e acadêmico. Gostaria também de agradecer aos professores Icléia Thiesen e Rodrigo Turin, com eles tive os primeiros contatos com a relação entre cinema e história, e entre memória e história.

Agradeço ainda ao meu parceiro, Médéric Talmont, com quem vivo desde o momento em que comecei a escrever esta dissertação. Não imagino ter conseguido chegar ao fim dessa tarefa sem ele, que me forneceu não apenas um ninho, mas interesse genuíno nos assuntos aqui tratados, vendo comigo a todos os filmes comentados de Luis Buñuel e tecendo observações preciosas a partir da sua perspectiva francesa, tão diferente da minha e, ao mesmo tempo, um bocado próxima a de um certo público do realizador aragonês.

Minha mais sincera gratidão, ademais, aos meus amigos, em especial: Bernardo Tavares, meu irmão de alma e a maior referência de cineasta que eu tenho (desculpa, Buñuel!) – eu te amo muito; Stephanie Lima, minha referência coetânea de que tudo é possível quando se cultiva um sonho e a ele se adiciona empenho – você é incrível; Carol Ferreira (aka little Carol), filósofa-psicóloga que mudou a minha perspectiva sobre a importância do sentir, lá em 2018 – você é alguém com a qual tenho uma simbiose rara; Rebecca Dias, que entrou na faculdade junto comigo e também juntas nos mudamos para a terrinha que é parte da nossa identidade – obrigada por ser tão positiva e carinhosa; Nelson Gomes, obrigada, amigo, por partilhar o interesse na mesma área que eu e por ter ouvido as minhas crises sobre a dissertação com tanta paciência, tantas vezes; Raphael Sanchez, agradeço-te imensamente, amigo, por ter ido assistir *Buñuel en el laberinto de las tortugas* comigo, em 2019, porque foi naquele dia que me apaixonei por essa figura rara que ele foi. Gostaria ainda de agradecer aos amigos da UNIRIO, e vários outros da vida, mas preciso parar aqui - de outra forma, corro o risco de acabar por escrever uma meta-dissertação.

Por fim, mas não menos importante, gostaria de agradecer a mim, passada e presente, porque estou consciente de que ter vindo para cá e ter iniciado a vida adulta como imigrante, longe da minha família e da maior parte dos meus amigos, não foi, como ainda não é, uma tarefa fácil. Nos últimos dois anos sinto que envelheci uns vinte: comecei a trabalhar para me bancar, a pagar contas, declarar o IRS, lavar, cozinhar e travar queda de braço com tantas instituições (IMT, IRN, SEF, SS...) que haja paciência! Mas aprendi durante esse tempo que, sobretudo, eu sou a única responsável pela efetuação dos meus sonhos. Então valeu e vale a pena, você está no caminho certo, pequena!

Sem mais delongas, um último “obrigada” para você que me lê – espero que goste e que aprenda alguma coisa por aqui, porque eu aprendi demais e acredito genuinamente na relevância do assunto. Enfim, boa leitura!

RESUMO

Luis Buñuel foi um realizador particularmente interessado pela construção de narrativas cinematográficas que jogaram com os limites entre o onírico e o real, em um fluxo que aludiu por vezes aos sonhos, por outras, à memória, construindo-o por meio de interrupções, esquecimentos, lembranças e repetições. Se por um lado, a linguagem do realizador permite a reflexão quanto aos limites entre as memórias pessoais e coletivas e a história (pois o cineasta apropriou-se algumas vezes de fatos históricos ou da memória coletiva para demonstrar seus posicionamentos críticos); por outro lado, ele produziu filmes entre a década de 30 e 70 do século passado (XX), em três diferentes países: França, Espanha e México, sempre crítico à sua contemporaneidade, retratando momentos da memória coletiva de então, que, nos dias de hoje, configuram-se como episódios históricos (ou passados). Dessa maneira, esse trabalho se propõe a duas coisas: a pensar de que maneira a história se insere na filmografia de Buñuel, a partir da análise de uma seleção de seus filmes que possibilita a reflexão sobre as fronteiras entre passado e presente; e examinar de que forma essas obras permitem a análise sobre os limites entre inconsciente e consciente na estruturação de sentido temporal. Para tal, o cinema será levado em conta enquanto agente, testemunha e meio de compreensão de um tempo passado, que, por sua vez, está sempre presente, seja por meio da memória e da história ou por meio da linguagem e da experiência acumulada.

Palavras-chave: Memória, História, Surrealismo, Cinema, Luis Buñuel.

ABSTRACT

Luis Buñuel était un réalisateur particulièrement intéressé par la construction de narratives cinématographiques qui jouaient avec les limites entre l'onirique et le réel, dans un flux qui faisait parfois allusion aux rêves, et d'autres fois, à la mémoire, le construisant à travers d'interruptions, d'oublis, de souvenirs et de répétitions. Si d'un côté, le langage du réalisateur permet la réflexion quant aux limites entre les mémoires personnelles et collectives et l'histoire (car le cinéaste s'est approprié parfois des événements historiques ou de la mémoire collective pour démontrer ses positionnements critiques); d'un autre côté, il a produit des films entre les décades 30 et 70 du siècle passé (XX), dans trois pays différents : France, Espagne et Mexique, toujours critique à leur contemporanéité, il a portrait des moments de la mémoire collective de l'époque qui, dans le présent actuel, sont des épisodes historiques (ou passés). Ainsi, ce travail se propose à deux choses : penser de quelle manière l'histoire est insérée dans la filmographie de Buñuel, par le moyen d'une sélection de films qui permettent la réflexion sur les frontières entre passé et présent ; et examiner de quelle manière ces œuvres aident à réfléchir sur les limites entre inconscient et conscient dans la structuration du sens temporel. Pour ça, le cinéma sera considéré comme agent, témoin et moyen de compréhension d'un temp passé, qui, à son tour, est toujours présent, soit au moyen de la mémoire et de l'histoire, soit au moyen du langage et de l'expérience accumulée.

Mots-clés : Mémoire, Histoire, Surréalisme, Cinéma, Luis Buñuel.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo o estudo de dois temas complementares.

Por um lado, escolhi discorrer sobre o já consolidado debate que envolve as fronteiras entre as noções de Memória e História. Entretanto, mais do que pensar sobre a diferença entre as duas, busco entender as nuances e camadas que perpassam o que *a priori* é associado ao gesto de recordar-se e a prática científica da disciplina histórica, a fim de perceber o que há de fantasia e de realidade nesses dois campos. O Estado da Arte sobre o debate já é bem consolidado, com grandes autores como: Pierre Nora, Eric Hobsbawm, Jacques Le Goff, Paul Ricoeur, Reinhart Koselleck, François Hartog, Fernando Catroga...

Por outro lado, procuro pensar sobre esse tema a partir de um ponto específico: uma seleção de filmes do realizador Luis Buñuel que mostram uma fronteira esfumada entre realidade e fantasia. Para além da estrutura particular de seus filmes, Buñuel é um artista interessante considerando os contextos históricos em que viveu, evidentes em sua autobiografia, *Mi Último Suspiro* (1982)¹, e a diversidade circunstancial dos filmes aqui analisados – que foram feitos na Espanha, na França e no México – e que são carregados de críticas ao contexto social de então, dentro e para além dos limites desses países.

Por fim, para pensar sobre História e Memória a partir dos filmes de Buñuel, analiso as obras escolhidas com base em três aspetos: o filme como testemunha de seu tempo (início), o filme como agente de seu tempo (fim), e o filme como (meio) para se pensar sobre os limites entre narrativa e realidade. As principais referências para esse recorte analítico são o autor Marc Ferro, no livro em que pensa sobre algumas relações possíveis entre Cinema e História; e, na parte a que me refiro como “meio”, Christian Metz e Gilles Deleuze, que permitem pensar sobre uma dimensão mais semiótica.

A aplicabilidade do debate entre os limites da memória e da História aos filmes de Luis Buñuel é interessante porque a questão memorial continua muito viva desde o fim do século XIX/início do século passado, a partir da psicanálise de Freud; passando pela *Memória coletiva* de Halbwachs, publicada nos anos 50; pela aproximação com a História nos anos 70

¹ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro* (Barcelona: Contemporánea, 2019).

(a partir de autores como Nora e Certeau); até os dias de hoje, com a questão patrimonial de manutenção e retirada de estátuas públicas², por exemplo.

Sob outra perspectiva, a intersecção entre o eventual e o onírico, que pode ser vista no trabalho de Buñuel, parece dialogar com o tema a partir das perguntas que faço (e que refaço toda vez que assisto a um filme do realizador): De que forma os filmes de Buñuel são um meio para se pensar sobre as fronteiras entre a memória e a história, uma vez que não se propõem serem romances históricos tampouco documentais sobre as testemunhas de eventos históricos, como, por exemplo, a ascensão dos fascismos ou o maio de 68? Qual é o lugar da história nesses filmes? Ou ainda, como cada um dos filmes permite pensar sobre o âmbito teórico da diferença entre história e memória, estando por vezes, ao mesmo tempo, inseridos em contextos históricos próprios ou refletindo, *a posteriori*, sobre contextos passados?

Para responder a essas perguntas, é necessário um exercício interdisciplinar entre a psicologia, sociologia, comunicação audiovisual e história, a fim de entender como a psique e a memória se relacionam (em escala individual e coletiva) e de que forma essa memória impacta na criação destes filmes. Como uma ferramenta ou meio de pensar sobre essas questões, selecionei então sete filmes do realizador de cinema espanhol, Luis Buñuel:

- *L'age D'or* (1930), por ser o primeiro longa-metragem realizado por Buñuel e por abrir margem à reflexão sobre as fronteiras entre os mecanismos da memória e da História;

- *Las Hurdes* (1932), por propiciar a reflexão sobre os limites entre a realidade e a forma de retratá-la, além de ser fonte de imagens sobre as precariedades da região de Las Hurdes, na Espanha, e testemunha do contexto de ascensão do totalitarismo no país, durante a década de 1930;

- *Los Olvidados* (1950), por possibilitar refletir sobre as consequências sociais da expansão econômica mexicana, ademais de ter sido produzida em um momento de fluxo de migração de espanhóis que se exilavam no México em decorrência ao *Franquismo*;

- *Viridiana* (1961), especialmente por demonstrar a rigidez do regime *franquista*, que continuou totalitário, mesmo após o fim da Segunda Guerra Mundial;

² A derrubada da estátua de Edward Colston, no centro de Bristol, na Inglaterra; a danificação e remoção da estátua do rei Leopoldo II, na Antuérpia, Bélgica; e a retirada da estátua do presidente confederado Jefferson Davis, em Virgínia, nos Estados Unidos, são exemplos ocorridos em 2020 de intervenções no espaço público, com a intenção de efetuar uma forma de manutenção, ou de reapresentação, da memória coletiva.

- *El Ángel Exterminador* (1962), por viabilizar uma ponderação sobre a relação entre o enredo do filme e o ofício do historiador;

- *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (1972) e *Le Fantôme de la Liberté* (1974), por serem fecundos para pensar sobre as relações entre cinema, História e temporalidade, além de ilustrarem uma virada política no contexto ocidental: o primeiro testemunha o momento de ocorrência da Guerra do Vietnã; e o segundo, por ser o penúltimo filme de Buñuel, e de certa maneira, uma compilação das experiências dele, desde o Franquismo dos anos 30 até maio de 68, na França.

Dessa maneira, no primeiro capítulo, tratei de introduzir os quatro conceitos que norteiam essa dissertação: Memória, História, Surrealismo e Cinema. A relevância deste capítulo está em contornar o que será entendido por essas palavras, familiarizando, dessa forma, o leitor a alguns pontos relacionados a essas quatro categorias. No segundo capítulo, analisei os sete filmes mencionados acima, buscando inseri-los no seu contexto histórico, assim como encará-los como testemunha, agente e meio – como explicitado anteriormente. No terceiro capítulo, finalmente, relacionei os filmes analisados uns com os outros, além de procurar perceber o que os caracterizam enquanto o conjunto do recorte estabelecido.

Assim, o método escolhido foi o de um estudo teórico-conceitual acerca das abrangências da Memória e da História e de como os filmes de Buñuel podem auxiliar na consideração das questões acima mencionadas. Além disso, esta dissertação se propõe a analisar o modo como os filmes se inserem nos respectivos contextos históricos, também a partir da bibliografia selecionada, e por meio de uma análise hermenêutica - na medida em que se reconhece passível de interpretações. A inovação desta dissertação está, portanto, em fazer a análise teórica aplicada a uma leitura trinivelada (sentido, contexto e impacto) dos filmes escolhidos de Buñuel, acima mencionados.

Por último, mas não menos importante, acredito que seja significativo elucidar que este trabalho foi escrito em conformidade com o NAO (Novo Acordo Ortográfico), assinado pelos Estados constituintes da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), em 1990. Entretanto, foi adotada a variante brasileira da língua portuguesa – também considerada e abrangida pelo Acordo anteriormente mencionado – que é a forma de linguagem culta que me é mais familiar.

1. PRIMEIRAS COISAS PRIMEIRO

Quatro ideias conduzirão e serão chaves para o presente trabalho, e porque por trás dessas ideias há um coletivo maior e anterior de percepções, chamá-las-ei “conceito”. O dicionário Priberam define conceito como “concepção”, que “tem origem do latim *conceptus*”, e “que designa características e qualidades de uma classe de objetos, abstratos ou concretos”³. O dicionário Michaelis, por sua vez, define como “representação mental das características gerais de um objeto” e/ou “compreensão que se tem de uma palavra, definição, noção”, com etimologia do latim *conceptum*⁴.

Longe de ser um ensaio filológico ou uma dissertação com foco na história conceitual, esse trabalho é, como já foi mencionado, guiado fundamentalmente por quatro conceitos: História, Memória, Surrealismo e Cinema. Certamente eles são familiares para uma grande parte dos investigadores, mas o óbvio é sempre complexo quando encarado sob uma visão crítica.

Portanto, antes de entrelaçar os conceitos, parece-me conveniente fazer uma breve apresentação dos mesmos, refletindo sobre suas abrangências e especificidades. Uma espécie de glossário sobre como os conceitos são designados, representados ou compreendidos nesse trabalho.

Afinal, todo conceito é, como signo⁵, constituído por duas características primordiais - o significado e o significante. O significante são as palavras, som e grafia. História, Memória, Cinema e Surrealismo. O significado é o conceito, o que está sendo atribuído como sentido. O que é a Memória, a História, o Cinema e o Surrealismo?

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: *o signo linguístico é arbitrário*.

[...] A palavra arbitrário requer também uma observação. Não deve dar a ideia de que o significado dependa da livre escolha do que fala [...], o significante é arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade⁶.

Dessa maneira, acredito que seja importante apresentar como os significantes são associados a seu respetivo signo nesta dissertação.

³“Conceito”, “Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]”, 2008-2021, consultado em 25-06-2021, <https://dicionario.priberam.org/conceito>.

⁴“Conceito”, “Dicionário Michaelis”, consultado em 25-06-2021, <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/conceito/>.

⁵ Ferdinand de Saussure, “O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”, in *Curso de linguística geral* (São Paulo: Editora Cultrix, 2006), 80.

⁶ *Ibid.*, 81 – 83.

1.1. MEMÓRIA?

Os estudos sobre memória apresentam já um vasto estado da arte, que abrange desde a psicologia, passando pela Sociologia até a História. A partir desses estudos, serão relacionados alguns pontos sobre o tema com partes da autobiografia de Luis Buñuel, que é introduzida por um capítulo também intitulado “Memoria”.

A memória não é uma, mas ao contrário, se apresenta em diferentes formas e escalas que podem coexistir ao mesmo tempo em um indivíduo, como por exemplo, a memória familiar, a memória com os amigos, nacional, regional, recente, de infância, etc. Fernando Catroga dialoga com essa ideia ao escrever que “cada indivíduo participa, simultaneamente, em vários campos mnésicos, conforme a perspectiva em que coloca a sua retrospectiva”⁷. O autor acrescenta, entretanto, um detalhe a essa máxima, “porém, esta [perspectiva] é passível de ser reduzida a duas atitudes nucleares: a *autobiográfica* e a *histórica*”⁸. Essa articulação da memória pode ser sintetizada em duas escalas:

- a) pessoal (*autobiográfica*): *re-presentificações* do próprio pretérito ao longo do tempo, “vivência interior na qual a identidade do eu, ou melhor, a ipseidade, unifica os diversos tempos sociais em que comparticipa”⁹;
- b) coletiva (*histórica*): compartilhada com um olhar exterior, uma lembrança que está para além do eu e que forma a identidade de grupos.

Tal análise tem como referência os trabalhos de Maurice Halbwachs, *La Memoire Collective* e *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, que concebem uma dimensão compartilhada da memória: o conceito de *memória coletiva*. Mais do que introduzir um conceito para as memórias compartilhadas, Halbwachs propunha que a memória coletiva está embaraçada à memória individual. A partir dessa ideia, seria impossível conceber uma memória individual sem apoiar-se ao social, porque ainda que o indivíduo recorde um evento solitário de si, ele estará, nessa recordação, a fazer algo que aprendeu com o outro previamente – toda memória carrega uma meta-memória.

Memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa

⁷ Fernando Catroga, *Memória, História e historiografia* (Rio de Janeiro: FGV, 2012), 10.

⁸ Nessa secção chamada “Memória e alteridade”, a “atitude nuclear histórica” se refere a dimensão coletiva da retrospectiva narrativa, o que inclui, nesse caso, tanto a História como a memória coletiva., *ibid.*

⁹ *Ibid.*, 11.

à trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem¹⁰.

Dessa forma, o tempo da memória é retilíneo, com eventos sucessivos, ou circular, com a repetição incessante do que já foi alguma vez apresentado? No primeiro capítulo do livro, Halbwachs deixa claro a impossibilidade da existência de memórias individuais sem as memórias coletivas, e isso perpassa pelo tempo. Na secção “necessidade de uma comunidade afetiva”, o autor reforça isso ao relacionar o resgate ou a latência de uma memória, com a possibilidade de acesso a ela – assim como o esquecimento seria consequência da obsolescência da lembrança. Um indivíduo precisaria de reforçar várias vezes uma ideia para esta ser fixada à sua narrativa memorial - e para existir esse reforço, seria necessário um grupo afetivo que estimularia a memória. Dessa forma, a tentativa de montar uma narrativa coesa e ordenada de si depende das repetições que são feitas com o outro.

[...] a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastantes pontos de contato entre umas e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum¹¹.

Sobre esse texto, Paul Ricoeur escreve que pode ser sintetizado fundamentalmente na ideia de que “para se lembrar, precisa-se dos outros”¹² e ressalta, em consonância com Halbwachs, que as lembranças da infância são um bom exemplo disso, uma vez que “elas ocorrem em lugares socialmente marcados: o jardim, a casa, o porão, etc”¹³ e acrescenta que “para a criança, o mundo nunca é vazio de seres humanos, de influências benfazejas ou malignas”¹⁴, citando Bachelard. Dessa forma, Ricoeur concorda com a ideia de que há uma memória coletiva e reconhece a importância do *outro* para a lembrança de um indivíduo. O vínculo com uma impressão externa é o suporte de referência memorial interna. Um exemplo do vínculo da memória de infância com o espaço coletivo está também presente logo no início da autobiografia de Luis Buñuel, quando o autor diz:

Cuando yo iba al colegio, en Zaragoza, me sabía de memoria la lista de los reyes godos, la superficie y población de cada Estado europeo y un montón de cosas inútiles. En general, en los

¹⁰Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva* (Rio de Janeiro: FGV, 2018), 14.

¹¹ *Ibid.*, 34.

¹² Paul Ricoeur, *A Memória, A História, O Esquecimento* (São Paulo: Editora da UNICAMP, 2018), 130.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Bachelard Cit In *Ibid.*

colegios se mira con desprecio este tipo de ejercicio mecánico de memoria y a quien lo practica suele llamársele despectivamente memorión. Yo, aunque memorión, no sentía sino desprecio para estas exhibiciones baratas.¹⁵

Buñuel lembra-se que ia ao colégio em Zaragoza, porque era a cidade em que viveu quando criança, e que durante essa época era um *memorión*, porque ele escreve que concordava com o próprio colégio no que ele descreve como desprezo pelo exibicionismo da habilidade de recordar-se de *coisas inúteis*. A partir dessa breve passagem, se pode verificar que os detalhes da memória dependem de um referencial outro em relação a ela mesma, portanto ela vai estar sempre enlaçada a uma rede de referenciais adjacentes, que passam pelo aspeto social.

A questão da memória individual *versus* memória coletiva é análoga ao paradoxo do Navio de Teseu¹⁶. Ambas são peças diferentes do mesmo navio – que é a identidade. Os dois níveis se perpassam e atuam na mesma medida como elementos identitários. Não obstante, para Halbwachs, a memória individual pode se apoiar na memória coletiva, enquanto a memória coletiva “envolve as memórias individuais, mas não se confundem com elas”¹⁷.

Um exemplo disso é o capítulo “Recuerdos de Conchita”, do *Último Suspiro* de Buñuel, no qual o realizador transcreve algumas das recordações de infância que sua irmã contou para a revista francesa *Positif*. Conchita começa o relato pela contextualização: “Éramos siete hermanos. Luis, el mayor, y, a continuación, tres chicas, de las que yo era la tercera y la más tonta. Luis nació en Calanda por pura casualidad, pero creció y se educó en Zaragoza”¹⁸. A partir desse relato, podemos perceber a fluidez entre memória pessoal e memória coletiva no relato da lembrança: começa na primeira pessoa do plural, move a atenção para Buñuel, depois comenta uma descrição subjetiva de si, e termina novamente falando de Buñuel. É interessante observar também que essa fala dialoga com o relato do realizador sobre seus anos de escola em Zaragoza, ilustrando o aspecto coletivo dessa memória, que, nesse caso, está inserida no grupo familiar. Em contrapartida, a descrição que

¹⁵ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro* (Barcelona: Contemporánea, 2019), 13.

¹⁶ Segundo Plutarco, Teseu partiu de Atenas com seu navio de trinta remos. Entretanto, durante a rota, toda vez que alguma das peças do navio ficava gasta, era trocada por uma nova equivalente em função. Dessa maneira, quando o navio finalmente retornou a Atenas, todas as peças do navio haviam sido substituídas. Tendo em consideração que todas as peças do navio retornado eram novas, se comparado ao navio quando havia partido, o navio que partiu seria o mesmo ou um outro em relação ao navio que regressou? Ver: Plutarco, *Vidas Paralelas: Teseo – Rómulo – Licurgo – Numa* (Buenos-Aires: Cia. Editora Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1948), 28-29.

¹⁷ Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva* (São Paulo: Vértice, 1990), 53.

¹⁸ Maurice Halbwachs, *A Memória Coletiva* (São Paulo: Vértice, 1990), 46.

Conchita faz de si mesma também passa pelo coletivo na medida que ela era a “mais tonta”, e o uso de um superlativo relativo de superioridade implica que há um outrem, ou seja, ela pensou sobre si a partir de uma comparação com o outro (nesse caso, os irmãos), mas só ela contaria essa memória da forma que foi narrada.

Essa ideia da autenticidade da memória individual é também discutida por Paul Ricoeur, quando o autor remonta “a tradição do olhar do interior”: uma série de autores - como Santo Agostinho, John Locke e Husserl - que associaram, cada um a sua maneira, a memória a um movimento interior e *egológico*, “à esfera de si”¹⁹. Em continuação, o autor ressalta que a própria “forma pronominal [reflexiva] dos verbos de memória atesta essa aderência que faz com que lembrar-se de algo é lembrar-se de si”²⁰. Mas como a memória desperta essa consciência de si?

Joël Candau escreve que “através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo como no espaço) conferindo-lhe sentido”²¹.

Buñuel em consonância, escreve que:

“[...] [la] memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida, como una inteligencia sin posibilidad de expresarse no sería inteligencia. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada”²².

Dessa maneira, ambos concordam que a memória é constituidora da identidade. A identidade, ao conferir coesão à existência de um indivíduo, confirma o conflito temporal em que ela se encontra: é uma narrativa sobre o passado, no presente. A existência da rememoração se dá no tempo presente, mas é impossível que ela se constitua sem uma referência do seu próprio ser, portanto ela se dá no presente a partir do passado. É um *eterno retorno*, para remontar o pensamento platônico da metáfora do bloco de cera, que carrega a impressão da mão, e não a mão em si mesma, mas que não cessa de carregar. A memória é a impressão que carregamos de nós mesmos, mas não o tempo vivido no passado em si.

É o distanciamento do passado que o permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética. [...]. O narrador parece colocar em ordem e tornar coerente os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narrativa: restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, “sublimações”, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, “vida sonhada”,

¹⁹ Paul Ricoeur, *A Memória, A História, O Esquecimento* (São Paulo: Editora da UNICAMP, 2018), 136.

²⁰ Ibid.

²¹ Joël Candau, *Memória e Identidade* (São Paulo: Contexto, 2014), 61.

²² Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro* (Barcelona: Contemporánea, 2019), 13.

ancoragens, interpretações e reinterpretações constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa²³.

Nesse sentido, é importante lembrar que um indivíduo não carrega a totalidade das lembranças sobre suas experiências vividas, mas um compêndio delas: o que é considerado mais relevante por ele, a partir de uma escolha subjetiva. Dessa maneira, poderíamos dizer que as lembranças são orgânicas - porque algumas morrem, outras ressurgem com um novo aspecto, e outras ainda são desenterradas ou até imaginadas. E da mesma forma, todas são uma versão nova de uma versão que já existe sobre o fato experimentado em si, ou seja, as lembranças se transformam, mas não deixam de remontar um certo fato estático no ponto passado em relação ao momento presente ao da rememoração.

Essa dimensão meta-narrativa da memória ressalta o seu aspecto simultaneamente sincrônico e diacrônico. Essas duas leis da linguística concebidas por Saussure podem ser definidas de tal forma: a sincronia resguarda o aspecto estático da língua, e resguarda sobretudo o estudo da gramática e da estrutura de uma língua enquanto tal; e a diacronia certamente mais relacionada ao conceito de história, concerne ao devenir²⁴. Nos estudos sobre a memória, por sua vez, a lembrança em si, no momento em que é narrada, assume a forma sincrônica, já que ela está sendo contada em um momento estático. Todavia, porque ela se repetiu por anos - exibindo um novo detalhe, contorno ou foco a cada vez que era recontada, através do tempo - a lembrança é também dinâmica - ou diacrônica. Dessa forma, a memória, assim como a língua, é concomitantemente sincrônica e diacrônica.

A partir disso, é importante destacar dois fenômenos mencionados anteriormente, e que fazem parte do processo de manutenção e comunicação da memória: o esquecimento e a fantasia.

Sobre o esquecimento, que Paul Ricoeur põe ao lado da memória no título de seu trabalho, o autor escreve que inicialmente, “é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna”²⁵. Mesmo porque “a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento”²⁶. O ato da

²³ Joël Candau, *Memória e Identidade* (São Paulo: Contexto, 2014), 71

²⁴ “[...] sincronia e diacronia: il primo riguarda l’aspetto statico della lingua, e riguarda soprattutto lo studio della grammatica e della struttura di una lingua in quanto tale, il secondo, certo più legato al concetto di storia, concerne il divenire”. Tradução pessoal do texto: Poggeschi, Giovanni. "Il Rapporto Fra Lingua E Diritto Nel Prisma Della Comparazione Fra Linguistica E Teoria Del Diritto." In *Diritto: Storia E Comparazione: Nuovi Propositi per Un Binomio Antico*, edited by Brutti Massimo and Somma Alessandro, 419-56. Frankfurt Am Main: Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory, 2018. Accessed June 26, 2021. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv4cbhqs.21>

²⁵ Paul Ricoeur, *A Memória, A História, O Esquecimento* (São Paulo: Editora da UNICAMP, 2018), 424.

²⁶ *Ibid.*

rememoração surge precisamente de um esforço em não se esquecer, portanto é natural achar que o esquecimento é um empecilho para a memória. Assim como a intenção é resgatar o acontecido no momento rememorado, como se possível fosse olhar para um ponto no passado sem passar por camadas de filtros temporais que existem entre quem lembra no presente e o momento vivido que está a ser lembrado.

Nesse sentido, Ricoeur escreve em uma análise Husserliana que “Enquanto passada, a coisa lembrada seria uma pura *Phantasie*, mas, enquanto dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção”²⁷. Isso dialoga de certa maneira com o que o autor escreve sobre a análise Freudiana sobre a resistência da memória “Freud dá o nome de *Durcharbeiten*, de *working through*, como foi traduzido em inglês, de ‘perlaboração’, como foi traduzido em francês, ou de ‘remanejamento’, como eu preferia dizer”²⁸. Ao ser uma projeção do passado, um fantasma, a memória se enche de sentido presente – num trabalho de elaboração de sentido a partir do que é relevante e plausível, e isso necessariamente inclui o esquecimento e a fantasia, uma vez que a personalidade de um indivíduo não é engessada e homogênea ao longo de toda a sua vida.

Entretanto, um exemplo da concepção de que o esquecimento e a imaginação seriam “vulnerabilidades” está presente no seguinte trecho da autobiografia de Buñuel:

La memoria, indispensable y portentosa, es también frágil y vulnerable. No está amenazada solo por el olvido, su viejo enemigo, sino también por los falsos recuerdos que van invadiéndola día tras día. Un ejemplo: durante mucho tiempo conté a mis amigos [...] la boda de Paul Nizan, brillante intelectual marxista de los años treinta. Cada vez me parecía estar viendo la iglesia de Saint-Germain-des-Prés, la concurrencia, entre la que me encontraba yo, el altar, el cura, Jean-Paul Sartre, testigo del novio. Un día, el año pasado, me dije de pronto: «¡Imposible! Paul Nizan, marxista convencido y su mujer, hija de una familia de agnósticos, nunca se hubieran casado por la Iglesia. Totalmente inimaginable». Entonces, ¿había yo transformado un recuerdo? ¿Se trataba de un recuerdo inventado? ¿De una confusión? ¿Puse un marco familiar de iglesia a una escena que alguien me describió? Todavía no lo sé²⁹.

Tais subterfúgios, não obstante, são menos uma debilidade da memória do que uma estratégia narrativa *inconsciente*³⁰. Esperar que a memória armazene a totalidade dos fatos presenciados ou experienciados, ou ainda referentes à memória coletiva e/ou à memória de alguém outro, é desconsiderar que “a memória é também uma arte da narração”³¹. Cheiros, sensações, lugares, sons – diferentes estímulos podem trazer à tona trechos de memória que antes estavam adormecidos no nosso inconsciente e que subitamente passamos a tentar

²⁷ Ibid., 136.

²⁸ Ibid., 84.

²⁹ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro* (Barcelona: Contemporánea, 2019), 15.

³⁰ Joël Candau, *Memória e Identidade* (São Paulo: Contexto, 2014), 72.

³¹ Ibid.

encaixar em um contexto que faça sentido. Isso mostra que a percepção individual do evento lembrado e a sedimentação que o tempo agrega a esse evento impedem que as memórias sejam reproduzidas como o momento em si, quase como em uma filmagem do próprio passado – não fosse o detalhe de que até os filmes não escapam da lógica narrativa de escolha, estruturação e subjetividade.

No entanto, o esquecimento é tomado por Buñuel sob um prisma mais voltado para o diagnóstico clínico:

La amnesia —que yo empecé a sufrir hacia los setenta años— comienza por los nombres propios y los recuerdos más recientes: ¿Dónde he puesto el encendedor que tenía hace cinco minutos? ¿Qué quería yo decir al empezar esta frase? Esta es la llamada amnesia anterógrada. Le sigue la amnesia anteroretrograda, que afecta a los recuerdos de los últimos meses y años: ¿Cómo se llamaba el hotel en el que paré cuando estuve en Madrid en mayo de 1980? ¿Cuál era el título de aquel libro que me interesaba hace seis meses? Ya no me acuerdo. Busco afanosamente, pero es inútil. Viene por fin la amnesia retrógrada, que puede borrar toda una vida, como le sucedió a mi madre³².

Para Freud, a memória perpassa “pela resistência, sofre a ação do deslocamento e recalque e por fim, é substituída por um conteúdo de fantasia”³³. O deslocamento seria a reorganização das memórias apreendidas ao longo da vida, ou dentro de um espaço delimitado de tempo, enquanto o recalque seria a negação do simbólico – o que não é reconhecido ou admitido pela moral de quem lembra. Dessa forma, o psicanalista acredita que o esquecimento ocorre a partir da *Eros*, como uma pulsão de autopreservação por meio do recalque ou esquecimento. Consciente ou não, o esquecimento é sempre arbitrário, conectado a que relembra e por outro lado esquece para criar. Fernando Catroga conclui da seguinte forma:

[...] a existência de uma dialéctica entre recordação e esquecimento que funciona, igualmente, como uma espécie de *ardil da memória*, “manha” que, em face do renovamento potenciado pela imprevisibilidade do porvir, possibilita a existência tanto de futuros para o presente como, numa atitude justiceira, de futuros para o passado. Por conseguinte, *recordar é seleccionar e resgatar* já que como ensinou Walter Benjamin, a memória é *projectiva*, ou melhor, é inseparável dos olhares bifrontes nascidos da condição histórica do homem³⁴.

Portanto, é necessário esquecer-se para se lembrar. Nesse processo, o real se confunde com a fantasia, tal como observado por Buñuel:

La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra³⁵.

³² Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 14.

³³ Pâmela Pitágoras Freitas Lima Ferrarini; Livia Diana Rocha Magalhães. “O conceito de memória na obra freudiana: Breves explicações”, In: *Estudos Interdisciplinares em Psicologia*, Londrina, vol. 5, n. 1 (jun. 2014): 114.

³⁴ Fernando Catroga, *Memória, História e historiografia* (Rio de Janeiro: FGV, 2012), 32-33.

³⁵ *Ibid.*

Catroga apresenta a explicação de que “a memória se limitará ao *verossímil*³⁶, pois a sua retrospectiva não põe entre parênteses as paixões, emoções e afectos [SIC] do sujeito-evocador”³⁷. Isso significa que ainda que a memória convoque sempre (quando resgatada sem intenção consciente de alteração) o que foi vivido, o que caracteriza o seu *princípio de realidade*³⁸, ela jamais será um relato completamente fidedigno do passado vivido.

Portanto, a memória se constitui a partir de três antinomias que se interpenetram: esquecimento e recordação; realidade e fantasia; escala pessoal e coletiva. Ela é complexa e orgânica, montada, desmontada e remontada por um jogo entre o consciente e o inconsciente – mas ela tem a força de constituir a identidade, que é o pilar fundamental do comportamento e sentimento humano. Brillantemente, Buñuel sintetiza isso no fim do capítulo sobre a memória da seguinte forma:

Mis errores y mis dudas forman parte de mi tanto como mis certidumbres. Como no soy historiador, no me he ayudado de notas ni de libros y, de todos modos, el retrato que represento es mío, con mis convicciones, mis vacilaciones, mis reiteraciones y mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, en una palabra: mi memoria.³⁹

1.2. HISTÓRIA?

Buñuel fala que não se apoiou em notas nem livros para contar sobre sua memória, porque não era um historiador. A menção do aspeto documental da História é muito pertinente, assim como a evocação de tal aspeto ao falar da sua própria memória. Isso porque a História nasce da memória, ou da intenção de não deixar que se esqueça a cerca de eventos ocorridos no tempo passado, mas o faz sempre com base no seu estatuto de ciência – porque a História mantém a sua narrativa do passado com base em métodos e evidências documentais / monumentais. A respeito desse rigor, Koselleck escreve que “é antiga a certeza do historiador quanto ao fato de que sua tarefa consiste primordialmente em buscar a verdade e transmiti-la”⁴⁰. Para tal, o historiador consulta documentos, debates metodológicos, analisa o Estado da arte do assunto e junta as suas referências para elaborar uma narrativa sobre um recorte do tempo passado da maneira mais fidedigna possível.

Em consonância com essa ideia, Rüsen escreve que:

³⁶ Itálico do autor original, Fernando Catroga.

³⁷ Fernando Catroga, *Memória, História e historiografia*, 65.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., 16.

⁴⁰ Reinhart Koselleck, *Futuro Passado* (Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2012), 161.

A história é apreendida, pela linguagem e pela metáfora, como campo de experiência, como o supra-sumo do que é interpretável historicamente (na narrativa). Essa apreensão se dá no domínio global da experiência do tempo, antes de serem elaborados, em forma de teorias, conceitos elementares ou categorias. [...] É pelo alcance teórico de seus conceitos elementares que a ciência da história decide a justificação e a abrangência de sua pretensão de cientificidade⁴¹

Dessa maneira, o autor propõe que a História é uma ciência completamente atrelada à experiência de/no tempo. Essa ideia já é familiar aos historiadores desde os levantamentos suscitados pela escola de Annales, e foi brilhantemente sintetizada da seguinte forma por Marc Bloch: “ “Ciência dos homens”, dissemos. É ainda vago demais. É preciso acrescentar: “dos homens, no tempo”. O historiador não pensa “humano”. A atmosfera em que seu pensamento respira certamente é a categoria da duração”⁴². Bloch propunha que o passado em si não pode ser objeto de estudo, mas sim a sua duração, com rupturas e continuidades, dos eventos que decorreram em um momento específico. Essa ideia tão naturalizada atualmente, configurou, entretanto, um marco contra o historicismo, atitude historicista em voga no século XIX e que tinha por pretensão o remonte exato do tempo passado por meio da ciência histórica. Não apenas os historiadores dos Annales criticaram essa concepção da *práxis* do historiador historicista, mas também o campo da filosofia o fez, à exemplo, Nietzsche, que escreveu em sua *Segunda Consideração Intempestiva* que:

Certamente precisamos da história, mas não como o passeante mimado no jardim do saber, por mais que este olhe certamente com desprezo para as nossas carências e penúrias rudes e sem graça. Isto significa: precisamos dela para a vida e para a ação, não para o abandono confortável da vida ou da ação ou mesmo para o embelezamento da vida egoísta e da ação covarde e ruim. Somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la⁴³.

Nietzsche, como Bloch, problematizou a perspectiva de que a História seria meramente contemplativa e cumulativa em enciclopédias. Citando a historiadora Lilia Schwarcz, como ela escreve na introdução de *A Apologia da História*, “não é à toa que Marc Bloch tenha escrito que ‘a história serve à ação’”⁴⁴. Outro aspecto suscitado por ambos é o de que os documentos não falam por si, mas são instrumentalizados a partir da pergunta que é colocada pelo historiador. Dessa maneira, ambos autores refletiram sobre os propósitos da História, ainda que em contextos diferentes: Bloch, francês, propôs uma nova forma de organizar a História, sobretudo a partir da concepção da ideia de duração, e Nietzsche, alemão, uma nova forma de perceber a História, não apenas como uma

⁴¹Jörn Rüsen, “Reconstrução do Passado”, In *Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica* (Brasília: Universidade Nacional de Brasília, 2001), 63.

⁴²Itálico pessoal para indicar citação de: Marc Bloch, *Apologia da História ou o ofício de historiador* (Rio de Janeiro: Zahar, 2012), 55.

⁴³Friedrich Nietzsche, *Segunda consideração intempestiva, da utilidade e desvantagem da história para a vida* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003), 4.

⁴⁴ Marc Bloch, *Apologia da História ou o ofício de historiador*, 10.

curiosidade vã, mas como uma ciência intempestiva, “ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro”⁴⁵.

Para além da ideia de que a História é a ciência dos “homens no tempo”, outro aspecto levantado ao longo do percurso da consciência sobre a escrita historiográfica, em meados do século XX, foi a escala escolhida para ser abordada. Paul Ricoeur lembra do livro de Fernand Braudel, *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na época de Filipe II*, para ressaltar o aspecto macro-histórico no qual se apoiou a maior parte dos autores dos *Annales*, dentre eles o próprio Braudel, e que é caracterizado por se estender “gradualmente da base econômica e geográfica da história até a camada social e institucional e aos fenômenos ditos do ‘terceiro tipo’, dos quais procedem as formas mais estáveis das mentalidades predominantes”⁴⁶. Naquele livro, Braudel adota como tema de sua pesquisa uma grande área que se insere sob tudo aquilo que é considerado como o Mediterrâneo. Entretanto, os micro-historiadores italianos, entre eles Carlo Ginzburg com seu emblemático livro sobre a cosmogonia de um moleiro no século XVI, *O Queijo e os Vermes*, mostram que também a narrativa em pequena escala, sobre um moleiro e seu vilarejo, é uma possibilidade da escala histórica. Escusado de preferir uma ou outra escala, Ricoeur explica que assim como na cartografia, “ao mudar de escala não vemos as coisas maiores ou menores, [...]. Vemos coisas diferentes.” e elucida que “são encadeamentos diferentes em configuração e em causalidade. O balanço entre vantagens e perda de informação aplica-se a operações de modelização que envolvem formas diferentes do imaginário heurístico”⁴⁷.

Para além do recorte espacial, ou tomado a partir de uma relação com a cartografia sobre a escala das sociedades em questão, também as categorias temporais “passado x futuro” foram defrontadas ao longo do último século. Um exemplo é o trabalho de Hannah Arendt intitulado *Entre o Passado e o Futuro* (1954), obra em que a autora escreve sobre a tradição – sob a metáfora do testamento⁴⁸:

O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição – que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor – parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem⁴⁹.

⁴⁵ Frederic Nietzsche, *II Consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, 7.

⁴⁶ Paul Ricoeur, *A Memória, A História, O Esquecimento*, 220.

⁴⁷ *Ibid.*, 222.

⁴⁸ O testamento, além de ser usado nessa passagem como metáfora, é um documento utilizado correntemente no afazer do historiador.

⁴⁹ Hannah Arendt, *Entre o Passado e o Futuro* (São Paulo: Perspectiva, 2018), 31.

A História é o testamento da tradição. Da tradição de quem a escreve e da tradição sobre a qual é escrita. Ou ainda, ela era para os Gregos “reconciliação com a realidade”, um espelho que mostraria o que foi, o que vem sendo e o que é agora. Por essa razão, a História promoveria a catarse, “que segundo Aristóteles era a própria essência da tragédia” assim como a própria intenção do discurso histórico, alcançada “através das lágrimas e da recordação”⁵⁰. Walter Benjamin, em complemento, mostra a outra face da catarse promovida pela História, o espanto com o acúmulo de destruição:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval⁵¹.

Reinhardt Koselleck, por sua vez, propõe a História como a consolidadora de um espaço de experiência, que é o passado histórico. Para o autor, dessa forma, o passado não configura a História em si – ideia também proposta pela já mencionada escola dos *Annales*, conforme destaca Jacques Le Goff no prefácio da *Apologia da história*⁵² – a ciência se apresentaria, em efeito, como esse espaço de experiência somado à sua composição em uma narrativa elaborada no tempo presente. Mas como compor o paisagismo narrativo desse espaço de experiência?

Koselleck propõe que a escrita da História se situa na coordenação entre o espaço de experiência (“passado”) e o Horizonte de Expectativa (“futuro”). Assim, ela tem por base os feitos que ocorreram e que foram registrados em documentos oficiais, cartas, obras de arte, monumentos, tratados, enciclopédias etc., mas necessariamente os reúne por meio de uma narrativa sobre a sociedade que deixou esses vestígios de si. Dessa maneira, não apenas os documentos do passado foram arbitrariamente preservados e selecionados pelos seus tempos futuros, como assim continuam a sê-lo até o presente mais atual. A História cria contexto e coesão para as evidências do passado, no presente que a escreve:

⁵⁰ Ibid., 74-75.

⁵¹ Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história: tese IX, O anjo da história* (Belo Horizonte: Autêntica, 2012).

⁵² “A História é busca, portanto escolha. Seu objeto não é o passado: ‘A própria noção segundo a qual o passado enquanto tal possa ser objeto de ciência é absurda’. Seu objeto é ‘o homem’, ou melhor, ‘os homens’, e mais precisamente ‘homens no tempo’”. Marc Bloch, *Apologia da História ou o ofício de historiador*, 24.

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento⁵³.

A despeito de tanto rigor metodológico, entretanto, “a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias”⁵⁴. Essa alteridade histórica é justamente o que suscita a dúvida de “quem escreve e por quê?”

A essa questão, o historiador britânico Edward P. Thompson responde da seguinte maneira:

In the end we also will be dead, and our own lives will lie inert within the finished process, our intentions assimilated within a past event which we never intended. What we may hope is that the men and women of the future will reach back to us, will affirm and renew our meanings, and make our history intelligible within their own present tense. They alone will have the power to select from the many meanings offered by our quarrelling present, and to transmute some part of our process into their progress.⁵⁵

Em consonância, Pollak coloca que o fazer histórico “não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade”⁵⁶. Nesse sentido, a História se vê como espaço de reflexão da atuação do homem no tempo, mas justamente porque as reflexões humanas são diversas, ela se torna também o palco de diversas disputas de narrativa. Dessa forma, a História está longe de ser uma verdade absoluta, ou os fatos tal qual eles foram, porque assim como a própria realidade é um prisma de perspectivas, a História é escrita de acordo com quem a escreve – cabe, por fim, à sociedade que a escreve/lê encontrar, ou não, sentido nisso.

1.3. SURREALISMO?

Buñuel escreve em seu *Ultimo Suspiro* que:

El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los Estados Unidos, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había

⁵³ Reinhart Koselleck, *Futuro Passado*, 309.

⁵⁴ *Ibid.*, 310.

⁵⁵ Edward P. Thompson, *The Poverty of theory* (New York: Monthly Review Press, 2008), 42.

⁵⁶ Michael Pollak, “Memória, Esquecimento, Silêncio”, *Estudos Históricos*, vol. 2, nº 3 (1989): 4.

publicado en España antes de oír hablar de surrealismo dan testimonio de esta llamada que nos dirigía a todos hacia París. Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guión de *Un chien andalou*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta.

Había algo en el aire, como ocurre siempre. Pero tengo que añadir que, por lo que a mí respecta, mi encuentro con el grupo fue esencial y decisivo para el resto de mi vida⁵⁷.

O relato do realizador de cinema que integrou o grupo dos surrealistas entre 1929 e 1933 destaca um ponto chave do Surrealismo enquanto movimento artístico: a coesão do movimento com a época em que aconteceu, sobretudo por ter se dado em tantos lugares ao redor do mundo, por meio de diferentes áreas de expressão, quer sejam elas literárias ou artísticas. Três anos após a publicação do Manifesto (1927), Hermann Hesse publicou *O Lobo da Estepe*. Totalmente desvinculado do grupo parisiense, o livro traz temas como a complexibilidade do subconsciente e o aspeto enfadonho das artes cultas europeias de então. Isso reforça o que Buñuel chama de “alguma coisa no ar”, e que o autor Christian Metz chama por *nevrose*, mas que é também análogo ao *Zeitgeist* (espírito do tempo).

No entanto, como todos os fenômenos, o *surrealismo*⁵⁸ passou a ser nomeado a partir de um determinado ponto no decurso do tempo, ponto esse que normalmente se apoia em algum feito histórico, ou seja, em algum feito que tenha sido documentado. A escrita de um manifesto nomeia e caracteriza um movimento, quer dizer, ele estrutura a partir de um contexto, a forma que o autor quer ou que pretende que o seu trabalho e as suas ações sejam encarados, propondo dessa forma, por meio de palavras, a manifestação de intenção de um grupo – dessa forma, ele é um documento histórico.

O manifesto surrealista foi o ponto que nomeou o fenômeno em causa. Escrito por André Breton, em 1924, o manifesto apresenta o movimento surrealista como uma ode ao que escapa à concretude do real⁵⁹, ou seja, ao sur-real⁶⁰. A proposta se constitui a partir da busca pelo retrato *automático*⁶¹ do inconsciente, assunto levantado, em um período contemporâneo ao manifesto, por Sigmund Freud (1856-1939), o fundador da psicanálise. O manifesto declara:

⁵⁷ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 131.

⁵⁸ Itálico pessoal. Por reiterar o título do subcapítulo.

⁵⁹“Agradeça-se a isso as descobertas de Freud. Com a fé nessas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja imaginação a ponto de retornar seus direitos”. André Breton, “Manifesto Surrealista”, 4, USP, consultado em 16-07-2021, <https://edisciplinas.usp.br/mod/url/view.php?id=3100961>.

⁶⁰ “Sur” em francês significa “sobre”.

⁶¹ Automático no sentido de se deixar ser guiado pelo inconsciente, mais que pela orientação em direção ao retrato realista do motivo a ser retratado – no caso, o subconsciente e suas expressões.

Só com muita fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que o entendemos, pois está claro que antes de nós esta palavra não obteve êxito. Defino-a, pois, de uma vez por todas.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac⁶².

Breton, ironicamente, faz a descrição de seu manifesto como se estivesse normatizando sua proposta por meio de esquemas formais e institucionalizados, como os do espaço artístico/acadêmico de então, ainda que o manifesto inteiro proponha a *vulgaridade* das formalizações do real:

O processo da atitude realista deve ser instruído, após o processo da atitude materialista [...]. A atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção⁶³.

Apesar de provocativo, o manifesto é coeso com sua proposta: o desprezo pelo realismo e pela lógica - o que faz muito sentido em um contexto histórico de pós-grande guerra (1914-1918)⁶⁴, onde a lógica (ciências naturais) foi usada a serviço da morte e a realidade ainda tentava assimilar o ocorrido recente e violento da Guerra.

Tamanha é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, bem entendido, a vida real, que afinal essa crença se perde. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual, que lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre seu esforço, pois ele aceitou trabalhar, ou pelo menos, não lhe repugnou tomar sua decisão (o que ele chama decisão!)⁶⁵.

Entretanto, o foco do manifesto se volta, por um lado, à produção artística e literária, que se fundava “na necessidade incessante de autenticar o «real»”⁶⁶: nas artes, por meio das pinturas realistas inspiradas pela fotografia, como o *Retrato de Marie Breunig*⁶⁷, de Gustav Klimt; por meio da própria fotografia, então técnica insurgente; e na literatura

⁶² André Breton, *Manifesto Surrealista*, 1.

⁶³ *Ibid.*, 2.

⁶⁴ “Tão ocupado estava eu com Freud nessa época, e familiarizado com os seus métodos de exame que eu tivera alguma ocasião de praticar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procura obter deles, a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com nenhuma reticência, e que seja tão exatamente quanto possível o pensamento falado. *Ibid.*, 10.

⁶⁵ *Ibid.*, 1.

⁶⁶ Roland Barthes, *O efeito de Real* (Petrópolis: Editora Vozes, 1972), 84-89.

⁶⁷ Belvedere Museum.

realista, que carregava o cenário descrito de pormenores desnecessários. No próprio Manifesto Surrealista, Breton comenta sobre as críticas feitas por Paul Valéry sobre o excesso enfadonho da linguagem utilizada pelos autores do movimento caracterizado como realismo:

Por necessidade de depuração [Valéry] propunha recentemente fazer antologia do maior número possível de começos de romances cuja insensatez ele muito esperava. Os mais famosos autores seriam chamados a participar. Tal idéia dignificava também Paul Valéry, que, não há muito, a propósito dos romances, me garantia que, ele, sempre se recusaria a escrever: "A marquesa saiu às cinco horas".⁶⁸

Por outro lado, a própria declaração de cansaço mediante ao bom gosto e de desprendimento ao material/ "real" / concreto foi interpretada por Walter Benjamin como uma ideia política. Segundo Alexa Bretas, em *Traumkitsch: O Surrealismo, O Último Instantâneo da Inteligência Europeia* (1929)⁶⁹:

Benjamin alega que o método, ou melhor, o "truque" descoberto pelos surrealistas para "salvar" esse cinzento "mundo de coisas" consiste precisamente em trocar os vícios da historiografia tradicional por uma abordagem, por assim dizer, "política* - ou seja, capaz de mobilizar as "energias revolucionárias" depositadas no "antiquado".⁷⁰

Como contraproposta à realidade materialista, Breton propõe então o absurdo e o desprendimento a formalismos. Nesse sentido, a ambição do grupo é fundamentalmente em favor do sonho e do seu funcionamento junto à realidade desperta, por meio de um jogo com a linguagem, como o uso de combinações inusitadas de imagens e palavras justapostas⁷¹:

Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer. Parto à sua conquista, certo de não consegui-la [SIC], mas bem despreocupado com minha morte, vou suputar um pouco os prazeres de tal posse⁷².

Esse foi exatamente o ponto que aproximou Buñuel do grupo. Em sua autobiografia (1982), ele nos apresenta alguns nomes integrantes do então já formado "grupo dos surrealistas" com o qual teve contato na exibição de seu primeiro filme, *Un chien andalou* (1929), cujo roteiro fora escrito com Salvador Dalí, a partir de uma compilação de sonhos dos dois:

⁶⁸ André Breton, *Manifesto Surrealista*, 3.

⁶⁹ Alexa Bretas, *Fantasmagorias da modernidade*, (São Paulo: UNIFESP, 2021), 60.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ No entanto, a imagem (ou a metáfora) pode ser também um processo de expressão extremamente rico, inesperado, criativo e mesmo cognitivo, uma vez que a comparação de dois termos (explícita e implícita) estimula a imaginação e a descoberta de insuspeitos comuns entre eles. Este foi um dos princípios do funcionamento da imagem surrealista na literatura, é claro, mas também na pintura (Magritte, Dalí) ou no cinema (Buñuel). Outras imagens... Martine Joly, *Introdução à Análise da imagem*, (Lisboa: Edições 70, 1994), 23.

⁷² *Ibid.*, 6.

Aquel encuentro tuvo lugar en el café «Cyrano» de la place Blanche, en el que el grupo celebraba sus sesiones diariamente. Me presentaron a Max Ernst, André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara, René Char, Pierre Unik, Tanguy, Jean Arp, Maxime Alexandre, Magritte. Todos salvo Benjamin Péret, que entonces estaba en el Brasil. Me estrecharon la mano, me ofrecieron una copa y prometieron no faltar a la presentación de la película, de la que Aragon y Man Ray les habían hecho grandes elogios⁷³.

Para além da afinidade de perspectivas, o grupo e Buñuel compartilhavam uma ambição revolucionária de criticar os valores vigentes, sobretudo os valores burgueses – que era a realidade dos jovens⁷⁴. Em sua autobiografia, o realizador sintetiza que o *verdadero objetivo*⁷⁵ do surrealismo “no era el de crear un movimiento literario, plástico, ni siquiera filosófico nuevo, sino el de hacer estallar la sociedad, cambiar la vida”⁷⁶.

Dessa forma, ainda que o vínculo de Buñuel com o grupo dos surrealistas tenha acabado em 1933, o surrealismo, enquanto estilo, teve influência no trabalho dele até o fim de sua carreira, não como participação física a reuniões, entretanto como fantasma, como escreve Cristina Moreiras-Menor: “Los ‘fantasmas’ más sobresalientes [...] que recurren las últimas películas de Buñuel son, sin duda, Marx, Freud, Lacan y el grupo de surrealistas que se apilan en sus escenas [...] (Buñuel era después de todo un hombre de su época [...])”⁷⁷ - assim como era o próprio surrealismo.

1.4. CINEMA?

O automatismo cinematográfico regula a querela entre técnica e a arte. Não reproduz as coisas tal como se oferecem ao olhar. Regista-as tal como o olho humano não as vê⁷⁸.

⁷³ A partir do trecho da autobiografia de Buñuel (1982) e do trecho do manifesto de Breton (1924) se pode perceber uma diferença entre os nomes dos integrantes, a salvo Aragon, Breton e Eluard. Isso não anula, entretanto, as aspirações e referências que sintetizam o coletivo, que se reconfigurou algumas vezes: seja graças a afinidades e des-afinidades políticas com o Marxismo por parte de um ou outro integrante; graças a distâncias geográficas; graças a entrada de alguns integrantes e saída de outros; ou seja, a reconfiguração se passou como é natural que os fenômenos se reinventem no/ao longo do próprio fluxo do tempo. O manifesto data de 1924, enquanto o Buñuel ressalta, ele mesmo, que participou do grupo entre 1929 até 1933. Isso, no entanto, é menos importante que a síntese em linhas gerais da intenção/proposta do grupo. Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, 132.

⁷⁴ La mayoría de aquellos revolucionarios —al igual que los señoritos que yo frecuentaba en Madrid— eran de buena familia. Burgueses que se rebelaban contra la burguesía. Éste era mi caso. Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, 134.

⁷⁵ Palavras de Buñuel. Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, 133.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Cristina Moreiras-Menor, *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo* (Madrid: Iberoamericana, 2011), 24.

⁷⁸ Jacques Rancière, *A Fábula Cinematográfica*, (Lisboa: Orfeu Negro, maio de 2014), 9.

O cinema é, para além da técnica de produção e da representação narrativa que o constitui, uma comunicação complexa e minuciosa. Ou melhor, o cinema é tudo isso, e sobretudo uma arte⁷⁹: sintetizando em poucas palavras, a arte da imagem em movimento.

A priori, pode-se pensar que a mensagem do filme está contida em seu roteiro, mas o seu código é, em efeito, bastante alegórico e multifacetado, composto por diferentes técnicas possíveis: ritmo, iluminação, efeitos (como o *flashback* e o *fade*), ângulo de filmagem, áudio [ou não], etc. Outrossim, é emitida por diferentes agentes: diretor, atores, produtores, figurinistas... Todas essas camadas apontam para um dos lados do aspeto fantástico do cinema: múltiplas subjetividades estão envolvidas no processo criativo de um filme – e nenhuma delas está materialmente presente no momento em que o filme é visto⁸⁰. Por essas razões mesmas, o cinema não pode registar as coisas como o olho humano as vê.

Antes que o cinema se figurasse como tal, entretanto, o movimento e a projeção já despertavam as paixões humanas por meio de uma técnica chamada *fantasmagoria*. Tal termo começou a ser empregado no século XVIII, mais especificamente em 1797, por Étienne-Gaspard Robert e dizia respeito a uma apresentação surpreendente que consistia em projetar, por meio de um novo instrumento nomeado *fantascópio*, “quadros em miniatura pintados sobre uma placa de vidro”, em uma tela coberta de fumaça⁸¹. A temática desses espetáculos tocava o mórbido, o assustador e o *inquietante*, “visões aterrorizantes de mortos relativamente recentes como Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778), Marat (1743-1793) e Robespierre (1758-1794)” e também figuras da mitologia greco-romana como “Eurídice, Orfeu e Medusa”⁸². Tornara-se popular em grandes capitais como Paris e Londres, no fim do mesmo século⁸³.

Dizer que esse espetáculo foi o princípio do que hoje se entende como “Cinema” é, no mínimo, problemático. Isso porque a História bem sabe que o progresso linear é um mito: ninguém poderia imaginar que o cinema do século XIX, ou do século XX, muito menos o do século XXI existiria, nessa altura. Tampouco parecia claro que essas apresentações poderiam se tornar populares ao redor do mundo, a princípio, na verdade, eram bem mais limitadas e direcionadas a curiosos e entusiastas que a um público geral. Entretanto, é curioso como o

⁷⁹ “Arte e Comunicação representam dois conceitos inseparáveis”. Martine Joly, *Introdução à Análise de Imagem*, 2.

⁸⁰ Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, (Lisboa: Horizonte, 1980), 53.

⁸¹ Aléxia Bretas, *Fantasmagorias em Walter Benjamin*, 135.

⁸² *Ibid.* Itálico da autora.

⁸³ *Ibid.*, 136.

próprio nome do espetáculo do século XVII dialoga com uma análise sobre o cinema feita por Christian Metz no livro *Significante Imaginário* (1988)⁸⁴. Como bem escreveu Aléxia Bretas (2020), “a expressão fantasmagoria é composta por dois vocábulo gregos, *phántasma* (fantasma, aparição) e *agoreuein* (falar em público), cuja combinação dá nome a uma atração até então inédita”⁸⁵. A autora, em sequência, explica que o passado se fazia presente a partir dessas apresentações, promovendo uma dualidade paradoxal e mágica entre ausência e presença: a ausência material dos personagens projetados e a presença sensorial deles não apenas na percepção do público, mas especialmente nas suas consciências e experiências, despertando uma gama de emoções⁸⁶. Uma dualidade análoga é percebida por Metz no capítulo “Filme/Fantasma”, do seu livro anteriormente mencionado⁸⁷. Para ele, o cinema é também um *fluxo fantasmático*, na medida que faz o fantasma consciente – a materialização de uma narrativa por meio da projeção na tela – ganhar sentido ao se relacionar com o fantasma inconsciente – o entendimento e possíveis (des)afetos do espectador em relação a um filme. A emoção despertada pelo movimento da imagem, aspecto comum ao cinema e à *fantasmagoria*, se consolida, no entanto, como Cinema - uma arte, a partir do contato entre um mágico e uma tecnologia.

Quase cem anos depois da concepção da *fantasmagoria*, especificamente a 22 de março de 1895, os irmãos Lumière fizeram a primeira demonstração de sua invenção, o *cinematógrafo*, na Sociedade de apoio à Indústria nacional, em Paris⁸⁸. Ambos os irmãos eram engenheiros e filhos de Antoine Lumière, fabricante de películas fotográficas e proprietário da *Usine Lumière*⁸⁹. No fim do mesmo ano, a 28 de dezembro, e mais uma vez em Paris, os irmãos Lumière fizeram então a primeira sessão paga ao grande público⁹⁰. Nessa sessão, foram apresentados 10 filmes com cenas curtas, de um *take* apenas, da vida na cidade,

⁸⁴ Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, 134.

⁸⁵ Aléxia Bretas, *Fantasmagorias em Walter Benjamin*, 135-136. Itálico da autora.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Nele o autor discorre sobre os fantasmas inconscientes e conscientes, e deixa explícito que “o fantasma simplesmente, nas suas diferentes versões conscientes e inconscientes” são “inseparáveis” um do outro. Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, 134.

⁸⁸ « Le Cinématographe Lumière », Institut Lumière, disponível em : 30-03-2022, <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe.html> .

⁸⁹ «Auguste e Louis Lumière», Wikipedia, disponível em : 30-03-2022, https://pt.wikipedia.org/wiki/Auguste_e_Louis_Lumi%C3%A8re .

⁹⁰ Jean Claude-Bernardet, *O que é cinema?* (São Paulo: Brasiliense, 1980), 125.

tal qual a saída de operários da fábrica Lumière, em Lyon, ou a chegada de um comboio à estação⁹¹.

As imagens em movimento, em um contexto no qual a representação era dada por meio da literatura e da pintura, a princípio, espantavam aos espectadores, que pareciam ver uma janela da realidade – especialmente considerando-se que os filmes dos Lumière eram *takes* de cenas cotidianas. Entretanto, parecia incrível, no sentido não apenas de impressionar pelo encanto, mas de parecer resultado de algum truque de ilusão, porque, diferente do mundo a cores percebido pelos cones dos olhos humanos⁹², as filmagens de então eram em preto e branco e os filmes eram mudos. Dessa forma, a audiência de então sabia que as cenas que viam não poderiam ser a realidade, mas ainda assim pareciam com cenas cotidianas a que estavam habituados.

Assim, por um lado, os filmes dos Lumière foram tomados como o começo dos filmes documentais, uma vez que pareciam manter uma “fidelidade à imagem”, na medida em que não apresentavam “adornos ou arranjos editoriais”⁹³. Por outro lado, Georges Méliès (um mágico e diretor de teatro na altura em que compareceu à primeira exibição dos Lumière) inaugurou uma abordagem fantástica no cinema por meio do cenário, da atuação e do desprendimento em captar a realidade, que podem ser verificados em seus filmes⁹⁴. Em efeito, os curta-metragens de Méliès são considerados os primeiros filmes de ficção, sendo *Le Voyage dans la Lune* (1902) o primeiro e mais emblemático dentre eles. Entretanto, tanto os filmes dos Lumière quanto os de Méliès, para Nichols, inauguraram o fascínio com o poder da imagem fotográfica em captar qualquer coisa que se pusesse diante da lente para que o resultado fosse, em sequência, apresentado a uma audiência por meio de uma faixa de filme, capaz de ser reproduzida quantas vezes apetecesse, para diferentes públicos⁹⁵.

O filme de nada vale, dessa maneira, sem a outra parte de um discurso, de um truque de mágica ou de quem está do lado de fora da tela: Ou melhor, o filme de nada vale sem a

⁹¹ « La première séance publique payante », Institut Lumière, disponível em : 30-03-2022, <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html> .

⁹² Cones são as células do olho dos animais que permitem perceber as cores e a visão central, e bastonetes são as células que permitem captar a luminosidade e a visão periférica. «Estrutura e função dos olhos», Msdmanuals, disponível em : 30-03-2022, <https://www.msdmanuals.com/pt-pt/casa/dist%C3%BArbios-ofthalmol%C3%B3gicos/biologia-dos-olhos/estrutura-e-fun%C3%A7%C3%A3o-dos-olhos> .

⁹³ Tradução pessoal de: Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, (Indiana: Indiana University Press, 2001), 83-84.

⁹⁴ «Georges Méliès, Wikipedia, disponível em : 30-03-2022, https://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_M%C3%A9li%C3%A8s .

⁹⁵ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, (Indiana: Indiana University Press, 2001), 83-84.

reação do espectador. Um traço em comum à *fantasmagoria* e ao filme dos irmãos Lumière é o espanto. Parte dessa reação pode ser explicada da seguinte forma: o cinema promove uma *alucinação paradoxal*, uma confusão de distintos níveis de realidade. “O sujeito, desta feita, alucinou o que lá estava realmente”⁹⁶. Para sintetizar por meio de uma análise de referência semiológica⁹⁷: o filme é duplamente significado e significante.

O filme é realizado por uma equipe, que é orquestrada pelo realizador – isto é, a produção do filme é claramente exterior ao sujeito que vai ao cinema. Por esse lado, o filme é signo. Por outro lado, o espectador *voyeur* normalmente busca o filme como uma forma de evasão da própria realidade, e prova disso é a postura em que ele se encontra frente à tela: quieto, imóvel em uma cadeira, dentro de um ambiente escuro. Nesse momento, a pessoa que vê o filme é estimulada a desconectar-se do mundo fora da tela (trabalho, relacionamentos, estudos, afazeres domésticos...) e em um rito que remonta o rito de dormir, o espectador tem por intenção manter-se acordado⁹⁸. Porquê? Porque ele quer assimilar seus próprios significantes ao signo. O espectador, nesse sentido, está completamente fora da película ao mesmo tempo que inteiramente dentro, no sentido de que está envolvido, entretido e interessado pelo filme (ou essa costuma ser a intenção suposta ao deslocar-se até o cinema) – portanto, o espectador é, de certa maneira, *co-produtor*⁹⁹ do filme.

Mas porque o espanto do espectador? No começo do Cinema, o público não sabia o que se estava a passar. Não sabia entender o filme e, por isso, antes de tornar-se apreço, o filme se apresentou primeiro como um susto. Buñuel contou em sua autobiografia que o primeiro filme que ele viu foi em 1908, uma animação infantil com som: um porco que cantava e que se podia ouvir graças a um *fonógrafo* colocado atrás da tela. O ambiente de projeção era o interior de uma barraca coberta por uma lona, onde o público se sentava em bancos – uma estrutura que remontaria à de um circo. Avançando em sua memória, o autor escreveu que em 1914, os filmes exibidos em Saragoza, sua cidade, eram os de Max Linder e de Méliès, em uma estrutura já fixa¹⁰⁰. Apesar da rápida consolidação da popularidade do

⁹⁶ Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, 108.

⁹⁷ «Que se aproxima da linguística e da Psicanálise». *Ibid.*, 25.

⁹⁸ *Ibid.*, 103-143.

⁹⁹ O espectador não produz o filme, nem os elementos do filme, nem o roteiro. O filme, no entanto, costuma ser feito para que alguém o veja – o espectador – que percebe o filme e atribui significantes (os seus e os outros possíveis atribuídos pelo contexto histórico e/ou pela equipa de produção) em relação à obra.

¹⁰⁰ “En aquella época, el cine no era más que una atracción de feria, un simple descubrimiento de la técnica. [...] Me parece que en 1908 no había en toda la ciudad más que un solo automóvil y funcionaba por electricidad. [...] En años sucesivos se abrieron en Zaragoza salas permanentes, con butacas o bancos, según el precio. Hacia 1914 había tres cines bastante buenos: el Salón Doré, el Coíné (nombre de un fotógrafo célebre) y

cinema, o espectador carecia de explicação para conectar as mudanças de películas e montar uma narrativa a partir da sequência de imagens:

“En los cines de Zaragoza, además del pianista tradicional, había un explicador que, de pie al lado de la pantalla, comentaba la acción. Por ejemplo:

- Entonces el conde Hugo ve a su esposa en brazos de otro hombre. Y ahora, señoras y señores, verán ustedes al conde sacar del cajón de su escritorio un revólver para asesinar a la infiel.

El cine constituía una forma narrativa tan nueva e insólita que la inmensa mayoría del público no acertaba a comprender lo que veía en la pantalla ni a establecer una relación entre los hechos. Nosotros nos hemos acostumbrado insensiblemente al lenguaje cinematográfico, al montaje, a la acción simultánea o sucesiva e incluso al salto atrás. Al público de aquella época, le costaba descifrar el nuevo lenguaje.

De ahí la presencia del explicador”¹⁰¹.

No entanto, isso significa dizer que as pessoas não se espantaram, nem se espantam, mais com o cinema ao longo de seu desenvolvimento - uma vez que já estavam, ou estão, familiarizadas com a arte? Certamente, não. O cinema continua causando espanto – assim como uma gama de outras empatias, antipatias, risos e choros. O autor Christian Metz até mesmo compara a experiência do *estado fílmico*¹⁰² à experiência do sono e conseqüentemente do sonho, fisiologicamente: “Em oposição às actividades ordinárias da vida, o estado fílmico tal como o induzem os filmes tradicionais de ficção¹⁰³ [...] assinala-se por uma tendência geral à baixa de vigiância, por um começo de sono e de sonho”¹⁰⁴.

Dessa forma, assistir um filme é como ter um *sono acordado*¹⁰⁵. O filme parece real enquanto é visto, como o sonho parece real enquanto se dorme. A experiência de ver um filme promove um estado de dormência da consciência, que não a anula, mas a reduz. Durante o sonho (que acontece durante o sono), entretanto, o sujeito sonhador está inconsciente – uma vez que o sono é o estado-ápice de repouso da consciência. “Trata-se de uma diferença de efeito psíquico que deriva de uma diferença inteiramente material: a presença no filme, sem equivalente no sonho, de imagens e de sons quimicamente inscritos num suporte exterior”¹⁰⁶.

el Ena Victoria [...]. Se proyectaban también las películas de Max Linder y de Méliès, como *El viaje a la Luna*. [...]. Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 43.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, 110.

¹⁰³ “Qualquer filme é um filme de ficção” escreve o autor Cristian Metz, em: Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, 154. Isso porque o filme é arte e não ciência, e a arte não tem o mesmo compromisso com a verossimilhança que a História, por exemplo. Ademais, a própria curta duração do filme demanda de adaptações narrativas, no caso dos filmes históricos.

¹⁰⁴ Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, 111.

¹⁰⁵ Ibid., 120.

¹⁰⁶ Ibid., 117.

O filme é mágico, parece um espetáculo de mágica, uma ilusão ou um sonho. Isso porque a própria percepção de um filme remonta o estado onírico – um fantasma da realidade, que parece totalmente real enquanto se experimenta, sob uma postura de pouquíssima atividade física e muitíssima atividade cognitiva. Buñuel, em *Mi Ultimo Suspiro*, escreveu que o cinema tem um efeito hipnótico sobre o público:

Creo que el cine ejerce cierto poder hipnótico en el espectador. No hay más que mirar a la gente cuando sale a la calle, después de ver una película: callados, cabizbajos, ausentes. El público de teatro, de toros o de deporte, muestra mucha más energía y animación. La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación¹⁰⁷.

A partir dessa constatação do realizador, é digno de nota lembrar que toda mágica, ou até mesmo hipnose, nasce de um truque, e o cinema só existe graças aos artifícios que o permitem circunstancialmente existir e que são, no mínimo, a tela, a câmera, a ferramenta de projeção e o espaço escuro. Na arte da fantasmagoria, por exemplo, o *fantascópio* era utilizado em conjunto à fumaça para criar o *efeito de real* que acontecia graças à projeção de placas pintadas no vidro em conjunto à fumaça, mas a imagem projetada era pintada, e não gravada – além disso, o espetáculo era apreciado exclusivamente no momento e local que ele estava a ocorrer; o *cinematógrafo*, por sua vez, foi a ferramenta usada para os curtas de imagens cotidianas feito pelos irmãos Lumière, e também para os filmes ilusionistas de Méliès, que uma vez gravados¹⁰⁸, puderam ser reproduzidos em vários outros lugares além do palco de espetáculo local¹⁰⁹; e no filme visto por Buñuel, em sua infância, havia até um *fonógrafo* para conciliar som e imagem. Isso mostra que não importam quantas camadas sejam adicionadas ao filme¹¹⁰, ele necessita da técnica para existir – como a pintura necessita da tela e da tinta. O que faz o filme uma arte ainda atual, no entanto, é que ela surgiu em um

¹⁰⁷ Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, (Barcelona: Contemporánea, 2019), 87.

¹⁰⁸ A gravação é um aspeto muito importante com relação à *apreensão da realidade*, porque ela capta uma sucessão de imagens da *realidade*. Nem por isso a gravação é a reprodução da *realidade*, mas o efeito técnico, continua sendo uma referência de *efeito de realidade*. Por exemplo: mesmo as pinturas realistas do fim do século XIX para o começo do século XX, apenas conseguiram atingir o nível de proximidade à imagem real depois da invenção da máquina fotográfica, como escreve Odom. Ver: Nancy G. Odom, “The Photograph and Photo-Realism in Painting” (MA Dissertation, Eastern Illinois University, 1981). Accessed on: 26-07-2021. <https://thekeep.eiu.edu/theses/2946/>

¹⁰⁹ Como se pode perceber a partir do relato de Buñuel sobre os filmes de Méliès serem exibidos em Zaragoza, em 1914 e não exclusivamente em Paris e não somente em 1895. Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, 43.

¹¹⁰ Áudio; efeitos sonoros - como o som do cavalgar ou o barulho de um tiro; estratégias relativas ao movimento e diferentes apreensões da máquina de filmagem em relação ao objeto/cena filmados; edições de cor e corte; seleção de atores.

momento em que havia uma certa obsessão pelo realismo¹¹¹ e interesse pelo desenvolvimento de novas tecnologias mecânicas¹¹² – e esse aspeto não foi interrompido, ao contrário, foi bem desenvolvido¹¹³ ao longo de sua existência.

Dessa forma, cerceando toda a técnica e toda arte da linguagem cinematográfica, está o contexto em que o filme se insere – o seu o tempo. Portanto, para entender um filme é preciso contextualizá-lo:

Analisar [...] tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão da obra, mas também da realidade que ela representa¹¹⁴.

Nesse sentido, e isso interessa muito a este trabalho, é importante ressaltar que alguns filmes e realizadores “manifestam uma independência diante das correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, própria de cada um deles, o que vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência”¹¹⁵. Esse é o caso de Luis Buñuel, que acompanhou grandes mudanças da técnica cinematográfica e ao mesmo tempo desafiou noções morais e narrativas em seus filmes, e que tem como plano de fundo histórico de seu trabalho o período de ascensão do Franquismo, na Espanha; o conservadorismo saudoso ao *Porfiriato* (terminado em 1911), no México; e o surgimento do surrealismo durante o período entre guerras (nomeadamente entre 1925-1929)¹¹⁶, em Paris. Para Buñuel, no entanto, o cinema sempre foi, antes de tudo, um instrumento de poesia¹¹⁷.

¹¹¹ Durante o mesmo período surgiram correntes como o realismo, o positivismo, o historicismo, etc. - e todos esses “ismos”, artifício de organização que *per se* indica uma profusão de avanços técnicos na altura e como eles se espalharam em diferentes campos da sociedade – que apontam, entretanto, para a mesma tendência de busca por uma reconstrução *verdadeira* da realidade. Sobre as correntes de organização da historiografia (que podem também ser aplicadas a outras ciências sociais e comunicativas), ver: Alan Muslow, *Deconstructing History*, (New York: Routledge, 1997).

¹¹² “Dessa época, fim do século XIX, início [do século XX], datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural”. Jean Claude-Bernardet, *O que é cinema?*, (São Paulo: Brasiliense, 1980), 127.

¹¹³ Construído, reconstruído e desconstruído.

¹¹⁴ Marc Ferro, *Cinema e História*, (São Paulo: Terra e Paz), 33.

¹¹⁵ *Ibid.*, 16.

¹¹⁶ Luis Buñuel, *Mi último Suspiro*, 66.

¹¹⁷ Agustín Sanchez Vidal, *Luis Buñuel*, (Madrid: Cátedra, 2010), 7.

2. OS FILMES E SEUS TRÊS LADOS: AGENTE, TESTEMUNHA E LINGUAGEM

Como mencionado anteriormente, o filme pode ser encarado sobre diferentes prismas: como um agente da sociedade que o receciona (a partir de censuras, relatos de reações e difusão internacional); como uma testemunha (sobretudo a partir do que Marc Ferro chama de *contra-analise*, e que dizem respeito mais às partes que ao conjunto do filme); e também como uma linguagem artística que elabora o mundo de um jeito único - e que por isso mesmo impacta ao espectador de uma maneira muito profunda, despertando sensações, identificações e estruturações preceptivas sobre a realidade ou sobre o passado (no caso dos filmes de Buñuel, de um *presente passado*). Analisar-se-ão sete filmes de Luis Buñuel a partir desses prismas.

2.1 – *L'âge D'or* (1930)

O surrealismo, modelado pelo sonho, é levado a interrogar-se sobre a memória. Em 1822, André Breton anotou nos seus carnets: «E se a memória mais não fosse que um produto da imaginação? Para saber mais sobre o sonho, o homem deve poder confiar cada vez mais na memória, normalmente tão frágil e enganadora. Daí a importância do *Manifeste du Surréalisme* (1924) da teoria da «memória educável», nova metamorfose das *Artes memoriae*.¹¹⁸

O que fica na memória? Para pensar sobre essa pergunta, é importante pensar sobretudo em *presença e sentido*.

A presença está contida no momento atual no qual se evoca uma situação passada e na sensação proporcionada nesse momento, ou até plenamente no momento atual sobre ele mesmo. Segundo Deleuze, os filmes permitem ilustrar bem o “fundamento oculto do tempo”, pois proporcionam o encontro dos “presentes que passam e [...] dos passados que se conservam”¹¹⁹, na medida em que podem ser reproduzidos por diferentes épocas futuras à sua estreia, ao passo que o conteúdo reproduzido continua o mesmo (ainda que o filme possa, eventualmente, passar por um processo de remasterização). O sentido, por sua vez, é a parte inteligível do momento, e porque ele é “um fenômeno sociolinguístico, uma construção

¹¹⁸ Jacques Le Goff, *Enciclopédia Einaudi. Volume 1: Memória e História*, (Lisboa: Casa da Moeda, 1984), 43.

¹¹⁹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, (São Paulo: Editora brasiliense S.A., 2005), 121.

social, coletiva e interativa”¹²⁰, ele é também “fluído e contextual”¹²¹ - porque se reinventa em diferentes presentes a partir dos valores e morais assumidos em um determinado grupo social - por mais real que pareça em um dado momento, ou melhor, ele é o traço que estrutura racionalmente a realidade.

Buñuel escreveu ter participado “nas atividades do grupo surrealista até 1932”¹²². Em efeito, ele realizou o filme de 1930 contado com a participação do pintor Salvador Dalí para a elaboração do roteiro, e do igualmente pintor Max Ernst, que atua em uma sequência do filme – ambos também faziam parte do grupo dos surrealistas¹²³. Foi o segundo filme realizado por ele e também o segundo (e último) a contar com um roteiro elaborado em colaboração com Dalí – entretanto, Buñuel ressalta em sua autobiografia que a troca de ideias entre ele e o pintor já não corria tão bem quanto no primeiro filme, *Un chien andalou* (1929), “no estábamos de acuerdo en nada. Cada uno encontraba malo aquello que proponía el otro y lo rechazaba”¹²⁴. O primeiro filme havia garantido a entrada dos dois espanhóis no grupo parisiense, entretanto o dinheiro para a rodagem foi concedido por sua mãe. O segundo filme, por sua vez, foi custeado e encomendado pelos Noailles – um casal de ascendência nobre que mantinha grandes afinidades com o grupo Surrealista e que havia “adorado” *Un chien andalou*¹²⁵. Por conta das incongruências entre Buñuel e Dalí, o realizador alegou, em *Mi Último Suspiro*, ter escrito sozinho o roteiro na casa dos Noilles, que o concederam liberdade criativa total¹²⁶:

Finalmente sería una película de una hora, mucho más larga que *Un chien andalou* [21 min]. Dalí me había enviado varias ideas por carta y por lo menos una aparecía en la película: un hombre andando por un parque público con una piedra en la cabeza pasa junto a una estatua. La estatua tiene también una piedra en la cabeza. Cuando [Dalí] vio la película terminada, le gustó mucho y me dijo: «Parece una película estadounidense»¹²⁷.

Vale ressaltar a liberdade criativa de Buñuel nesse segundo filme, porque ele “marca o ponto inicial dos temas buñuelianos que estarão presentes ao longo de toda a sua obra”¹²⁸, nomeadamente um erotismo caracterizado pelo fetiche e uma satirização da cristandade. Esse

¹²⁰ Definição apresentada por Neuza Maria de Fátima Guareschi Cit In Mary Jane Spink, *Linguagem e produção de sentidos no cotidiano*, (Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010), V. Acessado em: 31-03-2022. ISBN: 978-85-7982-046-5. Disponível em: <http://books.scielo.org> .

¹²¹ Mary Jane Spink, *Linguagem e produção de sentidos no cotidiano*, 28.

¹²² Tradução pessoal. Luis Buñuel, *Mi último Suspiro*, 173.

¹²³ Agustín Sanchez Vidal, *Luis Buñuel*, (Madrid: Cátedra, 2010), 135.

¹²⁴ Luis Buñuel, *Mi último Suspiro*, 144.

¹²⁵ Luis Buñuel, *Mi último Suspiro*, 143.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Tradução pessoal de: Carlos Rebolledo, *Buñuel*, (Paris: Éditions Universitaires, 1964), 8.

foi outro ponto de discordância entre Buñuel e Dalí, uma vez que o pintor tinha por intenção mostrar “os ignóbeis mecanismos da sociedade atual”, enquanto para Buñuel o filme “se trataba también – y sobre todo – de una película de amor loco, de un impulso irresistible que, en cualesquiera circunstancias, empuja el uno hacia el otro a un hombre y a una mujer que nunca pueden unirse”¹²⁹.

Para Deleuze, a marca do absurdo ou do sobre-real (*surreal*) que constitui o trabalho de Buñuel – e que se pode perceber a partir de *L'âge D'or* – é precisamente a repetição¹³⁰. A maior parte do filme de 1930 se dá em volta de um casal que é separado desde a primeira sequência a eles dedicada, ainda no início do filme (quando estão fisicamente juntos e rolam lascivamente na lama durante a fundação de uma nova cidade - e por isso são separados pelos outros)¹³¹; são então repetitivamente separados por circunstâncias externas - no plano da imaginação e do real¹³²; até finalmente serem separados na sequência final do casal de personagens, quando estão novamente reunidos fisicamente (o que, por sua vez, remonta a sequência primeira em que estavam juntos e são separados, entretanto a separação dessa vez dá-se pela pulsão de uma das partes – em um ciclo de impedimento de consumação da sua união). O ritmo do filme poderia ser então esquematizado como: casal junto = A; casal separado = B; casal junto fisicamente seguido de separação pelo meio exterior = AB; casal separado em decorrência da vontade de uma das partes do casal = AC. O esquema do encadeamento do filme seria então AB; A, B; A, B; AB; AC¹³³. Assim, Deleuze escreve que no trabalho do realizador, a entropia (ou desordem temporal) é substituída pelo tempo cíclico:

In Buñuel as we have seen, entropy was replaced by the cycle or the eternal return. Now, the eternal return failed to be as catastrophic as entropy, just as the cycle failed to be as degrading in all its parts, but none the less they extract a spiritual power of repetition, which poses in a new way the question of a possible salvation. The good man, the saintly man, are imprisoned in the cycle, no less than the thug and the evil doer. But is not repetition capable of breaking out of its own cycle and of 'leaping' beyond good and evil? It is repetition which ruins and degrades us, but it is repetition which can save us and allow us to escape from the other repetition. Kierkegaard had already opposed a fettering, degrading repetition of the past to a repetition of faith, directed towards the future, which restored everything to us in a power which was not that of the Good but of the absurd. To the eternal

¹²⁹ Luis Buñuel, *Mi último Suspiro*, 146.

¹³⁰ Gilles Deleuze, *Cinema I: The Movement-Image*, (New York: Continuum, 1986), 135-136.

¹³¹ Luis Buñuel, *L'âge D'or*, 14' 29" - 15' 28".

¹³² *Ibid.*, 53' 55" - 54' 35".

¹³³ Esquematização inspirada na explicação de síntese do tempo: “Hume explica que os casos idênticos ou semelhantes independentes se fundem na imaginação. A imaginação se define aqui como um poder de contração: placa sensível, ela retém um quando o outro aparece. Ela contrai os casos, os elementos, os abalos, os instantes homogêneos e os funde numa impressão qualitativa interna de determinado peso. Quando A aparece, aguardamos B com uma força correspondente à impressão qualitativa de todos os AB contraídos [...]”. Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, Conexões Clínicas, 76, disponível em 20-11-2021, <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Diferenca-e-repeticao1.pdf>.

return as reproduction of something always already-accomplish, is opposed the eternal return as resurrection, a new gift of the new, of the possible¹³⁴.

O tempo cíclico seria então o tempo da memória. A memória se configura em “um elemento essencial do que costumamos chamar de *identidade*, individual ou colectiva [SIC]”¹³⁵, ou seja, é preciso constantemente lembrar para poder se identificar na sociedade, porque é esse eterno retorno aos episódios em que se esteve presente (ou que se assume ter estado presente) que constitui a forma de um indivíduo ou sociedade. Por outro lado, a memória é também uma *busca*¹³⁶. Ela se enquadra com o sentido que a realidade de um indivíduo ou grupo a insere – e por isso “é a repetição que nos destrói e degrada, mas é também a repetição que pode nos salvar ao permitir a fuga de outra repetição”¹³⁷: o deslocamento de sentido do ciclo da memória a insere no contexto do momento que a evoca, seja ele degradante ou edificante.

Por outro lado, a entropia é a grandeza termodinâmica progressiva e irreversível que move o cosmos¹³⁸. Ela se configura pela perda de calor que ocorre durante uma reação química e que é gerada quando um corpo deixa de se mover ou quando um animal se alimenta, por exemplo. Esse esforço (seja como freio de uma ocorrência ou como ação) por parte de um indivíduo, criatura ou corpo celestial deixa um resíduo energético, que, por sua vez, é resultante da entropia. Assim, a entropia deixa evidências e movimenta o mundo em um eixo-temporal. O fluxo entrópico não é o fluxo narrativo de *L'âge D'or*, porque a entropia interessa mais à História, que colhe as evidências e as organiza de acordo com o pêndulo entre *horizonte de expectativa e espaço de experiência*¹³⁹, do que a esse filme – que se inspira no inconsciente. Segundo o físico e cosmologista Carlo Rovelli, é a entropia que mantém o mundo girando e as pedras no chão, ou seja, é ela que deixa evidências concretas do que passou, assim como é ela que faz os dias passarem na terra, na ordem da experiência física:

It is entropy, not energy, that keeps stones on the ground and the world turning.

The entire coming into being of the cosmos is a gradual process of disordering, like the pack of cards that begins in order and then becomes disordered through shuffling. There are no immense hands that shuffle the universe. It does this mixing by itself, in the interactions among its parts that open and close during the course of the mixing, step by step. Vast regions remain trapped in configurations that remain ordered, until here and there new channels are opened through which disorder spreads.

¹³⁴ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, (New York: Continuum, 1986), 135-136.

¹³⁵ Jacques Le Goff, *Enciclopédia Einaudi. Volume 1: Memória e História*, 46. Itálico do autor.

¹³⁶ Le Goff utiliza esse termo para referir-se à memória.

¹³⁷ Tradução pessoal de: Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, 135-136.

¹³⁸ Carlo Rovelli, *The Order of Time*, (New York: Riverhead Books, 2018), 19.

¹³⁹ Reinhart Koselleck, *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2012), 305–328.

What causes events to happen in the world, what writes its history, is the irresistible mixing of all things, going from the few ordered configurations to the countless disordered ones. The entire universe is like a mountain that collapses in slow motion. Like a structure that very gradually crumbles¹⁴⁰.

Ainda segundo Rovelli, “a única fonte de diferença entre passado e futuro é a baixa entropia do passado”¹⁴¹. Dessa forma, “sem a baixa entropia, a energia se diluiria em um calor uniforme e o mundo dormiria em um estado de equilíbrio termal – não mais existiria nenhuma distinção entre passado e futuro”¹⁴². Ou seja, o presente absolutamente precisa do passado para estabilizar-se, a nível físico, assim como as civilizações necessitam dele a nível histórico, para estruturarem-se. Em *L'âge D'or*, por outro lado, o tempo não está regulado por uma lógica entrópica de ordenação entre passado e futuro porque as sequências se configuram na repetição da interrupção, ou seja, em uma suspensão do tempo que é dada pela mudança da primeira repetição (AB) em relação a repetição desenvolvida durante o filme (A,B), em seguida ao retorno à primeira repetição de união e separação pelo meio externo (AB), para finalmente se encerrar a sequência de cenas do casal de personagens (interpretado por Gaston Modot e Lya Lys) por meio do que seria um novo elemento, a separação se daria por parte de um dos personagens do casal, e não mais pelo meio externo (AC). A separação seria o ápice do aspecto pulsional que move a união dos dois desde o início da sua sequência, mas o que antes era uma pulsão voltada um para o outro, tornou-se *Eros* na mulher e *Thanatos*, no homem¹⁴³.

Dessa maneira o filme de 1930 levanta o aspecto pulsional, inspirado pelos estudos de Freud. O tempo da pulsão, como o da memória, também é cíclico, na medida que recorrentemente remite. A pulsão aparece, dura e desaparece – e assim repetitivamente. A fim de melhor esclarecer o ritmo temporal dessa sequência de cenas que retrata um *amor louco*¹⁴⁴ (e que

¹⁴⁰ Carlo Rovelli, *The Order of Time*, 99.

¹⁴¹ Tradução pessoal. *Ibid.*, 100.

¹⁴² Tradução pessoal. *Ibid.*, 96-97.

¹⁴³ Em “Além do princípio do prazer” (1920), Freud propõe duas categorias para classificar os instintos pulsionais humanos: *Eros*, a pulsão de vida; e *Thanatos*, a pulsão de morte. A primeira seria responsável pela busca de prazer e manutenção da vida, uma vez que o objetivo da existência humana é manter-se e multiplicar-se. Dessa forma, essa pulsão seria responsável pelo amor, o sexo e a relação harmoniosa com outros, por exemplo. O segundo, em oposição, seria responsável pela autodestruição, considerando que o fim último de todo ser vivo é inevitavelmente a morte. Dessa maneira, essa pulsão seria a responsável pelo contrário da primeira, ou seja, o isolamento, a agressividade, a angústia, e a própria morte. Ambas, entretanto, coexistem simultaneamente em uma balança interior que ora pende mais para uma, ora pende mais para outra, dependendo das circunstâncias que envolvem um indivíduo. Ver: Freud, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, G.M.B.H., 1921. Disponível em 11-12-2021. <https://www.gutenberg.org/files/28220/28220-h/28220-h.htm>.

¹⁴⁴ Palavras de Buñuel, previamente mencionadas.

constitui quase 70% do filme¹⁴⁵), convém apresentá-la: Um grupo de pessoas constituído por soldados, freiras, burgueses, bispos, operários e um homem de cartola muito alta (que parece ser um prefeito) chega de barco a uma região aparentemente deserta. Eles caminham enfileirados pelas rochas do local a que chegaram, e eventualmente, pelo caminho, se deparam com quatro caveiras trajando roupas bispais (figura 1) – cena em referência ao quadro *Finis Gloriam Mundi*, de Valdés leal (figura 2)¹⁴⁶. O grupo (aparentemente) todo para, e pode se ver que o prefeito está à frente da multidão. Todos os homens tiram o chapéu, com exceção aos militares – que prestam continência. Corte e o foco é direcionado novamente às caveiras, em uma alternância entre a imagem dos restos mortais e a imagem da multidão aglomerada. O prefeito faz um gesto de limpar a garganta para começar seu discurso, quando é interrompido por um grito que irrompe dos fundos do ambiente. Todos se viram e o motivo passa a ser um casal a rolar lascivamente na lama enquanto se beija. O casal que deveria estar junto da multidão, mas que está isolado em decorrência de um ato sexual. Corte e fechamento de ângulo no casal. Alternância entre cenas que enquadram a multidão e cenas que enquadram o casal. A multidão então se reúne para afastar aos dois, e a mulher é levada, mas continua a olhar para trás, enquanto o homem é deixado na lama a morder a boca e revirar os olhos. Corte e foco na imagem da mulher em um *toilette*. Corte e se vê o mesmo cenário, sob um ângulo aberto (onde se confirma ser um *toilette* pela presença de uma sanita) sem a mulher. O motivo retorna para o homem, que é então espancado e levado por outros dois homens. O prefeito faz um discurso que não se pode bem entender, e então aparecem as legendas, “En l’an de grâce 1930, sur les lieux occupés par les restes de quatre Mayorquins, a été placée cette pierre pour la fondation de la ville de...”. Corte e cena de uma cidade sob um ângulo feito a partir de um ponto elevado. “... l’impériale Rome”¹⁴⁷. Corte e fechamento de ângulo nas imagens da cidade. “L’antique maîtresse du monde païen est devenue depuis des siècles le siège séculaire de l’Eglise. Quelques aspects du Vatican, le pilier le plus ferme de l’Eglise”¹⁴⁸. *Take* do Vaticano. Imagens de uma cidade vista de cima. Corte e legenda, “mais ele aussi, la très antique ville impériale, est entrée dans le remous de la vie moderne”¹⁴⁹. Essa primeira sequência é marcada pela união física dos dois e depois pela separação dada em decorrência à ação do meio exterior ao casal.

¹⁴⁵ Luis Buñuel, *L’âge D’or*, 14’ 29” - 54’ 35” / 60’ min de duração total do filme.

¹⁴⁶ “Referencia al cuadro de Valdés Leal *Finis Gloriam Mundi*, que en la Residencia de Estudiantes solían llamar en broma *El Obispo podrido*”. Agustín Sanchez Vidal, *Luis Buñuel*, 135.

¹⁴⁷ Luis Buñuel, *L’âge D’or*, 18’ 11” - 18’ 31”.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 18’ 40” - 18’ 45”.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 19’ 26” - 19’ 31”.



Figura 1 - Ossada dos Bispos na ilha onde o grupo de pessoas chega e funda a "Roma Imperial".¹⁵⁰



Figura 2 - "Finis Gloriae Mundi", de Valdés leal¹⁵¹.

¹⁵⁰ Figura 1: Captura de Tela, disponível em: 19-02-2022, <https://www.youtube.com/watch?v=4Evc60MwXL4>

¹⁵¹ Figura 2: Disponível: 19-02-2022, <https://www.art-prints-on-demand.com/a/valdes-leal-juan-de/finis-gloriae-mundi.html>.

Algumas sequências mostram o aspecto absurdo do filme, pois não tem nenhum sentido dentro da sequência do casal – como um homem chutando um violino como se uma pedra fosse; prédios implodidos; detalhes da cidade, como portas e cantos de parede; um homem que caminha com uma pedra sobre a cabeça e vê uma estátua que igualmente carrega uma pedra sobre a cabeça. Corte e vê-se o personagem de Mordot a ser levado pelas ruas da cidade, quando se depara com uma propaganda que mostra os dedos anelar e médio afundados em um pedaço de tecido. A cena se alterna com outra sobreposta: a mão da propaganda começa a mexer-se em um ato mecânico que evoca a masturbação feminina¹⁵²(figura 3). O homem é então forçado a prosseguir a marcha quando vê um outro anúncio, dessa vez mostrando pernas femininas - que ele encara fixamente enquanto é obrigado a prosseguir a sua marcha. Ele finalmente se depara com a foto de uma mulher deitada em um divã. *Close-up* da foto e a cena é sobreposta pela imagem ofegante de Lya Lys. O motivo passa então a ser a mulher. Alternância entre imagens do homem caminhando e da mulher, que se encontra em casa. Ela fala com sua mãe; sobe para o seu quarto e encontra uma vaca em sua cama. Ela expulsa a vaca e continua-se a ver uma alternância entre o homem e a mulher, o que indica a separação física de ambos ao mesmo tempo que o desejo pulsional de se reencontrar (A,B).



Figura 3 – Mão feminina que evoca o gesto automático de masturbação feminina.¹⁵³

¹⁵² A masturbação, dentre os surrealistas, é também retratada no quadro “O Grande Mastubador” (1929), de Salvador Dalí. Quadro que se encontra exposto no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid.

¹⁵³ Figura 3: Captura de Tela, disponível em: 19-02-2022, <https://www.youtube.com/watch?v=4Evc60MwXL4>

O homem mostra então um papel aos homens que o seguram, papel esse que se subentende ser algum documento de caráter jurídico, e ele é liberado. Em sequência, o personagem de Mordot apanha um taxi. Uma legenda explica que “dans les environs de Rome, dans leur magnifique propriété, les marquis de X. se disposent à recevoir leurs invités”¹⁵⁴ – dessa forma se introduz a sequência da festa, onde os personagens de Modot e Lya se reencontram desejosos, uma vez que finalmente reunidos fisicamente (já não mais unidos apenas pelo devaneio ou fantasia). Entretanto o homem é tomado por uma conversa com a mãe da mulher (Lya Lys) enquanto a mulher é cercada por outras duas personagens para conversarem. Inquieto, o homem bate na personagem da mãe quando ela derrama vinho nele, e por isso é mais uma vez expulso do ambiente (A,B). Ele retorna e convida furtivamente a mulher para se dirigir ao jardim com ele.

No jardim, o casal troca carícias lascivamente – reunidos fisicamente – mas é interrompido por uma ligação do “ministro do interior”, que faz com que o homem retorne à casa, e assim o casal mais uma vez se encontra separado em decorrência ao meio externo (AB). O homem retorna após a ligação, e o casal continua a trocar carícias. Vê-se uma alternância entre as cenas do casal no jardim e cenas do maestro da banda que está tocando, e que de repente se retira da banda com a mão na cabeça, no que parece ser um episódio de forte enxaqueca, e passa a caminhar em direção ao casal, sempre com as mãos na cabeça. Quando ele finalmente alcança o casal, a mulher é tomada de desejo e se entrega aos braços do maestro, beijando-o e ignorando ao homem interpretado por Mordot. O homem trocado, por sua vez, se encaminha ao quarto de Lya Lys e arremessa pela janela uma diversidade de coisas: penas da almofada que ele acabou de destruir, um pinheiro em chamas, um homem vestido de bispo, uma lança e uma estátua de girafa. Assim, se encerra a sequência do casal, que estava unido fisicamente e foi separado pelo desejo da mulher em relação a outro homem (AC).

Dessa forma, Carlos Rebolledo defende que é o conjunto que define o aspecto pulsional de *Eros e Thanatos*¹⁵⁵ no filme:

On ne peut comme on l’a si souvent fait parler de telle image, de tel fragment du dialogue de *L’âge D’or*, comme si en soi il était capable de recéler une idée, celle d’amour fou, celle de révolte. Aucun élément particulier du film n’est explicable par lui-même, ou par des références culturelles ; il ne l’est que par rapport à la totalité du film. C’est donc chaque fois à cette totalité que nous nous référons¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Luis Buñuel, *L’âge D’or*, 30’ 14” - 30’ 20”.

¹⁵⁵ Termos em itálico por serem da autoria de Sigmund Freud.

¹⁵⁶ Carlos Rebolledo, *Buñuel*, (Paris : Éditions Universitaires, 1964), 16.

O autor analisa ainda as duas primeiras sequências do início: a primeira se constitui em algumas cenas em estilo documental, ao passo que alterna imagens de escorpião e legendas informativas sobre o animal. Aparece por fim a cena de um rato sendo devorado por um escorpião e em seguida aparece uma legenda “algumas horas depois”¹⁵⁷. A segunda é a sequência dos bandidos, que começa por um homem moribundo a observar um grupo de 4 bispos por entre as rochas (os mesmos bispos que depois aparecem como ossadas em roupas de bispo no início da sequência do casal) em uma sequência de alternância entre as imagens do homem e dos bispos, que cantam um som que parece ser uma música sacra. O homem caminha por entre as rochas até alcançar uma cabana, onde estão outros sete homens. A sequência dentro da cabana mostra a interação entre os homens, bastante simples e agressiva. Pode se perceber que um deles assume a posição de líder – o personagem interpretado por Max Ernst. Eles saem da cabana e partem a caminhar por entre as rochas e enquanto as sobem, um por um, os homens caem com aspecto enfermo. Por fim resta apenas o personagem de Ernst, que olha o horizonte, onde avista barcos se aproximando.

Em sequência, Carlos Rebollo escreve que o escorpião “representaria um mundo racional e objetivo”¹⁵⁸; os bandidos representariam o mundo sem lei, sem uma linguagem estruturada, e sem História; e o grupo que chega e funda uma nova cidade em frente aos esqueletos dos bispos (cena que introduz a sequência do casal) representaria o cristianismo como o fundador da moral. Em acréscimo ao nome da cidade, que é chamada de Roma, Rebollo escreve que os bispos (que representariam o cristianismo) e Roma (que evocaria ao Império Romano) seriam as bases dos valores da sociedade burguesa. Por outro lado, o impedimento constante do homem e da mulher de consumarem o seu desejo, seria resultado da coerção aplicada por essa moral – que condena tudo o que escapa às suas normas, como a pulsão erótica do casal.

É importante ressaltar a crítica ao cristianismo e às leis, porque esses foram os pontos que levaram à proibição do filme em Espanha até 1978¹⁵⁹; à censura de cenas em Paris¹⁶⁰ - entretanto, segundo Buñuel, o filme também fora proibido na cidade, em nome da ordem

¹⁵⁷ Tradução pessoal de “Quelques heures après”.

¹⁵⁸ Carlos Rebollo, *Buñuel*, 18.

¹⁵⁹ Tradução pessoal de: Antonio Castro, “El pensamiento cinematográfico de Luis Buñuel”, in *La imaginación en libertad (Homenaje a Luis Buñuel)*, Lara, Antonio (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, mayo de 1981), 22.

¹⁶⁰ Tradução pessoal de: *Ibid.*, 25.

pública, pelo Prefeito de Polícia, e essa proibição teria durado por 50 anos¹⁶¹ -; e ao ataque à exibição do filme no Studio 28 dois meses depois de sua estreia, por parte de integrantes da Liga de Patriotas e da Liga Antijudaica, que “estalaram bombas de gás, golpearam os espectadores, jogam tinta na tela de projeção, destroem o imobiliário e reduzem a cinzas a exposição surrealista que havia na entrada”¹⁶². Dessa maneira, *L'âge D'or* foi um agente histórico, na medida em que escandalizou a sociedade que o assistia ao desafiar os valores morais vigentes então; pela sua montagem (uma vez que foi um dos primeiros filmes sonoros a se passar em França¹⁶³); e pelo desenrolar narrativo do filme, não apresenta temporalidade bem definida, nem linearidade.

Assim, o filme testemunha o seu tempo por meio da recepção que teve na altura de seu lançamento, nos anos 30. Essa década foi marcada como o período no qual se decorreu a ascensão dos totalitarismos pelo continente Europeu, na Alemanha (1925-33), Áustria (1934), Itália (um pouco antes, essa forma de governo consolidou-se entre 1922 e 1924), Espanha (1936), Portugal (1933), Eslováquia (1939) e Rússia (1934)¹⁶⁴. O totalitarismo foi um regime político e sistema (porque apoiado primeiro em ideologias - e, portanto, atuante na convicção e afazeres pessoais dos indivíduos de uma nação em diversos aspectos de suas vidas, para além exclusivamente da política – e, em seguida, na persuasão de que era a resposta para todos os problemas coletivos) resultante da vontade de propor um “novo modelo de organização social e das relações globais entre o Estado e a sociedade perante a crise do Estado liberal [Grande Depressão de 1929¹⁶⁵] e a transformação de sistemas políticos e de funções do Estado provocada pela Primeira Guerra Mundial”¹⁶⁶. Enzo Traverso define-o ainda da seguinte maneira:

Le totalitarisme fut l'idéologie dans laquelle le régime fasciste avait essayé d'amalgamer un ensemble de valeurs et de mythes liés aux éléments hétéroclites de sa culture : le vitalisme, la volonté de puissance, le nationalisme, [...], le culte de la virilité, de la technique, de la communauté guerrière, de la violence, de la conquête, de l'expansion militaire. Dans la conception de l'État totalitaire, ils trouvaient tous leur place. Au centre de cette idéologie trônait le chef charismatique, le *Duce*,

¹⁶¹ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 147.

¹⁶² Tradução pessoal de: Antonio Castro, “El pensamiento cinematográfico de Luis Buñuel”, in *La imaginación en libertad (Homenaje a Luis Buñuel)*, Lara, Antonio (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, mayo de 1981), 25.

¹⁶³ Agustín Sanchez Vidal, *Luis Buñuel*, (Madrid: Cátedra, 2010), 137.

¹⁶⁴ “O ano de 1934 é significativo devido ao novo estatuto do Partido, anunciado no XVII Congresso, que estabelecia que «periódicos... expurgos (serão) realizados para a limpeza sistemática do Partido». (A. Avtorkhanov, «Social Differentiation and Contradictions in the Party», *Bulletin of the institute for the Study of the URSS*, Munique, Fevereiro de 1956.) Cit In Hannah Arendt, *O Totalitarismo no Poder* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978),490.

¹⁶⁵ Enzo Collotti, *Fascismo, Fascismos* (Lisboa: Editorial Caminho, 1992), 34.

¹⁶⁶ *Ibid*, 10.

incarnation de l'unité de la nation. Le fascisme jetait ainsi les bases d'une moderne « religion laïque » capable de mobiliser les masses, en célébrant l'unité mystique d'une nation conçue comme une mission collective et comme un ethos civil¹⁶⁷.

Em Espanha, essa forma de governo perdurou entre 1936 e 1975, tendo durante todo esse período a figura de Francisco Franco, conhecido afetuosamente e popularmente durante o seu governo como “*generalíssimo* Franco”, como o chefe militar do Estado espanhol¹⁶⁸. Entretanto, na altura da estreia e lançamento de *L'âge D'or* (1930), a Espanha encontrava-se sob a ditadura de Miguel Primo Rivera (1923-1930), que “levou para Espanha as primeiras sugestões do fascismo italiano, mas num nível demasiado epidérmico para que possamos estabelecer analogias precisas [com o fascismo]”¹⁶⁹.

A partir disso, pode-se entender a recepção controversa do filme, uma vez que a década de 30 foi marcada pela ascensão da popularidade dos regimes fascistas e totalitários, graças ao “crescimento de um movimento de unificação e independência nacional, frequentemente ligado também à presença de um clero nacional: nestes casos, o elemento de integração dos novos Estados [...] [teria sido representado] pelo elemento nacionalístico-militar”¹⁷⁰, e que, no sentido contrário, o filme de Buñuel contestava desde a fundação dos valores ocidentais, passando pela instituição do casamento (por meio da relação que há entre os personagens de Mordot e Lya Lis) até a própria igreja cristã: ressaltando que o ator Lionel Salem, que aparece na sequência final de *L'âge D'or* como “duque de Blangis” (uma conotação ao Marquês de Sade), era conhecido por interpretar o papel de Jesus nos filmes piedosos da Semana Santa¹⁷¹.

Por outro lado, o filme também testemunha o seu tempo por meio dos atores que aparecem no filme e que, “para o público a quem [...] se destinava o filme em 1930, as aparições, ainda que fulgazes, de pessoas conhecidas cobraram um sentido determinado”¹⁷², como é o caso de Max Ernst, Gaston Mordot (então conhecido por atuar em filmes mudos),

¹⁶⁷ Enzo Traverso, *Le totalitarisme. Jalons pour l'histoire d'un débat* (Manchecourt : Éditions du Seuil, janvier 2001), 23.

¹⁶⁸ Enzo Collotti, *Fascismo, Fascismos* (Lisboa: Editorial Caminho, 1992), 32.

¹⁶⁹ *Ibid*, 144.

¹⁷⁰ *Ibid*, 31-32.

¹⁷¹ “El actor que hacía el papel de duque de Blangis en la última parte de la película – homenaje a Sade – se llamaba Lionel Salem. Se había especializado en el papel de Cristo y lo interpretó en varias producciones de la época”. Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro* (Barcelona: Contemporánea, 2019), 145.

¹⁷² Nancy Berthier, “El reparto de La Edad de Oro de Luis Buñuel: una forma original de Intermedialidad”, in *Vanguardia española e Intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*, Mechthild Albert (Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005), 371-384, consultado em 25-02-2022, https://www.academia.edu/11512388/El_reparto_de_La_edad_de_oro_de_Luis_Bu%C3%B1uel_una_forma_original_de_intermedialidad.

Caridad de Laberdesque (fotografada por Man Ray) e Lionel Salem, anteriormente mencionado.

Assim, a inovação artística e técnica de *L'âge D'or*¹⁷³, somada à recepção indignada da sociedade de sua contemporaneidade e aos personagens que o constituem, familiares ao contexto de então – ajudam a entender por que o filme foi tão provocativo na altura, assim como por quê é um clássico de agora: o filme reflete tanto as referências de Buñuel (os atores, os financiadores – o casal Noailles - e o grupo surrealista), como permite a reflexão sobre como se dá a percepção desestruturada do passado - próxima a que é apreendida pela memória –, e o seu contraste com a organização temporal que é dada pela História, já que não foram os Mayorquinos que fundaram Roma, tampouco isso acontecera sobre a ossada de bispos, como apresenta o filme - uma vez que a tradição literária da fundação da cidade de Roma atribui esse episódio ao século VIII a.c.¹⁷⁴ e o surgimento da religiosidade cristã se deu no período da Antiguidade Tardia, no século III d.c.¹⁷⁵ – ou seja, em um período muito posterior, e não anterior, como em *L'âge D'or*.

Dessa forma, é ainda graças à estética onírica do filme, que contou com a dádiva de total liberdade criativa por parte dos produtores a Buñuel, que *L'âge D'or* permite pensar nas fronteiras entre o tempo histórico, que é linear e progressivo, e o tempo da memória, que está relacionado à ordem do pulsional - uma vez que as memórias se repetem, recalcam, retornam e por vezes se enxertam com as fantasias do sujeito ou comunidade que as evocam. O filme, portanto, permite pensar sobre as incongruências da memória e sobre as do meio presente em que Buñuel se encontrava, no início da década de 30.

¹⁷³ A inovação técnica está na sonorização, uma vez que, segundo Buñuel, “*La Edad de Oro* fue la segunda o tercera película sonora que se rodó en Francia”. Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 145; e a inovação artística se deu pela integração entre o que, no começo, pareceu ser um filme de gênero documental para, em seguida, se desenvolver como um filme de ficção de tendências surrealistas.

¹⁷⁴ Apesar de se estimar, a partir de descobertas arqueológicas, que os aspectos urbanos que podem ser atribuídos a formação de uma cidade-estado “não são geralmente recuados para além de meados do séc. VII a.c.”, segundo: Delfim Leão e José Luis Brandão, “As origens da urbe e o período da monarquia”, in: *História de Roma Antiga volume I: das origens à morte de César*, Brandão, José Luís (coord.); Oliveira, Francisco de (coord.) (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Junho de 2015), 27-46, 36, DOI:<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0954-6>. Acessado em: 14/03/2022.

¹⁷⁵ Marcus Cruz, “Religiosidade Tardo Antiga e a Cristianização do Império Romano”, *Revista Territórios e Fronteiras*, vol. 3, n.2 (Jul/Dez 2010): 295 – 315. <http://ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/80>. Acessado em: 14/03/2022.

2.2 – *Las Hurdes* (1932)

O filme começa apresentando-se por meio de um fotograma preto com uma legenda em cor branca disposta no centro do enquadramento:

Esse ensaio cinematográfico de geografia humana foi rodado em 1932, pouco tempo depois do advento da República Espanhola. [A partir] Do entendimento de geógrafos e de viajantes, a terra que vocês irão visitar, chama-se “Las Hurdes”, é uma região estéril e inospitaleira onde o homem é obrigado a lutar, hora por hora, pela sua subsistência¹⁷⁶.

Seu argumento é consistente até o fim, ao apresentar uma série de tragédias que constituem a região: “nos povoados de *Las Hurdes* nunca ouvimos uma canção”¹⁷⁷; um canal é formado nas “ruas que existem pelo flanco da montanha”¹⁷⁸ e “durante o verão, essa é a única água a qual o povoado têm acesso - e os habitantes a utilizam apesar da sujidade repugnante de seu leite”, a locução segue acompanhada de uma sequência de um porco a beber essa água, corte, e em seguida uma menina a forçar a toma da mesma água a um bebê¹⁷⁹; “a maior parte dos habitantes está enferma, as cenas que presenciamos são de uma miséria desoladora”¹⁸⁰, em seguida a essa fala, há a imagem de uma senhora de pescoço inchado e o plano desliza em direção a três crianças (nas quais não se nota protuberâncias no pescoço), então explica-se que o bócio é a doença predominante em uma das aldeias que compõe a região *hurdana*¹⁸¹. Para reforçar essa ideia, segue a cena de uma senhora que aparenta ser de idade avançada, com o pescoço inchado, a amamentar um bebê, e o locutor descreve o *take*, “esta doente de bócio conta com apenas 32 anos”¹⁸² (figura 4); “em alguns sítios mais férteis crescem oliveiras, mas as pragas terminam com o fruto antes de sua colheita”¹⁸³; “a cabra é o animal que resiste melhor nessas paragens estéreis”¹⁸⁴, o narrador afirma¹⁸⁵, mas “a carne de cabra se come apenas quando uma delas cai, o que ocorre às vezes nesses escarpados terrenos”¹⁸⁶, e segue-se uma sequência de planos de dois *takes*, em

¹⁷⁶ Luis Buñuel, *Las Hurdes*, 0’ 29”- 0’ 33”.

¹⁷⁷ Ibid. 7’ 09”- 7’ 12”.

¹⁷⁸ Ibid. 7’ 14”- 7’ 28”.

¹⁷⁹ Ibid. 7’ 14”- 7’ 28”.

¹⁸⁰ Ibid. 11’ 04”- 11’ 10”.

¹⁸¹ O locutor utiliza esse gentílico para se referir ao que concerne à região de *Las Hurdes*.

¹⁸² Luis Buñuel, *Las Hurdes*, 11’ 34”- 11’ 38”.

¹⁸³ Ibid. 12’ 47”- 12’ 54”.

¹⁸⁴ Ibid. 12’ 55”- 12’ 59”.

¹⁸⁵ A voz da locução é de Francisco Rabal, e foi incluída na restauração da obra pela Filmoteca Española, segundo o filme televisivo da RTVE, *Las Hurdes: Tierra com alma*. Segundo Buñuel, a Embaixada de Espanha em Paris foi a financiadora da sonorização, feita nos estúdios de Pierre Braunberger. Luis Buñuel, *Mi último Suspiro*, 177.

¹⁸⁶ Luis Buñuel, *Las Hurdes*, 12’ 55”- 13’ 21”.

ângulos distintos, de uma cabra despencando do brejo¹⁸⁷; a apicultura é a “principal indústria” da região¹⁸⁸, ainda que as colmeias não pertençam aos habitantes locais, e que o mel produzido por lá seja muito amargo¹⁸⁹; um asno transportador de colmeias é atacado por um enxame de abelhas, plano-sequência composto por oito cortes e três ângulos distintos que apontam os estágios de progressão do ataque feito pelo enxame¹⁹⁰ - “um mês antes da nossa chegada a *Las Hurdes*, um homem e onze mulas morreram em consequência às picaduras das abelhas”, conta o locutor¹⁹¹; os instrumentos de trabalho são *rudimentares*¹⁹², porque “não se conhece o arado em grande parte das aldeias de *Las Hurdes*”¹⁹³; um homem que treme de maneira acentuada em decorrência da febre, ilustra a locução sobre como os habitantes da região são *palúdicos*¹⁹⁴, ou seja, afetados pela malária¹⁹⁵; “os anões e os cretinos são numerosos” e explica-se, por meio da locução, que isso se dá graças “a fome, a falta de higiene e o incesto”¹⁹⁶ em seguida uma criança é apresentada como o “mais pequeno dos degenerados, com apenas 28 anos”¹⁹⁷; entre outras particularidades de *uma região estéril e inospitaleira*¹⁹⁸.

Dessa forma, *Las Hurdes* é trágica em todos os aspetos de desenvolvimento que constituem uma região: carece de água potável, de assistência médica, de alimentos, de salubridade, de tecnologia, de cidadania e, por fim, lá carece, além de tudo, de sorte – uma vez que lá as cabras às vezes chegam até mesmo a cair das encostas montanhosas. Um lugar tão coerente em ser tão ruim poderia ser real? Se sim, qual seria a relevância de falar sobre ele? Seria *Las Hurdes* um absurdo?

Manuel Martínez Forega defende a ideia de que o filme foi feito como uma forma de denúncia por meio do contraste com a Espanha republicana de 1930, que “había emprendido en Europa una campaña de propaganda para mostrar sus avances sociales, económicos,

¹⁸⁷ O desenvolvimento dessa sequência deixa evidente que essa cena foi forjada, assim como a fumaça desencadeada pelo disparo de um projétil em direção ao animal.

¹⁸⁸ Luis Buñuel, *Las Hurdes*, 31’- 13’ 21”.

¹⁸⁹ Ibid. 13’ 38”- 13’ 46”.

¹⁹⁰ Ibid. 14’ 11”- 14’ 34”.

¹⁹¹ Ibid. 14’ 41”- 14’ 44”.

¹⁹² Adjetivo empregado pelo locutor.

¹⁹³ Luis Buñuel, *Las Hurdes*, 16’ 09”- 16’ 20”.

¹⁹⁴ Adjetivo empregado pelo locutor.

¹⁹⁵ Luis Buñuel, *Las Hurdes*, 20’ 59”- 21’ 13”.

¹⁹⁶ Ibid. 21’ 38”- 22’ 28”.

¹⁹⁷ Ibid. 21’ 38”- 22’ 28”.

¹⁹⁸ Ibid. 13’ 13”- 13’ 35”.

políticos e industriais”¹⁹⁹. Para o autor, o filme “representaba un peligro para el perfil de la República española de 1932-34”²⁰⁰, a Segunda República Espanhola.

Em sua autobiografia (1982) Buñuel escreveu:

“Poderosas corrientes de derecha y de extrema derecha atormentaban ya a la joven República española. La agitación era cada vez más violenta. Miembros da Falange²⁰¹ – fundada por Primo de Riviera²⁰² – disparaban contra los vendedores de *Mundo obrero*²⁰³. Era fácil adivinar que se acercaba una época sangrienta”²⁰⁴



Figura 4 - "Doente de bocio conta com apenas 32 anos"²⁰⁵

¹⁹⁹ Manuel Martínez Forega, “Las Hurdes de Cáceres y *Las Hurdes* de Luis Buñuel: La analogía como denuncia social y conmoción artística”, *Revista Luciérnaga Audiovisual*, v.1, n° 1 (2008): 1-8.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰² José António Primo de Riviera, filho de Miguel Primo de Rivera. Rivera-pai foi capitão-general durante o reinado de Afonso XVIII até o golpe de estado liderado por ele, que dissolveu o parlamento e cessou a monarquia afonsina - com o apoio do próprio monarca, entretanto, que contava com acentuada impopularidade em 1923, data do início da ditadura liderada por ele mesmo, e que durou até 1930. Ver: Ángel M. Varas Carrasco, “Elaboración de la imagen de Miguel Primo de Rivera en «El Debate» y «Arriba»”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t 11, 1998, págs. 91-111. n° 11 (1998): 91-111, disponível em 25-02-2022, <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/2953> .

²⁰³ Jornal do partido comunista espanhol (PCE).

²⁰⁴ Luis Buñuel, *Mi último Suspiro*, 176.

²⁰⁵ Figura 4: Captura de Tela, <https://www.youtube.com/watch?v=qO86FO1bs6g&t=1108s>, disponível em 19-02-2022.

O contexto sociopolítico de Espanha, até o ano em que *Las Hurdes* foi rodado, estava imerso em uma “profunda crise econômica e instabilidade política”²⁰⁶, em meio a conflitos entre grupos de diferentes inspirações: anarquistas, comunistas, monarquistas e conservadores saudosos ao governo de Primo Riviera, como os integrantes da *Falange*.

A Falange Española foi uma organização com bases autoritárias, ativa entre 1933 e 1934, liderada por José António Primo de Riviera e foi “um movimento político que se organizou como milícia para combater militarmente seus adversários”²⁰⁷. Collotti escreve ainda que “ao iniciar a Guerra Civil, Franco atendeu [...] ao espírito caceteiro dos [...] militantes e simpatizantes [da falange]. Por isso a *Falange* foi, nesse embate frontal [da Guerra Civil], um instrumento essencial para a condução política e militar do conflito”²⁰⁸. Ela auxiliou, nesse sentido, a forjar o apelo beligerante e totalitário do regime de Franco.

Dessa forma, mesmo que a memória de Buñuel pareça *teleológica*²⁰⁹ quando o autor escreveu que “era fácil adivinar que se acercaba una época sangrienta”²¹⁰, a instabilidade espanhola era tão acentuada que era possível notá-la mesmo a partir das notícias de então. Ángel Carrasco escreveu, sobre o periódico “El Debate”:

En el editorial del 15 de marzo de 1931, el periódico recuerda la muerte de Primo de Rivera en París y nuevamente aprovecha la memoria para efectuar un llamamiento a la unidad de los monárquicos ante la convocatoria de elecciones municipales para el 12 de abril siguiente: «Mañana se cumple un año de la muerte de don Miguel Primo de Rivera. Una vez más traemos a este sitio el recuerdo de aquella gran figura a la que no consideramos incluida en ningún sector. Es una figura nacional, y a medida que pasen los años y se enfríen las pasiones quedará como perteneciente al patrimonio común de los españoles todos. Primo de Rivera era el hombre que España necesitaba en 1923... Para los monárquicos especialmente es indiscutible la conveniencia de marchar unidos, mucho más ante el bloque formado por todos los elementos contrarios a la Monarquía».

Proclamada la República, el periódico tomó gradualmente distancia por cuestiones tácticas del periodo inmediatamente anterior si bien en el editorial del 16 de marzo de 1933 manifestó: «Hoy hace tres años que murió. Largo período en la impresión de quienes lo contemplamos tan lleno de acontecimientos trascendentales; breve, si tratásemos de lanzar sobre aquella gran figura un juicio histórico definitivo. En su día, cuando él estaba, pletórico de energías nacionales, de sentidos impulsos al servicio de España, le dijimos con lealtad nuestro parecer. Ahora entre las nebulosidades que impone la proximidad en el tiempo resalta una cosa claramente: el marcado perfil español de un hombre que no puede ser considerado en sector alguno porque es de todos... Brillante imaginación, claridad de juicio, patriotismo acendrado... y luego, o antes, generosidad, llaneza, hidalguía, todo lo que solemos señalar en un hombre cuando decimos de él que tiene corazón... En tal concepto le apreciará la Historia, que no

²⁰⁶ Patrícia Dyonísio de Carvalho, “Dois pensamentos, uma proposta: os projetos de nação e de estado de Oliveira Viana e Primo de Riviera”, *Anais do Encontro Estadual de História do Rio Grande do Sul (ANPUHS)*, vol XI, (2012): 1144, disponível em 25-02-2022, http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1346198014_ARQUIVO_PatriciaDyonisiodeCarvalho.pdf ..

²⁰⁷ Enzo Collotti, *Fascismo, Fascismos* (Lisboa: Editorial Caminho, 1992), 149.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Aglutinação derivada do grego. Teleo (fim) + lógico (estudo). Em História, diz respeito a uma afirmação que busca justificar como os meios tomados em um recorte de tempo encaminhariam, forçosamente, aos fatos históricos finais. Entretanto, é simples presumir que o meio resultaria no fim, uma vez que o devir temporal já tenha se transcorrido.

²¹⁰ Luis Buñuel, *Mi último Suspiro*, 176.

podrá saltarse, como ahora se pretende, un período de siete años durante el cual llegóse a la pacificación de Marruecos y se disfrutó de una paz interior difícil de olvidar...Lo que importa consignar ahora, porque es justo, es que, pese a toda la literatura desmelenada y truculenta, el dictador fue un hombre que pudo, a un tiempo mismo, ser dictador y no dejar rencores en el alma del pueblo. He aquí el gran elogio que ya le pertenece a Primo de Rivera. [...] Nosotros nos unimos hoy al recuerdo de aquella figura nacional»²¹¹.

Em meio a esse panorama caótico e volátil de Espanha, Buñuel teve então acesso ao estudo realizado por Maurice Legendre, “diretor del Instituto Francés de Madrid”²¹², sobre a região de *Las Hurdes* (1927)²¹³. Se a Extremadura em que Buñuel cresceu já parecia *medieval* aos olhos do realizador, ao descobrir que havia em Espanha uma cidade com ainda mais reminiscências de ritos e precariedades que remontam o imaginário de pobreza²¹⁴ que Buñuel apresenta como *medieval*²¹⁵, o realizador viu ali o absurdo que tanto o atraía. Não seria o filme, portanto, muito mais uma crítica ao contexto da Espanha de então, como um todo, do que uma forma de ataque à República Espanhola?

Essa ideia dialoga diretamente com a fala narrada que segue o texto introdutório do filme:

Em alguns lugares da Europa existem focos de civilização quase paleolítica. Em Espanha, há 100 km de Salamanca, lugar de alta cultura, se encontram *Las Hurdes*²¹⁶. As imagens do filme começam em La Alberca, aldeia vizinha da comarca de *Las Hurdes* “As casas, de aspecto medieval, têm três pisos e são de uma arquitetura nada frequente em Espanha”²¹⁷.

Assim como considera Buñuel em uma entrevista para a revista *Nuestro Cine*, em fevereiro de 1935:

En lo que se refiere a *Las Hurdes*, a la que considera, a pesar de sus aparentes diferencias respecto a sus dos anteriores films [SIC], como una «continuación de mi carrera», declara que quiso «mostrar objetivamente un aspecto general de la vida humana en un país miserable, ateniéndome a las limitaciones impuestas por el metraje del film y a la falta de material sonoro»²¹⁸.

²¹¹ Ángel M. Varas Carrasco, “Elaboración de la imagen de Miguel Primo de Rivera en «El Debate» y «Arriba»”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, t 11, 1998, págs. 91-111. n° 11 (1998): 101-102.

²¹² Luis Buñuel, *Mi último Suspiro*, 176.

²¹³ Buñuel contou à Max Aub que «A mí me había impresionado mucho el libro de Legendre». Augustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, 66.

²¹⁴ Luis Buñuel, “Recuerdos de la Edad Media”, In: *Mi último Suspiro*, 17-29.

²¹⁵ O período entendido, dentro do recorte temporal da historiografia clássica, como “Idade Média” foi associado às trevas durante o renascimento, período em que se desenvolveu uma corrente filosófica conhecida por “Iluminismo”. A antiguidade seria o exemplo, a modernidade (séculos XVI-XIX) era o presente e entre as duas haveria a “Idade Média”, período em que o domínio da Igreja Católica e eventos como a Peste Negra teriam impedido o desenvolvimento artístico e científico. Essa ideia continuou por ser assim retratada por muito tempo, até que historiadores como Marc Bloch e Peter Burke demonstraram os desenvolvimentos e o aspeto social do período.

²¹⁶ Luis Buñuel, *Las Hurdes*, 0’ 34”- 0’ 39”.

²¹⁷ *Ibid.*, 1’ 21”- 1’ 30”.

²¹⁸ Javier Herrera Navarro, “Las Hurdes de Buñuel. Algunas reseñas críticas en la prensa española de la época”, *Norba-arte*, n° XVII (1997): 265.

Nesse sentido, as condições de *Las Hurdes* eram mesmo surpreendentes de uma maneira pejorativa a Buñuel e aos espectadores do filme, que desconheciam até então que poderia haver em Espanha uma região com tais precariedades – e por esse desconhecimento, a região parecia absurda. Entretanto, por duas razões o realizador não mediu esforços em aumentar esse aspeto: a primeira é bastante concreta e metodológica – a limitação dos recursos de filmagem e de dinheiro para realizar o filme; e depois, mas não menos relevante, a linguagem mesma de Buñuel enquanto realizador – ou seja, artista. O realizador contou à Max Aub (1985):

Monté la película sobre una mesa de cocina con una lupa, por lo que a veces se me desfogaban las imágenes. Ni moviola ni hostias. De verdad, está montada con los pies... Conseguimos que la viera Marañón, presidente del Comité de las Hurdes. Fui con Sánchez Ventura. Al acabar la proyección, Marañón me dijo: “Usted ha tomado lo peor. Yo he visto allí carros ubérrimos de trigo...” “Habla usted como un ministro de Lerroux”, le contesté. Y me llevé a la película. En cuanto a que el filmé lo peor, era verdad. Si no, ¿a que iba?²¹⁹

Além da pobreza de *Las Hurdes*, que era um fato²²⁰, e um fato absurdo²²¹ para “the complacent «Bourgeois» spectator who is comfortable in the superior and distanced position gratend by popular ethnographic documentaries”²²², o filme em si também é um absurdo ao ser montado em formato de documentário e ao mesmo tempo, forjar cenas para endossar um discurso. Segundo Bill Nichols, a tradição do documentário está fortemente baseada em transmitir a impressão de autenticidade, ou seja, em fazer o espectador acreditar que vê um testemunho do mundo como ele é²²³.

Contudo, um filme é uma obra artística, e não um trabalho historiográfico, e por isso mesmo nenhum filme, nem mesmo um documentário, deve o mesmo compromisso com a verdade que a ciência histórica – que não pode, sob nenhuma hipótese, forjar seus

²¹⁹ Agustín Sanchez Vidal, *Luis Buñuel*, 67.

²²⁰ “Las Hurdes era una región ignorada, olvidada; la primera carretera de acceso a la región se construyó en 1922; la inmensa mayoría de la sociedad española de entonces desconocía la existencia de un lugar así”. Manuel Martínez Forega, “Las Hurdes de Cáceres y *Las Hurdes* de Luis Buñuel: La analogía como denuncia social y conmoción artística”, *Revista Luciérnaga Audiovisual*, v.1, nº 1 (2008): 2-3.

²²¹ No sentido de extraordinário e grotesco ao mesmo tempo, como se pode perceber a partir de um artigo assinado por Francisco Marroquí, em março de 1934: «Hambre, hambre de Las Hurde. Tragedia de primitivos. [...] ¿Por qué extraño misterio siguen allí aferrados esos hombres que nada pueden esperar de su tierra indigente? Nos lo preguntamos al despertar de esta pesadilla que el film de Buñuel nos ha hecho vivir.» Navarro, Javier Herrera. “«Las Hurdes» de Buñuel. Algunas reseñas críticas en la prensa española de la época”, *Norba-arte*, n. XVII, 1997, 263; e a partir do artigo de Sloniowski, que define o filme precisamente como “grotesco”. Ver: Jeannette Sloniowski, “«Las Hurdes» and the political efficacy of the grotesque”, *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 7, No. 2 (FALL · AUTOMN E 1998), 30-48.

²²² Sloniowski, Jeannette, “«Las Hurdes» and the political efficacy of the grotesque”, *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 7, no. 2 (1998): 31, Available on 25-02-2022, <http://www.jstor.org/stable/24402254>.

²²³ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, (Indiana: Indiana University Press, 2001), XIII.

documentos, como foi o caso de *Las Hurdes* durante algumas cenas mencionadas anteriormente, como, por exemplo, a da cabra que despenca do penhasco, a do burro devorado por abelhas, ou a do anão que é, em efeito, uma criança.

Ainda segundo Nichols, *Las Hurdes a priori* parece ser um exemplo insensível de denúncia da miséria Hurdana, forçando os limites da ética da práxis documental na medida em que emprega adjetivos que imputam um juízo de valor pejorativo ao Hurdanos, chamando aos anões de “cretinos”, por exemplo, e na medida em que há apenas a voz *em off* do narrador, e em nenhum momento a expressão mesma de um habitante da região²²⁴.

Entretanto, sobre o filme em geral, Marc Ferro escreveu que “todo mundo sabe que essas imagens, pseudo-representações da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não controlável [pelo espectador, que não pode deslocar a sua própria percepção para um outro ponto da cena que não o exibido na tela]²²⁵, por um truque, uma “trucagem”²²⁶. O filme documental não é uma exceção, ainda que, nesse caso, a representação da realidade dada por esse gênero esteja normalmente associada a uma vontade do realizador de engajar ao público em alguma questão ou problema pertinentes ao mundo em que vivemos, como escreveu Nichols:

Filmmakers are often drawn to documentary modes of representation when they want to engage us in questions or issues that pertain directly to the historical world we all share. Some will stress the originality or distinctiveness of their own way of seeing the world: we will see the world we share as filtered through a particular perception of it. Some will stress the authenticity or fidelity of their representation of the world: we will see the world we share with clarity or transparency that downplays the style or perceptions of the filmmaker²²⁷.

Buñuel, por sua vez, deixa explícito que a seleção foi mesmo o caso quando admite que montou as imagens em cima de uma mesa de cozinha, “como no tenía moviola, miraba la imágenes con lupa y las pegaba como podía” e que, por isso, “seguramente, descarté imágenes interesantes por no verlas bien”²²⁸. Além disso, *a priori*, o filme ainda era mudo – foi o próprio realizador que narrou a sequência de imagens na sua primeira projeção: “hice una primera proyección en el Cine de la Prensa. La película era muda y yo la comentaba por el micrófono”²²⁹. Assim, Buñuel seguiu o que Nichols descreveu como “ênfase na

²²⁴ Ibid, 6-7.

²²⁵ Nota pessoal.

²²⁶ Marc Ferro, *Cinema e História*, (São Paulo: Paz e Terra, 2010), 29.

²²⁷ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, (Indiana: Indiana University Press, 2001), XVI.

²²⁸ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, (Barcelona: Contemporánea, 2019), 176.

²²⁹ Ibid.

originalidade pessoal ou na sua percepção distinta do mundo”²³⁰, e retratou *Las Hurdes* à sua maneira.

Dessa forma, o que ambos (o discurso desse filme e o discurso histórico) têm em comum, é a impossibilidade inerente de ser um discurso completamente *neutro*. “Todo conhecimento histórico é condicionado pelo ponto de vista e, por isso, relativo”²³¹, e, para perceber isso, “basta se perguntar: com a possibilidade de consultar as mesmas fontes, será que os historiadores escreveram, todos eles, a mesma história da Revolução?”²³². E no caso de *Las Hurdes*, de Buñuel, é possível identificar que assumidamente não é um filme *neutro* porque: em maior escala, todo filme é um encadeamento artístico de imagens²³³; em menor escala, porque foi admitido pelo próprio realizador que ele filmou apenas *o pior*²³⁴ e, pontualmente, porque talvez a cena da cabra caindo e o exagero narrativo sejam, em efeito, propositais – primeiro como uma sátira à pretensão realista dos filmes documentais etnográficos da época e depois a como o espectador pode se resignar a receber a informação que o é transmitida de forma acrítica²³⁵.

Nesse sentido, e isso é fundamental reiterar, a intenção da história e a intenção do documentário é bastante distinta porque enquanto “a história se deixa apropriar de maneira crítica, por meio de um ato de compreensão, ao que conduz uma formulação de declarações verdadeiras sobre ela”²³⁶, o filme, por sua vez (especialmente se tratando de *Las Hurdes*), normalmente se satisfaz em apenas representar²³⁷. Dessa forma, para Bill Nichols, *Las Hurdes* chama atenção para a tendência espectadora em acreditar, em sentido literal, na informação que á passada em um filme²³⁸.

²³⁰ Tradução pessoal de: Bill Nichols, Introduction to Documentary, XVI.

²³¹ Reinhardt Koselleck, *Futuro Passado*, 163.

²³² Marc Ferro, *Cinema e História*, 29.

²³³ Ademais, os dois filmes anteriores de Buñuel, *Un Chien Andalou* e *L'âge D'Or* estão diretamente ligados ao Surrealismo – mesmo que o primeiro tenha sido produzido antes do encontro de Buñuel com o grupo de Breton. Buñuel já era reconhecido a partir de uma estética própria.

²³⁴ Augustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, 67.

²³⁵ Bill Nichols, Introduction to Documentary, 8-9.

²³⁶ Reinhardt Koselleck, *Futuro Passado*, 163.

²³⁷ O documentário costuma ser encarado como um caso de representação aparte, porque aspira explicitamente a ser um registo das informações que transmite e ele aborda quase sempre sobre o próprio presente, ou, pelo menos, um diálogo entre o presente e o objeto passado registado, no caso dos documentários sobre História. Dessa forma, os documentários possuem um discurso narrativo que aspira ao real e por isso são obras não-fictícias – ainda que sejam do gênero fílmico.

²³⁸ Bill Nichols, Introduction to Documentary, 9.

No caso desse filme, *Las Hurdes* é, ainda, documento na medida em que Buñuel registou realmente imagens da região na altura em que o filme foi realizado e é, ao mesmo tempo, uma obra de arte, porque mistura o real e o fantástico – por meio do absurdo:

Eso significa que *Las Hurdes* no aporta ninguna desviación ni desde una óptica surrealista ni desde el concepto del documental: el testimonio coetáneo [...], al tiempo que la pérdida en importancia del realismo como fundamento del documental (y más en concreto en esta película)²³⁹.

Assim, mediante a consciência de que um filme é uma fonte histórica e, como tal, precisa ser contextualizada e analisada pelo historiador, o valor de *Las Hurdes* como documento histórico é incontestável²⁴⁰, tanto a nível ilustrativo da região (as imagens do filme foram realmente filmadas lá) - o espaço geográfico, os doentes de bócio, a escola local; quanto a nível de abordagem, uma vez que Buñuel trouxe à tona uma região que, até então, estava esquecida pela maior parte de Espanha²⁴¹.

Ademais, a reação de acolhimento a *Las Hurdes*, configura o filme também como testemunha do “clima dos anos 30”²⁴². Buñuel escreve que:

Durante la Guerra Civil, cuando las tropas republicanas, con la ayuda de la columna anarquista de Durruti, entraron en el pueblo de Quinto, mi amigo Mantecón, gobernador de Aragón, encontró una ficha con mi nombre en los archivos de la Guardia Civil. En ella se me describía como un depravado, un morfinómano abyecto y, sobre todo, como autor de *Las Hurdes*, película abominable, verdadero crimen de lesa patria. Si me encontraba, debía ser entregado inmediatamente a las autoridades falangistas y mi suerte estaría echada²⁴³.

A censura, a violência, a intolerância política, “a intransigência de morte para com os adversários” e o “fanatismo estatal [...], totalitário – um Estado totalitário como Estado *para* todos mas não *de* todos e, portanto, como Estado que se sobrepusesse e se substituísse a todos os anseios de autonomia, tanto individuais como sociais” foram marcas da *Falange* e, em seguida, do regime fascista de Franco, que “surgiu por meio da guerra – circunstância que fez a sua singularidade em comparação com as demais ditaduras fascistas, instauradas num processo de crise e degradação das instituições democrático-parlamentares”²⁴⁴. Assim, o

²³⁹ Javier Herrera Navarro, “Las Hurdes de Buñuel. Algunas reseñas críticas en la prensa española de la época”, *Norba-arte*, nº XVII (1997): 262.

²⁴⁰ “os filmes cuja ação é contemporânea da filmagem não constituem somente um testemunho sobre o imaginário da época em que foram feitos; eles também comportam elementos que têm um maior alcance, trazendo até nós a imagem real do passado”. Marc Ferro, *Cinema e História*, 60.

²⁴¹ “La denuncia contenida en las Hurdes ponía de manifiesto que, frente a una España «desarrollada» existía una España «profunda», ignorada por la mayoría, cuya situación, en todos los aspectos, pertenecía a la España decimonónica de siempre”. Manuel Martínez Forega, “Las Hurdes de Cáceres y *Las Hurdes* de Luis Buñuel: La analogía como denuncia social y conmoción artística”, *Revista Luciérnaga Audiovisual*, v.1, nº 1 (2008): 4.

²⁴² Enzo Collotti, *Fascismo, Fascismos* (Lisboa: Editorial Caminho, 1992), 149.

²⁴³ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 177-178.

²⁴⁴ Enzo Collotti, *Fascismo, Fascismos* (Lisboa: Editorial Caminho, 1992), 148-149.

relato de Buñuel sobre a reação da *Guardia Civil* em relação ao filme e ao realizador ajuda a ilustrar como qualquer pessoa considerada uma ameaça, ou seja, um desvio das ideias autoritárias que ocupavam o país, deveria ser combatida com violência. Dessa forma, *Las Hurdes* é fonte, testemunha e agente histórico do momento de ascensão do totalitarismo – e, como filme, continua a impactar a qualquer pessoa que o assista ainda hoje, na medida em que se pode perceber não só a calamidade do ambiente rural fronteiriço espanhol, mas a coragem de Buñuel em falar sobre o que a Espanha, naquele contexto, queria calar.

2.3 – *Los Olvidados* (1950)

Estrenada bastante lamentablemente en México, la película permaneció cuatro días en cartel y suscitó en el acto violentas reacciones. Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo [...]. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión. La prensa atacaba la película. Los raros espectadores salían de sala como de un entierro²⁴⁵.

A negação desse filme, que denuncia e testemunha a pobreza de um grupo e a condição humana, aponta para uma tensão entre as possibilidades narrativas que perpassam o nacional. O filme é fictício, mas aspira a uma representação da realidade, na medida que começa com a legenda “esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”²⁴⁶. Entretanto, a má recepção, assim como o próprio tema do filme, um grupo de meninos esquecidos e errantes, pressupõe que o problema, em alguma medida, incomodava porque era real – assim como *Las Hurdes* incomodou ao mostrar apenas *o pior* sobre a região²⁴⁷. Para entender a tensão de *Los Olvidados*, é importante destacar que o México passou por grandes transformações durante a primeira metade do século XX: Entre 1910 e 1920, a revolução mexicana subverteu as diretrizes do governo anterior do general Porfírio Díaz, que foi o presidente do México durante 1876-1911²⁴⁸.

De este modo, el porfiriato representaba para los revolucionarios de 1910 la interrupción de la tradición liberal. Los constituyentes de 1917 aparecen retomando muchos de los principios del texto de

²⁴⁵ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 254-255.

²⁴⁶ Luis Buñuel, *Los Olvidados*, 01’ 21” - 01’ 26”.

²⁴⁷ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, 67.

²⁴⁸ Stevens, D. F. “Porfirio Díaz” in *Encyclopedia of Latin American History and Culture*, vol. 2, p. 378 Cit In https://en.wikipedia.org/wiki/Porfirio_D%C3%ADaz Acessado em: 15/12/2021

1857. Empero, esa tradición liberal–individualista tuvo que convivir con otra organicista, la de las reformas sociales²⁴⁹.

Os vinte anos que sucederam a revolução (1920-1940) foram marcados por uma *revolução passiva*²⁵⁰, liderada por governos de militares agentes na revolução, assim como por uma forte tendência anticlerical e acentuado interesse por medidas de desenvolvimento social, apesar das tendências totalitárias dos governantes²⁵¹. O último presidente revolucionário, afinal, foi Lázaro Cardenas (1934-1940), que estatizou as ferrovias e a indústria petroleira mexicana e promoveu uma vasta reforma agrária²⁵². Por outro lado, “los cardenistas no aspiraban al socialismo, al que nunca se propusieron explícitamente. Lázaro Cárdenas proponía un capitalismo nacionalista”²⁵³. Depois dele, Miguel Alemán Valdés ganha a eleição como o primeiro presidente civil desde a revolução, e governa entre 1946 – ano que Buñuel se muda para o México – e 1952²⁵⁴. Alemán promovia o desenvolvimento econômico do México por meio da industrialização, seguindo a postura de Cardenas, e seu governo ficou do lado americano durante a Guerra Fria. Segundo Aline de Carvalho, “ao longo do mandato de Alemán Valdés, o México aumentou consideravelmente a construção de obras públicas, estradas ferroviárias e de sistemas de irrigação. Mas conteve a distribuição de terras, de modo que reformou o artigo 27º da constituição de 1917”²⁵⁵. Isso significa um afastamento do viés revolucionário e conseqüentemente, uma repaginação da identidade mexicana, que estava vinculada ao período revolucionário desde o começo do século. Nesse contexto, um filme que apontava *o pior* ou *os esquecidos* não era interessante para quem estava em alinhamento com a proposta progressista vigente, mesmo porque o filme mostrava a

²⁴⁹ Enrique Guerra Manzo, “La salvación de las almas: Estado e Iglesia en la pugna por las masas, 1920-1940”, *Argumentos (Méx.)* [online], vol.20, n.55 (2007): 121-153, disponible en 15-12-2021, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952007000300005&lng=es&nrm=iso. ISSN 0187-5795.

²⁵⁰ Antonio Gramsci, *El Risorgimento, Obras de Antonio Gramsci, Cuadernos de la Cárcel, tomo 6 México*, Juan Pablos Editor. (1980) Cit In Ernesto Soto Reyes Garmendia, “La revolución pasiva: motor del Estado Mexicano (1920-1940)”, *Polis* [online], vol.12, n.2 (2016): 13-37, disponible en 15-12-2021, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-23332016000200013&lng=es&nrm=iso. ISSN 2594-0686.

²⁵¹ Enrique Guerra Manzo, “La salvación de las almas: Estado e Iglesia en la pugna por las masas, 1920-1940”, *Argumentos (Méx.)* [online], vol.20, n.55 (2007): 121-153.

²⁵² Wikipedia, consultado em 15-12-2021, https://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A1zaro_C%C3%A1rdenas.

²⁵³ Ernesto Soto Reyes Garmendia, “La revolución pasiva: motor del Estado Mexicano (1920-1940)”, *Polis* [online], vol.12, n.2 (2016): 13-37.

²⁵⁴ Aline Maria de Carvalho, “Forjando a Revolução: A cultura Política *Priista* (1946-1988)” (Tese de Doutorado, UNESP, 2015), 101.

²⁵⁵ *Ibid.*

consequência negativa de uma política de desenvolvimento econômico, no caso mexicano de meados do século XX²⁵⁶.

O panorama agrava-se ainda mais posto que, durante a década de 50, em decorrência ao desenvolvimento do espaço urbano - ou seja, a expansão da malha ferroviária e a implantação do setor industrial - houve um aumento demográfico considerável na Cidade do México, e conseqüentemente:

Los antiguos pueblos agrícolas cercanos empiezan a juntarse, pues entre éstos y la ciudad se establecen las “ciudades perdidas”: concentraciones irregulares habitadas principalmente por emigrantes del interior de la República que llegaban en busca de empleo. Estos antiguos pueblos empezaron a formar parte de la metrópoli. Para 1950, el Censo de Población establece que la ciudad comprendía 26 cuadros formadas por “casas construidas con adobes y las que ostentaban el prototipo de la casa moderna, construidas con cemento, pero no solamente contrastaban estas construcciones sino también las construcciones ricas y las pobres”. En la mayoría de estas últimas edificaciones no fueron utilizados ni el adobe ni el cemento, sino otros materiales como madera, láminas, cartón o plásticos gruesos. La ciudad así se presentaba como un matiz de distintos colores que albergaba el mismo sueño y esperanza para todos: la modernidad y el progreso²⁵⁷.

Ao mesmo tempo que crescia economicamente, o México se tornara um refúgio para exilados políticos da Europa, por estar geograficamente distante dos regimes totalitários de seus países, e por ser governado extensivamente por governos de esquerda por mais de metade do século XX. O exílio político mais emblemático fora o de Leon Trotsky, em 1937 – pois apenas o governo de Lázaro Cardenas aceitou seu pedido de refúgio²⁵⁸. Segundo Aline Carvalho, “o período *cardenista* representou [...], a consolidação política tardia dos pressupostos propagados durante a revolução”²⁵⁹. Entretanto, e sobretudo, foram muitos os espanhóis e espanholas que foram “obrigados a emigrar para sobreviver”²⁶⁰ e que, em seqüência, procuraram o México como refúgio em face ao governo de Francisco Franco na Espanha, uma vez que havia a comodidade de falar a mesma língua, além da abertura mexicana para exilados políticos. Segundo Gonçalves:

²⁵⁶ Itálicos pessoais.

²⁵⁷ Cynthia Pech, “Tiempo y destino, la fragilidad del bien en Los Olvidados”, *Revista de Investigación Social*, vol 2, nº 3 (diciembre, 2005): 121.

²⁵⁸ “Le Mexique « arriéré » donnait une sévère leçon [...] aux grandes natis d’Occident. Il avait alors alors un président d’une qualité exceptionnelle : le général Lázaro Cardenas. Continuant et approfondissant l’œuvre de ses prédécesseurs, il avait entrepris la réalisation d’un vaste plan de réformes fondamentales, libérant le paysan du semi-esclavage dans lequel il était depuis longtemps maintenu, multipliant des « écoles rurales » dont un éducateur put dire qu’elles étaient de modèles d’écoles socialisées” In : Trotsky, *Ma vie* (France : Éditions Gallimard, 1953), 618.

²⁵⁹ Aline Maria de Carvalho, “Forjando a Revolução: A cultura Política *Priista* (1946-1988)” (Tese de Doutorado, UNESP, 2015), 158.

²⁶⁰ Enzo Collotti, *Fascismo, Fascismos* (Lisboa: Editorial Caminho, 1992), 156.

Como destacaram Binns et al. (2015, p. 56) “El exilio español comenzó no en 1939, sino en 1936”. Desse modo, [...] [em] países como México e França, [ingressaram] contingentes expressivos de exilados espanhóis, [entendendo aqui o] fenômeno exilar enquanto dispersão populacional massiva e socialmente heterogênea ocorrida por motivo de uma guerra e da consequente instalação de uma ditadura [ou governo totalitário.]²⁶¹

Segundo Ado Kyrou, no caso de Buñuel, “o México ofereceu-lhe uma calma como nunca tivera e a possibilidade de exprimir-se sem que as autoridades se dêem bem conta da natureza explosiva de seus filmes”, porque, ainda segundo Kyrou, “para o México, Buñuel é simplesmente um bom realizador comercial, capaz de uma obra forte como *Los Olvidados*, mas sobretudo um especialista em comédia anódina ou no melodrama de sucesso”, como, por exemplo, os filmes posteriores a *Los Olvidados: Susana* (1951), *Una Mujer Sin Amor* (1952), ou *Ensayo de un Crimen* (1955)²⁶².

Mediante a esse contexto, *Los Olvidados* mostra a história de um grupo de garotos pobres com diferentes panoramas familiares, mas que tem em comum a falta de estrutura de suas famílias e o esquecimento por parte da sociedade como um todo, sob a perspectiva de um exilado espanhol, que era o contexto de Luis Buñuel em México. A voz de locução no início do filme contextualiza o argumento da seguinte maneira:

Las grandes ciudades modernas: Nueva Iorque, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, se revieron futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado²⁶³ [...]. México, la gran ciudad moderna, no es excepción a esta regla universal. Por esto esta película basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.²⁶⁴

Essas crianças miseráveis não mostram arrependimento, ou dor, nem promessas com boas intenções²⁶⁵. Elas vivem para tentar se manter vivas, fora das instituições. É o caso de *Jaibo*, jovem mais velho do grupo, que logo no começo do filme descobre-se ter fugido da escola reformatória (em espanhol, *escuela correccional*). A apresentação dos meninos *esquecidos* se dá então a partir de um plano-conjunto: um grupo de crianças brincando, corte e redirecionamento do enquadramento para uma criança que aparenta ter cerca de 6 anos e que sobe uma coluna, então o enquadramento retorna para o grupo, onde o mais velho dentre eles (que aparenta ter por volta de 14 anos) distribui cigarros para o restante dos meninos. Ele

²⁶¹ Marcos Gonçalves, “Revista Nuestra España: a constituição de uma rede intelectual antifranquista no exílio cubano”, *Caderno de Letras*, n. 39 (Jan-abr 2021): 175.

²⁶² Ado Kyrou, *Luis Buñuel*, (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966), 37-38.

²⁶³ Luis Buñuel, *Los Olvidados*, 01’ 45” – 02’ 04”. Narração de José de J. Aceves.

²⁶⁴ *Ibid.* 02’ 13” – 02’ 27”.

²⁶⁵ Cynthia Pech, “Tiempo y destino, la fragilidad del bien en *Los Olvidados*”, *Revista de Investigación Social*, vol 2, n° 3 (diciembre, 2005): 122.

oferece para o mais novo, (o que escala a coluna) e ele recusa porque diz que o provoca tosse. Então, a câmera desliza para outro menino (de mais ou menos 14 anos) que também recusa, porque diz não gostar – esse então é ofendido pelo menino que distribui os cigarros e por outro ainda, que aparenta ter por volta de 12 anos. O menino mais velho que negou adiciona que, ademais, tem que trabalhar. Outro menino, de cerca de 7 anos o responde: “el trabajo es para los burros”. O menino que recusou o cigarro diz que partirá, e o que ofereceu o cigarro recupera sua atenção contando sobre a fuga de *Jaïbo*. A cena transiciona para o mais novo, agora em cima da coluna, que grita: “Quien és el Jaïbo?”. Corte e enquadramento em *Jaïbo*, que caminha pelas ruas da cidade do México, enquanto fuma o fim de um cigarro. Ele comanda uma *tortilla* para o vendedor de rua, mas quando mete a mão no bolso, que está furado, não há dinheiro algum. Em sequência, ocorre um Plano-conjunto de enquadramento em *Jaïbo*; viatura de polícia que se aproxima; vendedor de *tortillas* com uma já pronta em sua mão; polícia que agradece ao condutor (provavelmente ele apenas apanhou uma boleia); *Jaïbo* correndo. O grupo então se reúne (figura 5), e durante a conversa sobre como era a vida no reformatório, *Jaïbo* diz que a comida não era ruim, e que ele apanhou a melhor cama, mas que a rua sempre é melhor, e por isso fugiu. Um menino pergunta se ele foi a prisão graças a Julian, o que *Jaïbo* confirma com rancor e então pede um cigarro, mas ninguém o tem. Um menino diz “ni cigarros, ni massa, mano”, ao que *Jaïbo* responde que “Sem mim, vocês não estão bem. Mas vão ver, aprendi muito lá, e se fazem o que eu os digo, não os faltará um centavo!”²⁶⁶.



Figura 5 - Grupo de meninos reunido após o retorno de *Jaïbo* do reformatório²⁶⁷.

²⁶⁶ Luis Buñuel, *Los Olvidados*, 02' 29" – 05' 22".

²⁶⁷ Figura 5: Consultado em 19-02-2022, <http://tremdasletras.com/o-cinema-de-bunuel-e-a-atmosfera-brasileira/>.

Por meio dessa obra, Buñuel narra a história que a História não conta, sobre *os esquecidos*²⁶⁸, com toda a irreverência característica do realizador. O autor Paul Ricoeur escreve, por sua vez, sobre o duplo papel exercido pelo esquecimento, o que pode ser relacionado à situação dos meninos no filme: ao passo que ele é o emblema da vulnerabilidade da condição histórica, uma vez que é preciso esquecer para lembrar - ou seja, há de se selecionar uma perspectiva para encadear o sentido de uma narrativa -, o esquecimento é também apaziguamento da memória, e por isso mesmo *ars oblivionis*, como suscitou Harald Weinrich^{269 270}:

Sob esse aspecto, a própria memória se define [...] como luta contra o esquecimento. Heródoto ambiciona preservar do esquecimento a glória dos gregos e dos bárbaros. E nosso famoso dever de memória enuncia-se como uma exortação a não esquecer. Porém, ao mesmo tempo, e no mesmo movimento espontâneo, afastamos o espectro de uma memória que nada esqueceria. Consideramo-la até mesmo monstruosa²⁷¹.

Por outro lado, qual é a consequência causada pelo *esquecimento* do problema trazido pelo realizador espanhol sobre os meninos mexicanos do filme de Buñuel?²⁷² Como se verifica a partir de um artigo de 2013:

En México, una encuesta con una muestra de 48 000 estudiantes de primaria y 52 000 de secundaria, encontró que 19% de los estudiantes de primaria y 11% de secundaria reconocieron ejercer violencia física hacia sus pares, mientras que 11 y 7% participaron en robos o amenazas. En un estudio cualitativo realizado en el año 2005 en el Estado de México se encontró que los estudiantes de escuelas públicas y privadas refirieron ser víctimas de violencia escolar.²⁷³

Dessa maneira, o esquecimento promovido pelos próprios mexicanos, durante a década de 50, aponta um interesse em esquecer um problema que até o momento presente não foi solucionado, ao contrário, continua a ser repetido e negligenciado, uma vez que as crianças apontam sofrer violências até mesmo dentro do ambiente escolar. Ou seja, o problema ainda se mostra fora da pauta resolutiva da própria sociedade mexicana – e não é à toa:

²⁶⁸ Título do filme.

²⁶⁹ Paul Ricoeur, *A Memória, A História e o Esquecimento*, 423.

²⁷⁰ Harald Weinrich, pp 76-82 Cit In Ibid.

²⁷¹ Paul Ricoeur, *A Memória, A História e o Esquecimento*, 424.

²⁷² Ou seja, o filme é uma crítica feita a partir de um olhar exterior ao do cidadão nacional do México.

²⁷³ Rosario Valdez-Santiago et al, “Violencia interpersonal en jóvenes mexicanos y oportunidades de prevención”, *Salud pública Méx* [online], vol.55, suppl.2 (2013): S259-S266. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0036-36342013000800024&lng=es&nrm

Las causas de la violencia interpersonal provienen principalmente del entorno social y familiar, ya que constituyen los lugares donde los adolescentes adquieren los patrones de comportamiento. Entre los factores de riesgo que reporta la bibliografía respecto al entorno social, destacan: vincularse con amigos con antecedentes delictivos; vivir en barrios con altos índices de desempleo, pobreza y mujeres cabeza de familia; y vivir en barrios violentos [...]. En el caso de los factores asociados con el ámbito familiar destacan algunos como ser víctima de abuso físico, psicológico o sexual; durante la niñez tener padres poco competentes para criar a sus hijos; tener una madre muy joven (p. ej., adolescente); padecer de negligencia física o emocional en las etapas perinatales; tener escasa supervisión parental; recibir una disciplina errática, irritable o explosiva por parte de los padres; recibir castigos corporales como forma disciplinaria y presenciar durante la niñez actos violentos en el hogar. Asimismo, algunos problemas en edades tempranas se consideran factores de riesgo que pueden incidir en el desarrollo de comportamientos violentos en la adolescencia y juventud, por ejemplo: problemas de agresividad en edades tempranas (3 a 10 años), hiperactividad, impulsividad, consumo abusivo de sustancias, rendimiento escolar bajo y ausentismo o deserción escolar.²⁷⁴

Nesse sentido, o esquecimento apaga a visão humanista de desenvolvimento social por meio de métodos pedagógicos, enquanto o filme de Buñuel aponta exatamente para a ocorrência desses problemas. O problema das crianças errantes é estrutural, na fala anteriormente mencionada de *Jaïbo* - “vão ver, aprendi muito lá, e se fazem o que eu os digo, não os faltará um centavo!” - se pode notar que o reformatório é um espaço que fornece, antes de uma correção educacional, uma forma de contato e aprendizagem da violência por meio de outros jovens que apresentam os mesmos padrões comportamentais. Enquanto isso, esses padrões ocorrem desde o ambiente familiar, caso que é reportado na seguinte cena:

Plano-sequência: Um velho cantor cego faz uma apresentação em um espaço aberto. O enquadramento é redirecionado a *El Jaïbo*, que faz um sinal para que o menino que se encontra atrás do cantor corte a bolsa de moedas do músico. O foco é passado para o cantor e o menino que se encontra atrás dele - neste plano, pode-se ver a feição do velho cego, assim como a do menino, que se encontra hesitante, alternando o olhar entre o músico e *El Jaïbo*. Enquadramento em *Jaïbo*, que olha para os lados. Enquadramento no outro menino e redirecionamento do foco para o menino, que apanha uma lâmina e discretamente corta a bolsa – agora vê-se as costas do cantor. *Close-up* do menino a tentar cortar a bolsa. O ângulo muda para a visão de *Jaïbo*, que vê a frente do cantor. O cantor se levanta e bate no menino com sua bengala. Transição em *fade* da cena. A câmera acompanha o menino, que manca até o encontro de outros meninos do grupo. *Close-up* na perna atingida pela bengala, profundamente machucada, pois havia uma agulha na ponta da bengala, segundo o menino atingido. No diálogo seguinte, um dos meninos sugere então ao menino atingido que ele peça a sua mãe para que ela o ajude a tratar do ferimento, ao que o menino ferido responde que se

²⁷⁴ Ibid.

voltar à casa a mãe o punirá austeramente. O que sugeriu o pedido de assistência responde que sua mãe o tratava igualmente mal, e por isso ele saiu de casa²⁷⁵.

Em outra cena, *El Jaïbo* conversa com a mãe de Pedro e diz “que bom deve ser ter uma mãe”²⁷⁶ e depois diz que nem mesmo sabe seu sobrenome, porque o pai, nunca soube quem era enquanto a mãe morreu quando ele era criança. Se, no começo e ao longo do filme, vê-se o abandono e o descaso para com os meninos, o fim concretiza a tragédia da agressividade que perpassa a vida desses jovens: Pedro tenta matar a *Jaïbo* por vingança, uma vez que ele insistentemente comete maldades e culpabiliza a Pedro - primeiro ao matar o jovem *Julián*, depois ao roubar a faca de prata do chefe ferreiro de Pedro, e finalmente por roubar os 50 pesos que o diretor do reformatório de Pedro o confiou para comprar cigarros. Entretanto, *El Jaïbo* acorda no momento que Pedro tenciona matá-lo com uma facada, e finalmente *Jaïbo* é quem mata a Pedro, a pauladas. Ele então foge para a construção abandonada em que dorme, onde a polícia está a sua espera. *Jaïbo* então corre dos policiais, que o matam a tiros por fugir. Dessa maneira, os dois morrem, tanto Pedro quanto *Jaïbo*. Sobre isso, Carlos Rebolledo escreve que:

Dans *Los Olvidados* [...] l’auteur tente d’explicitement totalement une situation sociale et ceci en termes de culture. Le mécanisme social qui mène El Jaïbo et Pedro à la mort nous est donné en termes abstraits, médiatisés par la volonté d’une démonstration totale. Pour cette raison nous pouvons définir l’attitude initiale de l’auteur comme une attitude morale. Le monde matériel a détruit toute possibilité d’établir une éthique ; les structures de la société occidentale dégradent l’homme et à plus forte raison l’enfant abandonné.²⁷⁷

Nesse sentido, entende-se que, ao passo que as estruturas da sociedade ocidental degradam os homens, os meninos do filme também estão inseridos em uma fatalidade imersa a um tempo descendente²⁷⁸. Isso significa que de forma fatalista, as crianças não conseguem escapar à miséria da condição humana. Pensando na condição dos meninos do subúrbio à luz da leitura de Aristóteles feita por Hannah Arendt:

Aristóteles formulou [...] a opinião corrente na polis acerca do homem e do modo de vida político; e , segundo essa opinião, todos os que viviam fora da *polis* – escravos e bárbaros – eram *aneu logou*, destituídos, naturalmente, não da faculdade de falar, mas de um modo de vida no qual o discurso e apenas o discurso tinha sentido e no qual a preocupação central de todos os cidadãos era discorrer uns com os outros²⁷⁹.

²⁷⁵ Luis Buñuel, *Los Olvidados*, 07’ 54” – 08’ 54”.

²⁷⁶ Luis Buñuel, *Los Olvidados*, 44’ 30” – 44’ 47”.

²⁷⁷ Carlos Rebolledo, *Buñuel*, 52-53.

²⁷⁸ Cynthia Pech, “Tiempo y destino, la fragilidad del bien en Los Olvidados”, *Revista de Investigación Social*, vol 2, nº 3 (diciembre, 2005): 110.

²⁷⁹ Hannah Arendt, *A Condição Humana* (Lisboa: Relógio D’água Editores, junho de 2001), 42.

A condição dos meninos dos subúrbios da Cidade do México, de não perceberem o mundo por meio do discurso, mais antes, por um ponto de vista que busca o benefício pessoal e que se ocupa apenas do interesse do seletivo grupo de indivíduos que preferem a *ação* (normalmente beligerante) em face a *retórica* (diplomacia), pode ser pensada em paralelo ao *aneu logou* aristotélicos. Ao mesmo tempo, nem a pedagogia (ou a *retórica* aplicada por meio de instituições) pode reverter os impulsos agressivos dos meninos.

No filme, a morte de Pedro e *Jaibo* é a representação disso. Uma explicação detalha do contexto desses meninos pode ser apresentada de tal forma: Pedro é um menino-problema que tenta mudar sua conduta ao conseguir um trabalho como faqueiro. *El Jaibo*, ao contrário, aparece como representação do mal²⁸⁰: rouba uma das facas do mestre de Pedro e isso o incrimina. Em consequência, Pedro é mandado para um instituto de reorientação que tem como intuito preparar meninos pobres para a execução de algum ofício. O menino desconfia do espaço e demonstra comportamento hostil até o diretor confiar ao menino cinquenta pesos para que Pedro comprasse cigarros para o homem, que pela primeira demonstrou confiança em relação ao indivíduo. O menino (Pedro) sai do instituto, e parecer finalmente almejar mudar a sua conduta, entretanto no caminho para a compra se depara com *El Jaibo*, que toma o dinheiro dele. No fim, Pedro é morto por *El Jaibo* em uma luta onde o primeiro buscava vingar-se de todas as fatalidades que viveu graças ao segundo, ou seja, uma briga por defesa do interesse pessoal de Pedro, e o homicídio deste por *El Jaibo*, que é o personagem que mais explicita que suas ações são inteiras e exclusivamente em função dos seus interesses pessoais. *El Jaibo*, por sua vez, é morto pela polícia graças à denúncia do velho cego.

Dessa maneira, a fatalidade acomete finalmente aos dois. Ou seja, a condição humana ilustrada pelo contexto desses meninos é a de que o homem, afinal, relacionando à ideia de Hannah Arendt, cedeu à *ação*, e secularizado - uma vez que os meninos se encontram nos subúrbios de uma capital, consequência de um desenvolvimento nas indústrias e de um estilo de vida *moderno* – pensam antes em seus interesses e *impulsos*, que no pensamento e nos debates coletivos²⁸¹.

Assim, as crianças pobres e marginalizadas não escapam à miséria moral e aos instintos de violência, ainda quando passam pelo pretensível crivo da pedagogia, fornecido por instituições de reabilitação educativa, como as que, tanto *Jaibo* quanto Pedro, passaram por.

²⁸⁰ Ibid., 124.

²⁸¹ Hannah Arendt, *A Condição Humana* (Lisboa: Relógio D'água Editores, junho de 2001), 389-395.

Ao explorar essa temática, Buñuel distancia-se do realismo socialista, forma de arte desenvolvida na U.R.S.S., e vigente entre os anos 30 e 50, com intuito de romantizar a educação e formação das massas²⁸², e realiza, em efeito, o oposto: uma demonstração de que só a pedagogia não seria o suficiente para retirar essas crianças dessa precariedade conjuntural que os cerceia. Dessa maneira:

Para El Jaibo no hay límites. Su destino fatal, a diferencia de los otros personajes, se marca en distintos momentos de la película como cuando motiva a otros chicos a apedrear al ciego don Carmelo; cuando cobardemente mata a Julián, o cuando roba el cuchillo de la herrería donde trabaja Pedro. Digo que se presenta, porque a la decadencia le sigue una decadencia más intensificada. Entonces, El Jaibo toma todo lo que se le va presentando, sin miramientos de ninguna especie, sin muestras de arrepentimiento o culpa. Él sabe que tiene que seguir, quizá lo que no sabe es a dónde llegará.

Los destinos de El Jaibo y de Pedro ya están marcados, igual que el destino de los demás personajes. De esta manera, para mí, el hilo de la trama de *Los olvidados* no es ni el personaje de Pedro ni de El Jaibo sino la fatalidad, un destino colectivo con tiempo lineal descendente. Los personajes no pueden escapar a la decadencia sino haciendo una decadencia mayor que los llevará a una tragedia colectiva²⁸³.

Portanto, o esquecimento surge para esses meninos como uma fatalidade inerente. Assim, a análise de Paul Ricoeur sobre o esquecimento pode ser apropriada para entender a problemática dos meninos, que foram esquecidos:

O esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória. Ora, a confiabilidade da lembrança procede do enigma constitutivo de toda a problemática da memória, a saber, a dialética da presença e da ausência no âmago da representação do passado, ao que se acrescenta o sentimento de distância próprio à lembrança, diferentemente da ausência simples da imagem, quer esta sirva para descrever ou simular. A problemática do esquecimento, formulada em seu nível de maior profundidade, intervém no ponto mais crítico dessa problemática de presença, ausência e de distância, no polo oposto a esse pequeno milagre de memória feliz constituído pelo reconhecimento atual da lembrança passada²⁸⁴.

Assim, o desconforto causado pelo filme na altura de seu lançamento pela sociedade mesma em que se encontravam meninos como os do filme, abala a confiabilidade da realidade em que os espectadores se encontravam – uma outra que não a de *Jaïbo* e Pedro, uma vez que a precariedade do público de cinema potencial à época nunca seria a mesma que a dos meninos, que se encontravam em uma situação de pobreza acentuada. Ao mesmo tempo, a realidade desse público era a mesma de Jaïbo e Pedro, porque habitavam todos na Cidade do México.

²⁸² “Realismo Socialista”, Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em 15-04-2022, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo403/realismo-socialista>.

²⁸³ Cynthia Pech, “Tiempo y destino, la fragilidad del bien en Los Olvidados”, *Revista de Investigación Social*, vol 2, nº 3 (diciembre, 2005): 110.

²⁸⁴ Paul Ricoeur, *A Memória, a História e o Esquecimento*, 423.

Dessa maneira, esse filme aborda sobre um fato que estava a ocorrer no México de então (até porque o filme declara ser baseado em fatos), ao mesmo tempo que propõe uma indagação sobre valores morais e sobre a natureza humana – tópicos *extemporâneos*²⁸⁵ que nos levam a pensar nas possíveis consequências de apagar (ou arbitrariamente selecionar de maneira a deixar de fora da memória) parte dos fatos que constituem o coletivo. Para esses meninos, não há perspectiva de/no futuro e a realidade mora na absurda condição de suas existências – a realidade para eles era (e continua a ser) o esquecimento.

2.4 – *Viridiana* (1961)

“*Viridiana* - declararíá su director – es la película que continúa más estrechamente mi trayectoria de cineasta desde que rodé *La Edad de oro* treinta años antes. De toda mi obra, esas dos películas son las que he dirigido con mayor sensación de libertad.”²⁸⁶. Isso talvez tenha se dado em decorrência à liberdade criativa concedida por Alatriste (o produtor do filme) a Buñuel, confiança semelhante à apresentada pelos Noailles, que patrocinaram o filme dos anos 30. *Viridiana* foi rodado em Espanha, segundo Buñuel: en Madrid en estudio y en una hermosa finca de las afueras. Estudio y casa han desaparecido en la actualidad. Yo disponía de un presupuesto normal, de excelentes actores, de siete u ocho semanas de rodaje²⁸⁷. Segundo Buñuel, ele apenas aceitou realizar o filme no seu país natal sob a condição de trabalhar com “la sociedad de producción de Bardem, conocido por su espíritu de oposición al régimen franquista”²⁸⁸. Afinal, o filme provocou em Espanha “un escándalo bastante considerable, comparable al de *La edad de oro*. [...] En efecto, a causa de un artículo muy hostil aparecido en *L’Observatore Romano*”²⁸⁹

Segundo Sanchez Vidal, em decorrência ao curto tempo entre o fim da mescla²⁹⁰ de áudio na França e a data limite de submissão do filme ao Festival de Cannes, Buñuel acabou por enviar o filme direto à Cannes, sem enviar primeiro à Espanha para a revisão oficial dos

²⁸⁵ Fora do tempo.

²⁸⁶ Augustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, 228.

²⁸⁷ Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, 297.

²⁸⁸ *Ibid.*, 298.

²⁸⁹ *Ibid.*, 301.

²⁹⁰ Emparelhamento dos *takes* de áudio e de vídeo.

censores, o que resultou na demissão de Muñoz Fontán - então *Director General de Cinematografía*²⁹¹. O filme foi então premiado no festival e em sequência, criticado pelo *L'Osservatore Romano*²⁹², que julgou que o filme apresentaria: “actitudes antirreligiosas de tan delirante intensidad, de tan atroz crudesas blasfema, que hace catalogar [...] entre las más repulsivas que se pueda imaginar y sólo concebibles como el parto de una mente delirante”²⁹³.

Dessa forma, em 1962,²⁹⁴ o filme foi finalmente avaliado pelos órgãos censores espanhóis e declarado como proibido em Espanha, proibição que se deu por dois motivos: o primeiro foi o peso da Igreja Católica no caso do fascismo espanhol, uma vez que, segundo Collotti, “foi a Igreja que constituiu o fundo cultural e ideológico do regime e foi ela que legitimou também o seu carácter totalitário e hierárquico”²⁹⁵; e o segundo motivo foi o atraso no autoritarismo espanhol, um vez que na maior parte da Europa - como em Alemanha, Itália e Áustria - o regime fascista fora dissolvido após a Segunda Guerra Mundial, enquanto, em Espanha, o fascismo se atualizara em uma ditadura²⁹⁶, que se manteve até os anos 70 (quase 30 anos depois da Segunda Guerra).

Collotti chama ainda atenção para o ponto de que, se a partir dos anos 60, “diminuiu o número das pessoas detidas e das execuções capitais”, por outro lado, “as prisões e execuções continuaram, sem tréguas, com uma brutalidade de métodos (o garrote) e uma inflexibilidade que só podiam ser fruto da intolerância de má memória da «cruzada»”. Porque, ainda segundo o autor, a fonte de “produção ideológica” do Franquismo era a Igreja Católica, que era “maciçamente alinhada com os insurrectos [SIC] nacionalistas e [desenvolvia] até os limites do paroxismo a temática da «cruzada»” - e que a mesma Igreja viria ser a produtora ideológica da Espanha “ainda mais [...] depois da guerra”²⁹⁷, especialmente a partir de 1953,

²⁹¹ Itálico porque está citado como foi escrito na língua original em: Augustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, 228-229.

²⁹² O Jornal do Vaticano.

²⁹³ Augustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, 229.

²⁹⁴ Teodoro G. Ballesteros, “Apuntes para un estudio de la censura española en la obra cinematográfica de Luis Buñuel”, in *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Antonio Lara (Madrid: Editora da Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981), 63-95, 66.

²⁹⁵ Enzo Collotti, *Fascismo, Fascismos* (Lisboa: Editorial Caminho, 1992), 156-157.

²⁹⁶ “Depois da derrota dos fascismos clássicos e institucionalizados, no final da Segunda Guerra Mundial, o regime de Franco realizou à sua maneira a desfascização dos factores [SIC] mais imediatamente evidentes nas origens da sua formação, com a cumplicidade das potências do Eixo [...]. O regime não deixou de ser uma ditadura brutal e não deixou de comprimir toda e qualquer autonomia no seio da sociedade civil”. Ibid, 154-155.

²⁹⁷ Ibid, 152-155.

ano que o Vaticano e o Estado Espanhol assinaram uma concordata juntos²⁹⁸. Assim, *Viridiana*, um filme condenado pelo jornal do Vaticano, não poderia deixar de ser censurado pelo governo espanhol de então, autoritário e alicerçado na Igreja.

Entretanto, cinco anos depois da proibição em Espanha, com a criação das *Salas Especiais*²⁹⁹, a janeiro de 1967, são permitidas as exhibições de filmes estrangeiros em sua versão original ou legendada e de filmes espanhóis considerados de “especial interés” – o que leva à reapresentação de *Viridiana* à *Comisión de Censura*, a fim de obter a licença de exibição, em outubro de 1968 – e foi proibida. Foi mais uma vez proibida, dessa vez pela *Comisión de Censura en Pleno*, a 20 de janeiro de 1969³⁰⁰. Segundo Ballesteros:

En la primera ocasión, es decir, el 25 de octubre de 1968, que la examinó la Junta de Censura y Apreciación de Películas, fue prohibida por mayoría, en aplicación de las Normas 9ª, 1ª [proibição da apresentação de perversões sexuais como motivo principal ou secundário]; 14ª, 1ª [proibição da apresentação desrespeitosa para com as crenças e práticas religiosas], e 17ª, 1ª [proibição quando se atente, de alguma maneira, contra a Igreja Católica, seu dogma, sua moral e seu culto]. Tal mayoría caonsistió en que de los dieciséis componentes de la Junta, quince votaron su negación y uno estimó que podía ser exhibida para mayores de 18 años³⁰¹.

Dentre os pareceres de 1968 dos censores da *Junta de Censura*³⁰² sobre *Viridiana*, no mais elaborado dentre eles consta:

Prohibida. Película que originó un gran escándalo, al ser premiada *ex aequo* en Cannes el año 1961 – Palma de Oro. Atacada por críticos prestigiosos en la intención de ridiculizar la caridad – una gran virtud cristiana -, y por “L’Osservatore Romano”, órgano del Vaticano. Vista ahora al cabo de los años, resaltan secuencias – inadmisibles -, como la de la escena de los pobres que caricaturiza el cuadro de Leonardo Davinci, y que acentúa su intención la “Aleluya”, de Haendel. No procede suprimir esa secuencia, fundamental de la película, ni cortar. Normas 14, 1ª, y 17, 1ª³⁰³.

E dentre os pareceres de 1969, feitos pela *Comisión de Censura en Pleno*, Sánchez Vidal destaca o mais encalorado deles, que acusa *Viridiana* sob três normas:

Prohibida. Blasfema, antirreligiosa [Norma 14, 1ª]. Crueldad y desdén col los pobres [Norma 12]. También morbosidad y brutalidad [Norma 18]. Película venenosa, corrosiva en su habilidad cinematográfica de coordinación de imágenes, sugerencias y fondo musical³⁰⁴.

²⁹⁸ Wikipedia, consultado em 15-01-2022, https://pt.wikipedia.org/wiki/Espanha_Franquista.

²⁹⁹ Itálico pessoal para destacar que esse era o nome na língua original, o espanhol.

³⁰⁰ Teodoro G. Ballesteros, “Apuntes para un estudio de la censura española en la obra cinematográfica de Luis Buñuel”, in *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Antonio Lara (Madrid: Editora da Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981), 63-95, 68.

³⁰¹ Ibid., 69 – 71.

³⁰² Título original em espanhol.

³⁰³ Teodoro G. Ballesteros, “Apuntes para un estudio de la censura española en la obra cinematográfica de Luis Buñuel”, in *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Antonio Lara (Madrid: Editora da Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981), 63-95, 73.

³⁰⁴ Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, 230-231.

Se por um lado a Espanha experimentou uma expansão econômica entre os anos 50 e 70 – e também nesse momento a Europa já enfrentava “uma velocidade de circulação entre pessoas e de ideias que já envolvia milhares de cidadão espanhóis”, como Luis Buñuel, que nessa altura (1961), vivia no México -, por outro lado, “toda e qualquer concessão que [Franco] fizesse, quer quanto ao mercado quer quanto à redução de restrições no tocante à circulação interna, acabaria por minar a coesão e a solidez do edifício da ditadura”³⁰⁵. Isso inclui, evidentemente, não deixar passar um filme que ofenda a igreja: o que pode ser confirmado, uma vez que a maior parte dos vetos ao filme se dá graças ao teor *blasfêmico*³⁰⁶ da obra.

Tal acepção do filme, de um atentado ao catolicismo, se deu, principalmente, em decorrência a duas sequências: a primeira é a sequência do *angelus*³⁰⁷, em que Viridiana convoca aos mendigos no pátio do jardim e então começa a seguinte reza católica:

(padre/Viridiana) El ángel del Señor anunció a María.

(fiéis/mendigos) Y ella concibió por obra y gracia del Espíritu Santo.

(coro) Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es contigo; bendita Tú eres entre todas las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús. Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.³⁰⁸

(padre/Viridiana) He aquí la esclava del Señor.

(fiéis/mendigos) Hágase en mí según tu palabra.

(coro) Ave Maria...

(padre/Viridiana) Y el Verbo de Dios se hizo carne.

(fiéis/mendigos) Y habitó entre nosotros.

(coro) Ave Maria...

(padre/Viridiana) Ruega por nós, Santa Madre de Dios.

(fiéis/mendigos) Para que seamos dignos de alcanzar las promesas y gracias de Nuestro Señor Jesucristo. (coro) Amén³⁰⁹.

O *take* da reza é interrompido por meio de diversos *cortes*, que intercalam cenas da obra liderada pelo primo de Viridiana³¹⁰ para reformar a casa de seu pai, e cenas de Viridiana

³⁰⁵ Enzo Collotti, *Fascismo, Fascismos* (Lisboa: Editorial Caminho, 1992), 156-157.

³⁰⁶ Termo utilizado pelos censores.

³⁰⁷ Luis Buñuel, *Viridiana*, 01° 02' 24" - 01° 05' 18".

³⁰⁸ Esse refrão será tratado por “Ave Maria” nas demais repetições, a fim de abreviar esse trecho.

³⁰⁹ “Oração do angelus”, consultado em 15-01-2022, https://www.unisabana.edu.co/fileadmin/Archivos_de_usuario/Documentos/Documentos_Bienestar_Universitario/Oraciones_3.pdf.

a rezar com os mendigos. Dessa forma, cria-se um paralelo entre a obra da jovem, voltada ao mundo espiritual e dedicada a uma continuação autônoma de sua formação de noviça, e a obra de seu primo, dedicada exclusivamente a aprimorar e expandir a propriedade privada a ele legada por Don Jaime (tio de Viridiana). A gravidade da cena da reza perante os censores se deu, entretanto, em decorrência ao filme como uma totalidade, especialmente quando, na parte final, Viridiana sai para levar a filha de Ramona (a governanta de seu tio) ao médico, deixando os mendigos sozinhos na propriedade e, por curiosidade, eles entram na casa grande do primo para ver os objetos de dentro, mas acabam por fazer lá uma festa em que comem, cantam, dançam, bebem e até dois deles transam – remontando um bacanal. Nessa sequência da festa, encontra-se a segunda cena proibida pela censura (figura 6): enquanto os mendigos jantam, um dentre eles pede para que se reúnam todos para uma foto, e a pose feita pelos personagens é exatamente a mesma em que os apóstolos se encontram no quadro *A última ceia*, de Leonardo da Vinci (figura 7). Assim, o mesmo grupo que havia rezado o *angelus* e que se posiciona tal qual o quadro de motivo religioso - que representa a última refeição compartilhada por Cristo e seus discípulos - se encontra em uma *orgia*³¹¹.

Além disso, Viridiana³¹², segundo Buñuel, foi o nome “de una santa poco conocida de la que antaño me habían hablado en el colegio de Zaragoza”³¹³, e o filme é bastante erótico, o que se pode notar, por exemplo: na cena do ordenho da vaca na qual em *Zoom in* aparece a mão do empregado a tirar leite da teta do animal – o que remonta o gesto automático de masturbação masculina - e depois ele propõe a Viridiana que faça o mesmo, ao que a personagem diz “pero si no sé”, e finalmente não ordenha; a cena em que a câmera enquadra as pernas de Viridiana enquanto ela retira sua meia-calça 7/8 para vestir seu pijama; e na sequência inicial, que mostra a relação de desejo do tio para com Viridiana, que, segundo ele, se assemelha impressionantemente com a tia – que morreu na noite de núpcias do casal.

³¹⁰ Refere-se, aqui, à personagem e não à obra, por isso não está em itálico.

³¹¹ Termo usado por: Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, 230.

³¹² “Veridiana nasceu no ano 1182 em Castel Fiorentino (Castelo Florentino) na cidade de Florença, região da Toscana, Itália. Era filha de família rica e nobre conhecida como família Attavanti. [...] Quando jovem, muito fervorosa, quis consagrar sua virgindade a Deus, para poder servi-lo melhor e dedicar-se à caridade. Nesse tempo, um tio bastante rico seu confiou-lhe a administração de seus bens. Ela só aceitou com a condição de poder continuar praticando a caridade e ajudando aos necessitados. Certa vez, num tempo de grande fome, seu tio vendeu uma grande quantidade de grãos a um comerciante. Porém, Veridiana tinha dado quase tudo aos pobres. Quando seu tio soube, ficou furioso e deu apenas vinte e quatro horas para que ela devolvesse tudo. Veridiana rezou pedindo socorro a Deus, pois não tinha como recuperar quase nada do que dera. Então, no dia seguinte, sem explicação, todos os mantimentos estavam lá. O comprador levou tudo muito satisfeito”, consultado em Acessado em: 31-01-2022, <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santa-veridiana/307/102/>.

³¹³ Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, 297.

Durante o filme, ademais, Viridiana sofre tentativa de estupro duas vezes: a primeira por parte do seu tio, que a droga para que ela durma profundamente e, apesar de beijar a mulher, deixa-a sem praticar qualquer ato sexual; e, depois, por parte de um dos mendigos por ela amparado, que inicia a tentativa depois que todos os outros mendigos deixam a casa após a janta. O que ocorre em sequência à cena da Última Ceia, que retrata exatamente o momento em que Jesus anuncia que será traído, e poderia configurar uma alusão ao estuprador (que tenciona violentar a Viridiana mesmo depois de a ter pintado como a Virgem) como Judas Iscariotes³¹⁴.

Finalmente, impedida de regressar ao convento pela dúvida em relação à sua castidade; habitando a casa a ela deixada pelo tio que se suicidou pela culpa de ter mentido à Viridiana; e desesperançosa por quase ter sido violada por um dos homens que ela ajudou, a personagem silencia-se mediante à pergunta do primo de “se já passou o susto”³¹⁵ e na cena final, se junta a ele e a Ramona (que se beijavam antes da chegada de Viridiana) para jogar cartas. A cena das cartas, todavia, abre espaços para a pré-suposição de que Viridiana se juntou ao casal para uma orgia:

La censura española era entonces célebre por su formalismo cominero. En un primer final, yo había imaginado simplemente que Viridiana llamaba a la puerta de su primo. La puerta se abría, ella entraba, y la puerta volvía a cerrarse.

La censura rechazó este epílogo, lo que me llevó a imaginar otro final, mucho más pernicioso que el primero, pues sugiere muy precisamente una relación trilateral. Viridiana se une a una partida de cartas entre su primo y la otra mujer, que es su amante. Y el primo le dice: «Sabía que acabarías jugando al tute con nosotros»³¹⁶.

Dessa forma, além das referências católicas, a própria abdicação de Viridiana em adotar uma vida guiada pela caridade e esperança no próximo para se entregar ao estilo de vida de seu primo, guiado pelos prazeres individuais, representaria uma derrota dos valores cristãos em relação aos valores laicos individuais.

Por outro lado, para Carlos Rebollo, o “sucesso” do filho – que nem mesmo precisou de pedir para que Viridiana decidisse espontaneamente juntar-se a ele - em

³¹⁴ Além disso, o personagem que prende a Viridiana é auxiliado pelo mendigo leproso, que, por sua vez, mata ao estuprador em troca de dinheiro, a pedido do primo de Viridiana. A traição de Judas por aquele que o fez trair também é mencionada em Matheus 26: 24-25, “O Filho do homem vai-se, segundo está escrito a seu respeito, mas aí daquele por quem o Filho do homem é traído! melhor fora para esse homem se não houvesse nascido”. Entende-se que o leproso foi levado pela polícia na sequência em que Ramona retorna à casa acompanhada de oficiais de polícia.

³¹⁵ Tradução pessoal de “Ya pasó el susto?”.

³¹⁶ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 301.

detrimento ao “fracasso” do pai – que apenas conseguiu que Viridiana ficasse em sua casa quando se suicidou representaria o sucesso da classe burguesa em relação à classe nobre:

Viridiana présente donc un tableau de ce phénomène historique qui a fait passer le pouvoir des mains de l’aristocratie à celle de la bourgeoisie. En réalité, à la base de ce phénomène il y a essentiellement des raisons économiques et sociales. La dégradation de l’idéologie n’en est qu’une conséquence. [...] Or, si les raisons d’ordre économique et social sont capables, à elles seules, de structurer l’histoire, il n’en va pas de même pour ce qui touche à la culture ; celle-ci est, en effet, fonction de la durée historique mais elle ne la crée pas. Buñuel se voit donc contraint de faire intervenir dans son film un temps purement événementiel, dont le seul rôle est de produire des changements, et l’histoire n’est plus entre les mains des hommes, Elle acquiert une existence indépendante et prend une valeur de causalité, alors qu’en réalité, si l’histoire fait bien les hommes, les hommes, eux, ont un pouvoir sur l’histoire.³¹⁷

Michel Mesnil, de acordo com a ideia de que o filme se trataria de uma apologia à passagem de uma percepção cristã da experiência do tempo a uma percepção histórica, usou, por sua vez, a cena em que o primo liberta um cão atado a uma carroça (e que, quando vira-se, se pode ver que outro cão passa atado à parte de baixo de outra carroça) para ilustrar a *filosofia histórica*³¹⁸ contida no filme:

Nourrie de socialisme, son œuvre tourne pourtant à la sulpicerie, dès qu’elle se met dans la ligne sincère d’une analyse historique du monde, et l’apologue du chien détaché, qui ne sauve pas les mille autres chiens attachés, ne convainc personne. Qui ne considère aujourd’hui comme un quasi-postulat que le refus de la foi implique l’adhésion plus ou moins volontaire à une philosophie historique ?³¹⁹

A que se refere, porém, a filosofia histórica mencionada por Mesnil? Antes de defini-la, talvez valha mais entender de que forma ela se estrutura, o que pode ser respondido pela síntese formulada por Ricoeur de que nela “ocorre um acoplamento entre «antecipar» e «retornar», como em Koselleck entre horizonte de expectativa e espaço de experiência, mas no nível de Heidegger consideraria como derivado da consciência histórica”³²⁰, o que associa a memória, tal qual o esquecimento, à repetição, e que ambos são, por sua vez, registrados pela escrita histórica, que oficializa a memória do passado.

Se isso pode ser tomado para a estruturação histórica por um lado, por outro, também abre margens para pensar sobre a maneira com que Espanha lidou com o fim do regime que censurou *Viridiana*: em 1977, o governo espanhol decretou a Lei de Anistia, que inocentava condenados políticos por oposição ao regime de Franco, tal qual os próprios agentes responsáveis pela manutenção do autoritarismo por parte do aparelho estatal. Sobre a

³¹⁷ Carlos Rebollo, *Buñuel*, (Paris : Éditions Universitaires, 1964), 140-141.

³¹⁸ Tradução da expressão empregada por Mesnil.

³¹⁹ Michel Mesnil, “Viridiana, ou le printemps noir de Luis Buñuel”, *Esprit*, n° 307 (Juin 1962) : 1011-1022, 1019.

³²⁰ Paul Ricoeur, *A Memória, a História e o Esquecimento*, 423.

Anistia, Ricoeur escreve que: “A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação de memória que [...], na verdade a afasta do perdão após ter proposto a sua dissimulação”³²¹. Ainda para o autor, “a instituição da anistia só pode responder a um desígnio de terapia social emergencial, sob o signo da utilidade e não da verdade”³²².

A anistia, enquanto esquecimento institucional, pode ser relacionada ainda ao perdão, esquecimento justificado pela herança moral da tradição abraâmica de ser um dom (ou uma virtude divina), na medida em que as duas envolvem o esquecimento em nome do apaziguamento social – entretanto uma não deve ser confundida com a outra, porque “não se poderia substituir a justiça pela graça”³²³, especialmente em casos de crime contra a humanidade. Nesse sentido, o perdão pode ser tido sobretudo como encenação ou simulacro, “a questão [...] é a de saber se uma margem de além do jurídico e do político se deixa identificar no cerne de um e de outro regime, em suma, se o simulacro pode macaquear gestos autênticos, e até mesmo instituições legítimas”³²⁴. Ricoeur evoca a uma passagem de Paulo na Bíblia, para relacionar o perdão à caridade:

«A caridade não leva o mal em conta; ela não se alegra da injustiça, mas põe sua alegria na verdade. Tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta». Portanto, se ela não leva o mal em conta, é porque ela desce ao lugar da acusação, da imputabilidade, que faz as contas do si mesmo. [...] «Ela nunca passa», «ela permanece». E ela permanece mais excelentemente que as outras grandezas: «Em suma, a fé, a esperança e a caridade permanecem todas as três, mas a maior entre elas é a caridade». A maior: porque ela é a próxima Altura. Ora, se a caridade desculpa tudo, esse tudo compreende o imperdoável. Senão, ela mesma seria aniquilada. Nesse sentido, Jacques Derrida [...] está certo: o perdão dirige-se ao imperdoável ou não é. Ele é incondicional, ele é sem exceção e sem restrição³²⁵.

A partir dessa acepção, podem-se apreender duas coisas: primeira, a repreensão de *Viridiana* por parte da fé católica, que tem por maior das Grandezas a caridade, que tudo perdoa e, em contrapartida, o espectador subentende que *Viridiana*, ao se juntar ao jogo com seu primo na cena final do filme, renuncia à caridade, não tendo conseguido perdoar aos atos dos mendigos, que quebraram a confiança da personagem; e segunda, será que a Lei da Anistia apontaria para uma reminiscência da autoridade que a Igreja Católica exerceu durante o regime franquista, que por sua vez, se apropriou até mesmo da memória histórica das cruzadas para vincular a identidade espanhola ao catolicismo?

³²¹ Paul Ricoeur, *A Memória, a História e o Esquecimento*, 460.

³²² *Ibid*, 462.

³²³ *Ibid*, 479.

³²⁴ *Ibid*, 475.

³²⁵ *Ibid*, 474.

Ainda que tal influência católica ocorra, é importante reiterar, entretanto, que a justiça não deveria ser confundida com a moral cristã, especialmente em casos de crimes contra a humanidade. Para além disso, contudo, uma explicação para a anistia seria o prazo de prescrição para os crimes cometidos a longo prazo, “a prescrição é uma disposição de direito penal: ela consiste numa extinção da ação em justiça; ela proíbe que o solicitante, passado um prazo, acione o tribunal competente; uma vez o tribunal acionado, ela impede toda a continuação de ações”³²⁶. Ricoeur explica que a anistia “tende a apagar as marcas psíquicas ou sociais, como se nada tivesse ocorrido, [enquanto] a prescrição consiste numa interdição de considerar as consequências penais da ação cometida, isto é, o direito e até mesmo a obrigação de processar penalmente”³²⁷, ou seja, a prescrição é o meio para a anistia, na medida em que está ligada à um “efeito do tempo”, [...] é da irreversibilidade que se trata: é a recusa, depois de um lapso de anos definido arbitrariamente, de retroceder novamente no tempo até o ato e seus rastros ilegais ou irregulares”³²⁸, é um entrave na possibilidade de reivindicar uma justiça de memória.

Dessa forma, pode-se perceber que a prescrição “tem um papel de preservação da ordem social que se inscreve num tempo longo”³²⁹, ela surge da vontade de esquecer sobre um determinado episódio crítico que continua a dividir opiniões. No entanto, embora o esquecimento faça parte da estruturação da memória, e por mais que seja assegurado pelo direito, enquanto houver um grupo de pessoas que se lembre dos traumas causados por um momento histórico, a memória, por sua vez, continua a sobrepor-se ao esquecimento enquanto apagamento de rastros. Esse é o caso das famílias de 114.000 pessoas que desapareceram durante o período do Franquismo e que não puderam optar pela concessão desse perdão. Entretanto, em 2007, o Comitê dos Direitos Humanos da ONU solicitou a condenação daqueles que cometeram crimes contra os direitos humanos segundo os parâmetros da instituição internacional, o que finalmente foi respondido um ano mais tarde por meio da alegação do ministério público espanhol de que os crimes foram prescritos³³⁰. Segundo Ricoeur, contudo:

³²⁶ Paul Ricoeur, *A Memória, a História e o Esquecimento*, 477.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Ibid, 478.

³³⁰ “ONU pede à Espanha abolição da lei de anistia de 1977”, Disponível em: 07-04-2022, Correio Braziliense, https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2008/11/06/interna_mundo,46778/onu-pede-a-espanha-abolicao-da-lei-de-anistia-de-1977.shtml

A prescrição é uma disposição de direito penal: ela consiste numa extinção da ação em justiça; ela proíbe que o solicitante, passado um prazo, acione o tribunal competente; uma vez o tribunal acionado, ela impede toda continuação de ações [...] [Além disso, ela] tende a apagar as marcas psíquicas ou sociais, como se nada houvesse ocorrido, a prescrição consiste numa interdição de considerar as consequências penais da ação cometida, isto é, o direito e até mesmo a obrigação de processar penalmente³³¹.

Ainda para Ricoeur, “perdoar significaria ratificar a impunidade, o que seria uma grande injustiça cometida à custa da lei e, mais ainda, das vítimas”³³². Em acordo com essa ideia, foi elaborada uma nova Lei em 2021, a Lei de Memória Histórica, que se não pode condenar os agentes já bem idosos dos crimes cometidos durante a ditadura franquista, propõe ao menos reconhecer as atrocidades cometidas, retirando “este episódio da História espanhola do esquecimento e [com isso] desfazer o tabu que ainda hoje o envolve”³³³.

Afinal, a despeito das possibilidades de interpretação do argumento do filme, uma coisa é segura: *Viridiana* foi uma obra extremamente significativa da filmografia de Buñuel, marcada pela provocação ao governo espanhol enquanto produzida na própria Espanha e uma confirmação dos interesses do realizador, interessado em criticar à burguesia e à conduta clerical ao longo de todo o seu trabalho. Por meio de *Viridiana*, contudo, essa crítica voltou-se à caridade e à noção de perdão. Nesse sentido, *Viridiana* pode ser tido como um convite do passado respondido por Espanha apenas no último ano (2021): a feitura de um exercício crítico de encarar o agressivo governo autoritário de Francisco Franco, contestando assim o perdão, o que o filme de Buñuel já confrontava em 1961.

³³¹ Paul Ricoeur, *A Memória, a História e o Esquecimento*, 477.

³³² Paul Ricoeur, *A Memória, a História e o Esquecimento*, 479.

³³³ “Lei de Memória Democrática: a apologia do franquismo vai ser delito em Espanha”, TSF Rádio Notícias, Disponível em: 07-04-2022, <https://www.tsf.pt/mundo/lei-de-memoria-democratica-a-apologia-do-franquismo-vai-ser-delito-em-espanha-13955673.html> .



Figura 6 – Cena em referência à Última Ceia, de Leonardo da Vinci³³⁴.

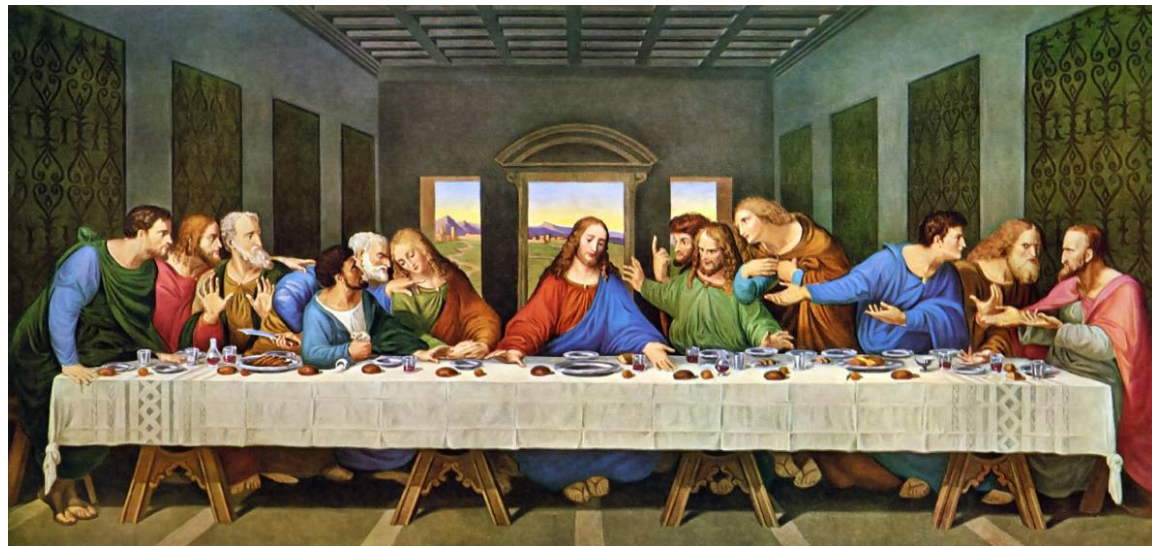


Figura 7 - A Última Ceia, de Leonardo da Vinci³³⁵.

³³⁴ Figura 6: Consultado em 19-02-2022, <https://www.dn.pt/cultura/viridiana-redescobrir-o-filme-escandalo-de-bunuel-11145969.html>.

³³⁵ Figura 7: Consultado em 19-02-2022, <https://www.infoescola.com/pintura/a-ultima-ceia/>.

2.5 – *El Ángel exterminador* (1962)

Filmado no México, “al principio, se titulaba *Los naufragos de la calle de Providencia*. Pero el año anterior, en Madrid, José Bergamín me había hablado de una obra de teatro que quería titular *El ángel exterminador*. El título me pareció magnífico.”³³⁶, escreve Buñuel em sua autobiografia. Tempos depois, o diretor escreveu ao amigo perguntando se poderia utilizar esse título, ao que é surpreendido pela resposta de que esse termo não é autoral de Bergamin, mas consta na bíblia³³⁷:

O quinto anjo tocou a trombeta, e vi uma estrela que do céu caiu na terra; e foi-lhe dada a chave do poço do abismo. E abriu o poço do abismo, e subiu fumaça do poço como a fumaça de uma grande fornalha e, com a fumaça do poço, escureceu-se o sol e o ar. E da fumaça vieram gafanhotos sobre a terra; e foi-lhes dado poder como o poder que têm os escorpiões da terra [...]. E naqueles dias os homens buscarão a morte e não a acharão; e desejarão morrer, e a morte fugirá deles [...]. E tinham sobre si rei, o anjo do abismo; em hebreu era o seu nome Abadom, e em grego Apoliom, o exterminador [...]³³⁸.

A primeira cena do filme se inicia com o plano centralizado em uma placa na qual se pode ler “*Calle de la providencia*”, o primeiro título intencionado por Buñuel. Em sequência, o enquadramento desliza para esquerda, mostrando a porta de uma mansão. Corte. Enquadramento e *close-up* no portão da casa, que se abre e um homem sai. Atrás dele, outro homem o interroga “donde vá usted?”. O primeiro diz que vai sair para dar uma volta, mas que voltará logo. O segundo diz que há 20 pessoas convidadas a serem servidas e que por isso agora não é o momento de sair. O primeiro homem insiste e sai andando, ao que o segundo diz para que vá, mas que não regresse³³⁹. Na sequência de cenas seguinte, os empregados vão deixando a casa, até ficar apenas o mordomo, que se coloca em uma posição diferente em relação aos outros funcionários, mas que, ao mesmo tempo, não ocupa a mesma categoria social que os convidados da festa, personagens os quais o mordomo também serve - assim como era esperado dos outros funcionários, que se retiraram da mansão.

Depois da saída (ou fuga) de quase todos os empregados da casa, um grupo de vinte pessoas da alta sociedade se reúne na casa da família *Nóbile* para a janta, após um concerto de ópera. Durante o jantar, o anfitrião Edmundo brinda duas vezes à noite oferecida pela amiga, Sílvia, pela “estupenda criación de la nueva virgen de la bermuda”: na primeira vez

³³⁶ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 303.

³³⁷ Alfredo Fernández Sinde, “Un Encuentro con el absurdo y el surrealismo: El Ángel Exterminador”. In: *Cuadernos de Encontro* (2), Murcia: Escuela Superior de arte Dramático, 2003, 57.

³³⁸ João, “Apocalipse, 9”, Bíblia Online, Disponível em 19-02-2022, <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/9>.

³³⁹ Luis Buñuel, *El Ángel Exterminador*, 01’ 04” – 01’ 50”.

todos se juntam a ele, na segunda, todos o ignoram. Além disso, dois convidados tem uma conversa sem coesão sobre a ideia de pátria, “Blanca, me arrebienta el retumbar de los cañones” “¿Entonces, la pátria?” “La pátria es um conjunto de ríos que van a dar en el mar.” “¿O que es el morir?” “Sí, morir por la pátria”^{340 341}; e outros dois especulam sobre a virgindade de uma terceira personagem, Valquíria – ou Letícia -, onde o homem não acredita que Letícia é virgem ao que a mulher responde “dicem que todavía conserva este objeto³⁴², talvez se trate de una perversión”^{343 344}. Os personagens conversam e se divertem na sequência, até que a outra anfitriã, Luzia, anuncia o prato de entrada. Desacostumado em carregar a bandeja, um dos assistentes do mordomo cai e derruba a comida no chão, o que provoca riso em todos os convidados (com exceção do médico), que pensam se tratar de um plano de Luzia. Os dois últimos funcionários deixam a casa, mas antes, um deles toma o *champagne* a ser servido. Depois do jantar, os convidados se reúnem na sala e ouvem a uma sonata de *Paradisi* tocada no piano pela anfitriã, em um gesto de encerramento do evento (figura 8). Entretanto, percebem de forma gradual que inexplicavelmente não conseguem - ou não podem - sair do salão em que se encontram. Durante horas, dias ou semanas ficam ali, sem contato com o meio exterior. Assim, perdem a noção de tempo na medida em que realizam gestos repetitivos em uma *temporalidade suspensa*³⁴⁵.

A suspensão do tempo se dá porque os atos individuais de cada personagem não colaboram para o desenvolvimento narrativo - mas montam apenas uma sucessão de comportamentos sobre os quais se pode pensar, sem que o filme se debruce profundamente sobre nenhum desses atos. Por exemplo, o filme mostra a banalidade da classe alta em pequenas sequências, como quando Valquíria arremessa uma pedra contra o vidro de uma janela e dois personagens comentam sobre o som do vidro rompido “Algun judío que passava” “No, fue la Valquíria” “Que mujer tan interesante”³⁴⁶ – o ato de vandalismo foi associado a uma figura pejorativa para os personagens, mas ao mesmo tempo encarado como *interesante* quando a autoria é revertida para a personagem Letícia – ou Valquíria. Apesar de um ato inesperado dentro do contexto da cena, a situação de glorificação de um ato em

³⁴⁰ Transcrição pessoal.

³⁴¹ Luis Buñuel, *El Ángel Exterminador*, 05’ 28” – 05’ 40”.

³⁴² A abordagem da virgindade como objeto é resgatada em outro filme de Buñuel, *Cet Obscur Objet du Désir* (1977).

³⁴³ Luis Buñuel, *El Ángel Exterminador*, 05’ 28” – 05’ 40”.

³⁴⁴ *Ibid.*, 06’ 06” – 06’ 19”.

³⁴⁵ Ado Kyrrou, *Luis Buñuel*, (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966), 67.

³⁴⁶ Luis Buñuel, *El Ángel Exterminador*, 10’ 06” – 10’ 22”.

decorrência de sua autoria é uma situação bem conhecida e bastante comum entre artistas de renome.

Esse fluxo remonta o próprio fluxo comportamental humano, sobretudo o comportamento burguês em um ambiente fechado e descontraído – como uma festa. Por isso:

The innate “movement” of the film is the very notion of a perpetual dispatching at each and every instant, whereby the scenes (the syntagmatic fragments and tableaux), far from constituting immobile series (in the form of obsessional, metaphorical tropes), actually participate in the gradual transformation of a festive bourgeois society into one of pathological constraint: they form a duration that is inevitable and irreversible³⁴⁷.

Assim, o filme carece de uma explicação racional, ao narrar um evento com uma “lógica de sonho”³⁴⁸. Outro recurso que corrobora com a suspensão temporal é a eventual repetição dos atos dos personagens. Pedro Poyato menciona a seguinte cena, a modo ilustrativo:

La entrada de los anfitriones con sus invitados en la casa, obliga a las dos sirvientas que en ese momento tratan de abandonarla, a esconderse en un cuarto próximo a la salida. En el plano siguiente, la comitiva, luego de que Edmundo Nóbile (Enrique Rambal) haya requerido inútilmente la presencia de uno de los criados, sube las escaleras desde el vestíbulo hasta la planta donde va a celebrarse el ágape. Cuando el cortejo desaparece, las sirvientas reanudan el camino hacia la calle, pero de nuevo han de esconderse raudas, al oír el rumor de un grupo de invitados. Las imágenes que siguen muestran entonces la misma comitiva anterior entrando de nuevo en la casa – la puesta en escena es idéntica – con la única diferencia de que el punto de vista que formaliza los planos presenta ahora una angulación diferente. Y, como la primera vez, cuando los anfitriones con sus invitados desaparecen, tras subir las escaleras, las sirvientas emprenden el camino de la calle, pudiendo ya abandonar la mansión³⁴⁹.

Entretanto, Buñuel assumidamente apreciava as repetições – fenômeno que também é recorrente nos estudos de psicologia. Sobre elas, o realizador escreveu que:

Siempre me he sentido atraído, en la vida como en mis películas, por las cosas que se repiten. No sé por qué, no trato de explicarlo. En *El ángel exterminador* hay, por lo menos, una decena de repeticiones. Se ve, por ejemplo, a dos hombres que son presentados el uno al otro y que se estrechan la mano, diciendo: «Encantado». Un instante después, vuelven a encontrarse y se presentan de nuevo el uno al otro como si no se conociesen. Una tercera vez, por fin, se saludan calurosa mente como dos viejos amigos³⁵⁰.

Dessa maneira, tanto por meio da suspensão das sequências iniciadas como por meio da repetição, “lo inesperado entra dentro de lo previsible cuando los usos temporales se

³⁴⁷ Colin Gardner, “Roland Barthes”. In: *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Colman, Felicity, 109-122. Montreal & Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2009, 115.

³⁴⁸ Ibid., 68.

³⁴⁹ Pedro Payato, “Suspensión del sentido y repetición em el ángel exterminador (Buñuel, 1962)”, *Fotocinema*, nº 3 (2011): 3-16, 7, disponible en 15-02-2022, <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5867/5370>

³⁵⁰ Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, 303.

confunden en un nuevo mito del eterno retorno”³⁵¹. Portanto, essa retórica não-retilínea não impõe um sentido, mas joga com a multiplicidade de tempos que coexistem na memória (assim como na História). É por esse motivo que Barthes, por sua vez, associa a linguagem de *O Anjo Exterminador* à suspensão de sentido:

El sentido es algo tan fatal para el hombre que, en cuanto libertad, el arte parece ocuparse, sobre todo en el presente, no de *fabricar* sentido sino por el contrario de *suspenderlo*. Los mejores filmes (para mí) son aquellos que suspenden mejor el sentido [...] Desde esta perspectiva, *El ángel exterminador* es una película muy bella: se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido³⁵².

Nota-se, entretanto, que os acontecimentos que se passam ao longo da clausura são comuns em uma situação de calamidade, como a morte de um dos personagens que estava enfermo, o suicídio de um casal e o comportamento dos personagens em geral – que se torna mais agressivo, ou *histérico* – no caso de alguns personagens femininos. Dessa maneira, o filme mostra a degradação humana na medida que retrata um grupo de pessoas da alta sociedade que se encontram em um comportamento vicioso porque só podem contar consigo mesmos, ou seja, sem os serviços das classes mais baixas, e assim, não conseguem progredir. No entanto, a situação é impossível, porque não existe uma força invisível que segura o grupo de indivíduos presos à casa. Ainda assim, eles não conseguem sair do *looping*³⁵³ em que se encontram. Pela impossibilidade da circunstância, o argumento de *El Ángel Exterminador* pode ser considerado alegórico, porque “puede dar lugar a decenas de interpretaciones diferentes y todas ellas son verdaderas y falsas a la vez”³⁵⁴.

A obra vai contra “el orden de la realidad, poniendo a la luz el desorden que ella misma oculta [...] para provocar el derrocamiento del mundo dado”³⁵⁵. Ela desestrutura a concepção de realidade para suscitar um papel ativo e decisivo por parte do espectador. O filme tem a cadência de um sonho, ou ainda, de um pesadelo. Traçando um paralelo com o que foi escrito por Le Goff:

³⁵¹ Sofia Eiroa Rodriguez, “Un Encuentro con el absurdo y el surrealismo: El Ángel Exterminador”, In: *Cuadernos de encuentro (Murcia)*, Fernández Sinde, Alfredo. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2003, 37.

³⁵² Roland Barthes, *El grano de la voz*, 27-30 Cit In Pedro Payato, “Suspensión del sentido y repetición em el ángel exterminador (Buñuel, 1962)”, *Fotocinema*, nº 3 (2011): 3-16.

³⁵³ Comportamento cíclico e repetitivo.

³⁵⁴ Sofia Eiroa Rodriguez, “Un Encuentro con el absurdo y el surrealismo: El Ángel Exterminador”, In: *Cuadernos de encuentro (Murcia)*, Fernández Sinde, Alfredo. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2003, 31.

³⁵⁵ Juan Pedro Enrile Arrate, “Un Encuentro con el absurdo y el surrealismo: El Ángel Exterminador”. In: *Cuadernos de encuentro (Murcia)*, Fernández Sinde, Alfredo (Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2003), 43.

Aqui é necessário, certamente, evocar Freud como inspirador, em especial o Freud da *Interpretação dos Sonhos*, onde afirma que «o comportamento da memória durante o sonho é certamente significativo para toda a teoria da memória». A partir do capítulo II, Freud trata da «memória no sonho» onde, retomando uma expressão de Scholz, crê notar que «nada do que possuímos intelectualmente pode ser inteiramente perdido». Mas crítica «a ideia de reduzir o fenômeno do sonho ao da rememoração», pois existe uma escolha específica do sonho na memória, uma memória específica do sonho. Esta memória, também aqui, é escolha. Mas Freud não tem a tentação de tratar a memória como uma coisa, como um vasto reservatório. Mas ligando o sonho à memória latente e não à *memória consciente* e insistindo na importância da infância na constituição desta memória, contribui, ao mesmo tempo que Bergson, para aprofundar o domínio da memória e para esclarecer, pelo menos ao nível da memória individual, esta censura da memória tão importante nas manifestações da memória coletiva.³⁵⁶

El Angel Exterminador, sendo *alegórico*, suscita muitas reflexões ao decorrer do filme e ao fim do filme, sendo a mais evidente a impotência ou superficialidade de um grupo confortável e civilizado, e a progressiva barbárie que se impõe mediante a um momento crítico. Em uma conferência de 1966, não muito tempo depois do lançamento do filme, Adorno disse, sobre os eventos da Segunda Guerra Mundial - especialmente *Auschwitz*:

Apesar da não-visibilidade atual dos infortúnios, a pressão social continua se impondo. Ela impele as pessoas em direção ao que é indescritível e que, nos termos da história mundial, culminaria em *Auschwitz*. Dentre os conhecimentos proporcionados por Freud, efetivamente relacionados inclusive à cultura e à sociologia, um dos mais perspicazes parece-me ser aquele de que a civilização, por seu turno, origina e fortalece progressivamente o que é anticivilizatório³⁵⁷.

As propostas de Adorno são: 1 - que se entenda a *psiquê* dos responsáveis por *Auschwitz*, para perceber que pulsões são expressas a ponto de criar condições favoráveis à expressão de tal brutalidade e 2 - que *Auschwitz* seja lembrado para redimir as chances de que ocorra novamente. Nesse sentido, a cadência do filme remonta as propostas de Adorno. Primeiro, pela demonstração das forças pulsionais ao longo de todo o filme, a exemplo: o casal que se esconde no armário tem uma conversa ambígua, que pode ser entendida tanto como o momento de suicídio como que estão fazendo amor – H: “aquí desemboca el mar” M: “Oh, Diego” H: “Desciende más” - a mulher suspira – H: “ya, el *ritus* horrible” M: “oh, amor mío” H: “muerte mia, oh, ardil”^{358 359}. Essa cena explicita a identificação do *princípio de prazer* com a *Thanatos*³⁶⁰; ou ainda, na cena em que um dos personagens rompe a um cano

³⁵⁶ Jacques Le Goff, *Enciclopédia Einaudi. Volume 1: Memória e História*, (Lisboa: Casa da Moeda, 1984), 43.

³⁵⁷ Theodor Adorno, *Educação após Auschwitz*. Frankfurt: Zum Bildungsbegriff der Gegenwart, 1967, consultado em 24-12-21, https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5090779/mod_resource/content/1/Adorno-Educacao-apos-Auschwitz.pdf.

³⁵⁸ Transcrição pessoal. “H” indica as falas do homem e “M” as da mulher. Luis Buñuel, *El Ángel Exterminador*, 39’ 59” – 40’ 22”.

³⁵⁹ Em francês, “*petite mort*” é um expressão utilizada para o gozo masculino, dessa forma a fala de Diego confirma a sua ambiguidade.

³⁶⁰ Ver: Sigmund Freud, *Freud, Sigmund. Das Ich und das Es. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, G.M.B.H., 1923*, Disponível em 11-12-2021, <https://www.loc.gov/item/mss3999001988/>.

para que todos tenham finalmente acesso à água³⁶¹, recurso esgotado desde o princípio do filme, percebe-se a *Eros*³⁶², que se esforça por manter-se e conservar a existência em situações de perigo. Tal é visto sobretudo quando o médico diz que “la falta de contención puede ser peligrosa, sobretudo para los enfermos”³⁶³, demonstrando empatia pelas condições de vida da coletividade. Finalmente, a memória redentora se dá na medida em que a chave para a saída da clausura está no estaque da *compulsão de repetição*, ou seja, está na própria invocação do passado: os personagens só se veem livre da condição de aprisionamento na casa quando se reúnem na sala de jantar na mesma disposição em que se encontravam no dia em que ficaram lá presos (figura 9) – tal rememoração se dá até mesmo por meio da música tocada no piano, a mesma sonata que Luzia tocou no dia em que ninguém conseguiu deixar a sala.

Relacionando esse momento de redenção pela rememoração do filme com o ofício Histórico, evocar-se-á o autor Paul Ricoeur, que faz uma transposição do “plano privado da relação analítica para o plano público da memória coletiva e da História”, quando escreve que a reconciliação da memória com o recalcado (ou inconsciente) que se manifesta por meio das pulsões, se dá por meio de uma atividade de trabalho³⁶⁴:

A palavra importante, aqui, é trabalho – ou, antes, “trabalhar” – que enfatiza não somente o caráter dinâmico do processo inteiro [de lembrar], mas a colaboração do analisado nesse trabalho. É em relação com essa noção de trabalho, enunciada em sua forma verbal, que se torna possível falar da própria lembrança, assim liberada, como de um trabalho, o “trabalho de rememoração” (*Erinnerungsarbeit*) (...). Assim, trabalho é a palavra repetida várias vezes, e simetricamente oposta à compulsão: trabalho de rememoração contra compulsão de repetição, assim se poderia resumir (...).³⁶⁵

A compulsão é a ação repetitiva guiada pela pulsão, pela energia espontânea e instintiva humana. A rememoração, que necessita de uma articulação narrativa para estruturar-se e por isso Ricoeur chama de *trabalho*, é o oposto ao fluxo acomodado e contundente. Dessa maneira, relacionando a ideia do autor a *El Ángel Exterminateur*, pode-se pensar que a rememoração é uma maneira de impedir o retorno da compulsão acomodada e violenta. Ou ainda, o gesto de lembrar freia a perpetuação de um retorno incessante da barbárie. Daí a importância de lembrar, ou trabalhar a lembrança, dos fatos históricos e da

³⁶¹ Luis Buñuel, *El Ángel Exterminador*, 43’ 30” – 43’ 52”.

³⁶² Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*. Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, G.M.B.H., 1921, Disponível em 11-12-2021, <https://www.gutenberg.org/files/28220/28220-h/28220-h.htm>.

³⁶³ Transcrição pessoal.

³⁶⁴ Paul Ricoeur, *A Memória, A História, O Esquecimento*, 85.

³⁶⁵ *Ibid.*, 84 -85.

memória coletiva de uma sociedade, e por essa razão, o presente precisa constantemente de situar as lembranças para redimir as pulsões violentas que são extemporâneas e inerentes à condição humana – porque presentes ao longo de todas as eras abordadas pela historiografia, da antiguidade à contemporaneidade.



Figura 8 - Reunião de encerramento após a janta, que configura o início do claustro do grupo e os mostra bem alinhados e interessados na apresentação³⁶⁶.



Figura 9 - Reunião de encerramento após a janta, que configura o fim do claustro do grupo e os mostra cansados e alheios à apresentação³⁶⁷.

³⁶⁶ Figura 8 : captura de tela de El Ángel Exterminador (1962), Producciones Gustavo Alatríste.

³⁶⁷ Figura 9 : captura de tela de El Ángel Exterminador (1962), Producciones Gustavo Alatríste.

2.6. – *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972)

Dicen que, durante el sueño, el cerebro se protege del mundo exterior, que es mucho menos sensible a los ruidos, a los olores y a la luz. Pero, por el contrario, parece estar bombardeado desde el interior por una tempestad de sueños que afluyen en oleadas. Miles y miles de millones de imágenes surgen, pues, cada noche, para disiparse casi en seguida, envolviendo la Tierra en un manto de sueños perdidos. Todo, absolutamente todo, es imaginado una u otra noche por uno u otro cerebro, y olvidado³⁶⁸.

O Charme discreto é um filme sem linearidade estabelecida, como outros de Buñuel, a exemplo, os aqui tratados: *Le fântome de la liberté* (1974), *L'âge d'or* (1930) e *El Ángel exterminador* (1962). Entretanto, há duas repetições que permeiam todo o filme: a interrupção da celebração da janta, que é o motivo e o desejo último do grupo de personagens principais; e esse mesmo grupo seguindo sem rumo por uma autoestrada – que marca a progressão da intersecção entre a realidade e o onírico, e que se repete três vezes. A primeira cena marca destarte o compasso da repetição que conduz o filme, quando o jantar é impedido, nessa vez em decorrência a um desentendimento a propósito da data proposta pelo Sr. Senechal e a data entendida pelo grupo de amigos, episódio ao qual Buñuel se inspirou em um relato do produtor do filme, Serge Silberman:

Ya he dicho, a propósito de *El ángel exterminador*, cuánto me atraen las acciones y las frases que se repiten. Estábamos buscando un pretexto para una acción repetitiva, cuando Silberman nos contó lo que acababa de ocurrirle. Invitó a varias personas a cenar en su casa, un martes, por ejemplo, olvidó hablar de ello a su mujer y olvidó que ese mismo martes tenía una cena fuera de casa. Los invitados llegaron hacia las nueve, cargados de flores. Silberman no estaba. Encontraron a su mujer en bata, ignorante de todo, cenada ya y disponiéndose a meterse en la cama.

Esta escena se convirtió en la primera de *El discreto encanto de la burguesía*. No había más que proseguirla, imaginar diversas situaciones en las que, sin forzar demasiado la verosimilitud, un grupo de amigos intentan cenar juntos, sin conseguirlo³⁶⁹.

Até ao século XVII, a palavra *charme* (*carmen*, em latim), que substantiva o título do filme, “teve o sentido de *fórmula mágica* ou *canto mágico*, provocando o enfeitiçamento, bruxaria, magnetismo ou ilusão”³⁷⁰. Remontando a acepção do *charme* enquanto feitiço ou ilusão, o argumento do filme se desenrola, de maneira sutil (ou discreta), por meio de sonhos, sonhos dentro de sonhos e lembranças - enquanto trata do comportamento dialeticamente influente e impotente da classe burguesa, representada por seis amigos: o casal Senechal – Alice e Henri; o casal Thévenot – François e Simone; a irmã mais nova de Simone, Florence;

³⁶⁸ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 115-116.

³⁶⁹ *Ibid.*, 315.

³⁷⁰ Martine Joly, *Introdução à Análise da imagem*, (Lisboa: Edições 70, 1994), 142.

e Rafael Acosta - o embaixador de um país fictício chamado “Miranda”, que estaria situado na América do Sul.

Gracias a su astucia narrativa, Buñuel nos va introduciendo en situaciones cada vez más incongruentes, contadas con una gran desenvoltura, por lo que nos encontramos ya en plenas arenas movedizas en el momento en el que nos apercebimos de la situación. Para entonces las pesadillas ya no son una prolongación o apéndice de la «realidad»: la propia trama de la película son las pesadillas³⁷¹.

O filme, tal qual o próprio Buñuel, é anti-burguês, mostrando uma imagem satírica e fútil da burguesia, o que se relaciona muito a *El Ángel Exterminador* (1962). Tal qual no filme dez anos mais velho, o tema é um grupo de convivas de classe média alta que se reúnem para a janta. Por outro lado, em *Le charme discret de la bourgeoisie*, Buñuel teve as condições que almejava para a realização do filme de 1962³⁷²: um elenco francês, tal qual vestimentas produzidas na França e em cenários franceses, o que ilustrava melhor as condições de uma burguesia abastada, uma vez que a França era e continua a ser um país economicamente mais desenvolvido que o México. Além disso, *Charme discreto* é um filme a cores, em contraste a *O Anjo Exterminador*, que é em preto e branco.

No entanto, as maiores diferenças entre os filmes consistem exatamente nos elementos de repetição do filme francês: a cerimônia e o deslocamento. Em *El Ángel Exterminador*, o grupo de amigos burgueses se encontra preso na sala de jantar após o fim da refeição, enquanto em *Le charme discret*, o grupo de amigos não é nunca bem-sucedido em findar a refeição, mas aparece algumas vezes a caminhar livremente por uma estrada vazia, ou seja, não estão presos em uma sala fechada. Além disso, o cenário em que a cerimônia está prevista de acontecer sempre se altera, o que reforça o contraste com a sala de jantar/claustro de *El Ángel Exterminador*.

Na primeira sequência de *Charme Discreto*³⁷³ (considerando essa sequência desde a primeira cena do filme até a primeira cena em que os amigos aparecem caminhando por uma autoestrada) as cenas têm uma certa coerência entre si, no sentido de verossimilhanças, apesar de serem uma compilação de situações extraordinárias – como por exemplo, a segunda tentativa de jantar que ocorre no restaurante, mas acaba por não acontecer porque o enterro do dono está a ocorrer em uma sala nos fundos do restaurante. Assim, essas cenas parecem acontecer no plano da experiência dos personagens, e não se tratar de alguma conversa, relato

³⁷¹ Agustín Sanchez Vidal, *Luis Buñuel*, (Madrid: Cátedra, 2010), 288.

³⁷² “A veces, he lamentado haber rodado en México *El Ángel exterminador*. Lo imaginaba más bien en París o en Londres, con actores europeos y un cierto lujo en el vestuario y los accesorios, En México pese a la belleza de la casa, pese a mis esfuerzos por elegir actores cuyo físico no evocara necesariamente a México, padecí una cierta pobreza en la mediocre calidad de las servilletas, por ejemplo: no pude mostrar más que una. Y ésa era de la maquilladora, que me la prestó”. Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro* (Barcelona: Contemporánea, 2019), 302.

³⁷³ Luis Buñuel, *Le Charme Discret de la Bourgeoisie*, 00’ 42” - 29’ 04”.

ou sonho e, dessa forma, essa primeira sequência introduz ao espectador traços identitários dos personagens e de suas relações interpessoais: os homens que cooperam em um esquema de tráfico internacional de drogas por meio da mala diplomática do embaixador de “Miranda”, assim como a perseguição ao embaixador por parte de uma menina que ele alega ser uma terrorista de seu país; a tendência alcoólatra de Florence; o medo de Rafael e François de serem entregues à polícia, quando os Sénéchal se atrasam para a terceira tentativa de refeição; a relação extraconjugal entre Rafael e Simone, quando o homem acaricia discretamente a nuca da Sra. Thévenot; e a chegada do bispo-jardineiro ao grupo, quando esse se apresenta ao casal Sénéchal: primeiro como jardineiro - quando é expulso da casa -, e logo depois aparece novamente com o traje de bispo, quando é bem-recebido e assim explica sobre sua experiência com jardinagem e sobre a autorização para trabalhar para além da diocese. Ele então é contratado como jardineiro pelo casal.

Assim, a trama se dá a partir dos personagens centrais, mas conta também com a ocasional interação de outros personagens que interagem com eles e mostram as conexões da alta burguesia (representada pelo grupo central) com outros grupos sociais, como os militares, a igreja (representada pelo bispo) e a polícia.

Em sequência, o grupo de amigos aparece então na primeira repetição da cena da caminhada em uma estrada com flores em torno, de aspecto rural (figura 10). Essa cena pode representar tanto uma fronteira entre as três sequências separadas por essa cena e sua repetição, como uma crítica à condição de vida da burguesia – abertura dada por não apresentar nenhuma fala, nem contexto, tampouco direção ou ponto de partida, o que marca uma suspensão do tempo narrativo³⁷⁴.

Por um lado, se essa suspensão for encarada enquanto fronteira, pode se pensar que ela demarca diferentes níveis de consciência/inconsciência, uma vez que, afinal, a segunda sequência se tratava de um sonho de Henri - dentro de um sonho de François, e a terceira sequência, por sua vez, termina com Rafael despertando e se dirigindo até a cozinha. A final quem sonhava - Henri, François ou Rafael? O filme encerra com a terceira e última repetição da cena da autoestrada, que parece representar o inconsciente³⁷⁵ dos personagens, tanto a nível

³⁷⁴ Tal qual esse tempo vazio, também as conversas, elocubrações e preocupações dessa burguesia são vazias, fúteis – seu único interesse é a conservação do *status* que eles trazem, sem nenhum engajamento ou consideração crítica sobre a sociedade que os cerca ou o contexto em que se encontram.

³⁷⁵ “O inconsciente não se identifica simplesmente com o desconhecido; é antes o *psíquico desconhecido*, ou seja, tudo aquilo que, supostamente, não se distinguiria dos conteúdos psíquicos conhecidos, quando se chegasse à consciência. [...] Assim definido, o inconsciente retrata um estado de coisas extremamente fluido: tudo o que eu sei, mas em que não estou pensando no momento; tudo aquilo de que um dia eu estava consciente, mas de

individual, como coletivo (desse grupo), que está reunido nos sonhos individuais dos personagens e também na autoestrada, e que afinal o espectador não pode saber se, depois do despertar de Rafael, a cena que poderia seguir à da autoestrada indicaria, mais uma vez, que também o sonho do embaixador faria parte do sonho de outro personagem ainda. Assim, ao fim do filme, não se pode concluir em definitivo quem sonhava.

É interessante notar, em consideração à falta de sentido e direção da cena da autoestrada, que para Enzo Traverso, é a “memória – a saber, as representações colectivas [SIC] do passado tal como se forjam no presente – [que] estrutura as identidades sociais, inscrevendo-as numa continuidade histórica e dotando-as de um sentido, ou seja, de um conteúdo e de uma direção”³⁷⁶. Nesse sentido, essa cena não estaria carregada de memória, mas apenas do próprio grupo – o que poderia confirmar que as sequências posteriores são, na verdade, experiências do inconsciente dos personagens.

Por outro lado, se a cena da autoestrada for tida como uma crítica a burguesia, uma postura recorrente nos filmes de Buñuel, pode se entender que o realizador critica, em efeito, a absurdidade da existência desses personagens burgueses, que tem por ambição última algo tão banal como jantar, e que tecem, ao longo do filme, comentários tão banais quanto a própria cena em que os convivas caminham - sem direção, nem assunto, tampouco destino ou sequer um propósito. Nesse sentido, se pode entender que cada um do grupo apenas considera como relevante dois fatores: a sua própria existência pessoal (e com ela o prazer e o interesse individuais), e a relação que cada um mantém com o próprio grupo.

Em continuação, na segunda sequência³⁷⁷, que se dá após a primeira repetição da cena da autoestrada, as fronteiras entre o consciente e o inconsciente são então embaçadas. A primeira cena dessa sequência se dá em um restaurante, onde as mulheres do grupo (Alice, Simone e Florence) se reúnem para tomar um chá. Elas notam que há um tenente as encarando. O garçom então anuncia que não há mais chá, ao que elas decidem então pedir três cafés. Florence pede o seu café com conhaque, mas eles não vendem álcool.

que atualmente estou esquecido; tudo o que meus sentidos percebem, mas minha mente consciente não considera; tudo o que sinto, penso, recordo, desejo e faço involuntariamente e sem prestar atenção; todas as coisas futuras que se formam dentro de mim e somente mais tarde chegarão à consciência; tudo isto são conteúdo do inconsciente. Estes conteúdos são, por assim dizer, mais ou menos capazes de se tornarem conscientes, ou pelo menos foram conscientes e no momento imediato podem tornar-se conscientes de novo”. Carl Jung, *A natureza da Psique*, (Petrópolis: Editora Vozes, 2000), 62-63.

³⁷⁶ Enzo Traverso, *O passado, modos de usar: História, Memória e Política*, (Lisboa: Unipop, Fevereiro de 2012), 14-15.

³⁷⁷ Luis Buñuel, *Le Charme Discret de la Bourgeoisie*, 00' 29' 48" - 01° 13' 45".



Figura 10 - Grupo de amigos andando por uma estrada rural sem destino, nem contexto³⁷⁸.

Corte, e o enquadramento é então redirecionado para o tenente, que se levanta e se apresenta ao grupo de amigas como “Hubert de Rochecahin”. Ele pergunta se pode se juntar à mesa e Alice, hesitante, responde que “certamente”. Ele as pergunta se elas tiveram uma infância feliz, Alice e Simone dizem que sim, enquanto Florence diz “Eu não, tenho diversos complexos: o complexo de Euclides, o complexo de...” e o tenente a interrompe dizendo que a infância dele foi trágica. Ele pergunta então se pode contar sobre ela e anuncia que talvez a história seja um pouco longa, mas que é interessante. Alice responde “se você quiser...”. Ele então começa a narrar “eu me lembro, eu tinha onze anos e estava para entrar ao colégio militar”, enquanto a câmera centraliza o tenente em *close-up*. Corte e a cor das cenas é escurecida, um menino está vestido com uniforme militar enquanto um alfaiate avalia o caimento da roupa. O menino é encaminhado ao pai pela ama, e o pai então anuncia que a mãe está morta, assim bem como que o menino irá para o colégio militar. A mudança de cor, assim como o traje do menino (semelhante ao do tenente), evidencia que a sequência se trata de um *flashback* desse personagem.

Dentro do que seria a memória do tenente, depois que ele, menino, se retira da sala do pai, vemos o garoto caminhar por um corredor onde há o som em *off* de um relógio, e ele vê repentinamente uma mulher muito pálida em uma janela interior (ou seria um espelho?), a

³⁷⁸ Figura 10: captura de tela de *Le Charme Discret de la Bourgeoisie*, Greenwich Film Productions.

qual o menino chama por “mãe” e corre para o cômodo onde a mulher estaria, mas não há ninguém. Ele então escreve “mamãe, eu te...”, quando o fantasma da mãe explica em *off* (uma vez que a personagem não move a boca) que o homem com quem ele falou não é seu verdadeiro pai e aponta para a cama, onde surge um homem baleado no olho. Ela explica que o falso pai matou o verdadeiro em um duelo, e então pede para que o garoto o mate com um veneno que há em uma garrafa azul que se encontra dentro do armário do banheiro. No lugar apresentado pelo espectro há mesmo um veneno. Corte e o falso pai aparece convulsionando até que os fantasmas dos verdadeiros pais aparecem sentados na cama ao lado da que se encontra o corpo morto (figura 11). Corte e o ambiente da cena passa então a ser novamente o restaurante, e o tenente conclui sua história dizendo que “alguns dias mais tarde parti para o colégio militar, onde uma vida apaixonante me aguardava”.



Figura 11 - Os fantasmas dos pais no relato do tenente³⁷⁹.

A transição da sequência do tenente é dada por uma mudança no foco, que passa do tenente ao garçom que surge no canto esquerdo da tela para anunciar que também o café (que havia sido pedido em substituição ao chá) acabara. Alice diz “C’est invraisemblable!”³⁸⁰, com ar de indignação e Florence franze o cenho, confirmando a indignação. O tenente então agradece a atenção das mulheres e pede permissão para se retirar. Alice responde-o “Faites

³⁷⁹ Figura 11: captura de tela de *Le Charme Discret de la Bourgeoisie*, Greenwich Film Productions.

³⁸⁰ “É inacreditável!”, tradução pessoal.

donc, lieutenant – et merci!”³⁸¹, indicando que se ele quiser partir, pode apenas fazê-lo, sem que peça permissão - o que aponta uma coexistência harmoniosa entre a burguesia e as forças armadas, ao mesmo tempo que um contraste da rígida disciplina militar, com a despreensão burguesa que se pode verificar nesta sequência do restaurante.

Outro aspecto que ilustra e confirma tal despreensão ou indiferença é como elas pediram chá, e na falta deste, pediram café e, na falta deste, finalmente Florence termina por pedir uma água ao garçom. Pouco importa para elas o que beber: chá, café ou água, assim como pouco as importou o relato do tenente, ele é agradecido apenas como cordialidade. Mostram-se, antes, mais indignadas com a escassez do restaurante, do que com o relato escutado, uma vez que não esboçaram nenhuma reação à memória *fantasística* do tenente. Elas estão ali para passar o tempo, e sentem apenas o que diz respeito a si mesmas, o que é confirmado quando Simone diz “Oh, mon Dieu! Où avais-je la tête. J’ai un rendez-vous. J’ai dois vous quitter. Excusez-moi”³⁸².

Dessa maneira, já no início da segunda sequência se pode perceber que a presença do inconsciente está misturada à presença consciente na narrativa da lembrança de infância do tenente, em que ele menciona o fantasma dos pais, assim como o assassinato impune do falso pai, guiado, por sua vez, pelo espectro da mãe. Um fantasma é um substantivo abstrato, e dessa maneira a sua existência apenas pode ser considerada na medida subjetiva de quem narra – uma vez que tal existência não pode ser provada. Se o *flashback* é um recurso que representa a evocação de uma memória, nesse caso ele surge de maneira fantástica, mencionando interações com mortos como parte da lembrança do tenente. Além disso, quando esse personagem chega à mesa, ele pergunta se as mulheres tiveram uma infância feliz – a resposta de Florence “eu não, tenho muitos complexos” pode ler-se à luz dos conceitos psicanalíticos de Jung, para quem:

A palavra "complexo" no seu sentido psicológico introduziu-se na língua alemã e inglesa correntes. Hoje em dia todo mundo sabe que as pessoas "têm complexos". Mas o que não é bem conhecido e, embora teoricamente seja de maior importância, é que os complexos podem "ter-nos". A existência dos complexos põe seriamente em dúvida o postulado ingênuo da unidade da consciência que é identificada com a "psique", e o da supremacia da vontade. Toda constelação de complexos implica um estado perturbado de consciência. Rompe-se a unidade da consciência e se dificultam mais ou menos as intenções da vontade, quando não se tornam de todo impossíveis. A própria memória, como vimos, é muitas vezes profundamente afetada³⁸³.

³⁸¹ “Então faça, tenente – e obrigada!”, tradução pessoal.

³⁸² “Oh meu Deus! Onde eu estava com a cabeça? Tenho um encontro. Devo deixar vocês. Com licença.”, tradução pessoal.

³⁸³ Carl Jung, *A natureza da Psique*, 19.

Se a memória “estrutura as identidades sociais”³⁸⁴ e ao mesmo tempo pode ser afetada pelos complexos - fora do nível consciente do sujeito (ou do coletivo) - seria a memória uma forma de sonhar acordado? Por um lado, sim. Segundo Traverso, “a memória é qualitativa, singular, pouco preocupada com comparações, com a contextualização, ou com generalizações. Quem a transporta não necessita de apresentar provas”³⁸⁵, tal qual o sonho. Por outro lado, mesmo quanto ao sonho, dele só temos a memória. Dessa forma, ambas são “uma construção, sempre filtrada[s] por conhecimentos adquiridos posteriormente, pela reflexão que se segue ao acontecimento, por experiências que se sobrepõe à primeira e modificam a recordação”³⁸⁶ – mas a memória se articula conscientemente, enquanto o sonho, segundo Jung:

É uma parcela da atividade psíquica involuntária, que possui, precisamente, suficiente consciência para ser reproduzida no estado de vigília. Entre as manifestações psíquicas são talvez os sonhos aquelas que mais nos oferecem dados "irracionais". Parecem comportar um mínimo de coerência lógica e daquela hierarquia de valores que caracterizam os outros conteúdos da consciência e, por isto, são menos fáceis de penetrar e de compreender. Sonhos cuja estrutura satisfaz ao mesmo tempo à lógica, à moral e à estética constituem exceções. De modo geral, o sonho é um produto estranho e desconcertante, que se caracteriza por um grande número de "más qualidades", como a falta de lógica, uma moral duvidosa, formas desgraciosas, contrassensos ou absurdos manifestos. Por isto é que são prontamente rejeitados como estúpidos, absurdos e desprovidos de valor³⁸⁷.

A segunda sequência de cenas mostra, além da memória do tenente, o relato de um sonho de um segundo militar, dessa vez um sargento, quando a tropa que chega antecipadamente à casa dos Sénéchal (no que seria a terceira tentativa de confraternização na residência do casal), é avisada por esse mesmo personagem de que a tropa terá que sair para ataque. A diferença entre o relato de uma memória e o relato de um sonho é dada no filme pela forma como ambas são anunciadas, um aspecto que efetivamente modifica a forma como o relato é percebido pelo ouvinte, e creditado pelo narrador. Entretanto o traço de que ambas são narradas por militares, ainda que um seja um sargento (o que conta o sonho) e que o outro seja um tenente (o que conta a memória), poderia ilustrar bem a aproximação entre memória e sonho.

Para além disso, quando a tropa chega à casa dos Sénéchal, Simone os convida a se juntarem para a janta, e enquanto a casa é reorganizada para que todos os soldados se sentem (os coronéis a mesa com o grupo de amigos, e os soldados em uma mesa separada), o coronel revela fumar *marijuana*. Rafael e François concordam quanto ao “horror aos drogados”,

³⁸⁴ Enzo Traverso, *O passado, modos de usar: História, Memória e Política*, 14-15.

³⁸⁵ *Ibid.*, 22-23.

³⁸⁶ *Ibid.*, 23.

³⁸⁷ Carl Jung, *A natureza da Psique*, 111.

ainda que façam parte de um contrabando internacional de cocaína - como mostrado na primeira sequência. Rafael concede então seu lugar ao bispo, que se aproxima ao grupo, indicando respeito pelo religioso. O general então defende que a *marijuana* não é uma droga, e para reforçar sua posição menciona o que se passa no Vietnã, dizendo que “do general aos soldados, todo mundo fuma”. Simone diz que “o resultado é que eles bombardeiam as próprias tropas uma vez por semana”, e o general responde que “se eles bombardeiam as próprias tropas, devem ter suas razões.

Essa sequência faz uma crítica direta à guerra do Vietnã (1959-1975), que era então contemporânea ao filme. Durante essa guerra, o presidente Richard Nixon, dos EUA – país que ocupava o Vietnã em um movimento de apoio ao regime do Vietnã do sul contra o Vietnã do norte (que era, por sua vez, apoiado pela URSS, mediante ao cenário da Guerra Fria) – declarou, em junho de 1971, que as drogas ilícitas seriam o “inimigo número um” da sociedade estadunidense³⁸⁸. Essa declaração se deu porque “tanto o consumo prescrito ou auto prescrito de substâncias psicoativas pelo pessoal militar assumiu proporções alarmantes”³⁸⁹:

According to the Department of Defense, in 1968 as much as half of American men deployed in Vietnam took some kind of drugs. In 1970 this rate increased to 60 percent of soldiers used intoxicants. In 1971 nearly 51 percent smoke marijuana, 28 percent took hard drugs (mostly heroin), and almost 31 percent used psychedelic substances.³⁹⁰ These were but estimates that obviously worried many and seemed to justify the claim that most American soldiers serving in Southeast Asia did drugs regularly and on a massive scale³⁹¹.

Entretanto, o consumo de drogas ilícitas se deu por diversos fatores: como a idade dos soldados, correntemente menores de 21 anos e, portanto, muito jovens para comprar bebidas alcólicas; o estresse ocasionado pela distância de casa e pela tática *vietcongue* (os soldados do Vietnã do norte se vestiam de civis e faziam ataques-surpresa); e o preço/qualidade das drogas, muito mais potentes e baratas que nos EUA. Por outro lado, o comentário de Simone é parcialmente verdadeiro, e faz referência a um episódio mencionado por Kamiński (entretanto o soldado em causa estava sob o efeito de anfetamina e não de marijuana):

³⁸⁸ Vasco Gil Calado, “As drogas em combate: usos e significados das substâncias psicoativas na Guerra Colonial Portuguesa”, *Etnográfica*, volume 20, nº 3 (2016): 471-494, consultado em 06-01-2022, <https://journals.openedition.org/etnografica/4628>.

³⁸⁹ Tradução pessoal. Lukasz Kamiński, *Shooting up: Short History of Drugs and War*. Londres: C. Hurst & Co. (Publishers) Ltd., 2017, Amazon.

³⁹⁰ Lewy, America in Vietnam, 154 Cit In Lukasz Kamiński, *Shooting up: Short History of Drugs and War*. Londres: C. Hurst & Co. (Publishers) Ltd., 2017, Amazon.

³⁹¹ Lukasz Kamiński, *Shooting up: Short History of Drugs and War*. Londres: C. Hurst & Co. (Publishers) Ltd., 2017, Amazon.

For example, a member of the elite Green Berets nick-named “Bill”, who was so heavily addicted to amphetamine that he needed to take as much as one hundred milligrams per day, during one nighttime river patrol “was so jumpy after twenty-six sleepless, drugged hours on duty that, when startled by a noise, he machine-gunned an accompanying boat, killing and maiming a number of his colleagues”³⁹². Hence amphetamine was to blame for some incidents of friendly fire and unjustified violence against civilian population³⁹³.

Por outro lado, a segunda sequência faz também alusão ao maio de 68. Evento sobre o qual Buñuel escreveu em sua autobiografia que “tuvo momentos maravillosos. Mientras paseaba por las calles levantadas, reconocía en las paredes, no sin cierta sorpresa, algunos de nuestros viejos eslóganes surrealistas: «La imaginación al poder», por ejemplo y «Prohibido prohibir»”³⁹⁴.

O maio de 68 foi um movimento estudantil que começou a partir dos universitários, para criticar a própria Universidade, iniciado na Universidade de Paris-Nanterre, na França, em que, segundo Hobsbawm (em acordo com o que foi relatado por Buñuel), “a antinomia essencial da nova cultura jovem surgiu mais claramente nos momentos em que encontrou expressão intelectual, como nos instantaneamente famosos cartazes dos dias de maio de 1968 em Paris: “É proibido proibir”³⁹⁵. Ainda segundo Hobsbawm, o evento foi o “epicentro de um levante estudantil continental”³⁹⁶, que estimulou “desde os EUA e o México, no Ocidente, até a Polónia, Checoslováquia e Jugoslávia, socialistas”³⁹⁷. Entretanto, se, por um lado, os estudantes franceses serviram de referência nalguns sítios, por outro, eles também estavam inseridos em um contexto global da sociedade, assim, segundo Thiollent:

A oposição à guerra americana no Vietnã mobilizava a juventude tanto nos EUA quanto na Europa. Além disso, a revolta negro-americana, a luta armada na América Latina e na África, a Revolução Cultural na China (1966-1969) contribuía para o clima de revolucionarização da juventude e do mundo universitário. A revolta estudantil espalhou-se na França com esse pano de fundo complexo e internacional³⁹⁸.

A princípio, os estudantes da França reivindicavam contra a decisão de separar os alojamentos masculinos e femininos³⁹⁹, o que faz parte, em efeito, da ideia de que “as regras

³⁹² Rasmussen, *On Speed*, p. 191 Lukasz Kamiński, *Shooting up: Short History of Drugs and War*. Londres: C. Hurst & Co. (Publishers) Ltd., 2017, Amazon.

³⁹³ Lukasz Kamiński, *Shooting up: Short History of Drugs and War*. Londres: C. Hurst & Co. (Publishers) Ltd., 2017, Amazon.

³⁹⁴ Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, 156.

³⁹⁵ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), 259.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Ibid.

³⁹⁸ Michel Thiollent, “Maio de 1968 em Paris : testemunho de um estudante”, *Tempo Social*, vol. 10, nº 2 (Outubro de 1998): 63-100, 65.

³⁹⁹ “Maio de 68”, Wikipedia, data de acesso: 26-03-2022, https://pt.wikipedia.org/wiki/Maio_de_1968.

e valores dos mais velhos não mais pareciam relevantes”⁴⁰⁰, inaugurando assim uma autonomia do grupo etário jovem, “o surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo era cada vez mais reconhecido”⁴⁰¹. Ainda para Hobsbawm, três características que reforçavam a eficácia política dos jovens franceses eram que:

[Primeira] Eram facilmente mobilizados nas enormes usinas de conhecimento que os continham, deixando-os ao mesmo tempo mais livres que os operários em fábricas gigantescas. [Segunda] Eram encontrados em geral nas capitais, sob os olhos dos políticos e das câmeras dos meios de comunicação. E, [terceira] sendo membros das classes educadas, muitas vezes filhos da classe média estabelecida, e — quase em toda parte, mas sobretudo no Terceiro Mundo — base de recrutamento para a elite dominante de suas sociedades, não eram tão fáceis de metralhar quanto as classes mais baixas. Na Europa Oriental e Ocidental não houve baixas sérias, nem mesmo nos imensos motins e combates de rua em Paris, em maio de 1968. As autoridades cuidavam para que não houvesse mártires.⁴⁰²

No entanto, segundo o historiador, “a efetividade política deles [dos estudantes] estava [sobretudo] em sua capacidade de agir como sinais e detonadores para grupos maiores, mas que se inflamavam com menos facilidade”, como os trabalhadores, uma vez que uma semana após o início da movimentação estudantil, “enormes ondas de greves operárias [começaram] na França e na Itália”⁴⁰³. Na França, “chegaram a totalizar dez milhões de grevistas, com manifestações de rua de tamanho nunca visto no período pós-guerra”⁴⁰⁴.

Finalmente, o encerramento dos protestos se deu graças a uma negociação entre o governo, os sindicatos de trabalhadores e sindicatos de empresários, que resultou em uma “série de vantagens para os trabalhadores, tais como a elevação do salário-mínimo, reconhecimento das sessões sindicais [...], liberdade de expressão na empresa, diminuição na jornada de trabalho e outras”⁴⁰⁵. Por sua vez, no que diz respeito aos estudantes, ainda segundo Hobsbawm, “o significado da rebelião estudantil [francesa] foi muito mais cultural do que político”⁴⁰⁶, uma vez que inaugurou a capacidade de agência dos jovens — “se tornou inegável que os estudantes tinham constituído, social e politicamente, uma força muito mais importante do que jamais haviam sido”⁴⁰⁷, bem como a reivindicação por maior igualdade de direitos entre os gêneros, além de uma reforma universitária, “chamada Réforme Edgar

⁴⁰⁰ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), 259.

⁴⁰¹ *Ibid.*, 253.

⁴⁰² *Ibid.*, 342.

⁴⁰³ *Ibid.*, 234-235.

⁴⁰⁴ Michel Thiollent, “Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante”, *Tempo Social*, vol. 10, nº 2 (Outubro de 1998): 63-100, 67.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), 224.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 232.

Faure, [...], [que] modificou o sistema de disciplinas e organização das universidades”, introduzindo universidades pluridisciplinares e o sistema de UV (unidades de valores), que “permite gerenciar um grande leque de disciplinas optativas, o que permite reduzir a contestação” de uma educação conservadora e reacionária⁴⁰⁸.

Nesse sentido, essa sequência de *Le charme discret* ilustra ideias do movimento estudantil de 68, tais quais a exaltação do Maoísmo, a reivindicação pela liberdade sexual e o radicalismo estudantil, o que se dá principalmente por meio da sequência em que o embaixador de Miranda captura a personagem “terrorista”, que também seria do país fictício de Miranda. A sequência começa, pois, a partir de uma cena em que o embaixador revista o corpo da menina de forma lasciva, e então a pergunta se ela está armada⁴⁰⁹ para, em seguida, dizê-la que “De fato, tu estás mais bem feita para o amor do que para a guerra”^{410 411}, o que faz referência ao *slogan* de maio de 1968, “Quando penso em revolução quero fazer amor”⁴¹².

Em sequência, os dois personagens entram na casa do embaixador, e o espectador pode ver a um enquadramento da porta se fechando. Corte e *close-up nos* pés da menina, que calçam um par de tênis rasgado e se movem inquietos. Em seguida, o embaixador diz “Tu me tomas por um cretino. Eu até mesmo seria socialista, se os socialistas acreditassem em Deus”⁴¹³. Essa fala faz referência aos “inspiradores aceitos da revolução radical e total transformação social”⁴¹⁴ para os jovens de 68, Mao Tse-Tung e Marx. Sobre a afinidade de esquerda da juventude, na fala do embaixador rida por “socialista”, Hobsbawm escreve que:

Pela primeira vez desde a era antifascista, o marxismo [...] atraía grande número de intelectuais ocidentais. (Jamais, claro, deixara de atraí-los no Terceiro Mundo.) Era um marxismo peculiar, voltado para o seminário, combinado com diversas outras modas diferentes das então correntes na academia, e às vezes com outras ideologias, nacionalistas ou religiosas, pois vinha da sala de aula e não da experiência de vidas de trabalho.⁴¹⁵

Em continuidade, o personagem do embaixador pergunta que idade tem a menina⁴¹⁶. Corte e o foco é enquadrado para o rosto da jovem com olhos grandes e bem abertos, em uma

⁴⁰⁸ Michel Thiollent, “Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante”, *Tempo Social*, vol. 10, nº 2 (Outubro de 1998): 63-100, 68.

⁴⁰⁹ Tradução pessoal de « ¿Llevas armas? ».

⁴¹⁰ Tradução pessoal de “En effet, tu es mieux faite pour l’amour que pour jouer à la guerre”.

⁴¹¹ Luis Buñuel, *Le Fantôme de la Liberté*, 44’22”- 44’32”.

⁴¹² Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), 259.

⁴¹³ Tradução pessoal de « Tu me prends pour un saloup. Je serais même socialiste, si les socialistes croyaient en Dieu ».

⁴¹⁴ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), 343.

⁴¹⁵ Ibid.

⁴¹⁶ « Quel âge as-tu ? ».

expressão alarmada. A câmera se move abrindo o enquadramento enquanto acompanha o movimento da personagem, que pega o abajur da mesa e arremessa ao chão. Ouve-se o tilintar que resulta da queda, mas a câmera continua enquadrada no embaixador e na menina, que se encaram. O embaixador diz, enquanto segura uma arma, que ela e seus amigos não terão nenhuma chance, e que a violência não leva a nada⁴¹⁷.

Ele revista sua bolsa e encontra legumes, a chave dos sonhos (o que talvez indique que esse momento mesmo seja um sonho do embaixador, o que será analisado alguns parágrafos adiante), e uma arma. Ele diz “caramba”, em espanhol, o que pode ser relacionado com os regimes autoritários que aconteceram na América Latina, onde estaria situado o fictício país de Miranda. Ele a oferece um pouco de champagne e a câmera enquadra na mão do homem, que serve duas taças. Ele a pergunta se ela tem “petits frères”, o que pode ser tido como “irmãos mais novos” ou uma ironia aos companheiros de revolução dela. Ele a entrega a taça, enquanto a câmera segue o gesto - técnica permitida pela evolução das tecnologias de cinema, em comparação aos filmes iniciais de Buñuel, que mantinham a câmera estática. A garota arremessa a bebida para trás e lança a taça para o chão. Novamente ouve-se o som do vidro se partindo, mas não se vê a queda. Ela encara o embaixador, que ri e a diz que “no fundo, nós temos as mesmas ideias”⁴¹⁸, e as enumera - ao mesmo tempo que a câmera desliza para enquadrar à mão do homem, que acaricia a coxa da menina de forma sugestiva – “a bomba e a poluição, por exemplo. Tu és contra, e bem, eu também”⁴¹⁹ (ao fundo se pode ouvir o som de uma sirene, que aumenta progressivamente); “Tu és pelo amor livre, eu também”⁴²⁰, e a menina o interrompe tirando bruscamente a mão do embaixador de sua coxa.

Ela então se levanta da mesa e diz que ele não tem o direito de tocá-la, e em seguida evoca a Mao, “Mao Tse-Tung tem razão, os cretinos como você devem ser eliminados sem pena”⁴²¹. O som da sirene é tão alto enquanto ela fala, que o espectador ouve com dificuldade o que ela está a dizer, e até mesmo o embaixador tapa um dos ouvidos, como se também ele pudesse ouvir o ruído. O personagem a responde que não está de acordo e que se Mao disse

⁴¹⁷ « Toi et tes amis, vous n’avez aucune chance », « La violence ne mène à rien ».

⁴¹⁸ Tradução pessoal de « Dans le fond, nous avons les mêmes idées ».

⁴¹⁹ Tradução pessoal de « la bombe et la pollution, par exemple. Tu es contre, et bien, moi aussi ».

⁴²⁰ Tradução pessoal de « Tu es pour l’amour libre, moi aussi ».

⁴²¹ Tradução pessoal de « Vous n’avez pas le droit de me toucher. Mao Tse-Tung a raison, les saloups comme vous, il faut les éliminer sans pitié ».

isso foi por não compreender Freud⁴²² e conclui que “em definitivo, se nós refletirmos bem, a única solução ao problema da fome e da miséria é a solução militar”⁴²³.

A fala do homem, que relaciona Mao à uma incompreensão de Freud indica duas coisas: a primeira é a referência mesma de Buñuel às ideias do psicanalista, aspecto presente desde *L'âge D'or*; e a segunda pode estar relacionada ao *Complexo de Édipo*, que, para Freud, é condição psíquica inerente ao ser humano de, durante a infância, apresentar desejos amorosos e hostis para com a figura materna/paterna⁴²⁴. A relação disso com Mao Tse-Tung, por sua vez, pode estar no fato de que o governante chinês iniciou, em 1966, a Grande Revolução Cultural chinesa, evento histórico no qual Mao “mobilizou as forças da juventude com um efeito terrível”⁴²⁵, “contra os intelectuais de todo o tipo”⁴²⁶, proclamando que “rebelar-se era justificado” e estimulando jovens conhecidos como “Guardas Vermelhos”⁴²⁷ a eliminar os opositores do maoísmo em “escolas, fábricas e instituições governamentais”⁴²⁸, de tal forma que “a educação superior [na China] praticamente parou e os intelectuais que já existiam foram regenerados em massa pelo trabalho braças compulsório no campo”⁴²⁹. Porque Mao “estava fundamentalmente convencido da importância da luta, do conflito e da alta tensão como algo [...] essencial à vida”⁴³⁰.

Em seguida, na sequência previamente mencionada, enquanto o embaixador de Miranda abaixa para pegar o abajur do chão, a menina se dirige a mesa e pega a arma que lá está. Ele a diz, virado de costas a ela, que a jovem verá em Miranda, quando for obrigada a “abrir as lindas coxas para um batalhão inteiro”⁴³¹, e então ela dispara o gatilho, mas a arma está vazia. O embaixador ouve o barulho do gesto e se vira, dizendo “e agora? A sua [pistola] certamente está carregada, porque você veio para me matar”⁴³². Esse momento se refere a outros dois acontecimentos contemporâneos a maio de 68. De um lado, a violência contra os

⁴²² Tradução pessoal de « Non. Je ne suis pas d'accord. Si Mao a dit ça, ça veut dire qu'il n'a pas compris Freud ».

⁴²³ Tradução pessoal de “en définitive, si on réfléchit bien, la seule solution au problème de la faim et de la misère, c'est la solution militaire”.

⁴²⁴ Ver: Sigmund Freud, *A interpretação dos Sonhos*, (Porto Alegre: L&PM Editores, 2013), 184-296. Disponível em 26-03-2022. <https://silo.tips/download/a-interpretacao-dos-sonhos>.

⁴²⁵ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991*, 253.

⁴²⁶ Ibid, 362.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ “Revolução Cultural Chinesa”, Wikipedia, Disponível em: 26-03-2022, https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Cultural_Chinesa.

⁴²⁹ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991*, 360.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Tradução pessoal de « Tu en feras l'expérience à Miranda, quand tu seras obligé d'ouvrir tes jolies cuisses à tout un bataillon d'infanterie ».

⁴³² Tradução pessoal de “Et maintenant ? Le tien a sûrement des balles, puisque tu es venu pour me tuer. »

estudantes engajados politicamente com ideias de esquerda na América Latina, tal como se deu na Argentina, Chile, México ou Brasil – de tal forma que “no Chile do ditador militar Pinochet, após 1973, [o número de estudantes] foi forçado a cair: de 1,5% para 1,1% da população”⁴³³. Segundo Hobsbawm:

Foi [...] a era mais sombria de tortura e contraterror na [...] história moderna da tortura, com “esquadrões da morte” não identificados nominalmente, bandos de sequestro e assassinato em carros sem identificação que “desapareciam” pessoas, mas que todos sabiam que faziam parte do exército e da polícia; de Forças Armadas, dos serviços de informação, de segurança e da polícia de espionagem que se tornavam praticamente independentes de governos, quanto mais de controle democrático; de “guerras sujas” indizíveis⁴³⁴.

E, do outro lado, a resposta revolucionária desses estudantes, que por vezes incluía sequestros e atos terroristas, como, por exemplo, o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, que se deu em 1969, no Rio de Janeiro⁴³⁵. Entretanto, mesmo que alguns estudantes mais radicais tenham tentado fazer a revolução sozinhos, através do terrorismo de pequenos grupos, Hobsbawm escreve sobre como a repressão a eles foi incomparavelmente maior do que a consequência de seus atos:

Embora tais movimentos recebessem muita publicidade (com isso atingindo pelo menos um de seus grandes objetivos), raramente tiveram qualquer impacto político sério. Onde ameaçaram tê-lo, foram eliminados rapidamente, tão logo as autoridades decidiram agir: na década de 1970, com brutalidade sem par e tortura sistemática nas “guerras sujas “da América Latina”⁴³⁶.

Na terceira sequência, o grupo de amigos é preso pelo inspetor Délécluze, levado à prisão, e solto das celas pelo sargento sangrento – fantasma de um oficial severo que aparece (em um *flashback*) torturando a um jovem manifestante em um piano. O jovem pode ser uma alusão ao maio de 68 e a repressão policial aos estudantes, ou ainda a um jovem torturado tal qual se deu nos países da América Latina. Entretanto essa soltura é parte de um sonho do inspetor, uma vez que o “sargento sangrento” do sonho ainda está vivo quando o inspetor acordar. Para Cristina Moreiras Menor é:

Esta técnica de montaje que no hace una diferenciación identitaria entre realidad objetiva y subjetiva, [...], que trata de igual modo a un fantasma que a un sujeto real, ubicándolos en el mismo lugar existencial (a veces negándole incluso al personaje su identidad como sujeto o como fantasma [...]) [caso do Sargento Sangrento e dos pais do Tenente Hubert de Rochedahin] [...] [que] hace que el espectador del film sea el que construya una idea de temporalidad [...] marcada precisamente por el desorden y el zig-zag.⁴³⁷

⁴³³ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991*, 233.

⁴³⁴ Ibid, 343.

⁴³⁵ Silvana Salles, “Sequestro de embaixador no Brasil moldou política externa dos EUA na Guerra Fria”, *Jornal da USP*, Disponível em 27-03-2022, <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/sequestro-de-embaixador-no-brasil-moldou-politica-externa-dos-eua-na-guerra-fria/>.

⁴³⁶ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991*, 234.

⁴³⁷ Cristina Moreiras-Menor, *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo* (Madrid: Iberoamericana, 2011), 39.

Até mesmo porque depois que o inspetor acorda, o “ministro do interior” liga para o inspetor, mandando-o soltar ao embaixador de Miranda e seus amigos. Na sequência, o grupo de amigos se reúne mais uma vez na casa dos Sénéchal para jantar, mas é assassinado por um grupo de terroristas (ou mafiosos), e todos morrem - a exceção de Rafael, que se esconde embaixo da mesa. Entretanto o embaixador é descoberto pelo grupo de assassinos quando eles reparam que uma mão pega um pedaço de cordeiro da mesa. Eles metralham o móvel e Rafael acorda assustado. Depois disso, o personagem se encaminha até a cozinha e pega um pedaço de cordeiro de sua geladeira. Corte e última repetição da cena dos amigos na autoestrada. A ligação do ministro, que comanda a ação que se constitui como o pesadelo do inspetor, assim como o cordeiro da geladeira e do sonho de Rafael. Mais uma vez, as fronteiras entre pesadelos e realidade se mostram embaçadas. Afinal, seria tudo um sonho de Rafael ou os inconscientes estariam unidos pelo coletivo? Em que plano temporal está o filme?

Como o filme está fora do discurso objetivo, não se pode afirmar onde o real realmente está presente nele, mas ao mesmo tempo é possível identificar que os motivos do filme criam uma apreensão do presente em que ele foi produzido. Assim, o discurso de *Le Discret Charme* pode ser associado à definição de narração histórica, tal qual definida por Barthes:

*L'élimination du signifié hors du discours 'objectif', en laissant s'affronter apparemment le 'réel' et son expression, ne manque pas de produire un nouveau sens, tant il est vrai une fois de plus que dans un système, toute carence d'élément est elle-même signifiante. Ce nouveau sens – extensive à tout le discours historique et qui en définit finalement la pertinence – c'est le réel lui-même, transformé subrepticement en signifié honteux : le discours historique ne suit pas le réel, il ne fait que le signifier, ne cessant de répéter c'est arrivé, sans que cette assertion puisse être jamais autre chose que l'envers signifié de toute la narration historique.*⁴³⁸

A História estrutura a temporalidade narrativa que perpassa o inconsciente e o plano consciente identitário (memória) de uma coletividade. A História “não é mais do que uma parte da memória, escreve-se sempre no presente”⁴³⁹. Entretanto, “para existir como campo do saber, [...] a história deve emancipar-se da memória, não rejeitando-a, mas colocando-a à distância”⁴⁴⁰. Dessa forma, enquanto o historiador estruturar a significação dos acontecimentos do passado, a realidade continuará delimitada em relação ao sonho (ou ao

⁴³⁸ Roland Barthes, “Le discours de l’histoire”. *Information (International Social Science Council)*, vol 6, nº 4 (August 1, 1967): 63-75, disponible en 15-01-2022, <https://doi.org/10.1177/053901846700600404>.

⁴³⁹ Enzo Traverso, *O passado, modos de usar: História, Memória e Política*, 25.

⁴⁴⁰ Cristina Moreiras-Menor, *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo* (Madrid: Iberoamericana, 2011), 25.

pesadelo), ainda que a História vá sempre influenciar a memória e a memória vai ser sempre influenciada pelos recursos de elocubração do passado.

2.7. - *Le fantôme de la liberté* (1974)

A diferença entre o real e o absurdo reside na relação de uma situação presente com o seu sentido. O sentido, por sua vez, surge a partir de uma apreensão de ordem cognitiva e moral do conteúdo apreciado. Em 1974, os códigos sociais predominantemente vigentes no ocidente, ao longo do século XX, estavam a ser fortemente balançados, desde o código artístico - a esse trabalho interessa sobretudo o papel do cinema enquanto arte, já bem consolidado na década de 70 (e como consequência, mais complexo quanto às técnicas utilizadas) - até político, com maio de 68, as mudanças no papel social da mulher e o questionamento do êxito do socialismo na URSS. O sentido do presente estava a ser contestado, e a vertigem narrativa desse filme joga exatamente com a fronteira entre o real e o que está em seu *campo espectral*⁴⁴¹.

Le fantôme de la liberté reflete não apenas os avanços técnicos de Buñuel enquanto realizador, como também seu engajamento com o fluxo de tempo – *Le fantôme* é uma rica testemunha dos acontecimentos recentes contemporâneos a ele, e, ao mesmo tempo, uma compilação das referências canônicas de Buñuel, desde Marquês Sade, Adolfo Bécquer e Sigmund Freud⁴⁴² a Maurice Legendre, autor da obra que inspirou o terceiro filme de Buñuel (já aludido nesse trabalho), *Las Hurdes*. Dessa forma, o filme começa com a imagem do quadro *O Terceiro de Maio de 1808*, de Francisco Goya⁴⁴³ - que representa o assassinato executado pela tropa napoleônica a espanhóis participantes da revolta contra a ocupação francesa em Espanha - , e termina ao som de barulhos de manifestação, alusivos ao evento de maio de 1968, na França⁴⁴⁴ - que começou⁴⁴⁵ também a 03 de maio. Além de ambas as datas

⁴⁴¹ O irreal, absurdo ou *fantástico* existe a partir do real conhecido, por outro lado, e ao mesmo tempo, se apresenta como algo que não faz sentido dentro desse mesmo real, por isso chamo aqui de *campo espectral do real*.

⁴⁴² Cristina Moreiras-Menor, *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, 24.

⁴⁴³ Quadro presente no *Museo del Prado*, em Madrid.

⁴⁴⁴ Cristina Moreiras-Menor, *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, 41.

⁴⁴⁵ “A partir do dia 3 de maio, em Paris, nas manifestações não havia mais ordem de dispersão. O confronto era inevitável. Os estudantes jogavam paralelepípedos arrancados das calçadas. Muitos carros foram incendiados, sobretudo pela polícia, para produzir efeito contrário na opinião pública”. Michel Thiollent, “Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante”, *Tempo Social*, vol. 10, nº 2 (Outubro de 1998): 63-100, 67.

serem igualmente referências do realizador, assim como parte da historiografia e da memória coletiva francesa, elas representam também a represália do Estado francês para com diferentes grupos, em diferentes momentos históricos, que se puseram contra ele.

Dessa forma, a primeira cena do filme testemunha o próprio passado de Buñuel enquanto realizador, ao passo que remete ao início de *Las Hurdes* (1932), posto que uma legenda introduz as cenas por vir. Diferentemente do anterior, no entanto, que começa com uma legenda branca sobre fundo negro, o filme de 1974 introduz uma legenda laranja que explica que a história se inspira em um conto de Gustavo A. Bécquer⁴⁴⁶, por sobre o quadro de Goya supracitado (figura 12), complementando a linguagem verbal com uma não-verbal para introduzir que a cena se passa durante a invasão das tropas napoleônicas em Espanha. Outra diferença entre *Las Hurdes* e *Le fantôme de la liberté* é que na legenda do filme em questão consta que este começa em Toledo, em 1808, o que poderia sugerir que o filme se trataria de um romance histórico, entretanto essa expectativa é quebrada quando o espectador enfim percebe que, em efeito, as cenas iniciais eram apenas parte da leitura de um dos personagens, e não a introdução de uma história fictícia com início, meio e fim que se desenvolveria em um tempo passado – ou seja, tal cena não tem uma coesão contínua com o resto do filme, porque ele não tem um argumento direcionado -; em contraposição, em *Las Hurdes*, o argumento é a própria região.

Apesar de não ter um argumento linear, *Le fantôme de la liberté* levanta, por sua vez, diferentes perspectivas relacionadas ao termo “fantasma”⁴⁴⁷, em uma compilação de cenas aleatórias entre si, que terminam e começam sempre por meio de uma escala sucessiva de planos interconectados em um “sutil deslocamento da câmera”, o que pressupõe casualidade. Dessa forma, o foco passa do personagem da cena anterior, um “personagem secundário”, a um outro personagem central para a cena subsequente⁴⁴⁸. As cenas são, assim, fluídas entre si, mas não a narrativa fílmica em si⁴⁴⁹. Isso porque:

As [SIC] esquetes que compõe o filme [...], bem como seu título, são, segundo Buñuel (2009), uma homenagem ao Manifesto Comunista, de Karl Marx e Friedrich Engels, cuja primeira formulação é “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”⁴⁵⁰.

⁴⁴⁶ “L’action de ce film commence à Tolède, en 1808, pendant l’occupation de la ville par les troupes napoléoniennes. Elle s’inspire d’un conte de Gustavo A. Becquer, poète romantique espagnol”.

⁴⁴⁷ Tradução de *fantôme*.

⁴⁴⁸ Cristina Moreiras-Menor, *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, 41.

⁴⁴⁹ Essa dinâmica também pode ser percebida em outras obras do realizador, como os já mencionados *L’âge D’or* (1930) e *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972).

⁴⁵⁰ Janaína Cardoso Brum, “Sentidos em desalinho: O Fantasma da Liberdade entre a Evidência e o equívoco”, (Tese de Doutorado, Universidade Católica de Pelotas, 2015), 130, disponível em 18-12-2021,



Figura 12 - O Terceiro de Maio de 1808, de Francisco Goya sobreposto com uma apresentação de referência a Becquer⁴⁵¹.

Esse vínculo narrativo por meio das projeções ou conceitos abstratos, em contraste com a narrativa materialista da História, pode ser relacionado à questão posta por Jörn Rüsen:

Nos construtos teóricos das histórias baseadas na experiência, os universais históricos têm um papel muito importante (por exemplo, o conceito de progresso na historiografia do Iluminismo ou as representações das forças econômicas elementares da mudança social na ciência contemporânea da história). Como é que isso acontece? A passagem de esboço da suma de todas as histórias possíveis para as determinações conformadoras das histórias reais está sempre presente já na apreensão teórica do toda da história. O que torna tais apreensões plausíveis, que critério funciona em caso de dúvida quando é necessário escolher entre apreensões concorrentes?⁴⁵²

A resposta se encontra no mesmo plano que estrutura o sentido de *Le Fantôme de la Liberté* (1974):

É a *experiência temporal do mundo*, isto é, a *experiência do presente*, que torna plausíveis sistematizações categoriais gerais da experiência histórica, e é também ela que conduz, da apreensão da história como um todo de histórias possíveis, narráveis com sentido, às interpretações teóricas de histórias reais⁴⁵³.

Isso quer dizer que o filme mostra uma compilação de cenas que encenam realisticamente momentos históricos? Não, até porque o filme é perceptivelmente *fantasístico*⁴⁵⁴. Entretanto, o filme se estrutura a partir da experiência temporal do próprio

https://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2018/11/Sentidos-em-Desalinho_O-Fantasma-da-Liberdade-Entre-a-Evid%C3%Aancia-e-o-Equ%C3%ADvoco-Janaina-Cardoso-Brum.pdf .

⁴⁵¹ Figura 12 : Captura de tela de *Le Fantôme de la Liberté* (1974), Greenwich Fil Productions.

⁴⁵² Jörn Rüsen, “Reconstrução do Passado”, In *Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica* (Brasília: Universidade Nacional de Brasília, 2001), 73.

⁴⁵³ Jörn Rüsen, “Reconstrução do Passado”, 73. Itálicos do autor.

⁴⁵⁴ [...] Longe de representarem “cenas” não verdadeiras, as fantasias, para Freud, dizem respeito à realidade psíquica do sujeito, já que apontam para a realização (fantasística) do desejo. Roudinesco & Plon, 1998, 228 Cit In Janaína Cardoso Brum, *Sentidos em desalinho: O Fantasma da Liberdade entre a Evidência e o equívoco*, 137.

Buñuel (1900-1982), como na cena do poeta-assassino, que dispara aleatoriamente contra vários pedestres do alto de um prédio, é apreendido e julgado, condenado pela corte que o julga, para em seguida sair em liberdade e participar de uma sessão de autógrafos⁴⁵⁵; e que parece inspirar-se em uma ideia que o realizador relata em sua autobiografia:

[...] Como podría decir André Breton, la acción se ha hecho imposible, lo mismo que el escándalo.

A no ser que se elija el terrorismo, como hicieron algunos. Tampoco éste puede sustraerse a las frases de nuestra juventud, a lo que decía Breton, por ejemplo: «El gesto surrealista más simple consiste en salir a la calle revólver en mano y disparar al azar contra la gente.» [...]

El símbolo del terrorismo, inevitable en nuestro siglo, siempre me ha atraído; pero del terrorismo total cuyo objetivo es la destrucción de toda sociedad, es decir, de toda la especie humana. No tengo sino desprecio para aquellos que hacen del terrorismo un arma política al servicio de una causa cualquiera, por ejemplo, esos que matan y hieren a madrileños para llamar la atención del mundo sobre los problemas de Armenia. De esos terroristas ni hablo. Me dan horror⁴⁵⁶.

Assim, pode se entender que o filme se estrutura, sobretudo, a partir da experiência centrada ao redor do apelo do título, a experiência *fantasmática*: o tempo do fantasma é concomitantemente o presente e passado. O fantasma é a presença de uma figura que já não vive – mas nem por isso deixa de estar presente⁴⁵⁷, o que pode ser tomado para pensar no funcionamento da própria memória, que vincula os fatos, que são concretos, com a subjetividade apreendida pelo indivíduo, ou grupo – e que muitas vezes passa pelo *fantástico* (que é um *espectro do real*).

Aplicando então as questões que Ricoeur propõe para analisar uma memória, “De *que* há lembrança?” e “De *quem* é a memória?”⁴⁵⁸, pode-se pensar que, no filme, as compilações de memória giram em torno da experiência de Buñuel, como já mencionado. Isso se dá a nível pessoal e coletivo: um exemplo da memória de Buñuel que está intrínseco no filme é o sobrenome de um casal de personagens, “Legendre” – o mesmo sobrenome do autor que escreveu a obra a qual inspirou o realizador a filmar a região de *Las Hurdes*, no início de sua carreira. Por outro lado, a memória comum entre Buñuel e sua audiência se faz presente por meio de cenas que ilustram ocasiões concretas ou possíveis - mas em situações absurdas (como é de praxe do realizador). Todavia, a partir de um recurso linguístico em especial, a

⁴⁵⁵ Luis Buñuel, *Le Fantôme de la Liberté*, 01° 14' 42"- 01° 23' 27".

⁴⁵⁶ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro* (Barcelona: Contemporánea, 2019), 157.

⁴⁵⁷ [...] não-vivo e não-morto concomitantemente, ou, ainda, vivo e morto. Janaína Cardoso Brum, “Sentidos em desalinho: O Fantasma da Liberdade entre a Evidência e o equívoco”, (Tese de Doutorado, Universidade Católica de Pelotas, 2015), 152.

⁴⁵⁸ Itálicos por serem as palavras utilizadas pelo autor. Paul Ricoeur, *A Memória, A História, O Esquecimento* (São Paulo: Editora da UNICAMP, 2018), 24.

inversão⁴⁵⁹. Ou seja, a própria realidade (ou memórias dela) se torna um fantasma do *fantástico* observado pelo espectador.

Assim, cenas como a da entrega de fotos *indecentes*⁴⁶⁰ por parte de um homem adulto à menina Véronique e sua amiga Valéry⁴⁶¹, em que as fotos, quando mostradas, são finalmente cartões-postais; os monges que usam imagens sacras como moedas de aposta em um jogo de baralho sobre uma mesa dentro de um quarto de pensão, enquanto consomem deliberadamente álcool e cigarros⁴⁶²; a aversão em falar sobre comida em uma mesa com acentos de *toilette*, ou ainda, a questão abordada, dentro dessa mesma sequência das cadeiras-*toilette*, sobre o problema de escoamento de dejetos corporais mediante a explosão demográfica por vir, mostram uma realidade bem conhecida da sociedade que vivia no mesmo tempo em que Buñuel: a abordagem furtiva, assim como a própria ocorrência, de pedófilos; os vícios velados por parte de membros da igreja católica; a inconveniência de se falar sobre dejetos à mesa e o debate sobre a crise da distribuição alimentícia⁴⁶³, convertida, no filme, na questão do escoamento de excrementos corporais.

Dentre as cenas comentadas acima, a da mesa de jantar (figura 13) é particularmente especial, porque ela é introduzida como um exemplo do ponto apresentado pelo professor da academia de polícia: “Fala-se então muito sobre mudar a moral, alguns defendem mesmo uma sublevação geral. Mas as consequências de tal perturbação podem ser inadmissíveis para nós, até mesmo monstruosas”⁴⁶⁴, e então ele conta sobre um jantar na casa de amigos. Enquanto o professor fala a câmera move-se em *close-up* para enquadrar o perfil do personagem, e quando ele termina a fala, a cena muda sem interrupções para a casa dos convivas, onde os deslizamentos de câmera, redirecionamento de ângulos, e um *zoom-out* durante a fala do homem anfitrião “Que será desse mundo dentro de 20 anos se a população continuar a crescer em relação a proporção atual? Dá a pensar...”⁴⁶⁵ e logo em seguida, “Vocês imaginam a quantidade de produtos tóxicos que deitamos todos os dias para os rios? Os inseticidas, os detergentes, todos os resíduos industriais”⁴⁶⁶ demonstram o domínio

⁴⁵⁹ Destaque posto para enfatizar que as cenas descritas tratam de inversões de situações possíveis.

⁴⁶⁰ O homem diz que vai mostrá-las “imagens muito bonitas”, mas que “não podem ser mostradas a ninguém”. Se elas quiserem ver tem que prometer mantê-las em segredo. Véronique então assobia e balança a mão quando vê a primeira. O espectador, nesse momento, não sabe do que se trata o conteúdo das imagens, mas supõe que sejam fotos pornográficas. Tradução própria do áudio em francês.

⁴⁶¹ Luis Buñuel, *Le Fantôme de la Liberté*, 06’ 23”- 07’ 28”.

⁴⁶² Luis Buñuel, *Le Fantôme de la Liberté*, 27’ 24”- 28’ 53”.

⁴⁶³ *Ibid.*, 56’ 10”- 58’ 20”.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 55’ 01”- 55’ 24”.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, 57’ 17”- 57’ 23”.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, 57’ 25”- 57’ 36”.

técnico do período tardio de Buñuel enquanto diretor, assim como o próprio desenvolvimento da linguagem cinematográfica durante o século XX. Além disso, essa cena mostra também, ainda que brevemente, o *fantasma* dos surrealistas⁴⁶⁷, o *fantasma* da teoria *neomalthusiana*⁴⁶⁸, resgatada ao longo do século XX e ainda atualmente (2021) é um ponto muito comentado e o *fantasma* das convenções/tradições sociais, que surgiram durante o começo da idade moderna⁴⁶⁹.

Entretanto, se o título é *O fantasma da liberdade*, onde está a liberdade no filme? Para Janaína Brum, “é a falta de liberdade que incide ou, ainda, a liberdade [aparece] como um fantasma”⁴⁷⁰. Em complemento a essa ideia, para Cristina Moreiras-Maior, a liberdade “prevace a lo largo de la historia como un fantasma que se desvanece em cuanto se produce la posibilidad de su realización”⁴⁷¹, dessa forma “não se pode dizer que alguma coisa é, sem se dizer o que ela é”⁴⁷² como o *horizonte de expectativa*, “categoria histórica” formulada por Koselleck⁴⁷³. Exemplos disso são as cenas iniciais e finais, que representam duas resistências ao poder opressor – na primeira, a liberdade de resistência espanhola às tropas napoleônicas é reprimida com o assassinato massivo dos espanhóis, e na última, a liberdade da resistência estudantil de maio de 68 é reprimida violentamente pelos policiais em frente ao zoológico. Além delas, durante a cena já mencionada da escola de *gendarmerie*, escola que apresenta a frase “honneur et fidélité” no fundo da sala de aula, o professor diz que “leis são convenções” – o que remonta o fato de que elas agem tal qual implicado na máxima do filósofo inglês Herbet Spencer, “every man is free to do that which he wills, provided he infringes not the equal freedom of any other man”⁴⁷⁴. O poder soberano das leis é também retratado na cena em que o chefe de polícia, em francês *préfet de police*, tenta profanar o túmulo da irmã e é

⁴⁶⁷ A subversão da moral foi a proposta do surrealismo enquanto movimento, mas que continua como um aspecto marcante da obra de Buñuel mesmo até os anos finais de sua carreira.

⁴⁶⁸ Thomas Malthus elaborou, em 1798, uma teoria que apontava que a causa da fome no mundo estava no excesso de humanos, uma vez que, para o autor, a produção de alimentos se dava em progressão aritmética e o nascimento de novos humanos em progressão geométrica. Tal teoria foi contraposta pela teoria populacional reformista, que apontou a explosão demográfica como consequência da pobreza que acarretava a fome – e não causa. Entretanto, no início do século XX, o argumento de Malthus é resgatado a partir do pensamento *neomalthusiano*, que atualizou o argumento anterior.

⁴⁶⁹ Para entender mais sobre a criação da etiqueta como forma de coesão da classe nobre, ver: Norbert Elias, *Sociedade de Corte*, (Lisboa: Edital Estampa, 1987).

⁴⁷⁰ Janaína Cardoso Brum, “Sentidos em desalinho: O Fantasma da Liberdade entre a Evidência e o equívoco”, (Tese de Doutorado, Universidade Católica de Pelotas, 2015), 187.

⁴⁷¹ Cristina Moreiras-Menor, *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo* (Madrid: Iberoamericana, 2011), 41.

⁴⁷²F. Schlegel, "Condorcets 'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain'", in *Kritische Schriften, op. cit.*, (1795), 236 Cit In Reinhart Koselleck, *Futuro Passado* (Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2012), 305.

⁴⁷³ Reinhart Koselleck, *Futuro Passado* (Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2012), 305-328.

⁴⁷⁴ Hebert Spencer, *The Principles of ethics*, (Indiana: Liberty Fund Books, august 1972), 272.

detido por outros policiais – apesar do personagem reforçar a sua autoridade policial, “vocês não sabem quem eu sou? Eu sou o *préfet* de police!”⁴⁷⁵, mesmo ela, afinal, continua submetida ao exercício da lei.

Assim, o filme é histórico ao abordar, mesmo que sob o toque *fantástico* de Buñuel, representações de fatos históricos no início e fim. Ao mesmo tempo, é histórico enquanto testemunha, uma vez que remonta problemas atuais ao filme, e atuais, igualmente, ao momento presente (2021), como exposto no início desse subcapítulo. Entretanto e finalmente, as categorias de estruturação narrativa do filme, nomeadamente “fantasma” e “liberdade”, remontam o próprio afazer histórico, que se constrói a partir de um passado ainda presente e não mais, uma vez que “não existe uma realidade histórica, já pronta antes da ciência”⁴⁷⁶. Mas existiu um tempo passado, que ressurge enquanto espectro a partir das evidências, mas sobretudo a partir das estruturas que o organizam – como a “loucura”⁴⁷⁷, para Michel Foucault⁴⁷⁸ ou “a vida privada”, para Georges Duby⁴⁷⁹.



Figura 13 - Mesa de Jantar/toilette⁴⁸⁰

⁴⁷⁵ Luis Buñuel, *Le Fantôme de la Liberté*, 01° 35' 09"- 57' 23".

⁴⁷⁶ Aron Raymond, “Introduction à la philosophie de l’histoire”, 120, Cit In Paul Ricoeur, *A Memória, A História e o Esquecimento*, 348.

⁴⁷⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique*, (France : Gallimard, 1976).

⁴⁷⁸ O personagem que representa o pai de Véronique, a menina que recebe as “fotos indecentes”, chama-se Foucauld, “que es remiscnte [...] de Foucault”. Cristina Moreiras-Menor, *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo* (Madrid: Iberoamericana, 2011), 48.

⁴⁷⁹ Phillippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privéé : De l’Europe féodale à la Renaissance*, (France : Points, 1999). ;

⁴⁸⁰ Figura 13: Consultado em 19-01-2022, <http://deromaalondres01.blogspot.com/2020/06/sobre-o-filme-o-fantasma-da-liberdade.html>.

3. O PONTO EM QUE O REAL TOCA O ABSURDO

A experiência do absurdo consiste na percepção de que a realidade transpassa o esforço do exercício humano de organizar as coisas em sistemas de pensamento racionais⁴⁸¹. Contudo, esse mesmo exercício de estruturar a realidade é importante na medida em que contribui para a formação de sentido e dos valores de uma dada sociedade presente.

Isso significa que a realidade nem sempre pode ser estruturada a partir dos métodos científicos de compreensão, sobretudo quando se trata da percepção e estruturação narrativa dessa experiência; e significa, concomitantemente, que nem por isso o homem não deva continuar a fazê-lo, porque é por meio dessa estruturação que a realidade, como experiência, toma forma. Tendo isso em consideração, um dos recursos linguísticos da obra de Buñuel enquanto realizador foi precisamente o absurdo: uma cena ou sequência que não contribuiriam para o desenvolvimento do filme, nem poderiam ser explicadas de uma maneira lógica – mas que atuam como recurso de deslocamento da realidade, seja esse deslocamento dado como metonímia, metáfora ou recurso de humor.

Os filmes escolhidos para o presente trabalho, dentre a vasta filmografia de Buñuel, são exemplos fecundos da expressão crítica e poética do realizador que, nessas obras em especial, jogou com as fronteiras entre o real e o absurdo, na medida em que forçou os limites morais das sociedades que os receberam, seja por criticar o poder da igreja, como em *L'âge D'or* ou *Viridiana*; por denunciar a miséria de uma região, como *Las Hurdes* ou *Los Olvidados*; por retratar caricatamente a burguesia, como *El ángel exterminador* ou *Le charme discret de la bourgeoisie*; ou por simplesmente denunciar a fragilidade da estrutura social de então (e de certa maneira, ainda aplicável ao presente), como em *Le fantôme de la liberté*.

Esta seleção de filmes se insere em diferentes contextos sociais, tanto a nível temporal, como a nível geográfico – e por conseguinte, permitem a compreensão de diferentes momentos históricos e diferentes contextos políticos. Assim, quando considerados em conjunto, pode-se perceber e analisar a consequência/ação de diferentes realidades (como proibições, censuras ou premiações para alguns filmes), assim como o que constitui essa realidade mesma, ou seja, o que formou a presença desses tempos, e que pode ser visto a partir das críticas feitas por Buñuel. Finalmente, esses filmes, em especial, permitem ver a

⁴⁸¹ Stephen M. Halloran, "Language and the Absurd.", *Philosophy & Rhetoric*, vol. 6, nº 2, Penn State University Press, 1973, pp. 97–108, 97, Available on 10-01-2022, <http://www.jstor.org/stable/40236838>.

dualidade que coexiste entre a estruturação inteligível da realidade e o dinamismo sensível dessa constituição, que mudou diversas vezes ao longo do século XX – e que tais filmes o testemunham.

3.1 A REPETIÇÃO DO SER (OU A ESTRUTURAL DO REAL):

Segundo Deleuze, o concreto (ou possível) coexiste com o real e o enforma. A diferença é que a possibilidade (ou concretude) está ligada à realização de um evento ou ideia, o que afeta - mas não constitui completamente - a realidade, que se relaciona, por sua vez, à percepção dessa realização. Assim, “o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma ‘realização’. O virtual, ao contrário, não se opõe ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo. Seu processo é a atualização”⁴⁸². Dessa maneira, a diferença entre o que aconteceu e as possíveis formas de perceber esse acontecimento é a delimitação do tempo e espaço em que um fato ocorreu. Entretanto, como essa delimitação se forma?

Para tentar responder a essa pergunta, tomou-se como ilustração o filme *Viridiana* (1961), em que uma noviça decide assumir de maneira autônoma o trabalho de caridade instituído pela Igreja Católica. A situação seria possível, uma vez que esse é um esforço visto em pessoas que alcançaram até mesmo a canonização (cabendo aqui a menção à Santa Veridiana⁴⁸³). Entretanto, o filme de Buñuel não tem intenção de ser um filme de temática sacra, mas, ao contrário, contestar a tradição católica. A contestação se dá por meio do absurdo: Viridiana, que ofereceu abrigo, comida e lazer (os três pilares básicos da estrutura de vida humana) para os desabrigados é finalmente traída pelo grupo que o espectador espera que deveria mostrá-la gratidão.

A realidade dos censores espanhóis, carregados da tradição moral cristã corroborada pelo governo de então (década de 60 do século XX), decidiram que o filme seria proibido, fazendo uma seleção do que seria transmitido para a sociedade da época. Superado o regime

⁴⁸² Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, 201.

⁴⁸³ A Santa, à diferença da personagem de Buñuel, escreve-se “Veridiana” e não “Viridiana”.

Franquista (1975), o filme foi aprovado somente em 1977 pela “Junta de Calificación y Apreciación de Películas”⁴⁸⁴. Em um dos pareceres consta:

[apta para] Mayores de 18 años. Película con historia de Buñuel, que con los años que han pasado parece que ha perdido virulencia, quedando, como es natural, la crítica que hace Buñuel de la religión y de la inutilidad de la caridad cristiana, ya que nada consigue de los pobres, que son y seguirán siendo resentidos. La escena de la cena de mendigos resulta irreverente, aunque cinematográficamente es una escena conseguida. Con los años transcurridos no será de tanto impacto⁴⁸⁵.

Esse parecer demonstra como o caráter subversivo do filme não foi perdido com o passar dos anos, mas ressignificado quando o censor escreve que “perdeu a virulência”. O que aqui interessa destacar é, portanto, a delimitação do tempo e espaço. Talvez pelo avanço das técnicas de cinema ou pela própria mudança de contexto político, o filme fora liberado para exibição, o que demonstra, por um lado, uma mudança nas possibilidades do real – e por outro lado, a declaração de que a cena dos mendigos continua irreverente, aponta para o vínculo entre o Estado espanhol e a religião cristã. Esse vínculo pode ser relacionado à seguinte concepção sobre memória formulada por Ricoeur:

De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum. O fechamento da narrativa é assim posto a serviço do fechamento identitário da comunidade⁴⁸⁶.

A História da Espanha está atrelada ao cristianismo, das cruzadas à concordata assinada entre Franco e o Vaticano, o que afeta a realidade dos censores que estavam a avaliar o filme – que julgavam estar proibindo a obra como uma forma de manutenção do que eles tinham por *bem*, que, enquanto valor moral, é um juízo também virtual. Enquanto à virtualidade do real, esse aspecto passa, por sua vez, pela formação moral, histórica e mnemônica da sociedade – e é em decorrência do dinamismo dessa virtualidade que Ricoeur ressalta que memória pode ser *instrumentalizada*⁴⁸⁷:

Como todo trabalho sobre o passado, o trabalho do historiador jamais consiste apenas em estabelecer fatos, mas também em escolher alguns deles como sendo mais destacados e mais significativos que outros para, em seguida, relacioná-los entre si; ora, esse trabalho de seleção e de combinação é necessariamente orientado pela busca não da verdade, mas do bem⁴⁸⁸.

⁴⁸⁴ Teodoro G. Ballesteros, “Apuntes para un estudio de la censura española en la obra cinematográfica de Luis Buñuel”, in *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Antonio Lara (Madrid: Editora da Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981), 63-95, 75.

⁴⁸⁵ Idem.

⁴⁸⁶ Paul Ricoeur, *A Memória, A História, O Esquecimento* (São Paulo: Editora da UNICAMP, 2018), 98.

⁴⁸⁷ Ibid., 93.

⁴⁸⁸ Tzvetan Todorov, *Les Abus de la Mémoire*, 150 Cit In Paul Ricoeur, *A Memória, A História, O Esquecimento*, 99.

Convém, portanto, discorrer sobre a noção de virtualidade. O virtual é uma *simulação*⁴⁸⁹, característica da ideia e da criatividade – uma projeção feita a partir de experiências passadas, entretanto “é a partir de sua realidade que a existência é produzida, e produzida em conformidade com um tempo e um espaço imanescentes à Ideia”⁴⁹⁰. A exemplo, os conceitos são forjados⁴⁹¹, as identidades comunitárias são imaginadas⁴⁹² e as tradições são inventadas⁴⁹³.

Isso não quer dizer que a realidade do presente e do passado é fictícia, porque ela passa pelo possível e “na medida em que o possível se propõe à ‘realização’, ele próprio é concebido como a imagem do real, e o real como a semelhança do possível”⁴⁹⁴ – entretanto ela é também constituída pelo virtual – que por sua vez tem sua própria realidade, mutável e não-unânime. Um exemplo da polifonia da realidade é a recepção de *Los Olvidados* (1950), que não foi apreciado no México, que se encontrava em um contexto de valorização do nacional e encarava por meio do filme o que não queria ver de si, mas bem recebido pelo público francês, que exterior à realidade mexicana, conhecia uma realidade distante e aparentemente possível através da obra.

Uma vez delimitados os pilares do acontecimento (consoante a virtual, concreto) e de sua apreensão (consoante a tempo, espaço), voltamos à questão da formação desses pilares. Para Deleuze, é a atualização formada a partir da diferença e repetição em relação à referência já existente.

Enquanto acontecimento, a trajetória de Buñuel marca a sua atuação como realizador a partir da repetição de seu estilo, que criticava a realidade (ou às instituições formadoras da realidade) a partir do absurdo. O absurdo de Buñuel, dessa maneira, inspira-se muitas vezes no real, como a crueldade dos meninos de *Los Olvidados*, 1950, também presente nos *cretinos*⁴⁹⁵ de *Las Hurdes*⁴⁹⁶, 1932.

⁴⁸⁹ Termo utilizado pela psicóloga Lisa Feldman Barrett, consultado em 17-01-2022, <https://lisafeldmanbarrett.com/2017/05/06/simulation/>.

⁴⁹⁰ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, 201.

⁴⁹¹ Um exemplo emblemático da artificialidade dos conceitos é o de “Revolução”, tomado, a partir da Revolução francesa, da expressão que designa o movimento de rotação que a Terra faz ao redor do Sol. Bercovici, Gilberto. *Soberania e Constituição: Poder Constituinte, Estado de Exceção e os Limites da Teoria Constitucional*. (Tese de titularidade). São Paulo: USP (Faculdade de Direito), 2005 In Luana Renostro Heinen, *Democracia na Revolução Francesa: 1791 e 1793*, (Santa Catarina: PublicaDireito, 2013), Disponível em 22-02-2022, <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=c13ffb792c2cc71a>.

⁴⁹² Em seu livro, Anderson discorre sobre a artificialidade da identidade nacional. Ver: Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, (São Paulo: Companhia das Letras, 1991).

⁴⁹³ Eric Hobsbawm, *A invenção das tradições*, (São Paulo: Paz e Terra, 2017).

⁴⁹⁴ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, 202.

⁴⁹⁵ Adjetivo empregado pelo narrador de “Las Hurdes: Tierra sin pan” (1932).

Com o passar dos anos, Buñuel atualizou a estruturação e abordagem do absurdo em sua obra, entretanto manteve arquétipos atemporais (porque recorrentes/repetitivos⁴⁹⁷ ao longo da História) que: a) marcaram o passado (como a Revolução Francesa, em *Le Fantôme de la liberté* - evento fundador da memória coletiva identitária francesa; ou os valores fundacionais da sociedade ocidental em geral de *L'âge D'or*, 1930); b) o presente de Buñuel (como a pobreza de *Las Hurdes*, 1932; e da Cidade do México, em *Los Olvidados*, 1950; ou maio de 68, em *Le charme discret*, 1972, e *Le Fantôme de la liberté*, 1974); e c) o presente que agora escreve (porque a pobreza, a crueldade e o fetiche continuam a existir).

Dentro da obra de Buñuel, pode-se perceber tais atualizações do diretor a partir de cenas como a do corpo de Dona Elvira de Castañeda⁴⁹⁸ no túmulo, em *Le Fantôme de la Liberté* (1974), que remonta primeiro o fetiche por estátuas presente também em *L'agê D'or* (1930); e depois a cena do corpo de *Viridiana* (1961) na cama do tio - entretanto ao contrário: o tio não consegue violar *Viridiana* porque ela está viva, e por isso ele sente remorso, enquanto em *Le Fantôme*, o soldado napoleônico se atrai pela estátua de Dona Elvira, e em seguida quer violar os seus restos que se encontram no túmulo, até abri-lo e constatar que ela continua com aspecto de viva - o soldado então se espanta e a narrativa é interrompida para iniciar uma outra, como também pode se verificar em *Le Charme discret* (1972).

A retrocitada cena de *Le Fantôme* tem como referência um conto do século XIX de Gustavo Bécquer. Por outro lado, talvez as duas cenas (a de Dona Elvira e a de *Viridiana*) dialoguem com uma fantasia de Buñuel (a cena de *Viridiana* foi assumidamente inspirada nessa fantasia de adolescência): o realizador era apaixonado pela rainha de Espanha, mas reconhecia que não poderia se aproximar dela, então imaginava colocar um sonífero em seu leite e possuí-la. Dona Elvira era a esposa de um nobre e militar: tão distante para a realidade do soldado em *Le Fantôme*, como estava a rainha Victoria⁴⁹⁹ para Buñuel.

⁴⁹⁶ Linda Williams, "The Critical Grap: Buñuelian Cinema and Its critics", In: *Dada and the surrealist film*, Kuenzli, Rudolf E, 199-206, 201. London: The MIT Press, 1996.

⁴⁹⁷ Repetitivo com acepção de algo da qual já se tenha referência ou informação, e não como *idêntico*.

⁴⁹⁸ Personagem de uma lenda de Gustavo Adolfo Bécquer, publicada pela primeira vez em 27 de julho de 1863, consultado em: 03-02-2022, [https://es.wikipedia.org/wiki/El_beso_\(B%C3%A9cquer\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_beso_(B%C3%A9cquer)).

⁴⁹⁹ Luis Buñuel, *Mi Ultimo Suspiro*, 72.

Essa repetição é uma das marcas sobre o próprio realizador, que se insere na obra realizada, ainda que como *reminiscência*⁵⁰⁰. As cenas suscitam também as ideias de *fantasia*, que é produto do inconsciente, e *tabu*⁵⁰¹, uma vez que contesta a moral.

A ideia do sonífero, além de estar presente em *Viridiana*, também está presente em *Le Discret Charm de la Bourgeoisie* (1972), quando o tenente mata a seu “pai” em um *flashback* a pedido da mãe fantasmagórica.

Por sua vez, outra cena que representa a ideia de *fantasma*, é quando Viridiana se levanta durante à noite, sonâmbula, e atira cinzas sobre a cama do tio. Sem piscar, sem interagir e sem demonstrar emoções, deixando assim uma margem para se questionar se quem jogou as cinzas foi a noviça ou o fantasma da tia.

Fantasma e sonhos – aqui representados pelo sonífero, que provoca o sono e consequentemente os sonhos – são, tal como a fantasia, produtos do inconsciente. Dessa maneira, o inconsciente é um assunto presente como reminiscência por meio da linguagem absurda característica dos filmes do realizador – assim como as reminiscências de Buñuel estão presentes em suas obras, ainda que inconsciente ou indiretamente.

A pedofilia é outro assunto-fetichismo-tabu que se repete. Está presente: a) na cena (já mencionada no subcapítulo 2.7) de *Le fântome de la liberté*, em que um homem entrega fotos a duas meninas que brincam; b) também em *Viridiana*, na medida em que Don Jaime aprecia ver a filha da empregada a saltar a corda e a câmara enquadra apenas nas pernas da menina a brincar, sugerindo que aquele era o foco de Don Jaime; e c) na cena de *Los Olvidados* em que o velho cego assedia a menina (aparenta ter aproximadamente 13 anos) que lhe leva uma porção de leite: ele a põe em seu colo, diz que ela é uma menina muito boa, elogia o cheiro do cabelo da menina e segura firme o pulso da jovem. A menina se solta, pega uma pequena faca guardada dentro de seu vestido e faz a representação do gesto de esfaquear ao velho sem tocá-lo de fato. Ela anuncia que sairá e ele a oferece um caramelo, mas anuncia que “antes de entregá-la o doce...”⁵⁰² e a cena é interrompida pela fuga de Pedro. Em consequência, o velho

⁵⁰⁰ Conceito Platónico aqui tomado como “Coisa de que se guardou memória inconscientemente”. “Reminiscência”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], Consultado em 03-02-2022, <https://dicionario.priberam.org/reminisc%C3%Aancia>.

⁵⁰¹ Tópico a ser evitado ou proibido.

⁵⁰² Tradução pessoal de “Te voy a dar una cosita: un par de caramelitos para mi Metche, y de los buenos, hã... Pero antes, pero an...”.

bate em *ojitos*, e a menina e *ojitos* escapam correndo da casa. O velho diz que amanhã vão acabar com todos⁵⁰³.

A cena de *Los Olvidados* descrita no parágrafo anterior levanta ainda outra questão: a hipocrisia dos moralistas, outro tema recorrente nos filmes do realizador. O velho cego é hipócrita porque exalta a figura de Porfírio Diaz várias vezes, enquanto aponta para os jovens errantes como a causa de todo o mal que se passa no bairro: “devian de colgar por las patas a todos estes criminales, cuando Porfírio, no se movia nadie. Al que robaba un bolillo se lo troleaban para escarmiento. ¡Pero ahora, ni modo!”⁵⁰⁴. Em *Le Charme Discret de la Bourgeoisie*, o mesmo grupo de homens que participa do tráfico internacional de cocaína censura o personagem militar que fuma *marijuana*, declarando “horror aos drogados”⁵⁰⁵. Em *L'âge D'or*, o amor do casal é *a priori* interrompido pela moralidade dos homens que fundam a cidade em frente à ossada dos bispos.

Mais um aspecto recorrente do cinema de Luis Buñuel são os animais. A exemplo, a figura da galinha, que está presente em *Las Hurdes*, *Los Olvidados* e *El Ángel Exterminador*.

Em *Las Hurdes*, a galinha aparece no ritual de casamento da região de *La Alberca*, onde o animal é amarrado pelas patas e decapitado pelo noivo, que passa a cavalo e arranca a cabeça do animal.

Em *Los Olvidados*, a galinha aparece em vários momentos: primeiro, em um sonho de Pedro que começa com uma galinha a voar do teto ao chão, e em seguida, a mãe acorda e o oferece acalanto e um pedaço de carne crua (no dia anterior ela negou compartilhar com ele a carne que havia ganhado); depois quando Pedro acaricia um filhote de galinha e apedreja um galo de briga que voa até o topo da cerca que protegia a ave e seus filhotes⁵⁰⁶; ainda quando a mãe de Pedro atinge com o cabo de uma vassoura galinhas que lutam, causando a morte dos animais⁵⁰⁷; e, por último, quando o próprio Pedro mata galinhas na escola reformatória⁵⁰⁸.

Em *El Angel Exterminador*, uma das convidadas leva em sua bolsa de ópera pés e penas de galinha. Além dessa ave, a última cena de *Le Fantôme de la liberté* é o olhar de um avestruz, que encara a câmera.

⁵⁰³ Luis Buñuel, *Los Olvidados*, 01° 11' 03"- 01° 13' 02".

⁵⁰⁴ Transcrição pessoal. Luis Buñuel, *Los Olvidados*, 01° 09' 24" - 01° 09' 36".

⁵⁰⁵ Tradução pessoal de “J'ai horreur de drogues”, fala dita pelo sr. Thevenot – que recebe apoio de Don Rafael, que acrescenta “eu também”: Tradução pessoal de “moi aussi”.

⁵⁰⁶ Luis Buñuel, *Los Olvidados*, 39' 43"- 40' 07".

⁵⁰⁷ Ibid., 41' 21"- 41' 46".

⁵⁰⁸ Ibid., 01° 02' 13"- 01° 02' 26".

Assim, a obra de Buñuel está marcada não apenas pelas recorrências temáticas que construíram o seu estilo enquanto realizador e estruturam uma abordagem pessoal e autêntica do cineasta, mas também pelas reminiscências dele mesmo, que estão presentes no filme e que são identificáveis quando observadas em comparação com a autobiografia do autor. Tais reminiscências, por sua vez, perpassam as referências de Buñuel, assim como o tempo em que ele viveu – o que intersecciona a linguagem voltada para o absurdo (porque interessada em virtualidades do subconsciente como a fantasia, os sonhos, os fetiches e os vícios comportamentais) com a realidade experienciada pelo realizador (1900-1983).

Enfim, o absurdo que perpassa as situações/temáticas mencionadas remonta ao surrealismo da juventude de Buñuel, que foi atualizado ao longo de sua vida e de seu contexto – tanto histórico como pessoal. Dessa maneira, o absurdo reflete (também) o seu oposto: aquilo que é considerado e estruturado pela realidade.

3.2 ALÉM DO “BOM” E DO “MAU”:

Se por um lado, Buñuel escreveu que “Al hacer una película, no quiero demostrar nada. Nunca me há interesado un cine político ni didático”⁵⁰⁹, por outro, o realizador afirmou, em *Mi Último Suspiro*, que um roteiro interessante é a parte mais importante de um filme, e que o que define a qualidade desse roteiro é a capacidade de manter a atenção do espectador:

En un guion me parece esencial el interés mantenido por una buena progresión, que no deja ni un instante en reposo la atención de los espectadores. Se puede discutir el contenido de una película, su estética (si la tiene), su estilo, su tendencia moral. Pero nunca debe aburrir⁵¹⁰.

Nesse sentido, os filmes de Buñuel alcançaram o que o realizador gostaria de demonstrar: um roteiro cativante⁵¹¹ - ainda quando foram fontes de desprazer fílmico⁵¹². E, apesar da despretensão de Buñuel, filmes como *L'âge D'or* (1930), proibido em Paris e censurado na Espanha até 1978; *Las Hurdes* (1932), censurado e na Espanha; *Los*

⁵⁰⁹ Declaraciones a Griffith, recogidas por Juan Cobos y otros, nº 1, VI-65 Cit In Antonio Lara, “Lectura de Tristana, de Luis Buñuel, según la novela de Galdós”, In *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Antonio Lara, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981), 98-246, 107.

⁵¹⁰ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 310.

⁵¹¹ Cativante no sentido de cativar, ou prender. Nesse caso, a atenção do público.

⁵¹² Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, 114-115.

Olvidados (1950), fracasso de bilheteria no México e um grande êxito na França⁵¹³; e *Viridiana* (1961), também censurado na Espanha, mas aclamado com a Palma de Ouro em Cannes, mostram como o trabalho de Buñuel acabou por ser político ainda que esse não fosse o pretendido por Buñuel.

Por outro lado, o que concerne à popularidade ou impopularidade dos filmes de Buñuel para os diferentes públicos que receberam seu trabalho na Espanha, no México ou na França, pode ser explicado da seguinte forma – como o pontua Christian Metz sobre o desprazer fílmico e/ou o gosto por uma obra:

O espectador mantém com o filme uma relação de objecto [SIC] (de bom ou de mau objecto), e os filmes [...] são coisas de que se “gosta” ou de que se “não gosta”. A vivacidade destas reacções [SIC] nalguns casos, e a própria existência do *desprazer fílmico*⁵¹⁴, não fazem mais do que confirmar o parentesco do filme de ficção e do fantasma. [...]

A agressividade contra um filme – cuja forma consciente [...] consiste em declarar que não se gostou dele, isto é, que foi um mau objecto [SIC] – também pode residir numa intervenção do Supereu e das defesas do Eu, que se assustam e contra-atacam quando a satisfação do Id foi, pelo contrário, muito viva, como acontece por vezes com filmes “de mau gosto” (o gosto torna-se um excelente álibi), filmes exagerados, ou infantis, ou sentimentais, ou sádico-pornográficos, etc., numa palavra os filmes de que nos defendemos (quando, pelo menos, fomos atingidos) por meio do sorriso ou do riso, pela alegação de tolice, grotesco ou “inverosimilhança”.

Para que um sujeito “goste” de um filme, é necessário, em suma, que os pormenores da diegese lisonjeiem suficientemente os seus fantasmas conscientes e inconscientes a fim de lhe permitir um certo saciamento pulsional e é também necessário que este saciamento fique contido dentro de certos limites, que fique para cá do ponto em que se mobilizariam a angústia e a rejeição. É necessário, noutros termos, que as defesas do espectador [...] se encontrem integradas no próprio conteúdo do filme [...] de tal maneira que o sujeito esteja dispensado de pôr em acção [SIC] as suas próprias defesas, as quais inevitavelmente se traduziriam por uma antipatia pelo filme⁵¹⁵.

À vista disso, pode-se notar que *Los Olvidados* (1950) foi aclamado na França porque criticava o descaso do México por crianças abandonas. *Viridiana* (1961) foi igualmente aclamado na França, onde o país não enfrentava um regime (autoritário) de governo com fortes alicerces com a igreja católica, como ocorria na Espanha. *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (1972) foi premiado com o Oscar, nos EUA, e com o BAFTA, no Reino Unido, porque criticava a burguesia francesa. Assim, a filmografia de Buñuel foi bem apreciada quando não afetava moral e criticamente o país (ou ainda, o público) que estava recepcionando a sua obra. Quando os filmes tencionavam questões-tabu para a sociedade que a recebia, por outro lado, eram considerados “grotescos”. Para Jeannette Sloniowski:

Much of Bunuel's strong rhetoric, which is part of his surrealist, avant-garde practice, is drawn from an aesthetic category known as the grotesque. The grotesque has a long history in art and literature as a tool for generating satire, upsetting spectators, and subverting classical texts. For Buñuel,

⁵¹³ Antonio Lara, “Lectura de Tristana, de Luis Buñuel, según la novela de Galdós”, In *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Antonio Lara, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, mayo de 1981), 98-246, 125.

⁵¹⁴ Itálico do autor.

⁵¹⁵ Christian Metz, *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*, 113-115.

the grotesque is not merely a rhetorical shock tactic or a cheeky exploitation of titillating material. Its sometimes hilarious, frequently unsettling, but ultimately revealing representation of "the Other"⁵¹⁶.

O absurdo em seu trabalho é, portanto, consciente por parte de Buñuel e criado a partir da linguagem cinematográfica do realizador e da forma como a progressão dos enredos de seus filmes toca a recepção subconsciente do espectador. Entretanto, esse absurdo, por não se pretender didático, muitas vezes foi confundido com uma forma de crueldade, como no episódio relatado por Buñuel em sua autobiografia, “En París, cerca de mi hotel, vi un día el cartel de una de mis películas con el siguiente eslogan: ‘El director cinematográfico más cruel del mundo’. Estupidez que me entristeció mucho”⁵¹⁷. Para André Bazin, no entanto:

É absurdo acusar Buñuel de ter um gosto perverso pela crueldade. É verdade que ele parece escolher suas situações pelo paroxismo do horror. [...]. Mas a crueldade não é de Buñuel: ele se limita a revelá-la no mundo. Se escolheu a mais atroz é porque o verdadeiro problema não está em saber que também existe bondade, mas até onde pode ir a crueldade da condição humana [...]. Esse objetivo já era sensível na reportagem das *Hurdes*. Pouco importava que aquela miserável povoação representasse ou não a miséria do camponês espanhol – representava, sem dúvida -, mas primeiro a miséria humana. [...]. Pouco importa que seja uma exceção; o que importa é que isso exista. O surrealismo de Buñuel nada mais é que a preocupação de atingir o fundo da realidade; não importa que nela percamos a respiração como um mergulhador carregado de chumbo fica afobado ao não encontrar a areia sob os pés. O onirismo do *Chien Andalou* [ou de *L'âge D'or*] é um mergulho na alma humana como *Las Hurdes* e *Los Olvidados* são uma prospecção do homem na sociedade⁵¹⁸.

Dessa maneira, o absurdo caracterizado pelo *instintivo e irracional*⁵¹⁹, mas também pela dinâmica de sequência entre as cenas, que marca a obra de Buñuel, não tem por intenção ser político, porém tampouco sem sentido. Para Jesús Requena, a linguagem fílmica da obra de Buñuel – tantas vezes marcada pela descontinuação, interrupção ou suspensão de uma cena por outra – e que, segundo o autor, é muitas vezes tomada como “mal-acabada”, tem como intenção, em efeito, “forzar al espectador a comenzar a ver em

⁵¹⁶ Jeannette Sloniowski, « Las Hurdes » and the political efficacy of the grotesque, *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 7, no. 2 (1998), 31.

⁵¹⁷ Luis Buñuel, *Mi Último Suspiro*, 302.

⁵¹⁸ Tradução pessoal de “Il est absurde de reprocher à Buñuel un goût pervers de la cruauté. Il est vrai qu’il semble choisir ses situations pour leur paroxysme d’horreur. [...]. Mais la cruauté n’est pas de Buñuel, il se borne à la révéler dans le monde. S’il choisit le plus atroce, c’est que le vrai problème n’est pas de savoir qu’il existe aussi du bonheur mais jusqu’où peut aller la condition humaine dans le malheur [...]. Ce propos était déjà sensible dans le reportage sur les *Hurdes*. Il importait peu que cette misérable peuplade fût ou non vraiment représentative de la misère du paysan espagnol – elle l’était, sans doute – mais d’abord de la misère humaine. [...]. Il importe peu que cela soit une exception ; seulement que cela puisse être. Le surrealisme de Buñuel n’est que le souci d’atteindre le fond de la réalité ; qu’importe que nous y perdions le souffle comme un plongeur lesté de plomb qui s’affole de ne point rencontrer le sable sous son talon. L’onirisme du *Chien Andalou* est une plongée dans l’âme humaine comme *Terre sans pain* et *Los Olvidados* une exploration de l’homme en société”. André Bazin, *Le Cinéma de la Cruauté*, (France: Flammarion, 1975), 74-75.

⁵¹⁹ Segundo definido pelo próprio Buñuel em entrevista com André Bazin. Antonio Lara, “Lectura de Tristana, de Luis Buñuel, según la novela de Galdós”, In *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Antonio Lara, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981), 98-246, 124.

cada toma y a ser consciente, por eso mismo, de la posición desde la que mira”⁵²⁰. A partir da resposta dada por Buñuel a Robert Hugues em uma entrevista, se pode entender qual era a intenção suposta pelo realizador como a do espectador:

Si fuera posible, desearía realizar films que, aparte de entretener al público, hiciesen ver al más adocenado de los espectadores que no está viviendo en EL MEJOR DE LOS MUNDOS. De este modo, mi trabajo, por modesto que fuera, resultaría altamente constructivo (...). El verdadero opio del espectador es el conformismo y la gigantesca maquinaria del film se consagra en su totalidad a propagar ese confortable sentimiento, aunque a veces lo disimule, revistiendo sus creaciones con el insidioso disfraz del arte⁵²¹.

Buñuel tencionava, portanto, despertar uma consciência de realidade por parte do espectador, a partir de sua filmografia perpassada pelo “instintivo e irracional”, ou produto do inconsciente. Assim, nos filmes mais apelo onírico, como *L'âge D'or* (1930), *Viridiana* (1932), *El Ángel Exterminador* (1962), *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (1972) e *Le Fantôme de la Liberté* (1974), o realizador desloca a atenção do espectador para as instituições, grupos sociais e pulsões que compõe a civilização desde, pelo menos, o início da modernidade⁵²², por meio de cenas que deslocam a expectativa linear do espectador. Por outro lado, em *Las Hurdes* (1932) e *Los Olvidados* (1950), Buñuel usa o absurdo para expor uma realidade desconsiderada ou desconhecida para o espectador de então. Portanto, muito além de “bom” ou “mau”, o cinema de Buñuel alcançou seu objetivo ao ser provocador e por se tornar, assim, testemunha e agente de diferentes momentos históricos do século XX, ademais de um rico material, para se pensar nas fronteiras entre o real e o onírico (ou absurdo).

⁵²⁰ Jesús G Requena, “Notas para lectura de films buñuelianos”, In *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Antonio Lara, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981), 98-246, 51-52.

⁵²¹ Em “Film, ed. Grove Press”. Tradução de Aranda em seu livro “Luis Buñuel: Biografía crítica”, pág 346, Cit In Antonio Lara, “Lectura de Tristana, de Luis Buñuel, según la novela de Galdós”, In *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Antonio Lara, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981), 98-246, 104.

⁵²² Segundo Reinhart Koselleck, iniciada no século XVIII. Reinhart Koselleck, *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (Rio de Janeiro: Contraponto, 2012), 10-11.

CONCLUSÃO

A realidade é constituída pela realização e sua apreensão, ou seja, pelo fato e pela compreensão dele. Entretanto, a fronteira entre o que ocorre e como isso é entendido não é tão clara quanto pode parecer *a priori*. A exemplo ilustrativo, considerar-se-á a reação a alguns dos filmes de Buñuel aqui comentados, a começar por *L'âge D'or* (1930).

A estreia desse filme sofreu ataques de grupos conservadores por conter cenas polêmicas, que ironizavam os pilares da sociedade - como o casamento, a igreja e a família - e até mesmo a história, na medida em que reformula a narrativa da fundação de Roma.

Entretanto, as cenas não justificam o ataque, mas, antes, o contexto em que a sociedade que viu o filme na década de 30 estava inserido. Os valores de parte da sociedade de então não toleravam o conteúdo que estava sendo exibido, porque se havia um grupo engajado em questionar as certezas vigentes ao adotar posições críticas, e Buñuel era parte dele, havia outro muito interessado não apenas em mantê-las, mas sobretudo em combater qualquer um que representasse uma ameaça àqueles valores - esse era o caso, por exemplo, dos fascistas.

Perceber a realidade tal qual essas pessoas o fizeram é uma ambição vã, mas é possível inserir as suas ações em um contexto, neste caso, de crise das estruturas sociais. Para fazê-lo, é necessário que se coteje o momento em questão por meio da análise de outros comportamentos contemporâneos análogos, a fim de que se entenda qual era o discurso que orientava a ação dos grupos sociais envolvidos, e qual era a resposta a esse comportamento - incumbência atribuída à história, que, em busca de entender a realidade, apoia-se em documentos, fatos e uma bibliografia anterior sobre o assunto.

Cabe à história ainda, pensar e registrar/escrever/arquitetar sobre os eventos, esforçando-se para entender a dinâmica entre os agentes envolvidos em um momento histórico, ou seja, estruturar um sentido, e toda estruturação de sentido passa necessariamente pelos valores preponderantes no momento presente que escreve sobre um momento passado - o que ocorre também com relação às memórias.

No caso de Buñuel sobre *L'âge D'or* (1930), por exemplo, o realizador menciona sobre sua relação com os atores, com os financiadores, com Dalí, comentando o que lhe pareceu relevante como indivíduo. O sentido é um aspecto muito importante para se pensar

sobre os limites entre a memória e a história. Isso porque a história recorre a recursos exteriores, como fontes e conceitos, para estruturar o passado; e a memória, em contraposição, relembra o passado, a partir da associação de eventos com relações e afinidades pessoais, ou seja, recursos intrínsecos - o que indica um vínculo direto da memória com afetos e desafetos do sujeito que lembra.

Quando se trata da memória de um grupo, em contraposição, os eventos que compõem este tipo de memória constituem parte de uma seleção de momentos que fazem sentido serem celebrados pela comunidade em questão. Em *L'âge D'or*, essa memória é invocada por meio da referência à fundação de Roma, por exemplo, evento histórico que integra parte da memória coletiva ocidental.

Desse modo, a memória possui um apelo emocional, que está além dos eventos como meros fatos, mas como parte constituinte da identidade. Por outro lado, porém, ambas - memória e história - estão atreladas ao sentido dado no presente, estruturando-se, dessa forma, a partir do conjunto de valores do momento que a evoca, o que aponta para a questão de que o fluxo temporal não ocorre como uma linha reta em rumo ao progresso.

Las Hurdes (1932), em sequência, é um filme emblemático para se pensar sobre o tempo não-linear, porque é uma representação do presente de si mesmo, em um tempo que é agora passado. Na altura, o filme foi banido na Espanha não pela problemática que envolve o tom impiedoso de se referir à região, mas por uma moral nacionalista rígida que encontrou adesão no contexto daquela época.

Se por um lado, não faria sentido atualmente se referir à região com tamanha ojeriza - estando a Espanha de agora em um contexto mais estável que o de outrora -, há muitas chances de que determinadas abordagens do filme possam ser consideradas reprováveis ou antiéticas, graças às problematizações que foram colocadas ao longo do tempo sobre o afazer documental, ou mesmo sobre matar animais durante o filme (o caso da cena em que Buñuel dispara contra uma cabra), ou seja, *Las Hurdes* assumiria um outro significado, bastante distinto.

Por outro lado, hoje, seria inaceitável que um realizador fosse perseguido, no país em questão, por conceber um filme como *Las Hurdes*. Dessa maneira, o tempo não é retilíneo, porque ele é ou uma reflexão feita a partir de um ponto presente a um tempo passado (no caso da história e da memória), ou, no caso de *Las Hurdes*, uma reflexão do presente em relação a si mesmo, em um tempo agora passado, ou seja, um presente-passado.

Assim, o presente sempre vai ter a si mesmo como referência de estado final, porque quando transcorre é mesmo a máxima atualização sensível. Em contrapartida, se o presente tem sempre a si como referência, quando encara o passado, não deixa de refletir-se.

Para além disso, *Las Hurdes* ilustra também a fragilidade da noção de progresso, que está atrelada a um juízo moral – porque certamente Buñuel não considerava o seu presente um exemplo de “progresso” na altura que realizou este filme.

Além disso, o próprio contexto espanhol põe a noção de progresso em pauta: à partida, pode-se imaginar que a república representa um progresso em face à monarquia, por conta da transição histórica que se deu em vários países do regime monarquista para o republicano, mas não era o que pensavam os membros da *falange*, por exemplo, que ajudaram a acabar com a república e auxiliaram na ascensão de Franco ao poder. Por sua vez, a monarquia é o regime político atual, desde a destituição do regime franquista, em 1975. Por conseguinte, pode-se notar que o conceito de progresso está mais atrelado ao sentido atribuído a ele do que a uma realidade concreta.

Outra ilustração do dinamismo da experiência de realidade no tempo está em *Viridiana* (1961), que foi censurado na Espanha por criticar a caridade - um dos fundamentos da Igreja Católica, que, por sua vez, era um dos pilares do governo ditatorial de Francisco Franco. Assim, foi censurado por confrontar, de certa maneira, o governo de então. Entretanto foi excusado da censura dezesseis anos depois, tanto pela disseminação da cena que faz referência à Última Ceia e, com isso, uma aclimatação a ela, quanto pela destituição do regime franquista. Dessa maneira, o sentindo afrontoso dessa cena já não representava, no fim da década de 70, o que representava no início da década de 60.

Parte desse dinamismo, entretanto, dá-se em decorrência do reflexo espelhado da memória, o esquecimento. É contra o esquecimento que a memória encontra a sua razão, porém é também graças ao esquecimento que a memória se constitui. O problema encontra-se no esquecimento induzido, como viria a ser o caso da Lei de Memória Histórica na Espanha (2007), que veio contestar, apenas 30 anos no futuro, a lei de anistia de 1977.

A anistia propõe a paz cívica, mas sob que condição? Mais de 100.000 corpos resultantes da violência promovida pelo franquismo nunca foram encontrados. O esquecimento promovido pela anistia propõe uma unidade social assim como a manutenção da memória que insiste no “progresso”, ou seja, no que é útil. Porém a democracia constituiu-se por fazer com que todos os lados sejam contemplados, e é preciso que se fale sobre, ou que

se lembre, para que um passado que continua vivo na memória de algumas pessoas com o sentido de trauma seja socialmente entendido como traumático.

Dessa maneira, embora o sentido faça parte da apreensão do mundo e de sua estruturação, a experiência da realidade é também constituída pela presença de outros tempos, especialmente enquanto referência para pensar sobre o presente, estando nele inserido. Buñuel valeu-se de referências históricas em seus filmes.

Isto pode ser verificado, por exemplo, em *Viridiana*, que ironiza a Igreja Católica por meio da reconstrução de um quadro do século XV, de Da Vinci, que retrata a um episódio bíblico que evoca a memória coletiva interpenetrada pelos ritos da sacristia comuns ao espectador dos anos 60.

Também em *Le fantôme de la liberté* (1974), quando Buñuel utiliza uma obra de Goya de, 1808, para correlacionar aos acontecimentos de maio de 68. Esse momento não estava, de nenhuma maneira, repetindo o passado, mas pode ser tomado, sob uma perspectiva de analogia entre os fatos, como uma revolta contra a autoridade política do Estado francês, tal qual a reação à ocupação de Toledo, 160 anos antes.

Essa perspectiva de resgate do passado para construir um novo presente foi abordada, por sua vez, em *El ángel exterminador* (1962), filme em que os personagens precisaram reconstruir um momento para dar continuidade ao tempo presente - o que pode ser relacionado também ao afazer histórico, que encadeia eventos de maneira hermenêutica para constituir uma narrativa sobre o passado, com fim de fazer que o tempo presente pondere sobre ele mesmo e os elementos que o compõe.

Assim, tal qual a narrativa sobre o passado não foge ao presente, e o presente não escapa, por sua vez, do passado (o que é percebido na linguagem, na memória coletiva, na história, e também nos filmes de Buñuel), de maneira análoga, todo sentido atribuído conscientemente não escapa da influência do inconsciente, das afinidades, da percepção involuntária do sujeito-pesquisador, que se esforça para pensar acerca de um tema, sem declarar explicitamente seus interesses pessoais, ainda que tenha de pontuar suas referências.

Daí isso poder ser relacionado com os filmes do realizador espanhol – para a semelhança e para a diferença. Se por um lado, os filmes não escapam ao seu contexto presente, o que esse trabalho enfatizou algumas vezes – como a ascensão dos totalitarismos, a política de desenvolvimento econômico do México, o autoritarismo de Franco, e a

irreverência de 68 –, ao mesmo tempo, esses filmes também testemunham as referências de Buñuel: o surrealismo, a influência de Freud, a admiração pelo trabalho de Marquês de Sade, a crítica à burguesia e a sua predileção por se apropriar da história para tecer críticas e provocar a reflexão, sobretudo a partir do desconforto promovido pela forma de expressão particular do realizador.

Nesse sentido, Buñuel evoca o passado por meio de memórias coletivas, o que faz, por exemplo, com o deslocamento da narrativa sobre a fundação de Roma, em *L'âge D'or* (1930), ou a alusão à Santa Ceia, em *Viridiana* (1961) – que provocam estranhamento na medida em que dialogam com cenas familiares ao espectador, mas com outro apelo.

Buñuel se apropria mesmo, por vezes, de eventos históricos: sejam eles passados em relação ao filme, como a referência histórica contida no quadro do 02 de maio de 1808, de Goya, que é exibido no início da obra, mas que se refere a um episódio já apreendido como “histórico”, em 1974; ou eventos que eram, na altura do lançamento do filme, presentes ou recentes e já então históricos, como a menção à Guerra do Vietnã, em *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), que ainda estava decorrendo na altura do lançamento do filme, ou o maio de 68, em *Le fantôme de la liberté* (1974), que era um passado recente para o ano de 1974.

Dessa forma, pode-se entender que Buñuel, ao mencionar tais memórias ou episódios históricos, estava também a incorporar a história, apoderando-se das narrativas identitárias do passado e do presente, seja em *Las Hurdes* ou em *Le fantôme de la liberté*, para expressar posições críticas de um sujeito contestador, como Buñuel o fora nos filmes estudados ao longo dos capítulos anteriores. O que é patente, tendo-se em consideração de que Buñuel não tinha nenhum vínculo com a apropriação dessas narrativas identitárias, não sendo ele um historiador profissional, tampouco um realizador com interesse em romances históricos ou documentários testemunhais.

Considerando isso, esse trabalho tentou mostrar que o consciente e o inconsciente trabalham juntos na construção de sentido, tanto da memória quanto da história, a partir da apresentação das consequências da presença dos filmes de Buñuel em suas atualidades, e ao mesmo tempo relacionando as (des)afinidades para com os filmes às ideias que regulavam essas experiências.

Assim, a relevância do conhecimento histórico é reconhecida a partir da construção da identidade de um grupo estudado e ao mesmo tempo assegurada pela metodologia que a história aplica (e é importante reiterar que o fluxo temporal que a ciência formula não é

retilíneo, tampouco ruma ao progresso – nem no que diz respeito à história narrada, nem quanto à narração dessa história).

E a história ainda existe enquanto exercício reflexivo e narrativo assegurado pela instituição da universidade, graças a uma necessidade de compreender os problemas humanos comuns a todos, e que podem ser apreendidos a partir de diferentes articulações de escala de tempo e de espaço, de estruturas e conjunturas ou até mesmo encaradas a partir de diferentes pontos de vista: econômico, social, político etc.

Porque se cada tempo resguarda sua nevrose, *Zeitgeist*, ou manifestação temporal inconsciente, é ao presente que estuda esse tempo passado que cabe a ocupação da tarefa de decifrar, ou ainda, de relacionar essas manifestações temporais entre si, e também entre as manifestações temporais passadas e o presente.

O presente, por sua vez, ao fazer isso, também deixa suas marcas no tempo estudado. Dessa maneira, antes que absurdo, o tempo histórico é um compilado de significantes a que os historiadores tentam estruturar enquanto exercem seu ofício. O exercício de compreensão desse tempo, portanto, pode ser pensado de forma análoga a assistir a um filme de Buñuel: sem verdades concretas, cabe ao espectador perceber os padrões do realizador, as influências do tempo presente à produção (agora, tempo passado), e os problemas que são *extemporâneos* a qualquer recorte temporal. Perceber o que foi representado e o que também foi, mas nas bordas e pelas frestras. A realidade histórica é, nesse sentido, um exercício triplo de perceber o que está nela, além dela e, ao mesmo tempo, por detrás dela.

GLOSSÁRIO:

Ângulo: Usado na matemática para indicar a distância entre duas retas, tornou-se uma metonímia para indicar o posicionamento da câmera, aspeto que afeta diretamente a perspectiva observada.

Argumento: Análogo à *fala* no teatro, é o discurso narrativo do filme; a proposta. Ele que estrutura o enredo do filme. Entretanto é dividido em cenas, e não em planos – como quando se trata de conteúdo já gravado.

Cena: Segmento da narrativa fílmica que transcorre num tempo e espaço determinado ou que usa montagem paralela para mostrar duas ou mais ações simultâneas. (Bordwell e Thompson: 2013)⁵²³

Close-up: fechamento do enquadramento (ou aproximação do motivo).

Corte: Interrupção entre uma cena e outra. No cinema analógico, pode indicar também a separação entre uma e outra sequência de *frames* da película usada para reter os negativos das imagens filmadas.

Deslizamento: deslocamento suave da câmera, com intenção em fazer um foco dinâmico. Usado para acompanhar o movimento de um motivo central.

Escala sucessiva de planos: uma sequência de planos.

Enquadramento: Uso das bordas do quadro do filme para seleccionar e compor o que será visível no campo da imagem. Veja também *Ângulo de enquadramento* (Bordwell e Thompson: 2013)⁵²⁴

Fade: Técnica de transição de cenas a partir do esmaecimento da cena que termina.

Flashback: Meio formal para a conexão entre o presente diegético com o passado relembrado enquanto evocação do “caráter” dos movimentos da memória⁵²⁵.

⁵²³ PNC, “Glossário do Plano Nacional de Cinema”, República Portuguesa, acessado em: 12/12/2021, <https://pnc.gov.pt/glossario>.

⁵²⁴ Idem.

⁵²⁵ Susannah Radstone, “The Cinema and Memory”, In: *Memory: Histories, Theories, Debates*, Susannah Radstone and Bill Schwarz, (New York: Fordham University Press, 2010: 325-342), 328.

Frame (fotograma): Equivalente a um quadrado de película de filme, para as câmeras analógicas, são imagens individuais estáticas que, encadeadas, constituem uma cena em movimento.

Leitmotiv: Palavra originalmente referente à uma frase ou música que se repete em óperas, foi incorporada ao cinema como o “uso de um ou mais temas que se repetem sempre que se encena uma passagem [...] relacionada a uma personagem ou a um assunto”⁵²⁶.

Plano: Imagem ininterrupta no filme quer haja enquadramento móvel ou não. (Bordwell e Thompson: 2013) ; Distingue-se do *take* ou da toma que significam o processo de gravar um plano (e que pode repetir-se)⁵²⁷.

Plano-conjunto: Na escala de enquadramento, o plano de conjunto faz parte dos planos descritivos, isto é, que servem para estabelecer a localização espaço-temporal da ação narrativa, sendo usado geralmente em cenários interiores, estabelecendo a geografia e a temporalidade da cena e mostrando as personagens numa escala mais próxima, o que permite compreender as dinâmicas entre si no contexto da narrativa⁵²⁸.

Moviola: Era uma marca de aparelhos de montagem, mas tornou-se uma metonímia de mesas de montagens (ou edição) em geral.

Take: Cena registada. Pode ou não ser introduzida na montagem final do filme.

Sequência de planos (ou *Plano-sequência*): Conjunto de uma ou mais cenas afins entre si – seja pelo tema, pela estrutura ou pelo ângulo.

Voz em off: narração ou fala desassociada (ou de fora) às imagens que estão sendo mostradas.

Zoom: Movimento de deslocação ótica através da lente da câmara. Pode ser feito no sentido de aproximação do elemento gravado (zoom in) ou de distanciamento face ao mesmo (zoom out)⁵²⁹.

⁵²⁶ Disponível em Wikipédia, acessado em 02-01-2021, <https://pt.wikipedia.org/wiki/Leitmotiv>.

⁵²⁷ PNC, “Glossário do Plano Nacional de Cinema”, República Portuguesa, acessado em 12-12-2021, <https://pnc.gov.pt/glossario>.

⁵²⁸ Ibid.

⁵²⁹ PNC, “Glossário do Plano Nacional de Cinema”, República Portuguesa, acessado em 12-12-2021, <https://pnc.gov.pt/glossario>.

LISTA DE IMAGENS:

Figura 1 – Ossada dos Bispos na ilha onde o grupo de pessoas chega e funda a "Roma Imperial".

Figura 2 – *Finis Gloriam Mundi*, de Valdés leal.

Figura 3 – Mão feminina que evoca o gesto automático de masturbação feminina.

Figura 4 – "Doente de bócio conta com apenas 32 anos".

Figura 5 – Grupo de meninos reunido após o retorno de Jaíbo do reformatório.

Figura 6 – Cena em referência à Última Ceia.

Figura 7 – *A última ceia*, de Leonardo da Vinci.

Figura 8 – Reunião de encerramento após a janta, que configura o início do claustro do grupo e os mostra bem alinhados e interessados na apresentação.

Figura 9 – Reunião de encerramento após a janta, que configura o fim do claustro do grupo e os mostra cansados e alheios à apresentação.

Figura 10 – Grupo de amigos andando por uma estrada rural sem destino, nem contexto.

Figura 11 – Os fantasmas dos pais no relato do tenente.

Figura 12 – *O Terceiro de Maio de 1808*, de Francisco Goya sobreposto com uma apresentação de referência a Becquer.

Figura 13 – Mesa de jantar/toilette.

FONTES

1. Filmografia:

Buñuel, Luis (realização). Buñuel, Luis e Dalí, Salvador (argumento). *L'age D'or*. França : Vicomte de Noailles/Les Filme Sonores Tobis-Paris, 1930.

Ibid. Acín, Ramón (produção). *Las Hurdes*. Espanha, França: filme independente, 1933.

Idem. Buñuel, Luis e Alcoriza, Luis (argumento). *Los Olvidados*. México: Ultramar Films, S.A., 1950.

Ibid. Alatraste, Gustavo (produção). *Viridiana*. México, Espanha: Films Sans Frontières, 1961.

Ibid. Buñuel, Luis (argumento). *El Ángel Exterminador*. México: Janus Films, 1962

Ibid. Buñuel, Luis e Carrière, Jean-Claude (argumento). *Le Charme Discret de la Bourgeoisie*. França : Studiocanal, 1972.

Ibid. Buñuel, Luis e Carrière, Jean-Claude (argumento). *Le Fantôme de la Liberté*. França: Studiocanal, 1974.

2. Biografia:

Buñuel, Luis. *Mi último Suspiro*. Barcelona: Contemporánea, 2019.

BIBLIOGRAFIA

1. História, Memória e Teoria:

Adorno, Theodor. *Educação após Auschwitz*. Frankfurt: Zum Bildungsbegriff der Gegenwart, 1967. Acessado em 24-12-21. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5090779/mod_resource/content/1/Adorno-Educacao-apos-Auschwitz.pdf .

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Arendt, Hannah. *A condição humana*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, junho de 2001.

Arendt, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

- Arendt, Hannah. *O Totalitarismo no Poder*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- Barthes, Roland. *O Efeito do Real*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- Barthes, Roland. “Le discours de l’histoire”. *Information (International Social Science Council)*, vol 6, nº 4 (August 1, 1967): 63-75. <https://doi.org/10.1177/053901846700600404> .
- Benjamin, Walter. *Sobre o conceito da história: tese IX, o anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- Bloch, Marc. *A apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- Bretas, Aléxia. *Fantasmagorias da Modernidade*. São Paulo: UNIFESP, 2021.
- Candau, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.
- Halbwachs, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- Hartog, François. *Régimes de Historicidade: Presentismo e Eperiências do Tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- Hobsbawm, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2012.
- Le Goff, Jacques. *Enciclopédia Einaudi. Volume 1: Memória e História*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- Muslow, Alan. *Deconstructing History*. New York: Routledge, 1997.
- Nietzsche, Frederic. *II Consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- Pollak, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Estudos Históricos*, v. 2, no. 3 (1989): 3-15.
- Ricoeur, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2020.
- Rüsen, Jörn. *Reconstrução do Passado. Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica*. Brasília: Editora da UNB, 2001.
- Thompson, Edward P. *The Poverty of theory*. New York: Monthly Review Press, 2008.
- Traverso, Enzo. *O passado, modos de usar: História, Memória e Política*. Lisboa: Unipop, Fevereiro de 2012.

2. Estudos e Ensaios sobre a História do Século XX:

Calado, Vasco Gil. “As drogas em combate: usos e significados das substâncias psicoativas na Guerra Colonial Portuguesa”. *Etnográfica*, volume 20, nº 3 (2016): 471-494. Consultado em 06-01-2022. <https://journals.openedition.org/etnografica/4628>.

Carrasco, Ángel M. Varas. “Elaboración de la imagen de Miguel Primo de Riviera en «El Debate» y «Arriba»”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, nº 11 (1998): 91-111. Disponível em 25-02-2022. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/2953>.

Carvalho, Aline Maria de. “Forjando a Revolução: A cultura Política *Priista* (1946-1988)”. Tese de Doutorado, UNESP, 2015.

Carvalho, Patrícia Dyonisio de. “Dois pensamentos, uma proposta: os projetos de nação e de estado de Oliveira Viana e Primo de Riviera”. *Anais do Encontro Estadual de História do Rio Grande do Sul (ANPUHRS)*, vol XI, (2012): 1142-1154. Disponível em 25-02-2022. http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1346198014_ARQUIVO_PatriciaDyonisiodeCarvalho.pdf .

Collotti, Enzo. *Fascismo, Fascismos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

Gonçalves, Marcos. “Revista *Nuestra España*: A constituição de uma rede intelectual antifranquista no exílio cubano”. *Caderno de Letras*, n. 39, (Jan-abr 2021): 173 – 192. Disponível em 16-03-2022. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/index> .

Guerra Manzo, Enrique. “La salvación de las almas: Estado e Iglesia en la pugna por las masas, 1920-1940”, *Argumentos (Méx.)* [online]. 2007, vol.20, n.55 [consultado en 26-12-2021]: pp.121-153. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952007000300005&lng=es&nrm=iso .

Hobsbawm, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Disponível em 26-03-2022, https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4071685/mod_resource/content/1/Era%20dos%20Extremos%20%281914-1991%29%20-%20Eric%20J.%20Hobsbawm.pdf .

Moreiras-Menor, Cristina. *La Estela del Tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid: Iberoamericana, 2011.

Soto Reyes Garmendia, Ernesto. “La revolución pasiva: motor del Estado Mexicano (1920-1940)”, *Polis*, vol 12, nº2 (2016): 13-37. Disponible en 15-12-2021. <http://www.scielo.org.mx/pdf/polis/v12n2/1870-2333-polis-12-02-00013.pdf> .

Stevens, D. F. “Porfirio Diaz” in *Encyclopedia of Latin American History and Culture*, vol. 2, p. 378 Cit In Wikipedia. Acessado em: 15-12-2021. https://en.wikipedia.org/wiki/Porfirio_D%C3%ADaz .

Thiollent, Michel. “Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante”, *Tempo Social*, vol. 10, nº 2 (Outubro de 1998): 63-100.

Traverso, Enzo. *Le totalitarisme. Jalons pour l'histoire d'un débat*. Manchecourt: Éditions du Seuil, janvier 2001).

3. Estudos sobre Luís Buñuel e/ou sobre a filmografia selecionada:

Berthier, Nancy. “El reparto de La Edad de Oro de Luis Buñuel: una forma original de Intermedialidad”. In *Vanguardia española e Intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*, Mechthild Albert, 371-384. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005. Consultafo em 10-01-2022.

https://www.academia.edu/11512388/El_reparto_de_La_edad_de_oro_de_Luis_Bu%C3%B1uel_una_forma_original_de_intermedialidad .

Brum, Janaína Cardoso. “Sentidos em desalinho: O Fantasma da Liberdade entre a Evidência e o equívoco”. Tese de Doutorado, Universidade Católica de Pelotas, 2015. Disponível em 18-12-2021. https://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2018/11/Sentidos-em-Desalinho_O-Fantasma-da-Liberdade-Entre-a-Evid%C3%Aancia-e-o-Equ%C3%ADvoco-Janaina-Cardoso-Brum.pdf .

Castro, Antonio. “El pensamiento cinematográfico de Luis Buñuel”. In: *La imaginación en libertad (Homenaje a Luis Buñuel)*, Lara, Antonio. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981.

Catroga, Fernando. *Memória, História e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

Eiroa Rodriguez, Sofía. “Un Encuentro con el absurdo y el surrealismo: El Ángel Exterminador”. In: *Cuadernos de encuentro (Murcia)*, Fernández Sinde, Alfredo. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2003.

Enrile Arrate, Juan Pedro. “Un Encuentro con el absurdo y el surrealismo: El Ángel Exterminador”. In: *Cuadernos de encuentro (Murcia)*, Fernández Sinde, Alfredo. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2003.

G. Ballesteros, Teodoro. “Apuntes para un estudio de la censura española en la obra cinematográfica de Luis Buñuel”. In *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Lara, Antonio, 63-95. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981.

Kyrou, Ado. *Luis Buñuel*. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1966.

Lara, Antonio. “Lectura de Tristana, de Luis Buñuel, según la novela de Galdós”. In *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Lara, Antonio, 98-246. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981.

Mártinez Forega, Manuel. “Las Hurdes de Cáceres y *Las Hurdes* de Luis Buñuel: La analogía como denuncia social y conmoción artística”. *Revista Luciérnaga Audiovisual*, v.1, nº 1 (2008): 30-38.

Mesnil, Michel. “Viridiana, ou le printemps noir de Luis Buñuel“. *Esprit*, nº 307 (Juin 1962): 1011-1022

Williams, Linda. “The Critical Grap: Buñuelian Cinema and Its critics”. In: *Dada and the surrealist film*, Kuenzli, Rudolf E, 199-206. London: The MIT Press, 1996.

Navarro, Javier Herrera. “Las Hurdes de Buñuel. Algunas reseñas críticas en la prensa española de la época”. *Norba-arte*, nº XVII (1997): 261-269.

Payato, Pedro. “Suspensión del sentido y repetición em el ángel exterminador (Buñuel, 1962)”. *Fotocinema*, nº 3 (2011): 3-16. Disponible en 15-02-2022.
<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5867/5370> .

Pech, Cynthia. “Tiempo y destino, la fragilidad del bien en Los Olvidados”. *Revista de Investigación Social*, vol 2, nº 3 (diciembre, 2005): 107-127.

Rebolledo, Carlos. *Bunuel*. Paris: Éditions Universitaires, 1964.

Requena, Jesús G. “Notas para lectura de films buñuelianos”. In *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, Lara, Antonio, 48-59. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Mayo de 1981.

Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel*. Madrid : Cátedra, 2010.

Seguín, Bécquer. “Trotsky, Eisenstein y ‘Las hurdes’: Dialécticas políticas en el cine de Luis Buñuel”. *Hispania*, vol 94, nº4 (December 2014): 600-611.

Sinde, Alfredo Fernández. “Un Encuentro con el absurdo y el surrealismo: El Ángel Exterminador”. In: *Cuadernos de Encontro (2)*, Murcia: Escuela Superior de arte Dramático, 2003.

Sloniowski, Jeannette. “‘LAS HURDES’ AND THE POLITICAL EFFICACY OF THE GROTESQUE.” *Revue Canadienne d’Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 7, no. 2 (1998): 30–48. Available on 25-02-2022 <http://www.jstor.org/stable/24402254>

4. Estudos sobre cinema:

«Auguste e Louis Lumière». Wikipedia. Disponível em : 30-03-2022.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Auguste_e_Louis_Lumi%C3%A8re .

Bazin, André. *Le Cinéma de la Cruauté*. France : Flammarion, 1975.

Claude-Bernardet, Jean. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1980.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The movement-Image*. New York: Continuum, 1986.

Deleuze, Gilles. *Imagem-tempo: Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Ferro, Marc. *História e Cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

Joly, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994.

« La première séance publique payante ». Institut Lumière. Disponível em: 30-03-2022. <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html> .

“Le Cinématographe Lumière”. Institut Lumière. Disponível em : 30-03-2022. <https://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/cinematographe.html> .

Metz, Christian. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press, 2001.

Radstone, Susannah. “The Cinema and Memory”. In: *Memory: Histories, Theories, Debates*, Radstone, Susannah and Schwarz, Bill. New York: Fordham University Press, 2010: 325-342.

Rancière, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro, maio de 2014.

5. Outros:

Breton, André. “Manifesto Surrealista”, 4, USP. Acessado em 16-07-2021. <https://edisciplinas.usp.br/mod/url/view.php?id=3100961> .

Burke, Peter. *Uma história social do conhecimento II: da Enciclopédia à Wikipédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

“Conceito”. Dicionário Priberam. Data de acesso, 25-06-2021. <https://dicionario.priberam.org/conceito> .

“Conceito”. Dicionário Michaelis. Data de acesso, 25-06-2021. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/conceito/>

Cruz, Marcus. “Religiosidade Tardo Antiga e a Cristianização do Império Romano”. *Revista Territórios e Fronteiras*, vol. 3, n.2 (Jul/Dez 2010): 295 – 315. Data de acesso, 14-03-2022. <http://ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/80>.

Deleuze, Gilles. *Diferença e Repetição*. Conexões Clínicas. Data de acesso, 20-11-2021. <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Diferenca-e-repeticao1.pdf> .

Elias, Norbert. *Sociedade de Corte*. Lisboa: Edital Estampa, 1987

“Espanha Franquista”. Wikipédia. Data de acesso, 15-01-2022. https://pt.wikipedia.org/wiki/Espanha_Franquista .

«Estrutura e função dos olhos», Msdmanuals, disponível em: 30-03-2022, <https://www.msdmanuals.com/pt-pt/casa/dist%C3%BArbios-oftalmol%C3%B3gicos/biologia-dos-olhos/estrutura-e-fun%C3%A7%C3%A3o-dos-olhos> .

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. France : Gallimard, 1976.

Freud, Sigmund. *A interpretação dos Sonhos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013. Disponível em 26-03-2022. <https://silo.tips/download/a-interpretacao-dos-sonhos> .

Freud, Sigmund. *Das Ich und das Es*. Viena : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, G.M.B.H., 1923. Disponível em 11-12-2021. <https://www.loc.gov/item/mss3999001988/> .

Freud, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips*. Viena : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, G.M.B.H., 1921. Disponível em 11-12-2021. <https://www.gutenberg.org/files/28220/28220-h/28220-h.htm> .

Gardner, Colin. “Roland Barthes”. In: *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Colman, Felicity, 109-122. Montreal & Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2009.

Halloran, Stephen M. “Language and the Absurd.”. *Philosophy & Rhetoric*, vol. 6, nº 2, Penn State University Press, 1973, 97–108. Available on 10-01-2022. <http://www.jstor.org/stable/40236838> .

Heinen, Luana Renostro. *Democracia na Revolução Francesa: 1791 e 1793*. Santa Catarina: PublicaDireito, 2013. Disponível em 22-02-2022. <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=c13ffb792c2cc71a>.

João. “Apocalipse, 9”. Bíblia Online. Disponível em 19-02 2022. <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/9>.

Jung, Carl. *A natureza da Psique*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

Kamieński, Lukasz. *Shooting up: Short History of Drugs and War*. Londres: C. Hurst & Co. (Publishers) Ltd., 2017.

Leão, Delfim e Brandão, José Luis. “As origens da urbe e o período da monarquia”. In: *História de Roma Antiga volume I: das origens à morte de César*, Brandão, José Luís (coord.); Oliveira, Francisco de (coord.), 27-46, 36. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Junho de 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0954-6> . Acessado em: 14/03/2022.

“Lei de Memória Democrática: a apologia do franquismo vai ser delito em Espanha”. TSF Rádio Notícias. Disponível em: 07-04-2022. <https://www.tsf.pt/mundo/lei-de-memoria-democratica-a-apologia-do-franquismo-vai-ser-delito-em-espanha-13955673.html> .

Odom, Nancy G. “The Photograph and Photo-Realism in Painting”. (MA Dissertation, Eastern Illinois University, 1981), 1-22. Accessed on: 26-07-2021. <https://thekeep.eiu.edu/theses/2946/>

“ONU pede à Espanha abolição da lei de anistia de 1977”. Correio Braziliense. Disponível em: 07-04-2022. https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2008/11/06/interna_mundo,46778/onu-pede-a-espanha-abolicao-da-lei-de-anistia-de-1977.shtml

“Oração do angelus”. Unisabana. Data de acesso: 15-01-2022. https://www.unisabana.edu.co/fileadmin/Archivos_de_usuario/Documentos/Documentos_Bienestar_Universitario/Oraciones_3.pdf .

Pâmela Pitágoras Freitas Lima Ferrarini; Lívia Diana Rocha Magalhães. “O conceito de memória na obra freudiana: Breves explanações”. *Estudos Interdisciplinares em Psicologia*, v. 5, no. 1 (jun. 2014): 109-118.

Phillippe Ariès et Georges Duby. *Histoire de la vie privée : De l'Europe féodale à la Renaissance*. France: Points, 1999.

Plutarco. *Vidas Paralelas: Teseo – Rómulo – Licurgo – Numa*. Buenos-Aires: Cia. Editora Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1948.

Poggeschi, Giovanni. “Il Rapporto Fra Lingua e Diritto Nel Prisma Della Comparazione Fra Linguistica e Teoria Del Diritto.” In *Diritto: Storia e Comparazione: Nuovi Propositi per Un Binomio Antico*, edited by Massimo Brutti and Alessandro Somma, 11 (2018): 419–56. Acessado em: 26-06-2021. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv4cbhqs.21> .

“Realismo Socialista”. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em 15-04-2022. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo403/realismo-socialista> .

"Reminiscência", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 2021, Consultado em 03-02-2022. <https://dicionario.priberam.org/reminisc%C3%Aancia> .

“Revolução Cultural Chinesa”. Wikipedia. Disponível em: 26-03-2022. https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Cultural_Chinesa .

Rovelli. Carlo. *The Order of the Time*. New York: Riverhead Books, 2018.

Salles, Silvana. “Sequestro de embaixador no Brasil moldou política externa dos EUA na Guerra Fria”. Jornal da USP. Disponível em 27-03-2022. <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/sequestro-de-embaixador-no-brasil-moldou-politica-externa-dos-eua-na-guerra-fria/> .

Saussure, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

Spencer, Hebert. *The Principles of ethics*. Indiana: Liberty Fund Books, august 1972.

Spink, Mary Jane. *Linguagem e produção de sentidos no cotidiano*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. Acessado em: 31-03-2022. ISBN: 978-85-7982-046-5. Disponível em: <http://books.scielo.org> .

Trotsky, *Ma vie*. France : Éditions Gallimard, 1953.

Valdez-Santiago, Rosario et al. Violencia interpersonal en jóvenes mexicanos y oportunidades de prevención. *Salud pública Méx* [online]. 2013, vol 55, suppl.2 [consultado 28-12-2021], pp.S259-S266. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0036-36342013000800024&lng=es&nrm .