

# Mulheres inatingíveis, distantes e detentoras de amores latentes: a dimensão do desejo em Luis Buñuel reiterada no grotesco e no carnaval medieval

## Unattainable women, far and loves holding latent: the dimension of desire in Luis Buñuel and reiterated in grotesque carnival in medieval

Ricardo Zani<sup>1</sup>

### RESUMO

Para o cineasta Luis Buñuel as estranhezas sempre deveriam fazer parte de seus filmes. Um homem formado por contradições, assim era Buñuel, com seu menosprezo pela sociedade e religião cristã. Ao destacarmos uma galeria de estilos que se instalou na cinematografia de Luis Buñuel para reafirmar constantemente os traços marcantes de sua obra, dentre eles a polifonia, este artigo se propõe a esclarecer que esta galeria reside nos discursos do cineasta quando esses se misturam e se completam. Nessa polifonia buñueliana, sobressai o encontro de *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *A Bela da Tarde* com a pintura *Angelus*, de Jean-François Millet, quando caracterizado como um elemento constitutivo das reminiscências de Luis Buñuel e do pintor Salvador Dalí. Uma mensagem comum nas obras aqui estudadas que aponta para uma relação com determinadas condições medievais pesquisadas por Mikhail Bakhtin: a morte e os excrementos inseridos na renovação dos desejos sexuais do homem.

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

<sup>1</sup> Professor na Universidade de Sorocaba, SP, Brasil. Doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Unicamp. Atualmente desenvolve pesquisa em Pós-Doutorado no Instituto de Artes da Unesp. É docente na Universidade de Sorocaba (Uniso), Sorocaba, SP, nos cursos de Artes Visuais e Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda. É Avaliador do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (BASIS) do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), Brasília-DF e Artista Visual autônomo. E-mail: <[ricardozeni@uol.com.br](mailto:ricardozeni@uol.com.br)>  
Data da submissão: 17/maio/2013. Data da aprovação: 5/julho/2013.

**Abstract:** For the filmmaker Luis Buñuel the oddities should always be part of their films. A man made up of contradictions, so was Buñuel, with their contempt for society and Christian religion. When we deploy a gallery of styles that settled in cinematography from Luis Buñuel to reaffirm constantly hallmarks of his work, including polyphony, this article proposes to clarify that this gallery lies in the discourses of the filmmaker when they mingle and complement. This polyphony buñueliana stands the meeting of *Un Chien Andalou*, *Viridiana* and *La Belle de Jour* with painting *Angelus*, by Jean-François Millet, when characterized as a constitutive element of reminiscent of Luis Buñuel and painter Salvador Dalí. A common message in the works studied here that points to a relationship with certain conditions medieval surveyed by Mikhail Bakhtin: death and excrement inserted in the renewal of man's sexual desires.

**Keywords:** Surrealism. Cinema. Polyphony. Carnivalization. Middle Ages.

## Introdução

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

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

Esse aragonês que se mudou para Madri no ano de 1917 para ingressar na universidade e que, a princípio, incomodava-se com o seu próprio provincianismo, assim como com o do seu pai, logo ficou conhecido como o “Leão de Calanda” entre seus amigos da Residência dos Estudantes<sup>2</sup> por suas aventuras nos ringues de boxe. Buñuel era alto, corpulento e ameaçador, considerado por uns como um bronco interiorano. Suas ideias, porém, tornaram-se mais contundentes do que seus golpes físicos. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 68-75). Oriundos de uma cultura miscigenada e por vezes oposta em seus polos, Luis Buñuel e os demais estudantes vindos de diversas regiões de seu país assimilaram não somente as contradições de seu povo, como também as influências externas, sobretudo a de uma forte influência árabe e sua re-

<sup>2</sup> A residência dos estudantes em Madri baseava seus preceitos nos moldes dos colégios ingleses. Considerada a moradia de uma elite econômica e intelectual de uma Espanha ainda provinciana para o início do século XX, a residência acolheu não somente Luis Buñuel para que este estudasse Engenharia Agrônoma, como também o andaluz Federico García Lorca no ano de 1919, estudante de Direito, e no ano de 1922, o catalão Salvador Dalí, estudante de Belas Artes.

ligião Mulçumana já enraizada em terras espanholas.<sup>3</sup> Nessas condições, a amizade entre esses estudantes<sup>4</sup> gerou um grupo de jovens questionadores e ávidos por expressões vanguardistas.

Ainda incerto com a escolha do cinema como a profissão que deveria seguir, porém, ciente de que seu caminho deveria ser rumo às Artes, Buñuel desenvolveu uma carreira de escritor entre os anos de 1922 e 1929, sendo seu primeiro texto publicado em 1º de fevereiro de 1922 com o título *Una Traición Incalificable*. Nessa época Buñuel ainda comungava os ideais do Ultraísmo, um movimento de vanguarda madrileno, e suas publicações foram consideradas muito representativas, recebendo uma forte influência do escritor espanhol Ramón Gómez de la Serna.<sup>5</sup> (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 13, 131-133).

## Enfim, cinema

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

A origem do cinema em Luis Buñuel e, sobretudo do seu manifesto cinematográfico, iniciou-se em *Um Cão Andaluz* e na sua posterior filiação ao movi-

<sup>3</sup> Este embate entre as duas religiões, a Católica Apostólica Romana arraigada numa Espanha cristã e a Muçulmana originária dos bárbaros do Oriente, fez irromper uma ambivalência cultural num país em que se permitiam certas liberdades em tempos de forte repressão, como quando os corpos sufocados que levavam o homem ao pecado da carne podiam ser refrescados em banhos coletivos. (MARQUES, 2010, p. 53).

<sup>4</sup> Foi nesta mesma residência dos estudantes que Luis Buñuel, ao passar uma breve temporada em Madri após regressar de Paris, tomou conhecimento das pesquisas de Maurice Legendre, o diretor da Casa de Velázquez de Madri. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 45, 54-59). Pesquisas estas que num futuro próximo levariam o cineasta a realizar um filme calcado nas teorias do estudioso francês sobre as precárias condições de uma pobre região espanhola, Las Hurdes (1932).

<sup>5</sup> E, na transição da literatura para o cinema, é factível observarmos uma conexão entre as obras realizadas por Luis Buñuel, sobretudo pelo imaginário poético visto em *Um Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro* (1930), os dois primeiros filmes realizados pelo cineasta no fim dos anos 20 do século XX. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 143).

mento surrealista<sup>6</sup> por ocasião da estreia desse curta-metragem no *Studio des Ursulines*, de Paris, em 6 de junho de 1929, agradando tanto à crítica quanto ao público presente.<sup>7</sup> *Um Cão Andaluz* foi filmado entre os dias 2 e 17 de abril do mesmo ano de sua estreia com a direção de Luis Buñuel e com a participação de Salvador Dalí nos dois últimos dias de filmagem, ficando esse responsável pela organização dos elementos cênicos e pela atuação como um dos maristas que é arrastado pelo protagonista do filme.<sup>8</sup>

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

A trama é o resultado de um **automatismo psíquico** CONSCIENTE e, dentro desse padrão, não procura narrar um sonho, embora se aproveite de um mecanismo análogo ao dos sonhos. As fontes em que o filme vai buscar inspiração são as da poesia, livres do lastro de razão e tradição. Seu objetivo é provocar no espectador reações instintivas de atração e repulsa. (A experiência demonstrou que este objetivo foi plenamente alcançado). **Un Chien Andalou** jamais teria sido criado se não tivesse existido o movimento conhecido como surrealista, pois sua **ideologia**, sua motivação psíquica e o uso sistemático da imagem poética como arma para derrubar conhecimentos existentes correspondem às características de toda obra autenticamente surrealista. (Apud KYROU, 1966, p. 84, grifos do autor).

<sup>6</sup> Já o ingresso de Salvador Dalí no Surrealismo se deu pelas mãos de Luis Buñuel, através das cartas que ele enviava de Paris descrevendo as atividades do grupo (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 176-234), bem como pela participação do pintor catalão na realização de *Um Cão Andaluz*. Aí está uma relação consistente e paradoxalmente conflituosa, sabemos que ambos se influenciaram mutuamente ao longo da vida tanto quanto evitaram manter contato na maturidade, após alguns atritos instalados nessa amizade a partir de 1930. São até evidentes certas comparações com determinadas obsessões temáticas resgatadas nas obras de Buñuel e Dalí. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 407).

<sup>7</sup> Dentre a elite intelectual parisiense que assistiu ao filme no *Studio des Ursulines*, estavam o pintor cubista Pablo Picasso e o arquiteto Le Corbusier, além dos surrealistas Max Ernst, Jean Cocteau, André Breton, Paul Éluard, René Magritte, Louis Aragon, Man Ray, Tristan Tzara e outros. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 269, 272, 285, 458).

<sup>8</sup> Sobre a realização de *Um Cão Andaluz*, roteirizada em parceria com Salvador Dalí, temos a seguinte publicação de *La Gaceta de Madrid*: Luis Buñuel y Salvador Dalí han terminado ya su colaboración en el escenario de un film, cuyo título provisional es 'C'est dangereux de se pencher au dedans.' Se nos anuncia como un intento sin precedentes en la historia del cinema, por estar tan lejos del film ordinario como de los llamados oníricos, absolutos, de objetos, etcétera, etc. Viene a ser el resultado de una serie de estados subconscientes, únicamente expresables por el cinema." (Apud SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 267, grifo do autor).

Um cineasta que sempre defendeu o mistério como sendo um elemento essencial a toda obra de arte e foi por meio do cinema que ele encontrou o melhor meio para trilhar seu caminho em direção ao mundo dos sonhos, traduzindo esse mistério em ambiguidade, em um silêncio inquietante, constrangedor e, principalmente, num deslocamento abrupto de situações.<sup>9</sup> Para ele, os espetáculos reais eram incompletos e necessitavam do irreal quando, sendo extremamente racionais, as produções realistas estariam “desprovidas da poesia, do mistério, de tudo o que completa e amplia a realidade tangível. Confunde a fantasia irônica com o fantástico e o humor negro”. (BUÑUEL apud XAVIER, 1983, p. 337).

Luis Buñuel entendia que o cinema havia sido criado para expressar as ideias do inconsciente, ideias que já estavam presentes na poesia e que raramente eram aproveitadas dentro do discurso cinematográfico, salvo as exceções dos artistas surrealistas e outros vanguardistas. Na opinião do cineasta, o seu cinema deveria estar “exclusivamente consagrado à expressão do fantástico e do mistério”, lutando “por um cinema que, desprezando ou fugindo da realidade cotidiana, pretenda nos mergulhar no mundo inconsciente do sonho” (BUÑUEL apud KYROU, 1966, p. 89). É nessa fusão do consciente com o inconsciente, do mundo dos sonhos se misturando com a mais pura realidade, que se instaurou toda a rebeldia desse espanhol.<sup>10</sup> Em Buñuel, vemos que realizava cinema para nos mostrar que o mundo real não era o melhor dentre todas as possibilidades existentes (SONTAG, 2004, p. 46), para ele, o cinema deveria atingir o maravilhoso, libertar a imaginação e ser o mais inverossímil possível.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Em outra conferência, esta realizada na Universidade do México, no ano de 1953, Buñuel disse o seguinte: “A pálpebra branca da tela teria apenas que refletir a luz que lhe é peculiar e poderíamos explodir o universo [...] O filme é uma magnífica e perigosa arma, se manejada por um espírito livre. Ele é o mais admirável instrumento conhecido para expressar o mundo dos sonhos, da emoção, do instinto. O mecanismo que cria a imagem cinematográfica é, por seu próprio funcionamento, a forma de expressão humana que mais se assemelha ao trabalho da mente durante o sono. Um filme parece ser uma imitação involuntária do sonho [...]. A escuridão que gradualmente invade a sala é o equivalente ao fechar dos olhos. É o momento em que a incursão noturna ao inconsciente começa na tela e nas profundezas do ser humano. Como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem em dissoluções, e o tempo e o espaço se tornam flexíveis, contraindo-se ou se expandindo à vontade. A ordem cronológica e a duração relativa não correspondem mais à realidade.” (apud CARRIÈRE, 2006, p. 84).

<sup>10</sup> Com tais experiências iniciadas no movimento dadaísta, o cinema para os surrealistas configurou-se numa das suas mais belas expressões, opondo-se às realizações sistemáticas do cinema clássico e concorrendo para o surgimento de um cinema de vanguarda.

<sup>11</sup> “Para um neo-realista, disse-lhe, um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, encheido de bebida, levado à cozinha onde a empregada o lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver este tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua.” (BUÑUEL apud XAVIER, 1983, p. 337).

## A polifonia em Luis Buñuel

Certa vez Sontag escreveu que “o gosto por citações (e pela justaposição de citações incongruentes) é um gosto surrealista”. (2004, p. 90). Em Luis Buñuel podemos dizer que a citação se configura como um diálogo entre determinadas vozes ou discursos que a torna explícita, se repetindo e se alterando enquanto transcodifica e retraduz esse discurso ao longo de sua obra cinematográfica. São essas representações únicas, iniciadas em *Um Cão Andaluz*, que podemos caracterizar como uma manifestação polifônica<sup>12</sup> que se instala na narrativa e nos signos com os quais se relaciona. Isto é, quando a representação (ou reapresentação) de uma pintura ou qualquer outra obra de arte ressurgem na cinematografia de Buñuel como alvo de citação direta, podemos dizer que esse é o momento em que surge uma relação polifônica.

Sobretudo porque tais diálogos, processos iconográficos ou ainda encontros entre vozes ou discursos ocorreram com grande intensidade na carreira de Luis Buñuel e podem ainda ser classificados como diretos ou indiretos, sendo que apenas sutis referências os denunciam.<sup>13</sup> E quando reconhecemos ser Luis Buñuel um autor dialógico, sobretudo polifônico, é porque encontramos nas construções de seus filmes, principalmente em *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* (1961) e *A Bela da Tarde* (1967), as relações metalinguísticas e dialógicas em que o encontro das diversas vozes, a polifonia, se configura como um complemento às mensagens subentendidas em suas obras.

É nas relações existentes entre esses filmes, com a História da Arte e com a própria produção cinematográfica de Buñuel, que evidenciamos a sólida formação cultural do cineasta e apontamos a uma ligação entre certas sequências polifônicas dos filmes estudados com a pintura *Angelus* (1858), de Jean-François Millet, bem como com determinados conceitos da Idade Média ressimbolizados nessas obras. O objetivo aqui é analisar com mais detalhes as influências compositivas<sup>14</sup> que a obra de Millet exerceu em Luis Buñuel e como elas se reconfiguraram nos três filmes citados.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Sendo o termo *polifonia* originado das teorias literárias de Mikhail Bakhtin, ampliamos as variações que tal conceito adquiriu em outros meios nas pesquisas de Julia Kristeva e Robert Stam.

<sup>13</sup> De acordo com Eduardo Peñuela Cañizal, podemos constatar na obra de Buñuel uma inter-relação e a hipotética sugestão de um constante jogo de espelhos definido como uma “intertextualidade iconográfica”. (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 264), manifestado com frequência na vanguarda surrealista entre 1920 e 1930.

<sup>14</sup> “Luis Buñuel, ele próprio fascinado pela repetição de uma ação ou de uma frase (como pode ser visto em *O anjo exterminador*), me falava com frequência dessa cena de Persona, sem dúvida audaciosa e singular.” (CARRIÈRE, 2006, p. 35, grifos do autor).

<sup>15</sup> Quando estabelecemos que a obra de Luis Buñuel pode ser amparada às teorias dialógicas de Mikhail Bakhtin, o fazemos ao encontrar, na pluralidade da cinematografia desse cineasta, a razão de tal constatação, acima de tudo por tratar-se de uma obra que constantemente recorre a discursos que se entrelaçam, misturam-se e se completam numa relação polifônica. Quando Luis Buñuel recorreu à

Enfatizamos ainda que a obra inaugural de Buñuel no cinema, *Um Cão Andaluz*, nos dá exemplos que atestam as relações dialógicas presentes nessa enquanto determinam as referências indiciais manifestadas em sua narrativa. Esses discursos dialógicos nos remetem às artes plásticas e à História da Arte, referindo-se às obras de Salvador Dalí, Jan Vermeer, Jean-Auguste-Dominique Ingres e, principalmente, Jean-François Millet, o objeto de estudo deste artigo, reverberando nas obras de outros cineastas e nos demais filmes do próprio cineasta espanhol.

## A polifonia em *Angelus* e seus significados

A pintura *Angelus* representa um casal de camponeses em uma composição objetiva, aberta, como se estivessem orando por alguém, pedindo aos céus por uma boa colheita, ou ainda, agradecendo o fruto recebido. A composição é simples e direta, realista, vemos o que está sendo mostrado sem subterfúgios ou mensagens em “camadas”.<sup>16</sup> Tanto a obra quanto seu autor, Jean-François Millet, pertencem ao Realismo,<sup>17</sup> e esse pintor tornou-se conhecido por retratar o camponês no ambiente de trabalho, sendo a ética do trabalhador rural uma constante em seus quadros; neles o lavrador é o herói. A escolha dos camponeses em detrimento dos operários das fábricas deu-se também por sua origem estar no campo, sendo ele próprio o filho de um pequeno fazendeiro.<sup>18</sup> O que mais importava para Millet estava atrelado à vida

---

metalinguagem e ao dialogismo para fundir as inspirações e os sonhos sempre vistos em seus filmes, assinalou-se aí a polifonia como uma propriedade que se reconfigurou em textos e imagens únicas em suas obras.

<sup>16</sup> Entretanto, na interpretação de Bernard Nominé, há uma alusão desta obra de Millet à representação de uma catástrofe agrária que teria destruído as colheitas de batatas na França no mesmo período em que a obra foi pintada. Para ele, o que vemos aos pés da mulher é uma cesta com batatas podres e um possível ar de lamento dos camponeses diante da destruição. Essa pintura, que ficou sem título por alguns anos, somente incorporou um sentido religioso depois que Millet acrescentou uma igreja ao fundo do horizonte crepuscular. (SANTOS, 2008, p. 51).

<sup>17</sup> O Realismo foi um movimento artístico surgido na França por volta de 1840 e foi contemporâneo do Naturalismo. Para os realistas, tidos como socialistas e perseguidos após a revolução de 1848, interessava a imagem fiel e detalhada da natureza e da vida naquele momento. Foram críticos da sociedade quando retrataram suas desigualdades pós-Revolução Industrial. O Realismo, tendo como expoentes máximos os pintores Gustave Courbet e Jean-François Millet, provocou a indignação dos conservadores em sua época por excluir de seus trabalhos os temas referentes à mitologia, à religião ou aos fatos históricos. Ao invés de seguirem os preceitos da “arte oficial” na época, os artistas realistas preferiram retratar em suas telas os operários, os camponeses e as paisagens comuns. “Courbet pintou a natureza... Corot com seus delicados arvoredos, ora densos, ora desgrehados, e Millet com seus camponeses, tinham sido precursores conscientes do Realismo em sua preocupação com o fato puro e simples, e com o sofrimento mudo.” (BARZUN, 2002, p. 616).

<sup>18</sup> Millet realizou o que acreditava ser certo, mesmo que para isso fosse obrigado a deixar a Paris das tensões políticas e dos movimentos sociais rumo ao interior quando, ao ser relacionado com os comunistas e as lutas de classes numa França pós-Napoleão Bonaparte, viu-se obrigado a se refugiar no campo após as perseguições políticas sofridas por ele na capital francesa.



do camponês, pelo simples fato de esse ainda não estar corrompido pelo sistema enquanto se mantivesse em seu ambiente natural, ligado à terra, ao modelo de vida e de trabalho tradicionais de seus pais. (GOMBRICH, 1993, p. 401-404).

Dois corpos enterrados estão fixos e aludem à posição dos personagens representados no quadro *Angelus*, essa é a cena que se encontra na sequência final de *Um Cão Andaluz*. Nesse filme, a imagem de um solo árido, desértico, com os corpos enterrados e rodeados por gafanhotos não lembra o campo fértil da pintura de Millet. No entanto, a posição de resignação e de conformidade dos corpos com as intempéries da vida desses personagens se dá como no *Angelus*, em que a morte e a prece são certas e estabelecidas por meio do enterro dos corpos. Enxergamos nessa alusão ao *Angelus* a representação de uma antítese em relação ao início do filme, com aquele singelo *Era uma vez...* do prólogo que inocentemente pode nos reportar aos contos infantis, àqueles que são puros e desprovidos de malícia.<sup>19</sup>

Posteriormente a *Um Cão Andaluz*, no filme *Viridiana*, algumas personagens fazem a mesma representação ao cessarem suas atividades para uma prece comandada pela protagonista interpretada por Silvia Pinal. A sequência em que o *Angelus* é citado em *Viridiana* ocorre aos pés de amendoeiras e, enquanto a pobre heroína realiza uma oração coletiva junto com seus maltrapilhos, vemos alternarem-se cenas dos operários que trabalham na propriedade sob o comando de Jorge, contrapondo-se, intercaladamente e em contradição, a cenas de prece com cenas de trabalho.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Se *Um Cão Andaluz* fosse estruturado numa narrativa coerente e linear, teríamos um final burguês como resposta natural a esse início, um encerramento clássico e hollywoodiano, daqueles em que o mal geralmente é punido, e o bem por fim triunfa, e a morte é apropriadamente aplicada como castigo ao malfeitor ou motiva a orfandade precoce de alguém. Entretanto, *Um Cão Andaluz* é o avesso dessa coerência preestabelecida e há uma grande ironia neste *Era uma vez...* que nos conduzirá aos anseios mais recônditos e latentes do homem. O que ocorre a partir dessa primeira frase mostrada no prólogo do filme é uma sequência de engodos ao inocente espectador que está à espera de um conto de fadas. Definitivamente, o jogo não é esse! Por fim, a continuidade cênica de *Um Cão Andaluz* desfaz qualquer ilusão, negando a fantasia inocente e o seu final feliz ao apresentar o corte no olho de uma mocinha (Simonne) pueril e ingênua, que passivamente aguarda seu destino e os insondáveis mistérios da vida. Após o prólogo, será a própria Simonne quem inverterá as regras da brincadeira e fará de Pierre um alucinado por ela.

<sup>20</sup> No roteiro de *Viridiana* encontramos o seguinte trecho a nos mostrar a referida citação: “A uma centena de metros do canteiro da obra, algumas filas de amendoeiras. Sentados na terra ou esperando de pé, vemos reunida a maior parte dos mendigos de Viridiana. De um atalho, sai o cego guiado pela anã. Lá, Viridiana entra em quadro, no primeiro plano, costas voltadas para a câmara. Ela bate com as mãos. Viridiana: O *Angelus*! Numa montagem rápida, sucedem-se os planos alternados dos mendigos, orando, tranqüilamente, sob as amendoeiras em flor, e os trabalhos do canteiro da obra em plena atividade: Grande plano do cimento jogado vigorosamente sobre o solo, um carrinho de mão se vira, cheio de pedras, um serrote lenhador serrando pranchas de madeira, etc., etc. A montagem sonora sublinha a oposição: murmúrio intemporal de Viridiana e dos mendigos; ruído muito presente e ritmado da atividade do canteiro da obra.” (BUÑUEL, 1968, p. 136, grifo do autor).



Em *A Bela da Tarde* há novamente uma alusão ao quadro de Millet quando a personagem Séverine (Catherine Deneuve) sonha com dois homens conversando e trabalhando em um campo de pastagem. Esse sonho, ou devaneio, acontece logo após Séverine ter se transformado pela primeira vez em *Bela da Tarde*, a dama que se prostitui das 14 às 17 horas no bordel de madame Anais. Ao voltar para casa, tomar um banho vigoroso e queimar no fogo da lareira todas as roupas íntimas usadas nesse dia, Séverine se deita para esperar seu marido Pierre. Dizendo-se indisposta, ouve o marido confirmar que irá cancelar o compromisso que teriam à noite para que ela possa descansar, é aí que surge o *Angelus*.<sup>21</sup>

Essas imagens referenciais são mostradas em frações de segundos e podem até passar despercebidas para um espectador desavisado. Todavia, após notarmos a relação dialógica que existe entre *Um Cão Andaluz* e a pintura de Millet, as cenas de *Viridiana* e *A Bela da Tarde* são associadas a ambos principalmente porque há uma relação direta entre o campo aberto do *Angelus* e os campos de *Viridiana* e *A Bela da Tarde*.<sup>22</sup> Os cenários que compõem o fundo do *Angelus* e os das citações nos filmes *Viridiana* e *Bela da Tarde* assemelham-se por representarem um campo vasto com o horizonte ao fundo.

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

Décadas após a realização do *Angelus*, descobriu-se, por meio de um exame com raios X feito pelo Museu do Louvre, que uma sombra semelhante a um

<sup>21</sup> Pierre e seu amigo Husson estão trabalhando no campo e conversando sobre os búfalos que pastam ao fundo enquanto esperam aquecer a sopa que lhes servirá de refeição, essa, porém, permanece sempre fria, tal qual Séverine para com Pierre. Em seguida, esse diz a Husson que todos os búfalos se chamam Remorso, com exceção de um, cujo nome é Expição. Nesse momento, ouvimos os toques do sino de uma igreja, e Pierre comentar com Husson que não passam das 17 horas. Nessa hora, nesse instante, Pierre e Husson suspendem seus afazeres e se voltam ao horizonte, como se estivessem duplicando as posições dos personagens do *Angelus*, assumindo assim semelhantes colocações às figuras humanas do quadro de Millet.

<sup>22</sup> No roteiro de *A Bela da Tarde*, escrito por Buñuel em parceria com Jean-Claude Carrière, podemos ler os seguintes trechos em referência a essa sequência do *Angelus*: “A church bell is heard tolling in the distance. Pierre leans his chin on the handle of his spade and gazes at the ground while Husson stands up, throws away his soup bowl, takes off his hat and stands with his head bowed. Low angle medium close-up of Husson with lowered eyes. The church bell continues to toll while the bulls bellow loudly [...] Pierre holds out his hand [...]. Séverine utters a piercing cry of pain. But on her face, an expression of pleasure clearly appears... Her face and neck are gradually covered by the mud. Close-up of Séverine, now completely plastered with mud. She stands passively as more mud hits her, and her voice is heard crying out (though her lips do not move): Pierre! Pierre! Please stop. I love you!” (BUÑUEL, 1971, p. 86-88).

caixão pequeno estava aos pés do casal de camponeses no mesmo lugar onde agora está a cesta de batatas. Cogitou-se então que, originalmente, entre eles estava pintada a figura de um filho morto,<sup>23</sup> provavelmente encoberta por Millet ao entendê-la como demasiadamente agressiva (DESCARNES; NÉRET, 1997, p. 190), embora o próprio pintor francês acreditasse que a verdadeira beleza era a beleza real, sem subterfúgios criados pelo artista. (SONTAG, 2004, p. 103).

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

Sendo o *Angelus*, de Millet, um tema caro a Salvador Dalí, vale lembrarmos que, na presença do filho morto do *Angelus*, encontramos o próprio Dalí como a reencarnação de seu irmão morto, o primeiro Salvador.<sup>24</sup> Dalí nasceu nove meses e dez dias após a morte de seu irmão e, para ele, a ideia de que sua mãe o via como uma figura substituta do irmão morto configurava-se frequentemente como uma compensação a um desejo primário. A própria imagem do irmão, assombrando-o numa fotografia pendurada na cabeceira da cama de seus pais, junto com uma reprodução do *Cristo*, de Velázquez (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 29), refletia nele a sensação de supraproteção de sua mãe. Em suma, Salvador Dalí nasceu pela

<sup>23</sup> Essa hipótese, na verdade, uma tese sobre os significados encobertos do *Angelus*, foi levantada e confirmada pelo pintor espanhol Salvador Dalí em seu livro *O mito trágico do "Angelus" de Millet* (1963), conforme o próprio nos descreve: "Esse gran tema mítico de la muerte del hijo, sentimiento esencial que se desprendía de mi **Mito trágico de "El ángelus" de Millet**, me fue confirmado, una vez terminada mi tesis, sin que pudiera verificarlo personalmente en estos últimos tiempos. Me informaron de que, en efecto, Millet habia pintado, entre los dos campesinos piadosamente recogidos, un ataúd que contenía a su hijo muerto, a la derecha, cerca de los pies de la madre. Según cierta correspondencia, un amigo de Millet que residía en París le habría puesto al corriente de la evolución del gusto en la capital y la creciente tendencia en contra de los efectos demasiado melodramáticos. Probablemente Millet se dejaría convencer y amortajó al hijo muerto con una capa de pintura que representaba la tierra. Con lo que se explicaría la angustia "inexplicable" de esas figuras solitarias, unidas de hecho por el elemento argumental primordial que estaba ausente, "escamoteado" como dentro de un collage al revés." (2004, p. 15-17, grifos do autor). A descoberta de um esboço semelhante a um caixão sobreposto pela cesta de batatas tornou-se uma fonte de suposições e teses defendidas por Dalí, onde a realidade e a ficção se enredaram na teoria do filho morto do casal de camponeses.

<sup>24</sup> Salvador Dalí é um substituto, um segundo filho que veio para suprir seus pais da perda de um primeiro filho cujo nome de batismo foi repetido no segundo, o Salvador que nós conhecemos. O *Angelus*, em Salvador Dalí, pode ser visto como um recalque, em que o pintor espanhol colocou-se no lugar do irmão morto usando a obra de Millet como um protótipo dessa substituição, dessa ambivalência.

segunda vez para que não morresse como na primeira<sup>25</sup> e, assim, esse irmão morto de Salvador Dalí era visto por ele como a um duplo. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 109).

Na leitura de Salvador Dalí, o *Angelus* possuía uma força e uma fúria latentes em sua representação que contrastava com seu aspecto miserável, tranquilo, insípido e até imbecil, num estereótipo muito convencional de se expor um tema.<sup>26</sup> O *Angelus* fascinava Dalí desde a sua infância, época em que o pintor catalão o associava a todas as recordações pré-crepusculares e crepusculares consideradas por ele como as mais delirantes ou, dito de outro modo, as mais poéticas de sua juventude.<sup>27</sup> (DALÍ, 2004, p. 62-64). A inquietante dúvida que Salvador Dalí sempre levantou sobre o *Angelus* se converteu num tema profícuo para a sua obra, sua vida e sua relação com Luis Buñuel.

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

Afora o *Angelus* ter se tornado uma obsessão de berço em Salvador Dalí, essa obra também possuía para ele um caráter fortemente erótico, uma intencionalidade encoberta que a transformava em uma obra perturbadora, enigmática, densa, fazendo com que os significados reconfigura-

<sup>25</sup> Dalí era constantemente comparado em vida ao seu irmão morto, algo como uma compensação à perda anterior. Na visão do pintor catalão, a existência de um “otro yo” que o havia precedido no ventre de sua mãe causava-lhe um tremendo desafio, a ponto de o mesmo ter que simbolicamente matar seu irmão para poder existir de direito e ter a sua própria morte. Segundo ele, seus pais o consideravam uma segunda edição do filho anterior, fazendo-o perceber seu corpo como algo vazio e podre. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 29-31).

<sup>26</sup> Era tal ambiguidade que o fascinava e o intrigava, o fato de ser um quadro sem precedentes na História da Arte, onde um homem e uma mulher de pé estão dispostos num espaço desértico na hora do crepúsculo, imóveis e verticais em relação à linha do horizonte, sem mencionar palavra alguma, qualquer gesto que os leve um ao encontro do outro. (DALÍ, 2004).

<sup>27</sup> Salvador Dalí enxergava que a morte encontrada no *Angelus* não estava somente na figura do filho morto aos pés do casal. No seu entendimento, essa pintura era a única no mundo que comportava a presença imóvel, a expectativa de um encontro de dois seres num meio solitário, crepuscular e mortal. (DALÍ, 2004, p. 164). Dalí entendia que na figura feminina do casal de camponeses também havia um perfeito sentimento de morte configurado por suas características maternais, enquanto o seu parceiro na pintura se apresentava como o macho a ser engolido pela fêmea, morto após a fecundação, tal como alguns insetos ou ainda de acordo com suas referências mitológicas, históricas e religiosas. (DALÍ, 2004, p. 95-96). “[...] de ‘sentimiento monumental fúnebre’, de ‘inmovilidad’ activa en la mujer, pasiva y aniquilada en el hombre, y otras circunstancias y factores de ‘ambiente argumental’, cuya prodigiosa resolución en el cuadro, por onírica que sea, contribuye con la misma fuerza a hacer surgir, de la imagen insípida y estereotipada de **El ángelus** de Millet, la variante maternal del mito inmenso y atroz de Saturno, de Abraham, del Padre Eterno con Jesucristo y del mismo Guillermo Tell devorando a sus propios hijos.” (DALÍ, 2004, p. 152, grifos do autor).

dos nas obras de Dalí se modificassem ao longo de sua produção.<sup>28</sup> Para Salvador Dalí, as obras realizadas por Jean-François Millet constituíram-se em antecedentes diretos e claros das tendências eróticas manifestadas posteriormente pelo pintor realista, tendências camufladas no *Angelus*, mas encontradas por Dalí em outras pinturas do mesmo artista. (DALÍ, 2004, p. 59).

Portanto, para além dos filmes, quadros, estudos e até mesmo do referido livro escrito por Salvador Dalí sobre suas inquietações a respeito da obra de Millet, há interpretações que transformaram a composição do *Angelus*<sup>29</sup> em um objeto de questionamento sobre os reais significados dessa relação dialógica quando refletidas nos trabalhos dos surrealistas aqui discutidos: Buñuel e Dalí. Paradoxalmente, sabemos que o Realismo pode ser interpretado como um movimento cujas ambições temáticas foram opostas àquelas preconizadas pelos surrealistas, quando, ao retratar a realidade e o mundo cotidianos, esse não se deixou levar pelo subjetivo e pelas questões do inconsciente. Entretanto, movimentos artísticos à parte, residem nas significações desse encontro polifônico e na mensagem comum das obras aqui estudadas, o nosso objeto de análise, sobretudo quando todos esses elementos apontam para uma relação que se estabelece com determinadas características medievais apresentadas a nós por meio de Mikhail Bakhtin: a morte e os excrementos como regeneradores da vida, do homem e de seus desejos.

<sup>28</sup> Ao nascer para substituir seu irmão morto, sendo gerado logo após a morte desse, Salvador Dalí configurou-se como a própria representação do sexo e da morte ao ter sido concebido no mesmo leito em que não se completou o luto anterior. (SANTOS, 2008, p. 52).

<sup>29</sup> No *Angelus*, de Millet, Salvador Dalí associava a morte a um sentido de todas as épocas, de uma terra lavrada agregada ao alimento proveniente dessa, de uma terra lavrada que se alimenta do esterco doce como o mel e que, para nós, deveria assemelhar-se aos mais autênticos desejos necrófilos. Esse dualismo nos leva a considerar que a terra lavrada representou para o pintor catalão, sobretudo no momento do crepúsculo, um elemento gerador de frutos (DALÍ, 2004, p. 164-167) e a personificação da renovação da vida. Além dessa visão, para Salvador Dalí a regeneração da terra dava-se por meio do enterro e da decomposição da carne, conforme suas lembranças: “Recuerdo, en la época en que este cuento me fue leído en voz alta por mi madre en el curso de una convalecencia, que me impresionaron diversas descripciones del crepúsculo, el descubrimiento extremadamente transtornador del fósil y el nacimiento de una vida nueva. Y concretamente me emocionó hasta las lágrimas el episodio del abandono de la isla llena de rocas inmensas, ‘la isla de los fósiles’, lugar que siempre he asociado y localizado en el paisaje del Cap de Creus, que (quiero recordarlo) sirve de marco a una de las fantasías que gravitan alrededor de **El ángelus**.” (2004, p. 65, grifos do autor).

## A herança medieval em Luis Buñuel e a fertilidade dos corpos e excrementos

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

A citação acima foi extraída do roteiro de *Um Cão Andaluz*, é seu epílogo. Nela, vemos com toda a clareza o que a pintura *Angelus*, de Jean-François Millet, representou para Luis Buñuel, está evidente a relação do corpo com a terra, do plantar e do enterrar com uma mudança por vir. Ao mesmo tempo e numa certa ambivalência, vemos que o momento do *angelus* também se relacionou com as reminiscências do cotidiano infantil de Buñuel, quando esse nos relata que em sua cidade natal as características de uma Idade Média tardia prevaleceram até meados da Primeira Guerra Mundial apoiadas em uma sociedade isolada, imutável, em que as diferenças de classes eram bem-evidentes. Ademais, foi nesse mesmo período que Buñuel se familiarizou com as doutrinas e os ritos católicos, quando

os sinos assinalavam as cerimônias religiosas (missas, vésperas, ângelus), [...] os acontecimentos da vida quotidiana, os dobres, [...] o **toque de agonia**. Quando um habitante da cidade chegava às portas da morte, um sino tocava lentamente por ele... (BUÑUEL, 1982, p. 14, grifo do autor).

Ora, há toques de sinos no *Angelus* de *A Bela da Tarde*, e as referências ao carnaval medieval nas obras de Luis Buñuel não se dão somente pelo riso, mas, sobretudo, por meio das funções de um corpo subvertido que se assemelham aos conceitos vistos nas saturnais medievais. Na existência do homem medieval, predominava a abstinência sexual e o jejum alimentar como penitências religiosas. Certas exceções ocorriam, porém, em determinadas datas em que se manifestava uma oposição à ordem geral, sendo a origem dessa atribuída principalmente aos populares dos campos e vilarejos europeus. Dentre essas datas significativas existiu a Terça-Feira Gorda, um dia de carnaval como o precedente direto da Quarta-Feira de Cinzas, o dia inaugural da Quaresma e suas culpas.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Sendo o carnaval medieval uma manifestação popular e antecessora direta da Quaresma, um momento em que o povo afrouxava suas amarras da alma e se dedicava aos anseios do corpo, estabelecia-se aí um realismo transcendido, uma quebra na hierarquia e no espaço social oficialmente estabelecido por normas e regras políticas e religiosas. Para o olhar carnavalesco, essas normas deveriam ser interpretadas e seguidas totalmente às avessas.

Nos dias de carnaval na Idade Média, o bufão tornava-se inversamente o rei e, numa oposição ao ideal clássico, estabelecia-se o gosto pelo grotesco<sup>31</sup> e a diversão irônica contra a hipocrisia de uma sociedade regida pelos dogmas católicos e pelas leis da realeza. Nesse grotesco instalado, as convenções sociais e as hierarquias estabelecidas submetiam-se a serviço do riso, assim como o corpo clássico e figurado estava vinculado, nesses dias antecessores da Quaresma, aos desejos do homem. Vivia-se um momento comemorativo dos anseios da carne e do universo de suas partes baixas, tais como a alimentação em excesso, a ingestão de bebidas em demasia e, sobretudo, as manifestações ligadas ao sexo e aos dejetos do corpo.<sup>32</sup>

Nesse paradoxo entre a realidade e o imaginário, entre a beleza idealizada e as formas fantasiosas, pouco ortodoxas, é que encontramos uma adesão do Surrealismo ao grotesco. Tornou-se próprio do movimento surrealista exceder em suas imagens e se aproximar de um estilo grotesco, sobretudo com o intuito de romper com o puritanismo e com as regras vigentes na rígida sociedade europeia do início do século XX, mantenedora de uma estrutura patriarcal, burguesa, enfadonha e de um gosto neoclássico.<sup>33</sup> (STAM, 2000, p. 46). Quando Robert Stam nos aponta que essa noção de carnaval imbrica na relação de um carnaval medieval em Luis Buñuel, vemos que o carnaval na obra do cineasta espanhol é coerente com o grotesco carnavalizado.

Tomando por base a representação de um grotesco crítico e escatológico, em que o carnaval também possa ser descrito como o momento e a repre-

<sup>31</sup> Podemos entender a manifestação do grotesco de duas maneiras: o representado e o atuado, sendo que o grotesco representado se configura por meio das imagens, tais como: a pintura, a escultura, a arquitetura, o desenho, a fotografia, o cinema e a televisão, assumindo ainda variações quanto às suas espécies, dentre elas o escatológico e o crítico. Ao grotesco crítico reserva-se a função de reeducar e reestruturar as normas vigentes que privam, até então, as manifestações que fogem da normalidade social. Como um recurso estético, o grotesco crítico emerge para desmascarar as convenções e os ideais de uma sociedade preestabelecida rebaixando-as de maneira bufa ou carnal. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 66-68). “Em sua modalidade crítica, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana. A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco.” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 72).

<sup>32</sup> Esse tempo, pontuado pelos ciclos das vegetações e das florações, da fecundidade e da proliferação de seus frutos, evidencia que, em oposição ao sentimento de destruição ou encerramento de algo, temos, na verdade, a configuração de uma constante renovação em que a morte, futuro certo do homem, é glorificada ao semear a terra e propiciar a multiplicação dos frutos. Percebemos que no grotesco medieval, tido como uma manifestação universal e, portanto, popular, ocorre uma valorização do baixo corporal em referência ao ventre feminino, à genitália masculina e aos excrementos humanos, às essências e origens da terra. Esse rebaixamento social, tido como uma transferência ou transmutação do Divino ao terreno, sobretudo no período do carnaval, se caracterizou pela abundância, pela alegria e pela festividade de suas imagens.

<sup>33</sup> É aí que vemos um ponto de intersecção entre o cinema surrealista de Luis Buñuel e o carnaval medieval, fundamentalmente porque esse não designa simplesmente uma festa popular, mas também nos mostra certas manifestações da Idade Média que, na obra de Buñuel, voltaram com o forte sentido transgressor desses tempos, como uma forma de renovação, subversão e contradição.

sentação de um rebaixamento da carne, cujo desejo sexual e os aspectos do baixo corporal atingiram tanta importância quanto as elevadas aspirações da sociedade e da religião, vemos que o carnaval medieval, assim como o seu retorno no Surrealismo, não rebaixa somente, mas também renova.<sup>34</sup>

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

É numa Idade Média à maneira espanhola, refletida em Luis Buñuel que vemos o medieval reiterado numa crítica profana ao recalque da Igreja e da sua educação religiosa, à sua formação familiar e social, a uma Espanha inquisidora e carola.<sup>35</sup> É dessa forma que identificamos o carnaval medieval em Luis Buñuel, num popular e num baixo corporal que incitam nos filmes *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *A Bela da Tarde*, bem como em outros quando os mesmos complementam o entendimento desses significados, a retomada de uma nova realidade consonante com os desejos do homem em detrimento dos anseios da alma.<sup>36</sup>

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

Entre suas lembranças, Buñuel relatou que os camponeses não enterravam seus animais mortos porque acreditavam que a decomposição deles aduba-

<sup>34</sup> Ao desenvolvermos um paralelo entre os seus significados na Idade Média e nos filmes *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *A Bela da Tarde*, caracterizamos que o enterro e os excrementos simbolizaram uma nova vida na Idade Média, na cinematografia de Luis Buñuel e também na pintura de Jean-François Millet quando o *Angelus*, além de nos remeter à prece para uma boa colheita, nos leva adiante, nos conduz ao enterro regenerador da vida. “Já se disse e repetiu-se que Buñuel só se explica pelo conjunto de sua obra. Sendo um cinema de idéias e não de estórias, as várias facetas em que essas idéias se exprimem são essenciais para a compreensão dos propósitos do autor.” (ALMEIDA SALES apud KYROU, 1966, p. 175).

<sup>35</sup> No povoado de Calanda, onde nasceu Luis Buñuel, a Idade Média perdurou até meados da década de 20 do século XX, determinando que aquela sociedade isolada e estática, com suas diferenças de classes bem-definidas, como o cineasta assim demarcou, fosse regida pelos afazeres da Igreja local de geração em geração. A palavra *progresso* ali era algo distante, pouco esperado. Portanto, desde muito cedo, Buñuel soube que a morte era parte inerente da vida, numa presença constante e num reflexo visto em seus filmes, com suas raízes profundamente cravadas no Catolicismo Romano. A morte rondava permanentemente a aldeia de Calanda, assim como a existência da criança Buñuel, e participou de seu dia a dia tanto quanto nos dos homens medievais. (ZANI, 2010).

<sup>36</sup> É por tal razão que Robert Stam constata que “as imitações religiosas, tão freqüentes nos filmes de Buñuel (as paródias de liturgias em Simão do deserto, o arremedo de Cristo e do papa em *A Idade de Ouro*), formam, simplesmente, a contrapartida atual das Festas de Cipriano e da paródia sacra da Idade Média”. (2000, p. 61).



ria a terra. Certa vez, quando criança, caminhando pelos arredores de sua aldeia, deparou-se com um asno morto, inchado e já retalhado pelos urubus e cachorros que se serviam dos restos de sua carne. Tal visão, ao mesmo tempo que o desagradou também o atraiu profundamente. (BUÑUEL, 1982, p. 18-19). Tendo sua infância transcorrido num ambiente quase medieval,<sup>37</sup> nada mais propício do que entendermos que tais características perduraram na sua juventude e, posteriormente, na sua vida adulta, em profundas recordações medievais do baixo Aragão.<sup>38</sup> (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 58-59).

Tive a oportunidade de passar minha infância na Idade Média, essa época “dolorosa e extraordinária”, como escreveu Huysmans. Dolorosa em sua vida material. Extraordinária em sua vida espiritual. Exatamente o contrário de hoje. [...] Uma vaga e persistente atração pela Idade Média me traz de volta com muita frequência essa imagem de um senhor feudal, isolado do mundo, exercendo seu domínio sem fraqueza, bastante bom no fundo. Não faz nada de importante, somente uma orgiazinha de vez em quando. Bebe hidromel e vinho, diante de um fogo de lenha onde animais inteiros são assados. O tempo em nada muda as coisas. Vive-se dentro de si mesmo. As viagens não existem. (BUÑUEL, 1982, p. 28-136).

Buñuel sentia-se confortável com suas múltiplas contradições, na maior delas dizia-se ateu, graças a Deus, desde o seu nascimento. (ZANI, 2010). A religião fez parte de sua educação, de seus estudos e análises, como um etnógrafo ao analisar os insetos. Na verdade, Luis Buñuel manifestou-se constantemente contra os dogmas da Igreja Católica, suas estruturas engessadas e aterrorizantes que pregavam só haver salvação pela sua intermediação. Buñuel pregava contra essa onipresença, essa opressão, por meio de um protesto surrealista em que a graça, a salvação e o contato com o Divino pudessem ser alcançados sem intermediários. Os beatos e as virginais de seus filmes nos mostram isso.

<sup>37</sup> A região onde nascera Buñuel era uma terra sofrida. Na distinção acentuada das classes sociais de seu povoado existiram crianças privilegiadas como o foi o próprio cineasta, primogênito de um fidalgo bem-sucedido e proprietário de terras, bem como crianças menos favorecidas que passaram sua infância recolhendo esterco para adubar a terra das pequenas lavouras de seus pais. Uma sociedade extremamente patriarcal, com costumes domésticos bem-definidos, e as mulheres viviam à margem. Na vida adulta, essa mesma estrutura se refletiu em seus filmes e no próprio casamento de Buñuel, numa relação machista, dominadora e ao mesmo tempo pudica, de um amor dedicado à sua esposa Jeanne que se manifestou somente aos olhos dos mais próximos.

<sup>38</sup> A morte não se configurou numa obsessão individual de Luis Buñuel, mas num tema coletivo compartilhado com seus amigos da Residência dos Estudantes de Madri, dentre eles Salvador Dalí e Federico Gracia Lorca. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 105). Para Salvador Dalí, a morte como uma de suas “tres eternas constantes vitales” estava diretamente associada a Lorca, sendo esse o centro de suas obsessões mortuárias. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 361). Para Luis Buñuel, o fato de o mesmo ter apreciado o aparecimento da morte num dos filmes que mais o atraíram na história do cinema, *Der müde Tod*, de Fritz Lang, deve-se ao “tremendo e imenso muro que el personaje de la Muerte construye en él cementerio, y que venía a ‘simbolizar’ algo así como el Destino o la Muerte. Y entrecomillo simbolizar porque una de las razones que más le debió de mover a entrar en la nueva profesión fue la capacidad del lenguaje visual para establecer sutiles relaciones sin implicarse el autor con enfáticas declaracionesseudopoéticas o de pretencioso alcance trascendental”. (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, 182, grifos do autor).

Outra contradição reside na ambivalência entre a religiosidade e o erotismo de suas obras. Embora Luis Buñuel afirmasse ser uma manifestação despropositada, há um forte erotismo em sua filmografia que remete à sua infância, à vivência de um desejo sexual reprimido por uma forte e constante educação católica.<sup>39</sup> Um desejo permanente, obsessivo, uma sensação de culpa ao ceder seus pensamentos ao imaginário sexual e ao pecado da mente,<sup>40</sup> um pecado delicioso nas palavras dele próprio. (ZANI, 2010).

Ao desenvolvermos esse paralelo entre os significados medievais e seus reflexos nos citados filmes, o fazemos para caracterizar que o enterro e os excrementos simbolizaram uma nova vida na Idade Média, em Luis Buñuel e também em Jean-François Millet, quando relacionamos o *Angelus* a essa polifonia existente entre as obras de Buñuel e os conceitos medievais. E estabelecemos tal comparação porque, afora o fato de o *Angelus* assumir o significado da prece para uma boa colheita, atribuímos a essa obra, sobretudo quando nos apoiamos na tese de Salvador Dalí, a preexistência da figura de um filho morto dos camponeses, originalmente retratada na pintura e posteriormente encoberta por Millet. Ora, se resgatamos tal tese é porque Luis Buñuel e Salvador Dalí conviveram eternamente juntos para o bem e para o mal.

Devemos ainda levar em conta a formação humana de Jean-François Millet, a sua origem do campo e a sua tendência ao socialismo que o inseriram, seguramente, numa relação direta e constante com a terra e suas manifestações coletivas, agrícolas e frutíferas. Associando a identidade de Jean-François Millet a essas questões sociais, evidenciamos que as atitudes diretamente ligadas ao ser humano, tais como: a alimentação, as atividades sexuais e os ciclos da vida, não determinaram nele um caráter individualizado. Pelo contrário, transformaram-se em questões históricas, sociais e coletivas, dire-

<sup>39</sup> Outro costume religioso que sempre acompanhou Luis Buñuel e que remonta ao século XVIII é o dos tambores de Calanda, costume esse que, por volta de 1900, não mais existia e que foi ressuscitado por um dos vigários de Calanda chamado Mosen Vicente Allanegui. Esse costume consiste no ritual de se tocar tambores e se inicia sempre ao meio-dia da Sexta-Feira Santa, seguindo até o dia posterior, sábado de Aleluia, no mesmo horário. São praticamente 24 horas de ritmos ininterruptos, comemorando as trevas que se abateram sobre Jesus Cristo no momento de sua morte. Por vários anos Luis Buñuel participou desse espetáculo, ouvido por ele pela primeira vez quando tinha ainda 2 meses de vida. (BUÑUEL, 1982, p. 29). Tais tambores ainda hoje fazem parte de um dos ritos anuais da celebração da Semana Santa em Calanda, bem como as flagelações do corpo. (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 29). “O tambor, que desempenha um papel tão grande em seus filmes, era, para Luís criança, a mais excitante das festas. De fato, uma vez por ano (durante a Páscoa), todos os tambores da aldeia de Buñuel saíam para as ruas e durante quatro dias os rufares incessantes acompanhavam as cerimônias, as procissões e as bebedeiras. Durante quatro dias e três noites era o fim do mundo ou a aurora de um outro mundo, de uma vida, o anúncio, como no circo, do grande número de acrobacias. Buñuel estava diretamente interessado naqueles tambores, devia pular no vazio, ou no que os outros pretendiam ser o vazio, e saltou.” (KYROU, 1966, p. 14).

<sup>40</sup> Essa noção de oposição do martírio cristão, provocado pelo sofrimento e pela morte, à tentação, provocada pela sedução, sempre foi uma referência na literatura hagiográfica do Cristianismo primitivo, resgatada posteriormente pela literatura medieval. (BAKHTIN, 1988, p. 182).

tamente ligadas aos ciclos de todos e indissociáveis de suas atividades laborais, num processo de associação de forças. (BAKHTIN, 1988, p. 319). Assim, o enterro da criança previamente pintado por Millet completa essa tríade dialógica e o significado único de um renascimento por meio da terra.<sup>41</sup>

De fato, Luis Buñuel foi além: nos mostrou o fim de um conto de fadas tradicional, do término de uma vida burguesa e do começo de um sonho. Na concepção do *amour fou* surrealista, o casal de *Um Cão Andaluz* se libertou desse mundo de possibilidades e morreu junto rumo à realização de um amor elevado, impossível e inatingível. Na realização desse fim, a morte não os separou, deixou-os enterrados lado a lado e para sempre numa companhia irreversível. Mais: as personagens enterradas fazem as vezes das raízes de outra vida e ainda alimentam a terra.<sup>42</sup>

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

Na concepção de Mikhail Bakhtin, a morte é um elemento fértil à terra, pois os corpos enterrados servem de alimento para uma nova vida.<sup>43</sup> Compreendemos então a associação que Buñuel fez de suas personagens com o *Angelus*, de Millet, ou melhor, com o enterro do *Angelus*, tendo o campo como cenário predominante. (BAKHTIN, 1999, p. 325). A relação desse enterro com o que fora procurado e desejado em todo o filme pelas personagens, a realização do amor louco surrealista, decifra-se por meio de Bakhtin como uma forma

<sup>41</sup> Vemos assim que a noção de morte pode portar outros sentidos, e que o carnaval em Luis Buñuel não se configura claramente como uma realidade estabelecida, mas numa inversão de valores que nos leva ao imaginário carnavalesco buñueliano. Se há uma morte alegre exemplificada por Bakhtin, entendemos que o final de *Um Cão Andaluz* represente a concretização do amor louco surrealista e encontre nessa primavera tortuosa, onírica e inversamente maravilhosa, o florescimento de uma obsessão mórbida e o fortalecimento do desejo pela mulher por meio de uma sugestiva união eterna e lado a lado dos corpos mortos e enterrados. Aí, a carne não sentirá os prazeres terrenos, mas esses servirão de adubo aos frutos futuros e às pulsões do inconsciente do homem.

<sup>42</sup> A ideia que estabelecemos do baixo corporal e do grotesco, assim, participa da relação buñueliana com essa noção de Idade Média e nos leva ao encontro da fertilidade dos corpos e de suas excreções, das festas populares, das relíquias e das transgressões carnavalescas. Percebemos que as referências usuais se alteram quando as cenas de morte e enterro permitem outra interpretação, como é o caso da cena final de *Um Cão Andaluz* com a recitação do *Angelus*.

<sup>43</sup> “O seu caráter ‘grotesco’ e ‘carnavalesco’ salta aos olhos, a ‘primeira morte’ (segundo a Bíblia, a morte de Abel foi a ‘primeira’ sobre a terra) ‘aumentou a fertilidade da terra, fecundou-a.’ Reencontramos a ‘associação do assassinio e do parto’, apresentada aqui ‘sob o aspecto cósmico da fertilidade da terra’. A morte, o cadáver, o sangue, grão enterrado no solo, faz aparecer a vida nova: trata-se aqui de um dos motivos mais antigos e mais difundidos.” (BAKHTIN, 1999, p. 286, grifos do autor).

de renovação, de se encontrar por meio do “plantar” o renascimento de um amor superior almejado em toda a continuidade fílmica e nunca alcançado.

Se para Robert Stam o Surrealismo se utilizou de um excesso imagético e de um estilo grotesco, certamente o fez para romper com o puritanismo e com as regras de uma sociedade rígida e de um gosto neoclássico tão em voga no início do século XX. (2000, p. 46). E o termo *carnaval*, assim, não designa simplesmente uma festa popular, mas vem para assinalar certas características consideradas da Idade Média que, em Buñuel, voltaram com o forte sentido transgressor daqueles tempos, como uma forma de renovação das e em contradição às normas vigentes. (BAKHTIN, 1999, p. 189). Aqui, o ato de enterrar remete ao baixo corporal e à transformação da morte em colheita de forma ambivalente, como se Luis Buñuel nos revelasse a renovação de um lado enquanto, por outro, nos mostrasse o completo e o irreversível esgotamento do desejo e do amor na busca de seu objeto enquanto se encerra um ciclo. A morte em *Um Cão Andaluz* é tão certa como o sofrimento de suas personagens em suas incessantes buscas à realização do desejo amoroso e sexual,<sup>44</sup> e o próprio Luis Buñuel comentou uma das sequências de *Um Cão Andaluz*, na associação entre sexo e morte, da seguinte forma:

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

Ora, o desejo aí está associado às vivências mais fortes do cineasta e, assim como a morte em *Calanda*, esse sempre esteve por perto; mesmo em sua infância os sentimentos amorosos lhe foram intensos.<sup>45</sup> (BUÑUEL, 1982, p. 204). A partir dos seus 14 anos de idade, surgiram as primeiras sensações relacionadas aos seus desejos mais violentos e que se repercutiram em sua vida adulta, levando-o a se entregar a amores platônicos, a pensamentos

<sup>44</sup> Quando em *Um Cão Andaluz* Luis Buñuel rasga à navalha o olho esquerdo de Simonne Mareuil, mas vemos que oito anos depois ela ainda enxerga com os dois olhos e, talvez, até melhor, acreditamos numa constante circunferência a girar em torno de Simonne e Pierre Batcheff, num ciclo infinito que intensifica ao casal a interdição do desejo. Devemos entender que, se na lógica fragmentada de *Um Cão Andaluz* o desejo é a força motriz (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 91), esse nos é apresentado como a uma viagem pelas razões e motivações do homem em busca de uma regeneração ambígua. Para Buñuel o amor colocava em evidência os metabolismos mais cegos, os venenos mais secretos e os reflexos mais mecânicos ao encontro das forças que, fazendo parte da vida, uniam o amor e a morte numa simbiose necessária à sobrevivência da espécie. (MILLER apud SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 94-95).

<sup>45</sup> A formação de Luis Buñuel deu-se em uma sociedade organizada e hierarquizada, secularmente castigada por uma fervorosa religiosidade católica, em que o sexo era tido como algo impuro e ameaçador, portanto, sua repressão deveria ser severa, os pensamentos e os prazeres carnavais banidos. (BUÑUEL, 1982, p. 23).

eróticos e ao poderoso desejo nascido de seu inconsciente. Atitudes que o fizeram refletir que um amor sublime, real e apaixonado é incompatível com a vida; seu ardor e sua força são tão imensos que somente a morte é capaz de o acolher. (BUÑUEL, 1982, p. 204-205).

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

O erotismo e a morte, então, foram para o jovem Luis Buñuel descobertas simultâneas, tais quais para o pequeno Archibaldo de la Cruz ao se deslumbrar com as sedutoras coxas de sua babá assassinada.<sup>46</sup> (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 198). Para Max Aub, a educação religiosa recebida por Buñuel e os dogmas da ressurreição da carne pregados pelos jesuítas tornaram-se explosivamente uma mescla de morte e erotismo em sua obra cinematográfica. (Apud SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 274-276). Sobretudo na noviça *Viridiana*, onde o fervor religioso se acentua na presença da cruz, da coroa de espinhos e dos demais objetos que ela carrega em sua mala. Vemos que aí o *Angelus* carnalizado opõe, como na Idade Média, a carne ao espírito, e esse perde. Se as cinzas jogadas por *Viridiana* em cima da cama e o touro sonhado pela menina Rita representam a morte, o *Angelus* reflete a beleza convulsiva, o *amour fou*, enquanto o retrato da Santa Ceia, a última antes da morte de Cristo, pré-anuncia a orgia que virá.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> A beleza convulsiva agiu de fato na vida de Luis Buñuel e não somente em seus filmes. Afora seu único e duradouro casamento com a francesa Jeanne Rucar, o cineasta experimentou regularmente a interdição do desejo na própria pele, amando sem ser amado ou vice-versa, conforme nos relata que “por diversas razões – a primeira das quais é certamente minha timidez – a maioria das mulheres que me atraíram sempre foram inatingíveis”. (BUÑUEL, 1982, p. 206). Essa impossibilidade inexplicável de realizar os desejos da carne refletiu-se em seus filmes, desde *Um Cão Andaluz* até *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (1977), quer seja na repressão de casais que se amam, quer na falta de entendimento entre as partes de uma relação. (BUÑUEL, 1982, p. 337). Segundo a leitura de Fernando Cesarman, “en Tristana se maneja otra vez el tema de la imposibilidad de amar, como lo ha planteado Buñuel desde *El perro andaluz*; la materia está dispuesta para el encuentro, allí están colocados el hombre y la mujer con toda libertad exterior para entregarse y continuar esta entrega sin problema. Pero interiormente, en el carácter de los personajes, en sus modos de reaccionar, tal libertad no existe. Los personajes se entregan y parecen poseer una fuerza que los obliga a destruirse, y esta fuerza, de acuerdo con la dinámica psicológica, es el resultado de un sentimiento de culpa, porque la personaje escogida como la meta del sentimiento amoroso es una persona prohibida por ser la representante de impulsos incestuosos”. (Apud MARQUES, 2010, p. 20).

<sup>47</sup> O fracasso de *Viridiana* reside em sua própria luta quando em todo o filme a personagem impõe sua cristandade e sua pureza inatingível. No fim, porém, essa desiste e se dá por vencida, despedindo-se de suas ilusões celestes e se entregando aos desejos da terra, do homem, visto que o Divino não poderá suprir.

O encadeamento de mortes em *Viridiana* nos pontua que esse está evidentemente pautado na supressão do desejo clássico e na vociferação de um amor convulsivo, de uma paixão louca e sem precedentes no cotidiano das pessoas, latente e somente vívida na morte.<sup>48</sup> Em *Viridiana* o desejo é mórbido e para Dom Jaime esse “só se torna urgente no momento em que a moça, num acesso de sonambulismo mórbido, realiza simbolicamente a relação entre o erotismo e a morte, que obceca o ancião”. (GRANGE apud BUÑUEL, 1968, p. 215). Dom Jaime é o real herói de *Viridiana*, aquele que verdadeiramente sobrevive de um amor louco:

Mas a inútil aventura de Dom Jaime não carece por isso de certa grandeza irônica. **L’amour fou** é justamente essa luta do amante contra o tempo, contra a morte, contra a natureza e a realidade. O amor romântico chegava a um beco sem saída – a morte – e então afirmava que esse beco era a saída: que os amantes se reúnem na morte. Daí esse **sabor a sangue** presente nas obras românticas e surrealistas [...]. Para Dom Jaime, a última imagem de sua amada é a de sua amada morta. É por isso que ele tentará amar Viridiana – fiel retrato de sua esposa – como se estivesse morta. (LA COLINA apud BUÑUEL, 1968, p. 48, grifos do autor).

Dom Jaime crê que a chegada de Viridiana à sua mansão lhe permitirá a retomada de sua fracassada noite de núpcias. Se para ele Viridiana é sua esposa, nada mais natural do que continuar o inacabado, dar cabo ao sonho de décadas e concretizar sua felicidade num amor real. Somente quando essa o recusa é que Dom Jaime realmente se dá conta da impossibilidade de realizar seus desejos e da concretização desses só lhes resta a morte. Entre Dom Jaime e Viridiana instala-se uma tensão em que seu ápice é a morte,<sup>49</sup> ao fidalgo só interessa a beleza convulsiva, o *amour fou*, nada do que está ao seu alcance ou acessível às suas mãos é capaz de o satisfazer

<sup>48</sup> Lembremos que no filme *Viridiana*, bem como em outras obras do cineasta, Buñuel retoma a ópera *Tristão e Isolda* (1857-1859) composta por Richard Wagner e que podemos ter em Dom Jaime, o tio suicida de Viridiana, uma reafirmação do morrer *por* e *de* amor. Claro está para Dom Jaime que a jovem noviça é para ele a personificação de um amor do passado, a lembrança por semelhança física de sua esposa morta na noite de núpcias antes do amor se concretizar. Viridiana, assim, representa em vida sua própria tia e quando seu tio a beija dopada na cama é como se essa também estivesse morta.

<sup>49</sup> Da mesma forma, ressaltamos a onipresença do desejo atrelado à morte numa das sequências do filme *A Bela da Tarde*, quando um nobre cavalheiro alcança o auge de sua excitação ao promover a união de necrofilia e sexo. Ao encontrar Bela sozinha num parque de Paris, esse nobre cavalheiro, um duque, se aproxima e se autoproclama um homem à moda antiga, daqueles que ainda se comovem com a morte e, em seguida, convida Bela para ir à sua propriedade nos arredores da cidade para que participe de uma cerimônia religiosa. Na visão desse duque, Bela é o tipo de mulher que ele procura. Quando Bela já está no castelo do duque, nós a encontramos nua, vestindo apenas um fino véu negro que se arrasta pelo chão. Ela caminha pelas dependências do local e se deita num caixão, fingindo-se de morta enquanto o nobre cavalheiro lhe coloca um buquê de lírios no colo. Dá-se início a um ritual de adoração por um corpo de mulher inanimado que culmina numa sugestiva masturbação debaixo do caixão. O desejo, o prazer e os anseios carnis desse homem estão diretamente associados à morte, para ele o fato de que Bela “não mais levantará, os vermes irão comer sua carne e as flores apodreceirão” torna-o um surrealista nato, ávido pela beleza convulsiva e pelo *amour fou*. É na morte da mulher desejada que reside toda a excitação para os personagens de Luis Buñuel, como o de *Alejandro em Escravos do Rancor* (1953) e o de Dom Jaime em *Viridiana*.



ou agradecer. Dom Jaime, “embora tenha junto dele uma mulher, a criada, disposta a ceder em tudo”, ignora Ramona e projeta sua fixação em “sua sobrinha, que não é senão o eco de sua esposa falecida”. (BERNARDET apud BUÑUEL, 1968, p. 199). Claro está que tal projeção nada mais é do que um desejo inatingível, Viridiana não é sua esposa, Viridiana nunca será sua amante!

Dessa forma, cremos que a festa em Luis Buñuel se constrói num imaginário e reside num carnaval<sup>50</sup> que explora um objeto de desejo personificado no sexo feminino.<sup>51</sup> Para Bakhtin, o escritor renascentista François Rabelais devolveu ao corpo o sentido e a realidade materna, rompendo com a negação da vida corporal de sua época, em que o corpo humano era tido como corrupto e aniquilador, licenciosamente grosseiro e sujo.<sup>52</sup> É nesse argumento que incluímos a obra do cineasta Luis Buñuel, sobretudo *Um Cão Andaluz*, *Viridiana* e *A Bela da Tarde*, em que a exploração do desejo do corpo, antes de ser considerada espúria, é interpretada por nós como a essência da vida e do homem.

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

Entendemos que são visíveis as relações com o baixo corporal quando essas sugerem um olhar carnalizado sobre certos significados da Idade Média recorrentes em Buñuel e que nos permitem relacionar os discursos medievais com os discursos modernos dos filmes analisados. Encontramos aí o que poderíamos chamar de um realismo transcendido, uma quebra na hierarquia e no espaço social oficialmente estabelecido por normas e regras políticas

<sup>50</sup> Ao centrarmos nossa discussão nessa linhagem defendida por Mikhail Bakhtin, o fazemos no contexto de um carnaval medieval também descrito como um momento e uma representação do rebaixamento corporal, em que o desejo vívido pelo objeto sexual e os aspectos do baixo corporal atingiram tanta importância quanto as elevadas aspirações da sociedade.

<sup>51</sup> O cineasta nutria profundo interesse por um poema de André Breton no qual proferia que o amor “es una ceremonia secreta que debe celebrarse a oscuras en el fondo de un subterráneo”. (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 193). Essa frase tornou-se praticamente um evangelho para Buñuel a ponto de o mesmo confrontar seguida e violentamente amor e morte em suas realizações cinematográficas, numa visão muito particular do que seria para ele a beleza convulsiva surrealista. Amor e morte, sexo e putrefação foram os dois lados de uma mesma moeda, a moeda de um surrealista espanhol.

<sup>52</sup> “Se havia um abismo entre a palavra e o corpo, este ocorria justamente porque a vida carnal era interpretada como autodestrutiva, e Rabelais, para atribuir-lhe a ideologia medieval de um corpo que se torna o medidor completo do mundo, dotou-a com suas reais proporções valorizadas pelo homem.” (BAKHTIN, 1988, p. 285).



e religiosas que, para o olhar carnavalizado, deveriam ser interpretadas e seguidas totalmente às avessas.<sup>53</sup>

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

E seguindo esse nexos do baixo topográfico com o corpo humano, encontramos o paralelo que o significado das excreções corpóreas adquiriu na Idade Média e, posteriormente, nas obras de Luis Buñuel.<sup>54</sup> Os excrementos foram, nesse realismo grotesco da Idade Média, considerados mais do que simples necessidades fisiológicas e interpretados como matérias essenciais à vida e ao corpo do homem, bem como fundamentais à terra na luta contra a morte dos campos. O homem medieval possuía uma ligação extremada e forte com a terra que lhe propiciava os frutos e lhe garantia o sustento, a fartura e a miséria da vida, além de ter sido um elemento de constituição da sua identidade social.<sup>55</sup>

Quando consideramos aprofundar tal característica na obra de Luis Buñuel, compreendemos uma das sequências de *Bela da Tarde* cujas cenas nos mostram a personagem principal sendo “salpicada de lama”, ou melhor, alvejada

<sup>53</sup> “A obra de Luis Buñuel, mais do que qualquer outra, forja um elo direto entre as transgressões formais e temáticas da vanguarda e a tradição medieval da irreverência carnavalesca. Buñuel, que foi educado no que ele próprio determinou ‘uma atmosfera medieval’ e que inúmeras vezes exprimiu seu amor pela Idade Média, ressuscita em seus filmes as estratégias artísticas daquele ‘período doloroso e deliciosamente refinado.’” (STAM, 2000, p. 61, grifos do autor).

<sup>54</sup> A região dos órgãos genitais era considerada uma área rica em fertilidade e não somente com relação ao ventre feminino e à região escrotal masculina, os responsáveis pela procriação, mas também por excretar fezes e urina que regavam e adubavam a terra, fertilizando o campo para um novo renascimento ou, metaforicamente, para simbolizar vida nova à natureza e ao povo, a urina e, sobretudo os excrementos, foram trazidos até a atualidade com a salutar expressão “salpicar de lama”. (BAKHTIN, 1999, p. 126). Essa expressão ficara conhecida na Idade Média por meio das festas populares, nas quais o clero ritualisticamente atirava fezes ao povo para simbolizar a renovação da vida, uma conduta que pode ser caracterizada como um gesto tradicional de rebaixamento, como escreveu Bakhtin ao analisar Rabelais: “no célebre episódio dos carneiros de Panugre, do Quarto Livro, o mercador Dindenault se vangloria de que a urina de seus carneiros fertiliza os campos ‘como se Deus tivesse mijado neles’ [...]. Prova que nessa época, nas lendas populares e na própria língua, os excrementos estavam indissolúvelmente ligados à fecundidade [...]. Em *Baldus* de Folego, encontra-se uma passagem que tem por quadro o ‘inferno’ em que Cingar ‘ressuscita’ um adolescente, regando-o com ‘urina’.” (1999, p. 128-129, grifos do autor).

<sup>55</sup> É nesse mesmo contexto que no filme *A Idade do Ouro o amour fou* surrealista está relacionado à urina de uma de suas personagens, quando “la asociación audiovisual de una mujer orinando, en la escena de amor y antes de apagar la luz debe oírse mear en el orinal; el personaje que recita mon amour con la cara ensangrentada”. (MINGUET BATLLORI, 2003, p. 127). Ou ainda, quando encontramos em *Viridiana* a presença da lama: “E que recompensa para ela quando, ao cair da tarde, nos campos, todos os seus vagabundos cantam em coro um vibrante ângelus [...]. Aqui, o gênio cinematográfico de Buñuel exprime-se ainda uma vez. Recorrendo à montagem paralela, alterna os planos do Ângelus com planos de trabalho da propriedade. Cada vez que os vagabundos pronunciam os nomes de Deus, da Virgem ou de Cristo, passamos, sem transição, a troncos de árvores que caem com um ruído sinistro, à lama atirada sobre tijolos ou ao cimento que é preparado.” (KYROU, 1966, p. 61, grifo nosso).

com fezes. No filme, Séverine é uma mulher bem-casada com um médico e possui uma posição social elevada, cuja vida sexualmente reprimida impulsiona-a a prostituir-se à tarde. Longe de torná-la feliz, tal atitude faz com que ela se condene psicologicamente e que tenha sonhos eróticos e masoquistas protagonizados pelo marido e outros conhecidos,<sup>56</sup> é o seu inconsciente assumindo as rédeas da vida e a transformando em a Bela da Tarde. “Copular e tirar a roupa. Isso me choca. Sou pudico. Coro. É aliás exterior. O que eu mostraria é uma sensualidade ao contrário mais profunda, mais devoradora, mais terrível. Queria fazer o retrato da perversidade feminina...” (BUÑUEL apud KYROU, 1966, p. 98).

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

A possibilidade de Bela alvejada por excrementos representar uma relação de escárnio e repulsa, à primeira vista decifra-se também como uma metáfora para a renovação humana, para a fertilidade da mulher e do casamento ou simplesmente para virem à tona os anseios e os desejos sexuais que essa mulher nutre por seu marido. O papel de Bela da Tarde é ser uma prostituta, o de Séverine não.<sup>57</sup> À noite, logo após chegar à sua casa e tomar um banho na intenção de eliminar do corpo toda a sujeira vivida por Bela, Séverine deita-se

<sup>56</sup> Após Pierre e Husson duplicarem as posições das personagens do *Angelus*, no gesto seguinte, ambos recolhem excrementos em um balde e vão ao encontro de Séverine para cumprimentá-la: “Como vai sua cadela? Está indo bem prostituta?” Séverine está amarrada numa coluna de madeira e vestida com um esvoaçante vestido branco quando Husson furiosamente começa a atirar-lhe no rosto e no corpo os excrementos do balde e a xingá-la de “prostituta velha! Verme! Porca! Escoria! Lixo! Vagabunda! Cadela!”. Nessa situação Pierre somente observa as atitudes do amigo enquanto Séverine suplica: “Pierre, eu imploro que pare. Eu te amo!” “En ese momento se oye el toque de una campana y los dos adoptan la posición de las figuras que presiden el **Angelus** de Millet. Comienza a llover y Pierre comenta: Está empezando a expiar. Llenan un caldero con barro y se dirigen hacia Séverine, atada a un poste con un immaculado vestido que los dos hombres ponen perdido de barro, mientras la cubren de insultos obscenos.” (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 256-257, grifo do autor).

<sup>57</sup> Séverine se trata, provavelmente, de uma virgem reprimida que, molestada na infância por um homem de boina azul, só encontra refúgio no bordel de madame Anais. É lá que ela se sente viva! Se em *Um Cão Andaluz* o *angelus* ocorre na primavera, em *A Bela da Tarde* não. Estamos no outono, onde as folhas caem e o desejo pode ser visto como algo maduro, mais consistente. Na vida real, Séverine mostra-se uma jovem perdida, dependente do marido e, de certa forma, uma garota inocente. Já em seus devaneios ela é Bela da Tarde, aquela que possui desejos masoquistas. A existência de Bela faz com que Séverine se solte cada vez mais, sintase-se mais segura de si e não tenha medo do amor de Pierre, aos poucos ela cede aos seus desejos. Bela e Séverine são dois matizes de uma mesma pessoa, possuem um pacto no qual o recato e a devassidão caminham juntos, em que o alto e o baixo se completam.

para se deixar levar pelo fantasioso, num devaneio que poderá purificar, via a dualidade do grotesco, sua alma perversa enquanto seu corpo é flagelado.

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

O que vemos nessa sequência dos excrementos sendo atirados em Bela, como também na sequência em que os amantes de *A Idade de Ouro* se agarram e rolam na lama, é uma oposição via o grotesco medieval ao modo clássico de se apresentar o corpo belo da mulher cobiçada. É a condição de perpetuar o desejo incontrolável que reside nos sonhos mais profundos, quando a lama se transforma num delírio, num devaneio de escamoteamento moral em que a pureza e a higiene cedem lugar ao prazer. Um desejo que, mesmo coibido e encoberto pelas regras morais e sociais, resiste a distâncias inimagináveis e triunfa sobre a sociedade. (KYROU, 1966, p. 22).<sup>58</sup>

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

O carnaval medieval, portanto, não rebaixa num sentido pejorativo, antes ele subverte, ele contradiz e provoca, dá aos seus atores a liberdade de serem arrancadas as máscaras e de tornarem público o privado, de escancararem os segredos mais íntimos, mesmo que sejam esses os inconfessáveis desejos sexuais de uma senhora da sociedade parisiense.<sup>59</sup> Mesmo porque, ao sermos lançados num turbilhão de devaneios da bela Séverine, não sabemos ao certo em quais momentos ela sonha acordada e deseja fantasiosamente e com toda a fé ser celebrada pelos excrementos ou se apenas estamos

<sup>58</sup> Logo, vemos que em Buñuel a tradição medieval desponta por meio das transgressões sociais à Igreja, à política e à burguesia, por deslocamentos de tempo e de espaço, sendo que as personagens burguesas atingiram o nível dos humildes e os símbolos cristãos foram “rebaixados” aos anseios da carne, como também acontece em *Simão do Deserto* (1965).

<sup>59</sup> Bakhtin enfatiza que tais traços podem ser observados em todo o romance picaresco e que a novela de cavalaria *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha* (1547-1616) é um desses bons exemplos. (BAKHTIN, 1988, p. 278-279). Ora, sabemos da influência que a obra de Miguel de Cervantes exerceu sobre Luis Buñuel e, portanto, entendemos que o excremento em *A Bela da Tarde* não rebaixa, pelo contrário, enaltece o desejo e a atração, via a beleza convulsiva pela mulher e pelo seu corpo. O excremento faz parte do corpo dessa mulher em ebulição.

diante de uma realidade assistida. Para nós, espectadores, não está claro se os acontecimentos que se passam pertencem ao mundo objetivo de Séverine ou ao mundo subjetivo de Bela, se fazem parte de sua realidade ou de seus mais deliciosos pesadelos.<sup>60</sup> (SÁNCHEZ VIDAL, 2004, p. 260). Deliberadamente, essa ambiguidade instalada na obra de Buñuel altera nossos pontos de vista e nos faz questionar até que ponto os anseios de Séverine chegam às vias de fato. (STEIN apud BUÑUEL, 1971, p. 20). O que vemos é a alternância de estados, de dimensões intercaladas que se tornam ambíguas e que, por meio da subjetividade, ignoram a fatalidade ao deixar os sonhos conduzirem os desejos por caminhos sinuosos e, por que não dizermos, prazerosos.<sup>61</sup>

Estabelecer a dimensão do desejo em Buñuel pelo grotesco dos excrementos na configuração do amor louco surrealista é vislumbrar como esse é provocado e movido por um desejo às avessas. A partir daí entendemos que tal desejo se configura nos sonhos de Séverine/Bela e nos conceitos do carnaval medieval. *A Bela da Tarde*, tanto quanto *Simão do Deserto*, se caracteriza por ser um filme pleno de devaneios em que assistimos a uma relação precariamente estabelecida entre o sonho e a realidade, configurando-se na mais requintada equação. Isto é, na mais perfeita falta de critérios para o que é real e o que é sonhado em ambas as obras. E esse devaneio fílmico tem como antecedente direto na cinematografia de Luis Buñuel seu primeiro filme: *Um Cão Andaluz*.

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

## Considerações finais

Para nós está claro que toda a obra cinematográfica de Luis Buñuel está permeada por um desejo latente, por vezes submerso em outras questões caras ao cineasta, que costura seus enredos e encharca suas narrativas com o mais

<sup>60</sup> Temos aqui a noção de que *A Bela da Tarde* é puro desejo e que o mesmo é levado por um caminho que foge do usual. Nessa medida, podemos mensurar que os excrementos atirados em Séverine não se trata de aberrações ou atributos negativos, pelo contrário, corporificam-se em obsessões concretas, por meio da surrealidade, de uma fêmea com liberdade para sonhar e fantasiar-se em Bela. (SARRIS apud BUÑUEL, 1971, p. 24-25). O *angelus* em *A Bela da Tarde*, seguido dos excrementos atirados em Séverine, opõe-se criticamente aos romances tradicionais e folhetinescos. Não há uma celebração à moralidade burguesa como também não há uma simetria narrativa na obra.

<sup>61</sup> De fato, a grande ironia de *A Bela da Tarde* “is that a sixty-seven-year-old Spanish surrealist has set out to liberate humanity of its bourgeois sentimentality only to collide with the most sentimental generation of flowery feelings in human history”. (SARRIS apud BUÑUEL, 1971, p. 27-28).

puro ardor sexual e a mais nobre das belezas convulsivas quando estabelece a renovação por seu objeto do desejo pelo conjunto de sua obra.<sup>62</sup> Quando cremos num Buñuel contemporâneo mesmo depois de morto é porque sua obra é fecunda e nos permite ver e rever seus conceitos e provocações com o mesmo olhar de uma morte regeneradora. Sua cinematografia não é datada, torna-se plena na atualidade ao nos lançar para outras estâncias das significações e nunca cessar suas possibilidades de leitura e interpretação, fazendo-nos refletir sobre as características de todas as mulheres retratadas por Luis Buñuel enquanto essas se configuram em Dulcineias, mulheres inatingíveis, distantes, idealizadas e detentoras de amores latentes, a mais pura representação quixotesca de um amor platônico, louco e doente.

E é da mesma forma que Carlos Fuentes compreende *Viridiana*; para ele Dom Jaime é o próprio Dom Quixote:

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

Ora, diante de todo o exposto, constatamos que a morte e os excrementos encontrados na obra de Luis Buñuel não são moralistas ou repressores, antes, deixam em aberto seus significados para pensarmos num baixo corporal poético e libertador, numa visão original e corajosa, ambígua e provocadora. Certamente devemos entender que o amor louco buñueliano encontra na morte e no baixo corporal o fruto de um renascimento medieval na impossibilidade de uma relação em carne e osso, é o desejo sublimado que se eleva ao

<sup>62</sup> De acordo com o pesquisador e historiador Sergio Lima, um brasileiro que participou das atividades do grupo surrealista em Paris nos anos de 1961 e 1962, Buñuel é a obsessão pelo desejo, conforme este nos aponta em seu mais recente livro: “A crítica tem sido omissa, não obstante suas declarações expressas e mesmo os manifestos que assinou em 1929 e 1930, por ocasião dos escândalos ocorridos nos lançamentos de **Un Chien Andalou** e *L’Age d’Or*, onde está claríssimo o tônus e os apelos eróticos ali presentes, e que permaneceriam contundentes e explicitados ao longo de toda a sua obra. Contudo, por mais de quatro décadas, duas das quais na cinematografia do México, com seu modo vigoroso e seu chamamento do maravilhoso, Buñuel é um dos raros cineastas de extensa filmografia que conseguiu dar visibilidade exemplar e consistentíssima a esta sua voz particular do desejo [...]. Acentuo que sua filmografia está toda ela voltada à questão **del deseo**, do mesmo modo que o próprio movimento dos surrealistas [...]. Mordente erótico esse que está presente e é determinante em todos os seus filmes. Tanto na sua série insólita de filmes mexicanos fechando os anos 50, quanto na derradeira série européia, que se encerra com **Cet obscur objet du désir** (1977) e seus acentos libertários. Na qual despontam títulos igualmente radicais como *Viridiana* (1961) e **La Belle de Jour** (1966) [...] do mesmo modo que o passo doble encerrava **Un Chien Andalou**, com os dois amantes enterrados até o pescoço e cobertos de borboletas, sob o dístico **‘C’est le Printemps!’** [...] Imagem explosiva, simultaneamente explodente e fixa como diz a própria ‘beleza convulsiva’.” (LIMA, 2008, p. 112-113, grifos do autor).

*amour fou*. Porque em Luis Buñuel esse objeto do desejo se apresenta como algo irrealizável e se torna recorrentemente no tema de um amor impossível, louco e perdido. E aí não nos restam dúvidas, seguramente o que temos nessa ambivalente manifestação é o grande e maravilhoso carnaval buñuelesco, a permanente aurora de cada entardecer.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UnB, 1999. (Coleção Linguagem e Cultura).

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário e Homero F. de Andrade. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UnB, 1988.

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

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

\_\_\_\_\_. *Meu último suspiro*. Trad. de Rita Braga. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DALÍ, Salvador. *El mito trágico de “El Angelus”, de Millet*. Barcelona: Tusquets, 2004. (Colección Esenciales).

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

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

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

LIMA, Sérgio. *O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas*. São Paulo: Algor, 2008.

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

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

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. Cinema e iconografia. Considerações em torno do catálogo sobre Buñuel. In: FAUSTO NETO, Antônio; PINTO, Milton José (Org.). *O indivíduo e as mídias*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. p. 260-271.

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

\_\_\_\_\_. Luis Buñuel. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2004. (Colección Signo e Imagem/Cineastas).

SANTOS, Vanisa Maria da Gama M. Salvador Dali – e a verdade no mito trágico do Ângelus de Millet. *Psicanálise & Barroco em revista*, Juiz de Fora: ICH, n. 2, v. 6, p. 48-62, dez. 2008.

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

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

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

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Trad. de Teresa Machado. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura).

ZANI, Ricardo. *O carnaval buñuelesco: uma aurora ao entardecer*. 2010. Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, 2010.