

Walter Cezar Addeo

'L'ÂGE D'OR": ESTE OBSCURO OBJETO DE VIOLÊNCIA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Filosofia, da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

São Paulo
1980

ORIENTADOR

PROFA. DRA. OTILIA BEATRIZ FIORI ARANTES

A P R E S E N T A Ç Ã O

O "mistério Buñuel" se desenvolve há já meio século. Desde seu primeiro filme (UN CHIEN ANDALOU) que Buñuel está a desafiar os críticos de cinema e suas incansáveis teorias sobre o processo de criação cinematográfica.

Hoje, com trinta e três filmes realizados, Luiz Buñuel, octogenário, cultiva uma surdez que seus amigos íntimos dizem ser mítica, para simplesmente se livrar dos que lhe pedem para explicar suas obras.

Não há explicação, diz sempre o já legendário espanhol, dono de uma filmografia ímpar que o coloca sozinho com seu "estilo Buñuel" na história dos grandes diretores.

Inaugurando seu estilo cinematográfico em 1929, continua a ser o mesmo enigma até hoje. Este trabalho não pretende desvendar este enigma, mas, apenas, mostrar como o processo de criação cria profundezas abissais, onde o crítico vislumbra algumas ilhas de segurança que talvez fizessem rir ou espantar o seu criador.

Mas uma obra de arte é sempre infinita e multifacetada: é o que o seu criador vê e o que os outros vêem. Esta é uma visão de Buñuel, sem Buñuel. Talvez, mais um espessamento na sua filmografia enigmática do que uma transparência. Mas o que é o visível e o invisível numa obra surrealista? Tudo e nada!

"E deste modo, como a criança e o artista, o fogo eternamente vivo, brinca, constrói e destrói, inocentemente..."

Nietzsche.

"Embora todas as artes, sem excluir as mais abstratas, tenham por fim último e geral a expressão e recriação do homem e seus conflitos, cada uma delas possui meios e instrumentos particulares de encantamento e assim constitui um domínio próprio. Uma coisa é a música, outra é a poesia, outra o cinema. Mas às vezes um artista consegue ultrapassar os limites de sua arte; defrontamos então com uma obra que encontra os seus equivalentes mais além de seu mundo. Alguns dos filmes de Luís Buñuel - A IDADE DE OURO, LOS OLVIDADOS - sem deixar de ser cinema nos aproximam de outras comarcas do espírito...

Estes filmes podem ser apreciados e julgados como cinema e também como algo pertencente ao universo mais amplo e livre dessas obras, preciosas entre outras que têm por objeto tanto revelar-nos a realidade humana como mostrar-nos uma via para ultrapassá-la. Apesar dos obstáculos que o mundo atual opõe a semelhantes empresas, a tentativa de Buñuel se desenvolve sob o duplo arco da beleza e da rebeldia".

OCTAVIO PAZ

ÍNDICE

I - LUIS BUÑUEL E O SURREALISMO	1
1. SURREALISMO E PRAXIS POLÍTICA	1
2. AS TÉCNICAS SURREALISTAS	10
3. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE "L'ÂGE D'OR".....	46
II - A CHAVE OCULTISTA DE "L'ÂGE D'OR": A VIA LACTEA	57
III - L'ÂGE D'OR E O PENSAMENTO DE GEORGES BATAILLE	71
1. A "NOÇÃO DE GASTO" EM BATAILLE	73
2. EROTISMO, VIOLÊNCIA E ESCATOLOGIA EM BATAILLE...	77
IV - L'ÂGE D'OR: A CONSTRUÇÃO EM ESPELHOS	93
1. O ESTÁGIO DO ESPELHO - A SUTURA DO EU	93
2. A OBJETIVAÇÃO DA PSICOSE: O ESTÁGIO DA MÁSCARA..	101
V - A CONSTRUÇÃO METAFÓRICA DE L'ÂGE D'OR	116
1. A MONTAGEM METAFÓRICA NO CINEMA	116
VI - L'ÂGE D'OR E A METÁFORA DO ESCORPIÃO	123
VII - AS DUAS CHAVES DO FILME: PREFIXO E SUFIXO DE L'ÂGE D'OR	148
VIII - O ANTI-HERÓI E A TRANSGRESSÃO.....	162
IX - A "IDADE DE OURO" COMO SÍNTESE SEMÂNTICA EM L'ÂGE D'OR	184
ANEXOS	
1. FILMOGRAFIA DE LUIS BUÑUEL	193
2. MANIFESTOS SURREALISTAS A PROPÓSITO DE L'ÂGE D'OR	195
3. TRILHA SONORA TOCADA EM L'ÂGE D'OR	211
4. ROTEIRO DE L'ÂGE D'OR (tradução).....	213
BIBLIOGRAFIA	252

PROGRAMME

PARIS-BESTIAUX

film de D. ABRIC et M. GOREI

UN FILM COMIQUE

Au Village

film de montage
de Leonid MOGUY

UN DESSIN ANIMÉ SONORE

et

L'AGE D'OR

film parlant surréaliste

de Luis BUNUEL

Scénario de Luis BUNUEL & DALI

interprété par

GASTON MODOT

LYA LYS

Caridad de LABERDESQUE

Lionel SALEM

Max ERNST

Madame NOIZET

Liorens ARTRYAS

DUCHANGE

IBANEZ

(Photo de la page extraite du programme du Studio 28 à l'occasion de la sortie de L'Age d'Or en 1930, document pratiquement introuvable et aimablement prêté à « L'Avant-Scène du Cinéma » par Gaston Modot. Précisons également que la liste des œuvres musicales jouées dans le film est en page 50).

I - LUIS BUÑUEL E O SURREALISMO

1. SURREALISMO E PRAXIS POLÍTICA

Em fins de 1930, no STUDIO 28, em Paris, L'ÂGE D'OR é projetado pela primeira vez. Na sua autobiografia inédita, Luís Buñuel assim descreve o evento:

"Quando este filme foi exibido pela primeira vez, o grupo surrealista lançou um manifesto a propósito de L'ÂGE D'OR que foi contestado por León Daude, no Action Française, um periódico de extrema direita, incitando a seus leitores que atacassem a sala de cinema. O ataque deu-se 6 dias mais tarde, realizado por jovens reacionários franceses, causando danos ao cinema e vestibulos num total de 120.000 francos. A projeção continuou 2 dias mais naquele lugar devastado; entretanto, como os partidários do filme tratassem de buscar represálias, o chefe de polícia de Paris, Chiappe, suspendeu as projeções. O deputado Gaston Borgery apelou ao Congresso em favor do filme, mas em vão. Centenas de artigos se escreveram sobre a película, alguns a favor, outros contra e onde quer que se o projetasse, na França ou no estrangeiro, se o fazia em sociedades privadas ou em Clubes. Seus produtores, os Viscondes de Noailles, retiraram-no de circulação em 1934 e guardaram-no em seus arquivos, já que era materialmente impossível sua projeção" (1).

(1) Autobiografia inédita de Luis Buñuel, cujo original escrito em inglês, em 1938, encontra-se no Museum of Modern Art de New York. Utilizamos o que está citado no livro de J. FRANCISCO ARANDA, *Luis Buñuel Biografia Crítica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1975, p.107.

O ataque e a depredação do STUDIO 28, levados a efeito pela Liga dos Patriotas e pela Liga Anti-Judia, em 2 de dezembro de 1930 foi mais do que uma revolta estética, pois o filme, de intenção nitidamente política, tornara-se também um "filme-manifesto" dos surrealistas quando estes redigiram o texto para sua apresentação. O surrealismo, liderado por Bréton, ao qual Luis Buñuel se filiaria oficialmente em 1929, iniciara a partir de 1925, o que Nadeau(2) chamará de seu "período raciocinante", culminando com a adesão de Aragon, Bréton, Eluard, Péret e Unik ao partido comunista, em 1927, após uma experiência comum no periódico comunista "*Clarté*" e apesar das advertências de Pierre Naville que exigia uma posição conseqüente dos surrealistas em termos políticos: persistência na negação anárquica ou empenho na ação marxista(3).

Buñuel adere ao surrealismo justamente no período de maior comprometimento político do mesmo e no período de maior crise interna do movimento, quando as discussões entres seus membros provocam a dissidência e até o expurgo, de vários deles, enquanto a polêmica com o partido comunista já prevê a ruptura que se dará em 1933.

Entretanto, em 1927, com a entrada de Bréton para o Partido, a postura anárquica, herdada dos dadaístas, evolui para uma tentativa de racionalidade política, pondo fim aos cha-

(2) NADEAU, Maurice. *Histoire du Surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

(3) Bréton responderia a Pierre Naville em *Légitime Défense*, Éditions Surréalistes, Paris, 1926.

mados "anos escandalosos", de 1924 e 1925 quando, ao 1º manifesto de 1924, sucederam-se as mensagens ao Dalai-Lama, ao Papa; declarações que solicitavam a abertura das prisões e a dissolução do exército, outra dirigida aos diretores dos manicômios, pois os loucos seriam as vítimas individuais, por excelência, da ditadura social etc.(4). Manifestavam, então, seu protesto contra todas as normas, contra todas as leis e estatutos, num claro desgosto contra a civilização ocidental. Dominava, entre os surrealistas, o que eles mesmos chamavam de "um certo estado de furor".

A nova postura política, entretanto, suscitaria uma série de equívocos que obrigaria Bréton a uma posição defensiva já no 2º Manifesto Surrealista, publicado em *La Révolution Surréaliste* de 15/12/1929.

Em 1927, a influência e a atração da revolução russa de outubro ainda estavam muito próximas e o stalinismo ainda não havia mostrado por inteiro seu rosto totalitário. Parecia haver um espaço comum entre o Partido Comunista e os Surrealistas. Afinal, ambos queriam um "homem renovado" e uma nova práxis social. Impressionados pelas teses marxistas, os surrealistas colocavam-se a questão da necessidade da emancipação do espírito exigir, previamente, a liberação social do homem.

A postura subversiva e anárquica do surrealismo, após 1927, fixou-se, então, numa meta política. A partir daí serão inevitáveis as polêmicas e as tomadas de posição doutrinárias. Se os comunistas exigiam uma submissão a seus princípios e mé-

(4) "ADRESSE AU PAPE" e "ADRESSE AU DALAI-LAMA" publicadas no nº 3 de *La Révolution Surréaliste*, de 15/04/1925.

todos, os surrealistas negavam-se a abandonar os seus. As tentativas de conciliação de Bréton, no interior do 2º Manifesto, demonstram bem as ambigüidades e dificuldades encontradas pelos surrealistas ao defenderem suas posturas políticas, sendo obrigados a polemizar com o próprio partido:

"... A LEALDADE no sentido Hegeliano só pode ser função da penetrabilidade da vida subjetiva pela vida 'substancial'.

"... É em nome do reconhecimento imperioso desta necessidade que acho não podermos evitar pôr a nós mesmos de modo mais candente a questão do regime social sob que vivemos, isto é, a da aceitação ou não-aceitação desse regime.

"... Como admitir que o método dialético não possa aplicar-se validamente senão à resolução dos problemas sociais? Toda a ambição do surrealismo é fornecer-lhe possibilidades de aplicação, de modo nenhum concorrentes no campo consciente mais imediato. Não vejo, na verdade, por muito que pese a alguns revolucionários de espírito limitado, porque é que havíamos de nos abster de levantar, desde que os encaremos de mesmo ponto de vista que eles encaram a Revolução — e nós também — os problemas do amor, do sonho, da loucura, da arte e da religião.

"... Qualquer que tenha sido a evolução do surrealismo no domínio político, por muito premente que nos tenha chegado a ordem de não devermos contar para a libertação do homem, primeira condição do espírito, senão com a Revolução proletária, posso afirmar claramente que não encontramos qualquer razão válida para abandonarmos os meios de expressão que nos são pró-

prios e que o uso nos permitiu verificar que nos serviam perfeitamente.

"... Claro que o surrealismo, que vimos adotar socialmente e deliberadamente a fórmula marxista, não pretende passar por cima da crítica freudiana das idéias..." (5).

A submissão total ao partido e seus métodos iria mostrar-se cada vez mais difícil, principalmente quanto à negativa dos surrealistas em utilizar sua arte para fins utilitários de propaganda. Na verdade, o interesse dos surrealistas e verdadeiro objetivo é "a condição humana renovada" mas para além da "condição social dos indivíduos".

Mesmo aceitando submeter-se à tese marxista do "primado da matéria sobre o espírito" como condição para "transformar o mundo", esta postura, para os surrealistas, só poderia ser mantida como estratégia momentânea para subverter a praxis social, mas não poderia ser mantida até o final, sob pena de conflitar com seus propósitos últimos.

O espírito globalizante do surrealismo não poderia deter-se aí e sua instância de síntese estava sempre colocada numa supra-realidade difícil de conviver com os cânones do materialismo dialético:

"... Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente. Ora,

(5) BRETON, André. "Segundo Manifesto do Surrealismo" in *Manifestos do Surrealismo*, Moraes Editores, Lisboa, 1969, pp.165-185.

em vão procurariamos para a atividade surrealista outra motivação além da esperança de determinar este ponto" (6).

Bréton vê na dialética marxista apenas os momentos antitéticos; a síntese é creditada ao surrealismo, escamoteando, assim, das noções de "relação de produção", "luta de classes", etc. seu papel de *ratio* histórica.

Logicamente, as contradições e os ataques no interior do Partido se aceleram e Bréton denunciara a estreiteza ideológica dos seus membros, os arrivistas da imprensa de esquerda e os opositores de Trotsky. Bréton, sem descreer da "necessidade revolucionária", negava-se a abdicar da "liberdade artística", opondo-se aos teóricos ortodoxos do comunismo que propunham como estética única o "realismo socialista".

Em 1929, na verdade, as dificuldades do movimento estavam se condensando perigosamente. Neste ano, a Rússia deportara Trotsky; em 1934 ele será expulso do território francês e os surrealistas protestarão colocando-se claramente a favor da dissidência trotskiana(7). Em 1929, ainda, Baron, Limbour, Masson, Prévert, Queneau separaram-se do movimento surrealista. Bataille, que sempre se mantivera longe da direção de Bréton, publica o primeiro número da revista *Documents*. O texto do segundo manifesto que aparece em dezembro deste ano reflete toda esta crise.

(6) IDEM, p. 152.

(7) Em 1938, Bréton redigirá com Leon Trotsky e assinará com Diego Rivera, o artigo "Por uma Arte Revolucionária Independente".

Em 1930 os ataques contra Bréton se intensificam por parte dos dissidentes e aparece o panfleto coletivo "Un Cadavre", assinado por Baron, Prévert, Bataille, Desnos, Leiris, Queneau, Ribemont-Dessaigues, francamente hostil e que é uma resposta ao segundo manifesto(8).

A expulsão do Partido Comunista efetiva-se em 1933, embora o Surrealismo já estivesse sendo alvo de sérias críticas muito antes, por parte dos membros do PCF e Bréton, desde 1929, também já estivesse se afastando das diretrizes do Partido, onde nunca chegara a ter, realmente, muita influência e prestígio:

"É neste momento (fins de 1933) que Bréton, Éluard e Crevel são excluídos do Partido Comunista:... solidarizam-se, de fato, com o artigo de Ferdinand Alquié publicado na 'S.A.S.D.L.R.' Este denunciava o 'vento do cretinismo que sopra da URSS', através de filmes como Le Chemin de la Vie onde são exaltados valores conformistas (que se resumem no famoso amor ao trabalho, besta negra dos surrealistas)"(9).

Esta crise de certo modo tomara vulto quando da participação de Aragon e George Sadoul, em 1930, no II Congres

(8) Apesar do movimento estar polemizado com o Partido Comunista, o órgão do grupo — A REVOLUÇÃO SURREALISTA, significativamente, mudava de título em 1930 e passava a chamar-se — O SURREALISMO A SERVIÇO DA REVOLUÇÃO. "Referindo-se à crise recém terminada com a saída de velhos amigos, Aragon observa: 'A entrada no grupo surrealista de certos elementos (Char, Dali, Buñuel) que possuem meios de expressão extremamente preciosos, compensou, muito além do que se poderia esperar à saída de tantas veleidades confusas e decididos literatos. O grupo assim reforçado fundou uma revista: O SURREALISMO A SERVIÇO DA REVOLUÇÃO, manifestando pela modificação do antigo título (A REVOLUÇÃO SURREALISTA), o sentido geral anti-individualista e materialista de sua evolução...". Apud MAURICE NADEAU, o. c., p. 141.

(9) NADEAU, Maurice, o.c., p. 156.

so Internacional dos escritores revolucionários em Karkov - onde foram condenadas algumas teses e posições culturais gratas aos surrealistas — e a polêmica provocada pela incriminação judicial de Aragon em consequência da sua composição poética "FRONT ROUGE" (na qual se solicitava a intervenção armada revolucionária contra a social-democracia) — conduzindo a uma cisão no movimento surrealista, com a saída de ARAGON do grupo(10).

Neste difícil espaço político onde o surrealismo se situou, colocando-se à "esquerda da esquerda", o movimento abriu seus flancos para os ataques tanto da esquerda oficial como da direita. Se os teóricos do Partido limitaram-se a uma batalha pela imprensa contra os surrealistas, os militantes de extrema-direita, em dezembro de 1930, concretamente, depredaram o cinema onde se exibia o filme de Buñuel, sua segunda experiência surrealista.

Assim, a tentativa de integração entre SONHO e PRA_{XIS} teria vida curta e se mostraria cada vez mais inviável.

As técnicas surreais pretendidas por Bréton tendem à exaltação dos princípios do prazer além do puro instinto biológico, como extravasamento do EU; o maravilhoso como *ruptura*

(10) FORTINI, Franco. *O Movimento Surrealista*, Editorial Presença, Lisboa, 1965, p. 23.

Nota: Com referência ainda ao "affaire" Aragon, Franco Fortini informa, numa nota, que "o grupo surrealista, embora estando já em conflito com Aragon pela atitude assumida por este no Congresso de Karkov, promoveu uma coleta de assinaturas para evitar a sua condenação, invocando a irresponsabilidade penal da obra de arte. Houve, no entanto, quem (como André Gidé) fizesse notar a contradição entre os princípios surrealistas e este recurso aos privilégios da literatura".

com o mundo cristalizado. Tendo decretado a ruína dos métodos racionais de conhecimento, aceitava as vias mágicas do esoterismo e do ocultismo. A tendência de unidade universal (visão globalista), leva Bréton a buscar uma fusão com as forças invisíveis.

Por decorrência, surge a idéia da necessidade de um *mito novo* ou "*mito coletivo*" próprio de nossa época. Bréton su põe que exista uma *apetência mítica*, que o mito é uma necessi dade e que impedir-lhe a saída é torná-lo nocivo, fazendo que irrompa no racional que o desintegra, por exemplo, em cultos delirantes do Chefe, Messianismos, etc.

Este espaço perigosamente metafísico do suerealismo não poderia conviver por muito tempo com o materialismo dialético. O que poderia existir, como já foi dito, era uma estratégia momentânea para alteração da praxis social, mas suas finalidades últimas eram bem diversas.

Se a postura política, rastreada até aqui, equacionaria os eventos havidos quando da exibição de L'ÂGE D'OR, não esgotaria todo o escândalo suscitado pelo filme.

Afinal, não foram só os militantes de direita e de esquerda que se levantaram contra o filme. Ele foi também ina ceitável por grande parte da crítica especializada, por intelectuais e praticamente por quase todos os segmentos da classe média burguesa que lograram assisti-lo, além das classes religiosas, evidentemente.

Explicar esta ojeriza, simplesmente pela postura política do movimento surrealista que não se restringe a mera

ação partidária, é entretanto insuficiente. Não nos esqueçamos de que um ano antes, em 1929(11), Buñuel exibira seu primeiro filme surreal - UN CHIEN ANDALOU - com sucesso total.

Alguma coisa há em *L'ÂGE D'OR* que não havia antes.

2. AS TÉCNICAS SURREALISTAS

Ao realizar seu primeiro filme - UM CÃO ANDALUZ - Buñuel, decididamente, resolvera utilizar a linguagem surrealista, pela primeira vez, no cinema.

Isto não era, de certo modo, uma novidade. Os surrealistas sempre se preocuparam com o cinema; maravilhavam-se, principalmente, com o poder mágico das imagens, seu poder hipnótico e o uso de uma aparelhagem automática para se obter efeitos que, para desgosto deles, não passavam de "imagens idiotas" (12). Era urgente que as imagens do cinema fossem devidamente apropriadas pelos surrealistas. As salas obscurecidas, eram, numa certa medida, o lugar ideal para que o inconsciente "falasse"; equivaliam, neste sentido, ao divã do psicanalista.

Esta fascinação pelas imagens cinematográficas revela-se na quantidade de escritos para o cinema que não che-

(11) A estréia de UN CHIEN ANDALOU se dá em ABRIL de 1929, no Cine Ursulines, em Paris. Entretanto, o fim das filmagens é de 19 de Março de 1928, em Paris, Le Havre.

(12) ABASTADO, C., *Introduction au Surréalisme*, Collection Études-Bordas, Paris, 1971, p. 115.

garam a ser produzidos. Já em 1917, Soupault redigiu um poema cinematográfico - "INDIFFERENCE" que ele dedica "àqueles que tenham os meios de o realizar"(13).

A lista dos filmes ditos surrealistas, anteriores ao de Buñuel, não é longa: ENTRE'ACTE (1924) de Picabia e René Clair, RETOUR À RAISON (1923) de Man Ray, ANÉMIC CINÉMA (1926) de Duchamp, LA COQUILE ET LE CLERGYMAN (1926) de Germaine Dulac e Artaud, LE MYSTÈRE DU CHATEAU DE DÉS (1929) de Duchamp e Man Ray, L'ÉTOILE DE MER (1929) de Desnos e Man Ray(14).

De acordo com Ado Kyrrou(15) Man Ray, ao terminar seu filme LE MYSTÈRE DU CHATEAU DE DÉS, convidou seus amigos surrealistas para uma projeção no cinema Ursulines. O filme de Man Ray era fascinante e Bréton e os outros exprimiram sua satisfação quando o proprietário do cinema propôs-lhes ficar ainda quinze minutos e ver um segundo filme. O filme projetado, então, era o primeiro de Buñuel - UN CHIEN ANDALOU - e o co-realizador era Salvador Dali.

Paralelamente, na Alemanha, entre 1927 e 1929, Richter realiza seus "estudos grotescos" da vida cotidiana: INFLATION, SYMPHONIE DES COURSES, SORCELLERIE DE DEUX SOUS, TOUT TOURNE e sobretudo FANTÔMAS DANS LA MATINÉE(16).

Segundo Jean Mitry é preciso, no entanto, observar que tais filmes, na verdade, não seriam rigorosamente surrea-

(13) IDEM, p. 114.

(14) IDEM, IBIDEM.

(15) KYROU, Ado. *Luís Buñuel*, Editora Civilização Brasileira, RJ, 1966, p.11.

(16) ABASTADO, C. *Introduction au Surréalisme*, o. c., p. 114.

tas, confundindo-se com as primeiras manifestações do Dadaísmo no cinema e com o aparecimento dos primeiros filmes experimentais, muitos deles de tendência abstracionista(17).

Nesta análise de Mitry, o primeiro filme dentro da ótica dadaísta é uma curta-metragem de 3 minutos intitulado *LE RETOUR A LA RAISON*, de Man Ray, rodado em 1923:

"Tomando como base suas fotomontagens, Man Ray pensava que a montagem fílmica deveria permitir, tal como sucedia nas 'collages' de Max Ernst ou com as 'montagens de palavras' do gênero 'cadavre exquis', obter efeitos singulares devidos ao acaso das justaposições. O êxito do filme, entretanto, foi tão curto que nem chegou a ser projetado na noite chamada 'Coeur à Barbe' organizada por Tristan Tzara em 1923 e que supôs decretar a morte do Dadaísmo e o nascimento do surrealismo.

*"O filme seguinte de Man Ray, *EMAK BAKIA* (1926), tal como o anterior, é uma mescla de elementos concretos relacionados gratuitamente entre si e com formas abstratas também arbitrárias, e participam muito mais do dadaísmo do que do surrealismo"(18).*

É certo que Man Ray pensava num "*cinema automático*", diz Mitry, mas um automatismo completamente exterior; um automatismo que estava relacionado a formas e movimentos e não à "*conjunção lírica e escandalosa dos elementos disparatados*", diferença esta que provocaria justamente a separação Dada-Sur

(17) Cf. Jean Mitry, *Historia Del Cine Experimental*, Fernando Torres Editor, Valência, 1974.

(18) IDEM, pp. 149-151.

realismo.

Não menos dadaísta, prossegue Mitry, foi ANEMIC CINEMA (1926) de Marcel Duchamp (ANEMIC era o anagrama de CINEMA), onde personagens reais — várias mulheres, um militar, uma estátua — intervinham casualmente em meio a discos giratórios chamados "foto-relevos" que não eram senão um retorno às forças geométricas modificadas pelo movimento giratório e pelos efeitos estroboscópicos.

Hans Richter, por sua vez, rodou uma experiência intitulada FILMSTUDIE que "sob a forma de um sonho" misturava um rosto feminino com movimentos circulares, olhos flutuando no espaço e conseguindo imagens de caráter onírico. Foi neste mesmo ano que Richter teve seu primeiro contato com os surrealistas quando foi convidado para projetar seu filme no cine "Ursulines".

Os filmes seguintes de Hans Richter apresentam, sob uma aparência irônica e fantástica, cenas da vida cotidiana onde já desapareceu toda abstração. São, entretanto, de clara inspiração dadaísta, como INFLATION (1927), um semi-documentário irônico e grotesco, onde os objetos em movimento simbolizam a inflação monetária.

Na realidade, conclui Mitry, Hans Richter, como Mar Ray e Marcel Duchamp estão a realizar a união entre o Dadaísmo e o Surrealismo; entretanto, Alain Virmaux observa:

"Ocorre que cinematecas e cine-clubes apresentam sob a etiqueta de 'surrealismo' um certo número de curtas-metragens realizadas por volta

de 1925 e o público acostumou-se a tomar como surrealista a toda esta 'vanguarda' muda. Na realidade há um abuso de linguagem; uma boa parte destes filmes são de inspiração dadaísta. Confusão desculpável: vistos do alto, tanto DADA como o SURREALISMO podem muito bem aparecer como duas etapas de um mesmo movimento revolucionário; não têm somente uma grande quantidade de pontos comuns mas também se encontram em suas fileiras os mesmos homens" (19).

Dentro destas considerações de Virmaux, podemos acrescentar o filme de 1924 de René Clair, ENTR'ACTE, que talvez deva ainda muito mais às concepções futuristas que ao Dadaísmo. Recorrendo aos princípios da "montagem rápida" e radicalizando por gosto os efeitos de vertigem, de velocidade e de aceleração, René Clair reuniu em ENTR'ACTE uma soma de todos estes artifícios técnicos. Realizado para o Ballet Sueco de Rolf de Maré, com motivo do ballet "Relâche" de Francis Picabia e Erik Satie, o filme foi feito para "chocar", para intrigar o espectador, para surpreendê-lo, produzir-lhe náuseas, mistificar e desmistificar ao mesmo tempo. Era uma espécie de manifesto, uma maneira de rebelião contra o academismo burguês, contra a arte obrigatória, contra a arte pela arte, um impulso vital contra tudo o que fosse "para alguma coisa".

Nesta conclusão baseada no movimento, onde o movimento vai aumentando até chegar a parodiar-se e destruir-se no vértice que provoca, está justificado o uso das "câmeras len-

(19) VIRMAUX, Alain. "Le Film Surréaliste" in *Études Cinématographiques*, nº 38-9, 1965, citado por Jean Mitry em *Historia del Cine Experimental*, o. c.

tas" e as acelerações que são utilizadas com fins burlescos e para ridicularizar as conveniências, as convenções e a moral burguesa, usando a insolência de quem não toma nada a sério e não pretende demonstrar nada. Assim, o Dadaísmo e o Surrealismo nascente encontram aqui seu ponto de intersecção(20).

Essa linha imprecisa entre o DADA e o SURREALISMO dificulta também a consideração sobre o filme L'ÉTOILE DE MER (1929), poema de Robert Desnos visto por Man Ray.

Segundo Alain Virmaux não se trata apenas de uma ilustração nem de um comentário do poema de Desnos, mas a união de um universo poético a outro. O êxito está justamente na correspondência exata das duas linguagens que não se contradizem; o filme se desenvolve de um modo independente do poema, de tal maneira que sua fusão mútua constitui um novo poema. Man Ray evita tornar-se escravo da parte escrita que se constitui no ponto de partida do filme. Aceita-se, normalmente, o resultado como Surrealista, mas é difícil, lembrando-se do valor das palavras, pretender que se trate verdadeiramente de um filme surrealista(21).

Seja ou não surrealista, L'ÉTOILE DE MER é uma autêntica visão onírica no sentido puramente visual da palavra. Alguns planos deste filme situam-se entre os mais belos exemplos do uso do desfoque no cinema: Ondine ou estrela-do-mar é entrevista como que através das águas de um sonho, adquirindo

(20) MITRY, Jean. "Film Abstracto y Música Visual", in *Historia del Cine Experimental*, o.c.

(21) Cf. Alain Virmaux, *Le Film Surréaliste*, o.c.

uma qualidade imaginária de uma estranha e fascinante beleza.

Entretanto, segundo Mitry, não se pode dizer outro tanto do filme de Man Ray, *LES MYSTÈRES DU CHATEAU DE DÉS*, encomendado pelo Visconde de Noailles (o mesmo que financiará *L'ÂGE D'OR*). Segundo Mitry, este é um filme mal fotografado, rodado às pressas, improvisado durante uma estadia no castelo do Visconde, excessivamente longo e cujos méritos estão nos subtítulos.

De acordo com Alain Virmaux, talvez o mais completo historiador do movimento surrealista no cinema, se se realiza uma seleção dos filmes autenticamente surrealistas rodados entre 1925 e 1931, só existiriam três: *LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN* (1926), de Germaine Dulac com a colaboração de Artaud, *UN CHIEN ANDALOU* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí e *L'ÂGE D'OR* (1930) de Luis Buñuel (22).

A primazia dada por Virmaux ao filme de Germaine Dulac é interessante e inusitada, pois sempre se considerou Buñuel como o inaugurador do verdadeiro cinema surrealista. Deixemos a seu próprio cargo a defesa desta tese, como o faz Jean Mitry:

"Tem-se falado muito sobre Buñuel. Sem discutir sua soberania é talvez preferível dedicar-se ao exame da primeira película surrealista do ponto de vista cronológico: LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN. Os méritos deste filme encontram-se um pouco obscurecidos pelo brilho de UN CHIEN ANDALOU e de L'ÂGE D'OR. Acostumou-se a

(22) IDEM.

ver nestas duas obras um ponto de partida e um ponto de chegada. Há uma injustiça a respeito Artaud.

"Se lembramos sempre do que Cocteau deve a Buñuel, é necessário também perguntar-se igualmente se não há uma dívida de Buñuel para com Artaud.

"Essa assombrosa injustiça tem sua origem num mal entendido. Todos sabem que Artaud desaprovou pública e violentamente o filme de Germaine Dulac e a acusou de ter 'desnaturalizado' sua temática. Esta visão dos fatos esquematiza bastante a realidade. Teria havido uma ruptura entre os interessados. Os surrealistas ficaram do lado de Artaud, apesar de suas divergências anteriores, sendo esta solidariedade que impediu de se considerar o filme como surrealista" (23).

Entretanto, apesar de defender a presença de Artaud no filme e pôr em dúvida o rompimento dos dois, Virmaux revela as duas acusações mais graves contra o filme:

Artaud não aprovara a cenografia de Germaine Dulac a quem acusou de ter dado uma interpretação unicamente onírica ao seu tema, à maneira de um pretexto. Em seguida, Virmaux revela a queixa que sempre se fará do filme: ter recorrido a diversos procedimentos técnicos sem compreender a adaptação ne-

(23) Citado por Jean Mitry, o. c., pp. 157-8.

Nota: Algumas cenas de LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN, segundo Virmaux, parecem pertencer à mitologia Buñuelina. Tal parentesco é bastante óbvio na cena em que o clérigo exaltado lança-se sobre a mulher e lhe arranca seu "soutien" como se fosse acariciar-lhe os seios. Porém, estes são substituídos por conchas. Ele arranca também estas conchas. A cena de UN CHIEN ANDALOU em que o rapaz acaricia febrilmente os seios da jovem que se superpõem ao vestido é bastante próxima. A sobreposição de rostos no filme de Germaine Dulac também será um dos recursos preferidos por Buñuel.

cessária para usá-los. Germaine Dulac teria neutralizado os cenários de Artaud com uma orgia de truques técnicos onde sur-
giam admiráveis imagens completamente dispersadas. Esta acusa-
ção seria decisiva, na medida em que se considera que a origi-
nalidade de Buñuel reside precisamente em não ter se deixado se-
duzir pela técnica e pelos exercícios de estilo.

As apreciações de Mitry, que sintetizamos aqui de maneira rápida, apesar da tese de Virmaux sobre a precedência do filme de Germaine Dulac sobre o de Buñuel, são reforçadas por Aranda(24) para o qual também tais filmes não passavam de débeis ensaios intelectuais da vanguarda.

*"À saída destes filmes, invariavelmente per-
guntavam a Bréton se a película era verdadeira-
mente surrealista. A resposta era sempre a mes-
ma: 'Não, é somente um ensaio estético'. Espanta-
tosamente, no final da projeção de UN CHIEN
ANDALOU, responde: 'Este sim é um filme surrea-
lista' "(25).*

O comentário de Bréton prende-se ao fato de que Buñuel, coerentemente, assumira a técnica surrealista, exposta no primeiro manifesto de 1924, e procurara adaptá-la à realiza-
ção cinematográfica:

*"Em 1929 passei a fazer parte do grupo sur-
realista de Paris.*

*"Sua intransigência moral e artística, sua
nova política social, enquadravam-se perfeita-
mente ao meu temperamento. Como eu era a única*

(24) ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel Biografia Crítica*, o.c., p. 94.

(25) IDEM, IBIDEM.

peessoa de cinema no grupo, decidi levar a estética do surrealismo até a tela.

"Neste mesmo ano, pedi a minha mãe 2.500 dólares para levar a cabo minha primeira experiência cinematográfica...

"Foi assim que produzi meu primeiro filme surrealista, intitulado: UN CHIEN ANDALOU...

"No filme está amalgamada a estética do surrealismo com as descobertas de Freud. Respondia aos princípios gerais desta escola que define o surrealismo como 'um automatismo inconsciente e não psíquico, capaz de devolver à mente sua função real, fora de todo controle exercido pela razão, a moral ou a estética'" (26).

Buñuel repete nesta passagem o que André Bréton, no Manifesto de 1924, dirá ao tentar definir a palavra SURREALISMO:

"Defino-a portanto de uma vez para sempre:
'SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral".

(26) Autobiografia inédita de Luis Buñuel, cit. por J. Francisco Aranda, in *Luis Buñuel Biografia Crítica*, o.c., pp. 81-82.

Trata-se, portanto, do conceito de "escrita automática" como fluxo do inconsciente e do espaço do sonho, uma das teses mais caras do movimento surrealista, juntamente com a tese sobre a loucura.

Esta tese não é autenticamente surrealista, pois já fora esboçada por Marinetti quando num de seus manifestos estabeleceu a definição entre intuição e inteligência(27). Mas não há dúvida de que é entre os surrealistas que a idéia de "transe", de liberação da "fala" dos estados oníricos e dos estados supra-reais irá encontrar sua defesa mais completa.

Por decorrência, para o grupo surrealista, liderado por Bréton, o racional será a "besta negra" por excelência e o universo só seria abordável pelas vias não racionais. A primeira dessas vias é a exploração do inconsciente, não com fins científicos, mas poéticos, por meio dos sonhos e pela escrita automática. Tais métodos eram, sem dúvida alguma, uma adaptação literária do método psicanalítico.

As finalidades de tal método, entretanto, não eram exclusivamente literárias, mas também uma instância que encaminhava a uma revisão geral dos métodos de conhecimento. Esta proposta de uma nova gnosiologia remete diretamente para a recuperação dos conceitos de "delírio", "entusiasmo" e "furor divino", tal como Platão explicita no *Fedro*, por exemplo, ao identificar tais estados com o da criação poética.

A originalidade dos surrealistas consiste, entretanto, em não considerar a poesia como um dom privilegiado, mas

(27) MARINETTI. *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912).

como um "patrimônio comum", captável por todos. Assim, a cultura literária do sujeito importa pouco, posto que este, na verdade, vem a ser um "medium", um transmissor, desde que se situe em transe e se deixe penetrar pelas ondas do inconsciente.

Esta coletivização do sentimento poético compromete diretamente a "qualidade" das obras assim conseguidas. A história das "escritas automáticas", no surrealismo, não apresenta obras-primas e já no 2º Manifesto, Bréton, lamenta-se do fato:

"É de lamentar, ia eu a dizer mais atrás, que não tenham sido despendidos esforços mais sistemáticos e mais continuados, como o surrealismo não cessou ainda de reclamar, por exemplo, no caminho da escrita automática e das narrações de sonhos.

"Apesar da insistência que pusemos em introduzir textos deste tipo nas publicações surrealistas e do lugar notável que eles ocupam em certas obras, há que confessar que o interesse nem sempre se encontra com facilidade e que eles fazem nessas obras excessivamente o efeito de 'demonstrações de talento'. O aparecimento de uma imitação indiscutível dentro destes textos é também inteiramente prejudicial à espécie de conversão que por eles queríamos operar" (28).

Jorge de Sena comenta, inclusive, que

"o automatismo que tanto pesa nas primeiras definições que Bréton propõe de Surrealismo, peca por ignorar os estudos da lingüística mo-

(28) BRÉTON, André. "Segundo Manifesto do Surrealismo" in *Manifestos do Surrealismo*, o. c., pp. 182-183.

derna, com a sua noção de arbitrariedade do signo lingüístico e os estudos de psicologia da linguagem, que mostram a que ponto um automatismo romanticamente 'inspirado' corre o risco de ser apenas uma captação de fragmentos heteróclitos de memórias literárias" (29).

Apesar destas dificuldades, é no texto escrito que a idéia de escrita automática ainda pode ter uma operacionalidade eficaz devido à grande aderência do signo lingüístico à psiquê, razão da eficácia inclusive de uma terapia psicanalítica. É de 1930, uma das mais importantes obras criadoras do movimento: *L'IMMACULÉE CONCEPTION*, escrita em colaboração por Bréton e Éluard, na qual os dois poetas, através de uma simulação de estados psíquicos anormais e de uma série de extraordinários textos "automáticos", exploram todas as possibilidades do delírio verbal, tais como vinham sendo elaborados numa experiência comum que durava havia mais de dez anos. Este é um dos vários exemplos de obras surrealistas compostas em colaboração, segundo o princípio que negava o valor da paternidade subjetiva a favor do anonimato objetivo (30).

Mesmo utilizando-se da flexibilidade da escrita, não se pode negar que os "jogos" surrealistas e os "cadáveres esquissados", que consistiam em várias pessoas escreverem ou desenharem, ignorando completamente o que as outras tinham escrito ou desenhado, para se obter efeitos surpreendentes ou desconcertantes, revelam-se de uma lamentável falta de consistência e uma

(29) Nota introduzida por Jorge de Sena no seu prefácio à edição de *Manifestos do Surrealismo*, o.c., p. 14, Nota 15.

(30) Cf. Franco Fortini, in *O Movimento Surrealista*, o.c., p. 21.

certa indigência de resultados.

Mesmo esta possibilidade de livre trânsito permitido pelo verbo, se compromete, perigosamente, quando mudamos a materialidade do signo usado.

A mediação técnica necessária para a produção pictórica, entretanto, não desanimou os pintores surrealistas que tentaram arduamente manter o primado da escritura automática, também no espaço da tela. Estas tentativas, no início, se limitaram à utilização da tinta diretamente do tubo (o que acabará influenciando o trabalho dos pintores gestuais — ACTION PAINTERS — muito tempo depois), ou a do "desenho livre" como os de André Masson em 1924.

Mas é no uso das "*Frottages*" que a pintura tentará dar uma resposta mais adequada e direta à escrita automática literária.

Max Ernst realiza sua primeira frottage em 1921 e a teoriza em 1925:

"O processo do Frottage baseia-se na intensificação da irritabilidade das faculdades da mente através de meios próprios adequados, que excluam qualquer controle mental, consciente, (seja da razão, do gosto ou da moral). Reduz-se ao mínimo a participação ativa daquele que até então temos chamado de 'autor' da obra, constituindo o processo um equivalente exato do que já se tornou conhecido pela expressão 'escrita automática'".

Deixando-se obcecar pelas rachaduras existentes em alguns assoalhos, Max Ernst decide:

"examinar o simbolismo desta obsessão e, para informar meus poderes mediativos e alucinatórios, obtive do assoalho uma série de desenhos, deixando cair ao acaso, sobre o mesmo, folhas de papel que depois friccionei com grafite negro.

"Os desenhos emergiram paulatinamente, graças a uma série de sugestões e transmutações que vão ocorrendo de maneira espontânea... o caráter do material estudado — madeira — assume o aspecto de imagens inacreditavelmente claras, cuja natureza seria capaz de revelar, talvez, a causa primeira da obsessão".

"Ernst começou a incluir outros materiais, como aniagem, folhas, barbante, cuja transformação no frottage final, torna irreconhecível, algumas vezes, o material de origem.

"Adaptou, ainda, esta técnica também à pintura a óleo, arranhando uma tela, previamente coberta com tinta; quando a mesma era colocada em desnível, possibilitava, nas suas palavras, 'que a pintura viajasse com botas de sete-léguas para polos opostos aos das três maçãs de Renoir, das quatro hastes de aspargo de Manet, das mulherzinhas de chocolate de Derain e do maço de cigarro cubista, abrindo para ela um campo de visão limitado apenas pela capacidade de 'irritabilidade' dos poderes da mente "(31).

Será dentro deste universo, e desta técnica procurada tanto no espaço da escrita, como no da pintura que Buñuel irá se mover para criar seu filme.

(31) ARANDA, J. Francisco, o. c., p. 85. (Vide nota 31).

"De comum acordo com Dali, decidimos abandonar toda dedução no relato, toda associação lógica..." (32).

Dali e Buñuel se contavam cada dia os sonhos da noite anterior e selecionavam os aproveitáveis (33). Com isto, Buñuel pretendia que seu primeiro filme apresentasse seus protagonistas impulsionados por fontes primordiais que se confundiam com o irracional e que seriam as mesmas da poesia.

Buñuel esperava ainda que seu filme tivesse um valor de choque e fosse, de certo modo, inaceitável. Numa entrevista concedida a Elena Poniatowska, conta sua perplexidade com a reação oposta da platéia:

"Quando foi projetado pela primeira vez UN CHIEN ANDALOU, preparei-me para enfrentar o furor do público e enchi meus bolsos de pedras para este caso... Coloquei-me atrás da tela, ocupando-me do gramofone. Coloquei uma passagem de 'Tristão e Isolda', depois um tango argentino, 'Tristão e Isolda' e tango, 'Tristão e Isolda' e tango, tango e 'Tristão', até o fim... Vigia o público, espiava suas reações, mas não haviam vindo mais do que aristocratas e artistas que ocuparam os 300 ou 400 lugares do 'Ursulina'... Lá estava Le Corbusier e pessoas que liam os Cahiers d'art ou a escreviam. O entusiasmo enorme que suscita UN CHIEN ANDALOU me deixa estupefato. No final levantaram-se e aplaudiram muito; as pedras pesavam nos meus bolsos... Estava perplexo, mas

(32) ARANDA, J. Francisco, o. c., p. 85.

(33) IDEM, IBIDEM, Nota 2.

o fundo contente..."(34).

O sucesso, entretanto, não se limitou a esta primeira projeção para uma platéia de intelectuais, mas se manteve por nove meses no STUDIO 28, com total agrado.

Ado Kyrou cita que "*desde 1929, UN CHIEN ANDALOU, clássico consagrado, passa nos cineclubes e mesmo nos cinemas comerciais, e os espectadores-analistas amadores o dissecam como se tratasse de uma simples seqüência de sonho intercalada num filme psicológico*"(35).

Apesar de Buñuel, diz ele, ter colocado um prólogo insuportável — o da lâmina da navalha seccionando o olho da moça, em "close" na tela — o público apoderou-se de tal modo do filme que o fator "escândalo" ansiado pelo espírito surrealista de Buñuel, não passou de um escândalo mundano, bem a gosto de Salvador Dali, co-realizador do filme(36).

Buñuel denunciou violentamente este estado de coisas: "*a massa imbecil que achou belo ou poético o que, no fundo não passa de um desesperado, apaixonado apelo ao homicídio*"(37).

Dali também escreveu sobre o fato:

"UN CHIEN ANDALOU teve um sucesso sem precedentes em Paris; o que nos agita de indigna-

(34) DROUZI, Maurice. *Luis Buñuel Architecte du Rêve*. Pierre Lherminier Éditeur, Paris, 1978, p. 52.

(35) KYROU, Ado. *Luis Buñuel*, o.c., p. 17.

(36) Cf. Ado Kyrou, o.c., pp. 17-18.

(27) KYROU, Ado, o.c., p.18.

Nota: Esta denúncia de Buñuel está publicada no nº 12 de *La Révolution Surréaliste* de 15-12-29.

ção como a qualquer outro sucesso público. Mas acreditamos que o público que aplaudiu UN CHIEN ANDALOU é um público embrutecido pelas revistas e 'divulgações' de vanguarda, que aplaude por esnobismo tudo aquilo que lhe parece novo e bizarro. Este público não compreendeu o fundo moral do filme que está dirigido diretamente contra ele com uma violência e uma crueldade totais. O único sucesso que importa para nós é o discurso de Eisenstein no congresso de Sarraz e o contrato do filme com a República Soviética" (38).

As imagens onde Buñuel e Dali pretenderam corporificar as livres associações oníricas permitiram, pelo visto, conotações incontrolláveis (39).

Ambos, neste seu primeiro filme, pagam o preço dos perigos do uso do "livre fluxo do inconsciente" e, pretendendo criar imagens inquietantes, não puderam evitar que estas mesmas imagens acabassem por se constituir num elemento de choque perfeitamente possível de ser aceito e absorvido pelas platéias, produzindo efeitos curiosos e compensatórios nos espec-

(38) DALI, Salvador. "Un Chien Andalou" in *Oui-1*, Éditions Denoel/Gonthier, 1971, Paris (Entrevista de 1929 p/ *Mirador* nº 39).

(39) A imagem, na verdade, suporta linguagens parasitárias de tal ordem que é bastante difícil controlar sua leitura. A linguagem icônica, como foi observado nos estudos posteriores havidos na semiologia do não-verbal, não possui um império autônomo. Tal fato, inclusive, é apontado por Metz: "Não há nenhuma razão em supor que a imagem possua um código que lhe seja inteiramente específico e que a explique por completo. A imagem é informada por sistemas bem diversos, dos quais alguns são propriamente icônicos e outros aparecem igualmente em mensagens não-visuais. Aqui se levantam os diferentes problemas de iconografia (Panofsky), da superposição de vários códigos distintos numa mesma imagem (Eco) e, de modo mais geral, estratificações sócio-culturais da imagem (Francastel, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, etc.)". Christian Metz. "Além da Analogia, a Imagem", in *Communication* nº 15, Seuil, Paris, 1970, pp. 8-9.

tadores. Transformaram-se perigosamente num jogo a ser decodificado pela burguesia intelectual. Buñuel e Dalí ofereceram, inadvertidamente, uma nova diversão masturbatória às platéias e, o que era pior, um "objeto artístico" assimilável e gratificante.

O O O

A ênfase dada ao "automatismo psíquico", até este momento, justifica-se pelas próprias palavras de Buñuel ao afirmar que em UN CHIEN ANDALOU resolvera assumir a técnica das associações oníricas na feitura do filme, de comum acordo com Dalí.

Bréton, como foi dito, desde o Manifesto de 1924 é bastante confiante quanto à excelência desta técnica e só no Manifesto de 1929 reconhece que a importância da escrita automática nas obras surrealistas seria discutível, muitas vezes aparecendo como corpos estranhos no interior dos textos, além de comportarem imitações involuntárias.

Entretanto, se levarmos em conta as novelas de Bréton, principalmente NADJA, L'AMOUR FOU e LES VASES COMMUNICANTS, vemos que desde NADJA ele já está insistindo em pelo menos duas outras "técnicas" - o "*humor objetivo*", também chamado de humor negro e o "*acaso objetivo*".

O surrealismo, sendo uma filosofia da unidade, terá na teoria do "acaso objetivo" uma determinação em busca de uma "vida de relações".

"Para os surrealistas o homem marcha no pleno dia entre um tecido de forças ocultas; bastar-lhe-ia discernir e captá-las para avançar na direção do ponto supremo. Estes sinais são os privilégios visíveis e comprováveis da nova idade de ouro, os pródromos ativos da grande reintegração cósmica, os signos da futura fusão do homem com o universo para a conquista do ponto supremo"(40).

Assim, o "acaso objetivo" não chega a ser propriamente um outro método, é mais um desdobramento de "escrita automática" ou uma volta aos objetos, aos signos externos à consciência, tentando descobrir aí uma certa correspondência simbólica, uma linguagem cifrada dos objetos, uma espécie de presságios, não se tratando, entretanto, de uma mera relação causal, mas de associações percebidas por um poder quase mediúnico.

"A escrita automática nada mais é que a introdução do acaso objetivo na linguagem, enquanto o acaso objetivo é a escrita automática do destino nos fatos aparentemente brutos"(41).

Apesar da falta de sistematização quanto ao uso do "acaso objetivo" e aceitando-o como uma continuação da técnica da escrita automática, é interessante atentarmos no seu possível uso, por parte de Buñuel, em L'ÂGE D'OR.

Não lhe é estranho, quando se vê seduzido pelo movimento surrealista que, desde NADJA, as novelas de Bréton se

(40) CARROUGES, Michel. *André Bréton et les Données Fundamentales du Surréalisme*, N.R.F., Paris, 1950.

(41) CARROUGES, Michel. "Le Hassard Objectif", in *Surréalisme*, Colloque de Cérizy, 1966, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 272.

baseiem em analogias, coincidências, premonições onde Bréton narra episódios (alguns baseados em sua própria vida), onde os fatos são explicados, a priori ou a posteriori, pelos sonhos, as analogias e os encontros fortuitos. Num dos capítulos de L'AMOUR FOU, o autor encontra uma mulher em circunstâncias que repetem, verso por verso, um poema que anos atrás ele mesmo havia escrito e cujo sentido até então não compreendia. Este mesmo caráter surpreendentemente premonitório, encontra-se em vários episódios de seu encontro com NADJA. São estes livros claros exemplos do "acaso objetivo" que poderia definir-se como o "lugar geométrico" onde se produzem essas coincidências estranhas e turbadoras, o ponto de reunião entre o curso aparentemente autônomo de nossa vida psíquica e o curso aparentemente autônomo do mundo exterior(42).

Mediante o "acaso objetivo" elucidam-se as relações que existem entre a "necessidade natural" e a "necessidade humana", manifestando-se assim a invasão do "maravilhoso" na vida cotidiana.

"A teoria do acaso objetivo está estreitamente ligada à teoria da Psiquê e à concepção das relações com o Outro e com o Amor. Ela estrutura a visão do mundo surrealista como uma totalidade sem ruptura. Funda a liberdade, traça os caminhos de uma ética. Princípio de coerência do co-

(42) "Preocupado com a fidelidade ao materialismo dialético, Bréton recorre a Engels ao definir o 'acaso objetivo'; 'o encontro de uma causalidade externa e de uma finalidade interna'. Mas, preocupado também em reter a análise freudiana do inconsciente, ele interpreta a 'finalidade interna' de que fala Engels como o desejo. Propõe, pois, uma definição sintética conciliando Engels e Freud: 'o acaso seria a forma da manifestação da necessidade exterior que abre um caminho no inconsciente humano". Apud C. Abastado, in *Introduction au Surréalisme*, o.c., p. 156.

nhecimento surrealista, ela legitima a filosofia da ação" (43).

Em *L'ÂGE D'OR*, boa parte da ação é legitimada pelo "acaso objetivo" que cria uma ação sem rupturas. É bastante estranho que os Maiorquinos esperem uma invasão apenas para constatar que ela finalmente se deu. Do mesmo modo, a jovem, na festa de seus pais, espera ansiosamente pelo único convidado que não poderia comparecer — o seu agressor sexual. Também, quando o Maestro interrompe a regência para dirigir-se extamente ao ponto onde deve separar os amantes, nada mais há do que um forte tecido de necessidades obrigando a ação a desenrolar-se através de "acazos fortuitos". De igual maneira, o jovem ao se ver privado da amante, "por acaso" bate a cabeça na estátua e a partir deste ato arbitrário, coloca-se na posição do maestro (as mãos cobrindo o rosto) e cumpre então o seu fado. Anteriormente, todos os elementos da grande cidade (cartazes e fotos), aparentemente colocados ao acaso no espaço urbano são sinais e setas indicando-lhe o caminho até a mulher. O próprio latido do cachorro o liga à amante, colocando-o em sintonia com o erotismo nascente da jovem, num "acaso de sons".

Quanto ao "humor objetivo" seria, segundo Bréton, o triunfo paradoxal do princípio do prazer sobre condições de vida as mais desfavoráveis e apresenta um caráter defensivo em épocas sobrecarregadas de ameaças. De certa forma, é uma subversão ante as formas estatuídas, tendendo a quebrar a ri

(43) ABASTADO, C. *Introduction au Surréalisme*, o. c., p. 156.

gidez das convenções.

"Ele parte da noção Hegeliana de 'humor objetivo', síntese da 'concentração da alma sobre si mesma' e da 'contemplação exterior'. 'Sempre conservando seu caráter subjetivo e reflexivo ela se deixa cativar pelo objeto e por sua forma real'. É um movimento simultâneo do espírito sobre si-mesmo e sobre o mundo, a tomada de consciência das relações entre o EU e o Não-EU. Bréton lembra que, desde 1935, ele pensava que 'a esfinge negra do 'humor objetivo' não poderia evitar encontrar no caminho empoeirado, o caminho do futuro, a esfinge branca do 'acaso objetivo' e toda criação humana ulterior seria o fruto deste encontro' "(44).

Em *L'ÂGE D'OR* as moscas passeando no rosto do patriarca e o jovem que entra com um vestido no cabide são alguns exemplos possíveis da introdução por Buñuel de humor negro em sua obra. Mesmo a cena da carroça de camponeses tem um distanciamento crítico e ácido, próprio do humor negro surrealista. Se observarmos a obra posterior de Buñuel, perceberemos que o cineasta manteve este tipo de humor constante em sua filmografia e cunhou com ela um pouco o seu estilo. A burguesia, os padres, a Igreja, a moral são sempre vituperados através de um tipo de humor que já se apresenta completo em *L'ÂGE D'OR*.

Estes elementos, entretanto, não são realmente a urdidura básica onde se situa a construção de *L'ÂGE D'OR*, são meros detalhes de influência surrealista, num filme que está

(44) IDEM, p. 57.

procurando seu estilo próprio, o estilo Buñuel.

O uso, no filme, de imagens e metáforas de valor nitidamente simbólico obriga-nos ainda a considerar a possibilidade de que neste filme já se encontre em uso o que Salvador Dali chamou de método "paranóico-crítico", reconhecido por Bréton em 1929, num catálogo de apresentação para uma exposição de Dali, como sendo a técnica surrealista por exce-lência.

Uma dificuldade logo se apresenta. Dali abandonou as filmagens por discordar do filme. Não se conhecem as razões reais de tal atitude. Ambos são vagos e imprecisos quanto aos motivos. Poderia, inclusive, ter sido por motivos pessoais. A favor desta explicação há uma entrevista de Buñuel em *Nuevo Cine*.

"Eu o fiz com um milhão de francos que me emprestou o Visconde de Noailles, dos quais pude lhe devolver 260.000. Dali não interveio em nada nas filmagens e coloquei seu nome junto ao meu nos títulos, por consideração ao amigo. Dali e eu nos separamos por culpa de sua esposa. Graças a ele, tive que renunciar anos depois ao meu cargo no Museu de Arte Moderna de New York" (45).

Por sua vez, Dali escreveu em sua auto-biografia secreta:

"Em minha idéia, esse filme devia traduzir a violência do amor impregnado pelo esplendor

(45) Entrevista concedida a Charles Chabon em *Nuevo Cine* nº 50, México, 1966. (Cit. p/ J. Francisco Aranda in *Luis Buñuel Biografia Crítica*, o.c.).

das criações dos mitos católicos... Buñuel rodou sozinho L'ÂGE D'OR; eu estava praticamente afastado... Buñuel acabava de terminar L'ÂGE D'OR. Fiquei terrivelmente decepcionado. O filme não passava de uma caricatura de minhas idéias. O catolicismo era atacado de maneira primária e sem poesia alguma..."(46).

Após o rompimento, Buñuel reformula totalmente o roteiro mantendo apenas uma seqüência de Dali — a do homem no parque com a pedra na cabeça. O rompimento com a técnica anteriormente utilizada em UN CHIEN ANDALOU é patente neste novo roteiro. Desta vez, Buñuel pretende ater-se a uma certa coerência rigorosa na construção de suas metáforas e símbolos, o que não as impediria de remeter também a um delírio. Tal construção serviria também a uma segunda estratégia: permitiria a Buñuel explicitar suas idéias políticas e suas teorias sobre a sexualidade sem impedir a incursão das imagens no terreno do inconsciente, com toda a liberdade que tais associações implicam. Em UN CHIEN ANDALOU tentou-se reproduzir estas associações através do automatismo e a utilização das imagens dos sonhos. Em L'ÂGE D'OR o método já é bem diverso. A escolha e o rigor nas manipulações dos símbolos do inconsciente são bastante claros e Buñuel arma aí uma estrutura metafórica rigorosa que, não obstante a racionalidade de sua construção, permite deflagar símbolos oriundos da repressão sexual da libido e que apontam ainda para a fonte desta repressão: a cultura capitalista ocidental de origem judaico-cristã. A excelência do caminho metafórico será, mais adian

(46) KYROU, Ado. *Luis Buñuel*, o. c., pp. 19-20.

analisada sob a ótica da psicanálise lacaniana e suas relações com a linguagem.

É possível, entretanto, que neste segundo roteiro ainda se manifeste a presença de Dali através do uso do seu método paranóico-crítico, defendido por este como sendo um método espontâneo de conhecimento irracional "baseado sobre a objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes".

"Desde 1929 — escreve Dali — e nos inícios ainda incertos de La Femme Visible, anuncio como próximo o momento onde, por um processo de caráter paranóico e ativo do pensamento, será possível (simultaneamente ao automatismo e outros estados passivos) sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total da mundo da realidade" (47).

Dali, entretanto, alerta para o fato de que

"não se trata de um 'pensamento dirigido' que esta sistematização não implica de maneira alguma numa coerção do pensamento por um sistema ou racionalidade intervindo 'a posteriori'. Ao contrário, tudo se passando como na paranóia, é preciso ver no sistema uma consequência do desenvolvimento mesmo das idéias delirantes, idéias estas que sendo delirantes desde o momento mesmo em que se produzem, apresentem-se já como sistematizadas" (48).

(47) DALI, Salvador. "Nouvelles Considérations Générales sur le Mécanisme du Phénomène Paranoïaque du Point de Vue Surréaliste", in *OUI-2*, Éditions Denoel/Gonthier, Paris, 1971, p.7 (Publicado inicialmente na Revista *Minotaure* nº 1, Paris, 1933)

(48) IDEM, IBIDEM, p. 11

A publicação em 1932 da tese de Jacques Lacan "Da Psicose Paranóica em suas Relações com a Personalidade" virá reforçar cientificamente as idéias de Dali quanto à sistematização automática e instantânea do processo paranóico:

"É devido a esta tese que devemos, pela primeira vez, ter conseguido fazer uma idéia homogênea e total do fenômeno fora das misérias mecanicistas onde se atola a psiquiatria corrente. Seu autor se levanta especialmente contra as idéias gerais das teorias constitucionalistas que atingem o abstrato, segundo os quais a sistematização se elaborava após o acontecimento, por consequência de desdobramentos de vagos fatores constitucionais, o que contribuiu para criar os equívocos grosseiros de uma 'Loucura racional'" (49).

Este trabalho de Lacan recebe notável acolhida entre os surrealistas, sendo que seu artigo de 1933 — "O Problema do Estilo e a Concepção Psiquiátrica das Formas Paranóicas da Experiência" foi publicado no nº 1 da revista *Míno tauro*, continuando a dar subsídios para o método de Dali.

Neste artigo Lacan observa que essas psicoses

"manifestam-se clinicamente por um delírio de perseguição, uma evolução crônica específica e reações criminosas particulares. Ante a incapacidade de detectar nelas algum transtorno no manejo da maquinaria lógica e nos símbolos espaciais, temporais e causais, os autores de tradição clássica não vacilaram em relacionar paradoxalmente todos estes transtornos a uma hi-

(49) IDEM, IBIDEM.

pertrófia da função racional" (50).

Lacan, ao contrário, demonstra "não só que o mundo próprio de tais sujeitos está transformado muito mais na sua percepção que na sua interpretação e ainda que esta percepção não pode ser comparada com a intuição dos objetos própria do indivíduo civilizado, considerada na sua média normal. De um lado, com efeito, o campo da percepção destes sujeitos está impregnado de um caráter imanente e iminente de 'significação pessoal' (sintoma chamado 'interpretação') e este caráter exclui a neutralidade afetiva do objeto que é exigida pelo conhecimento racional. De outro lado, a alteração das intuições espaço-temporais — alteração que neles é notável — modifica o alcance da convicção da realidade (ilusões de recordações, crenças delirantes). Estes detalhes fundamentais da vivência paranóica a excluem da deliberação ético-racional e de toda liberdade fenomenologicamente definível na criação imaginativa" (51).

Esta sensibilidade excessiva, detectada por Lacan na capacidade perceptiva do paranóico, que exclui a neutralidade afetiva em relação ao objeto, é a pedra de toque do método paranóico-crítico de Dali. Trata-se de impor, agora, tal delírio perceptivo e afetivo, fazer com que o objeto não seja mais neutro nas suas relações com o Eu:

"A atividade paranóico-crítica organiza e objetiva de modo exclusivista a possibilidade

(50) LACAN, Jacques. "Le Problème du Style et la Conception Psychiatrique des Formes Paranoïaques de L'Experience", in *De la Psychose Paranoïaque dans ses Rapports avec la Personnalité, suivi de Premiers Écrits sur la Paranoïa*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 386.

(51) IDEM, IBIDEM.

ilimitada e desconhecida de associações sistemáticas dos fenômenos subjetivos e objetivos que se nos apresentam como solicitações irracionais, graças unicamente à idéia obsessiva. A atividade paranóico-crítica manifesta, com este método, significados novos e objetivos do irracional e faz passar tangivelmente o mundo idêntico do delírio sobre o plano da realidade" (52).

"Em torno da imagem obsessiva de captura dos fatos, dos fenômenos, dos objetos e da teoria que submete tudo a sua lei despótica e digestiva" (53).

Vê-se, então, claramente que o processo da "paranóia crítica" liquida a própria noção de "automatismo" e propõe em seu lugar, com o objetivo de exprimir determinados conteúdos (alucinações, símbolos do inconsciente, etc.) uma imagem dupla:

"É por um processo nitidamente paranóico que é possível obter uma imagem dupla, isto é, a representação de um objeto que, sem a menor modificação figurativa ou anatômica, seja ao mesmo tempo a representação de um outro objeto absolutamente diferente, despida ela também de qualquer deformação ou anormalidade que poderia manifestar algum arranjo. A obtenção de uma tal imagem dupla foi possível graças à violência do pensamento paranóico, que se serviu com astúcia e mestria, da quantida-

(52) Apud Lino Gabellone, in *L'Objetto Surrealista*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977, p. 95.

(53) IDEM, IBIDEM, p. 96.

de necessária de pretextos, coincidências, etc., aproveitando-os para fazer aparecer a segunda imagem que neste caso toma o lugar de uma idéia obsessiva" (54).

Se L'ÂGE D'OR utiliza-se, mesmo que involuntariamente dos pressupostos do método de Dali, é necessário que se descubra qual idéia obsessiva está em jogo nas imagens do filme. Em qual fulcro delirante agregam-se os dados da realidade.

Buñuel usará como sua linha mestra, neste filme, a figura de Édipo e a tentativa da quebra do "tabu do incesto".

A escolha é angular e talvez revele a sua diferença com relação a Dali.

Para Dali os objetos surrealistas sempre foram definidos como projeções do desejo, o mundo passa a não ser nada além da cenografia dos desejos; entretanto, como sua obra patenteia claramente, ele alimenta estes delírios com obsessões muito particulares de natureza egocêntrica e auto-referencial.

É deste fulcro subjetivo, onde o método paranóico-crítico de Dali dificilmente escapa, que Buñuel tenta fugir ao escolher Édipo como o seu centro de interpretação durável e sistemático do mundo onde se manifestaria uma só força: o desejo.

(54) DALI, Salvador. "L'Âne Pourri", 1930, in *Oui-1*, Éditions Denoel/Gonthier, Paris, 1971, pp. 155-157.

A libido, assim colocada a nu, entretando, como se verá, no decorrer deste trabalho, é aquela tal qual se apresenta no espaço da cultura ocidental, mascarada e acorrentada pelos "normas", pela "sublimação", pela "moral religiosa", pelos "interditos sexuais", enfim por todas as correntes sociais, as quais se iniciaram com o primeiro e radical interdito — o tabu do incesto.

Buñuel não impõe um delírio paranóico particular, como Dali, mas aponta estes delírios no espaço social onde eles se apresentam, mostrando também uma imagem dupla e multifacetada. Os "agregados de normalidade" mostrados por Buñuel, na verdade são as máscaras de uma "anormalidade" que tem no processo edipiano o seu momento angular de reprodução e assunção das máscaras existentes ou uma "recusa" que transforme o "recusador" num elemento perigoso, cuja conduta "patológica" deve ser coibida ou segregada nos manicômios. Em torno da imagem de Édipo(55) organiza-se um dispositivo de captura e seleção que sujeita tudo a leis "racionais" de dominação e conquista. Sobre uma superfície radicalmente paranóica, o espaço capitalista abrigará as formas esquizofrênicas dos corpos fragmentados.

*"A inserção no mundo simbólico é mimitis-
mo, colagem. Ele nos modela num ser da repre-
sentação. A criança sofre a sociedade, sua cul*

(55) Sobre as reduções Edipianas no espaço capitalista, veja-se a obra de Gilles Deleuze, com a colaboração do psiquiatra Félix Guattari, *O Anti-Édipo* (Imago Editora, R.J., 1976), primeira parte de uma obra projetada sobre "Capitalismo e Esquizofrenia".

tura , sua organização e sua linguagem e não dispõe senão de uma alternativa: submeter-se a ela ou soçobrar na doença. O que restará de mais verídico e essencial na personalidade é o que está sob a máscara, o recalcado, a Natureza, a vida em suma, curvada sob uma força superior. Ao passo que, ao contrário, do lado da máscara, isto é, do discurso, do ego e do comportamento social, o sujeito prolifera sob as múltiplas formas que ele se dá ou que lhes são impostas" (56).

Buñuel ao escolher Édipo e o momento do seu sacrifício não cria, entretanto, uma explicação "a posteriori" dos fatos, uma vez que o mito de Édipo é, de certo modo, coletivamente, a grande paranóia da civilização ocidental, pois é através da reprodução da fase edípiana que a criança se insere na cultura. Fugindo de um delírio particular, Buñuel elege uma obsessão coletiva: o tabu do incesto, como fulcro onde as imagens deverão se aglutinar e desmascarar.

"O Édipo é o drama inconsciente de um ser que deve tornar-se sujeito, societário e que não o pode senão interiorizando as regras sociais, entrando em pé de igualdade no registro simbólico da Cultura e da linguagem. É o drama do futuro sujeito que deve resolver o problema da diferença sexual, da assunção de seu próprio sexo e dos seus impulsos inconscientes, por um desenvolvimento que supõe a passagem do homem da natureza ao homem da Cultura" (57).

(56) LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan - Uma Introdução*, Editora Campus Ltda., R.J., 1979, p. 113.

(57) IDEM, IBIDEM, p. 137.

Entretanto, é contra esta cultura bem segura de si, de sua racionalidade e que estabelece a partir de Édipo sua reprodução, que Buñuel lançará sua desconfiança e irá retirar sua surrealidade, utilizando-se ele também de uma construção metafórica rigorosa. É contra a "lei do pai" que o filme se lançará.

A essência deste delírio da sociedade capitalista detectado por Buñuel, talvez parecesse excessivamente parca e sem imaginação a Dali, sequioso, talvez, de dar transbordamento aos seus próprios delírios obsessivos (*"este filme deveria traduzir a violência do amor, impregnado pelo esplendor das criações dos mitos católicos"*).

Não seria excessivo lembrar, ainda, que Dali, já no ano seguinte, em 1931, iniciaria a manipulação das imagens em sua obra pictórica e é bem possível que procurasse tirar partido das possibilidades poéticas que as facilidades da montagem e os recursos de câmera permitiam. A maneira como o sonho trata o seu objeto, condensando-o, distorcendo-o, permitindo que fatos ou impressões contraditórias coexistam sem conflito, caracteriza os processos do inconsciente e talvez Dali visse nas facilidades das imagens cinematográficas o seu reflexo e a possibilidade de sua duplicação.

Não há dúvida de que no primeiro momento de sua teorização sobre o método paranóico-crítico, Dali assegura a não-manipulação dos objetos reais, obtendo uma segunda imagem graças *"à violência do pensamento paranóico que se serviu com astúcia e mestria da quantidade necessária de pre-*

textos, coincidências, etc., aproveitando-os para fazer aparecer a segunda imagem que neste caso toma o lugar de uma idéia obsessiva".

Adaptando-se isto a uma técnica cinematográfica, te ríamos aí implícita a idéia de uma montagem, onde a "astúcia" do montador "criaria" uma segunda imagem, sem necessariamente alterá-la. O processo da montagem metafórica, de cer to modo, é uma destas possibilidades. De qualquer forma, o próprio Dali irá iniciar sua fase "anamorfósica", distorcendo e alterando propositadamente as imagens, o que prova que tais pressupostos não lhe pareciam assim tão severos e impor tantes.

Para Buñuel, entretanto, o mundo buscado no seu rea lismo fotográfico é uma constante e quase uma marca registrada (e aqui já se detecta o gosto de Buñuel pelas formas do "filme documentário", tal como usaria em LES HURDES). É apar tir do naturalismo das cenas que se deflagra o irrealismo da seqüência e do conjunto e o "estranhamento" do que se vê em L'ÂGE D'OR dar-se-ã ainda pelo comportamento insólito dos per sonagens frente aos fatos cotidianos e pelo contraponto da banda sonora.

Algumas das cenas, aparentemente mais surrealistas do filme, como a da vaca deitada na cama da jovem ou a passagem da carroça por dentro da festa do Marquês, etc., na ver dade, enquanto imagens, nada têm de surreais. Por estranho que pareçam é perfeitamente possível que uma vaca seja colocada numa cama ou que uma carroça consiga atravessar um sa lão de festas.

O nível surreal não se detecta pois nas imagens em si. É na reação dos actantes em relação a estes acontecimentos insólitos que se pode apontar a surrealidade. Eles se comportam de uma maneira que foge ao contexto do quadro social. Aí podemos falar em atitudes surreais que dão um nível simbólico e quase onírico à cena.

Esta tendência é argutamente percebida por Ado Kyrou quando ferinamente observa a produção dos filmes anteriores aos de Buñuel assim como a diferença fundamental de L'ÂGE D'OR e sua supremacia em relação às linguagens cinematográficas anteriores:

"Os balês de toda espécie faziam furor: balês da mafuã, de cenografia cubista, de caçarolas, etc." (58). "As luzes, os utensílios de cozinha, reinavam. O filme estético destronara a 'gag' e o coador o homem. Aqueles terríveis impressionistas ou vanguardistas (eles bem merecem este termo militar) estavam a pique de fazer do cinema um campo de manobras de onde o homem estava definitivamente ausente. Certo, Man Ray e alguns dadaístas levavam essas manias ao extremo, dinamitando-as por excesso, mas fazia-se necessária uma volta às loucas aventuras de 'Fantômas', uma volta à emoção, para que o cinema não mergulhasse na cloaca onde estão atualmente a pintura e a música ditas modernas, como alguns as concebem. Buñuel (o surrealismo, portanto), é um pivô em torno do qual o cinema

(58) A alusão de Kyrou tem endereço certo. Nessa época, estavam em moda filmes como ENTR'ACTE, de René Clair, onde há um "balê de mafuã" e BALLET MÉCANIQUE, do pintor Fernand Léger, ligado ao cubismo e seus motivos de naturezas mortas.

pode movimentar-se em direção ao sensível. Esse movimento começou com UN CHIEN ANDALOU, tornou-se preciso com L'ÂGE D'OR, mas ainda não terminou porque o inimigo continua firme, é difícil de desalojar, de desarmar; serão precisos, sem dúvida, décadas para que Buñuel não seja mais exceção, para que se entre nessa Idade de Ouro do cinema, começada em 1929..

"Até então haviam exprimido tanto a realidade como o sonho. Mas a realidade era falha porque esqueciam de incluir nela alguns de seus elementos essenciais, como o imaginário e o sonho, e o sonho era ainda mais falho porque esqueciam que ele não tem nenhuma força ou valor se não está enraizado na realidade.

"Para Buñuel, o sonho não é mais o 'a priori' freudiano; ele não se diferencia mais do cotidiano, ele é; trata-se, numa palavra, de realismo, dessa realidade que contém a surrealidade. As imagens de L'ÂGE D'OR são a reprodução exata do que qualquer olho limpo de escórias do hábito pode ver. Depois de Chirico, Ernst e alguns outros pintores, Buñuel, com o recurso cinematográfico, mais rico que a pintura porque movimento, associação, detalhe e conjunto ao mesmo tempo, dá-nos 'o olho em estado selvagem' de que fala Bréton" (59).

Buñuel percebe o que René Clair já notara em 1925:

"Se o surrealismo tem sua própria técnica, o cinema tem também a sua... Para traduzir em imagens a mais pura concepção surrealista, será preciso submetê-la à técnica cinematográfica; mes-

(59) KYROU, Ado. *Luis Buñuel*, o.c., pp. 18-19. A citação de Bréton é tirada de *Le Surréalisme et la Peinture*.

mo correndo o risco de fazê-la perder para este 'automatismo físico puro' uma grande parte de sua pureza" (60).

Buñuel, então, no segundo filme, irá abandonar o automatismo e substituir as associações oníricas por uma retórica precisa, ideologicamente situada, e cujas metáforas serão de tal modo articuladas que não correrão o risco de serem aceitas pacificamente.

Buñuel irá redigir o roteiro de *L'ÂGE D'OR*, o grande escândalo de 1930.

3. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE L'ÂGE D'OR

As soluções introduzidas por Luis Buñuel na confecção de *L'ÂGE D'OR* o tornam um filme inovador em vários sentidos e temos que considerar o fato desta produção ser um filme "insólito" não só pelo seu conteúdo político mais explícito, mas também pela sua nova linguagem cinematográfica.

São bastante peculiares as inovações introduzidas por Buñuel na banda sonora de *L'ÂGE D'OR* que inauguram uma nova dimensão para o uso do som no cinema.

Na biografia crítica de Luis Buñuel de J. Francisco Aranda, este já salienta que Buñuel em *L'ÂGE D'OR* põe em prática o contraponto *Imagem-Som*, teorizado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em seu *Manifesto do Cinema Sonoro*, de

(60) DROUZY, Maurice. *Luis Buñuel Architecte du Rêve*, o.c., p.55.

de 1928. Mesmo não se sabendo se Buñuel tivera conhecimento do Manifesto, é possível, segundo Aranda, que ele aplicasse os mesmos princípios intuitivamente com a ajuda da experiência surrealista da colagem.

Em geral, os fragmentos de músicas são utilizados com uma intenção quase paródica, uma vez que se estabelecem como contraponto irônico à crueza das cenas, tornando as imagens ainda mais terríveis. A imagem nem sempre está de acordo com o som; as conotações são diversas e, neste paradoxo, cria-se uma tensão insustentável.

A utilização do som ainda será inovadora em vários outros aspectos. Muitas vezes os sons ouvidos rompem com o espaço visual, terminando ou persistindo em outra seqüência com a qual tais sons não teriam uma relação direta. Note-se que Godard irá reutilizar esta dicotomia entre espaço visual e espaço sonoro, na década de 50, inaugurando a "nouvelle vague" francesa.

É o caso, por exemplo, do som da sineta da vacaque persiste na seqüência em que a jovem se encontra frente ao espelho; o som do vento saindo do mesmo espelho dentro do quarto, reiterando metaforicamente os desejos de seu nascente erotismo e ainda a seqüência dos latidos do cachorro que persistem dentro do quarto, embora tenham surgido na cena com o protagonista na rua.

Um dos melhores e mais complexos exemplos desta quebra do espaço visual, pelo som, é dado no diálogo entre os

dois protagonistas no jardim. A ruptura aqui será mais radical, pois os diálogos mantidos não pertencem a nenhuma sequência do filme propriamente dito. O espaço visual em que atuam é o jardim da mansão e seus atos referem-se a uma explicação sexual fremente e anárquica. Entretanto, o diálogo ouvido (com a voz colocada em "off", uso esse tentado pela primeira vez na história do cinema), é o seguinte:

ELE: *"Tens sono?"*

ELA: *"Vou dormir..."*

ELE: *"Onde fica o interruptor?"*

ELA: *"... ao pé da cama".*

ELA: *"Tu me incomodas com teu cotovelo".*

ELE: *"Apoia tua cabeça aqui, o travesseiro é muito frio".*

ELA: *"Onde está sua mão? Fique aqui, não se mexa".*

ELE: *"Estás com frio?"*

ELA: *"Não. Caí no sono".*

ELE: *"Dorme".*

Este diálogo no jardim não pertence ao espaço visual mostrado, mas a um outro espaço que seria o de um quarto de dormir burguês com os cônjuges se preparando para seu sono.

Esta quebra da diegese convencional e do universo ficcional, até então apresentado, remete para duas interpretações:

- 1 - O que os amantes realizam, neste momento, se ultrapassa o interdito social, não ultrapassa, entretanto, o da linguagem. Da mesma maneira que na estrutura social "não-se-dizem"

certas coisas, apesar delas serem realizadas às escondidas (nos bordéis, nas prisões, nos banheiros públicos, etc), enfim, nos espaços segregados, no filme também elas são feitas mas não são ditas. Dizer é, de certa forma, *assumir o ato*, é a sua legalização pelo discurso. Buñuel mantém os dois universos completamente segregados, tais como eles se apresentam, absurdamente, na sociedade burguesa.

- 2 - O que se vê em ato na verdade seriam os sonhos eróticos dos casais que, na solidão de seus quartos e de suas condutas irrepreensivelmente moralistas e repressivas, dão, durante o sono, livre vazão ao seu erotismo falido e controlado durante as horas do dia. Buñuel atualiza as fantasias eróticas da burguesia através da ambigüidade do diálogo apresentado.

Se o ineditismo do uso do som apresentado em *L'ÂGE D'OR* não influenciou toda uma geração de cineastas, foi talvez pelas atribulações de suas exhibições e por ter-se confinado a mostras em cinematecas e para alguns especialistas (seus produtores o retiraram de circulação em 1934).

Entretanto, se algumas dessas inovações de Buñuel antecipam, como já dissemos, as propostas da "nouvelle-vague" francesa no final da década de 50, as unidades de tempo permanecem intocadas em *L'ÂGE D'OR*.

Iniciando sua história antes da fundação da cidade, Buñuel precisa atualizar cronologicamente os espaços até a época presente de Roma Imperial.

Assim, temos que entre a visão da sentinela e a do capitão, o tempo se atualiza. O que resta dos "descobridores" (leia-se "arcebispos/Maiorquinos") são seus despojos. A caminhada dos guerrilheiros que ficam pelo caminho depauperados ou mortos implica a marcha de extinção dos povos colonizados. Buñuel atualiza o tempo histórico, tornando-o paralelo ao tempo ficcional que pretende.

Mas será ainda necessária uma segunda atualização temporal, pois que esta primeira solução apenas mantém a cronologia ao nível da fundação da cidade.

Buñuel faz, então, uso inédito do documentário dentro de uma narrativa ficcional. Para deslocar-se da época da fundação da cidade até a modernidade onde o protagonista irá reaparecer, utiliza-se de um documentário de planos aéreos e em primeiros planos mostrando o desenvolvimento de Roma, o Vaticano (sede da igreja) e as situações de falência deste mesmo espaço urbano: poluição (transeunte com as roupas cheias de pó), congestionamento de carros, desmoronamento de edifícios e a solidão das pessoas nos bares.

Com isto, a temporalidade no filme se mantém acumulativa e linear, não rompendo com a tradição cinematográfica pré-existente.

Será preciso esperar a experiência de Max Ophuls, em 1955, com a montagem de *Lola Montez* e seus cinco "flash-backs" fora de ordem cronológica e a conseqüente reação hostil da platêria que obrigou os produtores a remontarem o filme numa sucessão normal dos fatos. Tal experiência, entretan

to, seria frutuosa e teríamos em 59 o espantoso *Hiroshima, Mon Amour* de Alain Resnais onde finalmente o cinema assumiu uma nova temporalidade desvinculada da histórica e sem compromissos com a acumulação linear no tempo. (Da mesma maneira que a pintura ocidental conseguiria assumir para si um espaço independente do natural, a partir de Cézanne).

L'ÂGE D'OR é ainda o resultado de um roteiro rigorosamente construído e planejado. Buñuel chega a minúcias indicando a posição em que os atores devem estar, a direção em que devem deixar a cena, o tipo de interpretação e de expressão facial que deseja, os acessórios que deverão ser utilizados, etc. Nada está ao acaso neste roteiro prévio.

Este texto, pacientemente redigido cena por cena, ângulo por ângulo de tomada, de certo modo, é uma tentativa de "*découpage*" prévia e literária do filme. Buñuel já se preocupa na própria fatura do roteiro com o que ele mesmo chamou de "embrião fotogênico".

"A intuição do filme, o embrião fotogênico, palpita já nesta operação chamada 'découpage'. Segmentação. Criação. Excisão de uma coisa para converter-se em outra. O que antes não era, agora é. Maneira, a mais simples, a mais complicada de reproduzir, de criar. Desde a ameba até a sinfonia. Momento autêntico no filme de criação por segmentação. Esta paisagem, para ser recriada pelo cinema, necessitará segmentar-se em cinquenta, cem e mais pedaços. Todos eles suceder-se-ão depois vermicularmente, ordenando-se em colônicas para compor assim a entidade do filme, grande tênia do silêncio, composta de segmentos materiais (montagem) e de segmentos ideais

(*découpages*). *Segmentação da segmentação*" (61).

Esta segmentação criadora, Buñuel, em *L'ÂGE D'OR*, já a consegue antes da filmagem, no próprio momento da elaboração do seu roteiro.

Buñuel tem necessidade desta racionalidade extrema na fatura prévia do seu filme para evitar, desta vez, associações indevidas. Sua retórica deve ser precisa e seu compromisso agora não é mais com o livre "fluxo do inconsciente", mas com sua estranha concepção do erotismo e do amor.

Buñuel descobre a força da metáfora e sua ambigüidade que permite situá-la na condição de símbolo de uma novidade — A Idade de Ouro.

Assume, portanto, neste seu segundo filme, a postura já assumida pela pintura surrealista. Ela também deixou de ser feita em transe. Possui um acabamento perfeitamente "acadêmico" nos seus detalhes, o que não a impede de manter-se como obra surreal.

Na história da arte parece ser comum que cada manifestação artística, separadamente, tenha que conquistar seu espaço e seu "*modus-operandi*" solitariamente. Não importa que as artes plásticas e mesmo a literatura surrealista já tivessem rompido com o tema de livre associação e da não mediação

(61) BUÑUEL, Luis. "Découpage ou Segmentação Cinegráfica" - Dezembro, 1928 (último artigo de Buñuel para a *Gazeta Literária* de Madrid). Transcrita por J. Francisco Aranda in *Luis Buñuel Biografia Crítica*, o.c.

do intelecto nas suas obras sem que tivessem de abdicar de sua condição de obras surrealistas. É preciso que o cinema surrealista também conquiste sozinho esta autonomia. O que é interessante notar é a rapidez com que Buñuel conquista esta independência. Como vimos, *L'ÂGE D'OR* faz esta conquista, negando completamente o modo operacional de UN CHIEN ANDALOU.

A desconfiança de Bréton, com relação à mediação sintática e por conseguinte racional do texto, era o receio de que o nível consciente da "fala" impedisse qualquer passagem do discurso do inconsciente.

Afinal de contas, o sonho apresenta uma aparente falta de lógica no tecido de seu discurso. Logo, a lógica dos estados conscientes asfixiaria o inconsciente. Para livrar-se desta rede lógica asfixiante, foi que Bréton impôs, inicialmente, a necessidade da "escrita automática" e da "narração do sonho", em contraposição à lógica e à prisão do discurso gramatical.

Entretanto, Lacan vem mostrar que o inconsciente consegue romper o tecido aparentemente compacto do discurso lingüístico racional. A língua apresenta fissuras por onde as imagens de simbologia onírica do inconsciente podem se manifestar. Será principalmente através das quebras produzidas pelo discurso metafórico que tal possibilidade encontrará sua explicitação.

No terreno ambíguo e fluído onde as metáforas se montam é que este sentido profundo pode surgir. O significado aí não está no signo mesmo, mas no seu *intervalo*.

Buñuel utiliza-se justamente desta possibilidade em *L'ÂGE D'OR*, agenciando suas metáforas de forma tal que elas deflagrem situações tais que não pertencem mais ao discurso lógico e codificado da sociedade. Desencadeiam, então, esta dos surreais que apontam para novos sentidos e significações. Significações estas revolucionárias quanto às ideologias exis tentes e sua praxis política, além de revolucionárias quanto à impostação do erotismo ocidental, denunciando-o na sua fa lência e sublimação de conseqüências patológicas, através dos personagens de Sade, monstruosamente deformados em seu ero tismo.

O roteiro publicado por L'AVANT-SCÈNE mostra ainda que Buñuel alterou e simplificou posteriormente várias passa gens, não se permitindo nenhum virtuosismo gratuito. O momento da filmagem decidiu algumas vezes pela supressão ou mudanças em alguns detalhes do filme, talvez para melhor se coadu narem com as idéias de Buñuel ou simplesmente para facilitar os posteriores trabalhos de laboratório.

Drouzy faz em seu livro alguns comentários que apon tam uma certa autonomia do momento da filmagem (que é, na rea lidade, o momento crucial do "surgimento" do filme, sua ver dadeira matéria-prima), ante o roteiro prévio:

"O cineasta previu um número considerável de movimentos de câmera que foram suprimidos na rodagem e substituídos seja por cortes diretos, seja por fusões encadeadas, ligando dois planos fixos. Por exemplo, a tomada de nº 6, um 'travelling' acelerado deveria assegurar a transição com o plano seguinte, introduzindo o primeiro ato do filme, o episódio dos bandidos. Ele entretanto coloca no lugar uma legenda: 'Algumas horas depois', não prevista no roteiro. Na tomada de nº 34, um 'brusco golpe de panorâmica' é substituído por dois planos diferentes que se encadeiam: a rocha vazia — a mesma rocha onde desembarcaram os Maiorquinos. Na tomada de nº 116-bis, um 'travelling' da carroça atravessando o salão de festas é colocado no filme a partir de três planos fixos: um plano geral do salão — um plano da carroça tomado de frente — depois novamente um plano geral do salão.

"O mesmo acontece com a ação: Buñuel havia previsto uma imagem fixa do governador em pleno discurso, imobilizando-se enquanto a voz continuaria a ser ouvida na banda sonora: na redação final do filme, o procedimento foi abandonado, uma vez que resultaria por demais artificioso. A lista destas simplificações técnicas poderia ser alongada quase ao infinito" (62).

Buñuel, juntamente com esta simplificação de estilo, assumiu decididamente uma linguagem metafórica em *L'AGE D'OR*. A partir de sua montagem surreal se deflagram níveis de consciência insuspeitados nos espectadores. As metáforas se transformam em novos símbolos, numa atualização ou numa

(62) DROUZY, Maurice. *Luis Buñuel Architecte du Rêve*, o.c., p. 64.

crítica da perda da Idade de Ouro, ou na possibilidade de sua recuperação. Muitos discursos serão gerados a partir dessa construção metafórica.

N.A. Duas anotações deste roteiro, extremamente minucioso, abandonadas na realização final do filme, são curiosas e instigantes. Na sequência de Nº 69-A, Buñuel dá a seguinte indicação:

"Uma mão, com uma garrafa, enche um copo. Depois o lança contra a objetiva".

Este procedimento, se tivesse sido filmado, certamente provocaria um susto no espectador e pela sua facilidade talvez tivesse parecido excessivamente simplório a Buñuel e sem muita imaginação. De qualquer forma, Buñuel não utilizou esta indicação.

Entretanto, se tivesse sido mantida, poderíamos ter aí um procedimento "distanciador" obrigando a uma quebra ficcional por parte do espectador, que "agredido" seria forçado a se considerar então como "espectador" (=fora do filme), um "voyeur" e o filme como um objeto a que se assiste e do qual se está distanciado.

Em reforço desta hipótese, temos a indicação de Nº 214-A. Buñuel, depois de indicar que "o maestro abandona a regência e avança pela passarela de cadeiras em direção à objetiva da câmera até fechá-la ..." coloca a seguinte observação, realmente inusitada:

"Plano rápido do DIRETOR".

Ora, esta tomada, se realizada, teria antecedido as revolucionárias quebras da diegese e decupagem clássica levadas a efeito por Godard. Buñuel teria feito o primeiro filme da história do cinema que revelaria sua própria condição de "objeto em manufatura" ao mostrar o DIRETOR que o fabrica, numa metalinguagem que se voltaria sobre si mesma.

Esta indicação reforça, inclusive, a proposta da tomada de Nº 69-A a qual não se destinaria, então, a dar um simples "susto" no espectador mas seu espírito seria o de obrigar o público a considerar a própria câmera que filma a cena, da mesma forma quando seriam obrigados a considerar o próprio DIRETOR que comanda o filme.

Mas, *L'ÂGE D'OR* não possui estas duas cenas. Entretanto, pelo seu roteiro, Buñuel parece que esteve a pensar, talvez, em algumas idéias que Godard realizaria no final da década de 50.



Luis Buñuel e Salvador Dali.

Ambos realizaram UN CHIEN ANDALOU. Diante do sucesso da película iniciaram os trabalhos de *L'ÂGE D'OR* sendo que Dali abandonou as filmagens.

"Dali no intervino para nada en la filmación y puse su nombre al mío em los títulos por consideración al amigo".

(Declaração de Buñuel em NUEVO CINE, México)



Antes de iniciar o filme, Buñuel transformou totalmente o argumento anteriormente feito em parceria com Dali, o qual não esteve presente nas filmagens realizadas em Paris.

Entretanto, manteve uma única seqüência atribuída a Dali. A da foto acima que é complementada por um senhor, de cartola, passeando no parque e que leva também uma pedra sobre o chapéu.

Dentro da estrutura do filme, tal seqüência reitera o "peso" da cultura cristã e sua tábua de leis que exorcizou o erotismo e impôs pesadas cadeias ao espírito. (O que Nietzsche chamaria de a "mã-consciência cristã").

II - A CHAVE OCULTISTA DE L'ÂGE D'OR: A VIA LÁCTEA

A utilização da música de Wagner em *L'ÂGE D'OR* é estratégica em vários níveis. Inicialmente, temos nesta escolha a reafirmação dos princípios surrealistas quanto a certas formas de arte.

O uso no filme de estruturas musicais sinfônicas (entendidas como estruturas lógico-musicais fechadas e rigorosas), mostram a forte oposição dos surrealistas e a de Buñuel em particular, às tentativas de "formalismo" na música que a partir de Stravinsky tomam vulto na Europa. A antipatia por Stravinsky é patente e, inclusive, declarada por Buñuel quando se recusa a usá-lo na trilha sonora de *L'ÂGE D'OR*, alegando que tal música era "*incompatível com sua disciplina surrealista*"⁽⁶³⁾, substituindo-a, então, pela música de Wagner. Como Nietzsche, Buñuel defende o elemento dionisíaco do espírito da música em oposição às tentativas formalistas e racionais de Stravinsky.

O conteúdo, por exemplo, das aulas de Stravinsky, proferidas na Universidade de Harvard, fere frontalmente a proposição surrealista que, vinda do dadaísmo, propunha uma liberdade total do espírito e uma destruição dos modelos conceituais

(63) Cit. por J. Francisco Aranda apud Luis Buñuel, autobiografia inédita, in *Luis Buñuel Biografía Crítica*, o. c.

acadêmicos sobre arte⁽⁶⁴⁾. O medo da "vertigem" criadora e da descoberta do "misterioso", tão claramente expressos por Igor Stravinsky, deixa claro o motivo da ojeriza de Buñuel por sua música, dedicada ao reino da cabeça e não ao corpo que dança.

Esta música fortemente codificada no ocidente (principalmente depois de Bach), impedindo a liberação da libido, é metaforicamente destruída na cena em que um velho empurra um violino pelo chão aos pontapês até despedaçá-lo. Seria a representação do homem liberado que pode prescindir da estrutura social simbolizada pelos conteúdos do violino: Responsabilidade, Pontualidade, Harmonia, Seriedade⁽⁶⁵⁾.

Esta mesma chave de liberação e de fuga das convenções instituídas no espaço social explica a cena do homem que não anda pela calçada, mas insiste em caminhar com um pé na guia e outro na rua.

(64) Observe-se, por exemplo, o seguinte trecho: "A função do criador é examinar cuidadosamente os elementos que recebe, porquanto a atividade humana deve impor limites a si própria. Quanto mais a arte é domada e trabalhada, tanto mais é livre. Quanto a mim, experimento uma espécie de terror quando, no momento de me pôr a trabalhar e de me encontrar perante uma imensidade de possibilidades que se me deparam, tenho a sensação de que tudo me é permitido. Se tudo me é permitido, o melhor e o pior, se nada me oferece resistência, então qualquer esforço é inconcebível e não posso usar nada como base, e, conseqüentemente todo o empreendimento se torna inútil". "Terei então de me perder neste abismo da liberdade? A que me deverei agarrar para escapar à tontura que toma conta de mim perante a virtualidade desta infinidade? Todavia, não sucumbirei. Vencerei o meu terror e ficarei tranquilo com o pensamento de que tenho as sete notas da escala e os seus intervalos cromáticos à minha disposição, que acentos fortes e fracos estão ao meu alcance e que em todos estes eu possuo elementos sólidos e concretos que me oferecem um campo de experiência tão vasto como a infinidade perturbadora e estonteante que acabou de me assustar". STRAVINSKY, Igor. *Poética da Música*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1971, pp. 86-87.

(65) Cf. a interpretação que faz Fernando Cesarman, in *El Ojo de Buñuel - Psicoanálisis desde una Butaca*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.

Além disto, percebemos que na utilização do tema da "Morte de Tristão", tocada pela orquestra durante a atividade amorosa dos personagens, Buñuel se abstém do uso irônico ou paródico entre som e imagem.

Textualmente, na confecção de seu roteiro (seqüência de nº 211), Buñuel explicita:

"A orquestra toca regida pelo Maestro. Eles estão na passagem da morte de Tristão e Isolda. Será necessário que a orquestra se encontre neste momento da execução, repetindo-o incessantemente, se for necessário, de modo que a metragem do filme usada para rodar as cenas de amor precedentes, bem mais importantes, seja também suficiente para registrar o momento da morte de Tristão e Isolda".

A obra de Wagner não é, pois, usada como mero contraponto desta vez. Através de Nietzsche, no seu texto de 1869 (A Origem da Tragédia no Espírito da Música) temos a justificativa da obra Wagneriana, principalmente pelos temas usados que tentariam reatualizar as grandes correntes de força da raça humana simbolizadas nos MITOS.

Na simbologia de Tristão estaria a indicação das fontes onde o homem ocidental deveria se reavitalizar.

Na morte de Tristão, Nietzsche detecta a própria morte do espírito ocidental condenado à ruptura com a Idade de Ouro dos Mitos.

Com a morte de Tristão dar-se-á também a "morte" do herói buñuelesco. A partir de agora ele se encontrará falido e impedido de sua realização sexual. O maestro tomará o lu

gar de suas fontes repressoras internas e impedirá o ato amoroso. Tristão morre e com ele o protagonista.

A dramaticidade da cena impede desta vez o contraponto meramente paródico entre imagem e som. O som agora reitera simbolicamente a idéia da falência do homem ocidental, a partir das teses nietzscheanas, recuperada em Bataille e atualizada em *L'ÂGE D'OR*.

Entretanto, o uso de *Tristão e Isolda*, de Wagner, e a preferência tantas vezes declarada de Buñuel por este autor, nos fornece ainda uma outra chave possível, não só para a decifração de *L'ÂGE D'OR*, mas também para alguns outros filmes posteriores.

Toda a obra wagneriana é uma recuperação de Mitos da raça ariana, onde, inclusive, pode-se detetar antigos mistérios órficos, permitindo, inclusive, aproximar o trabalho de Wagner, neste sentido, ao de um mitólogo ou ocultista. Um extenso trabalho de recuperação do lado esotérico da obra de Wagner foi efetuado por Mario Roso de Luna em cujos estudos é apontada a tradição ocultista não só no mito de Tristão e Isolda, como nas demais óperas de Wagner (66).

Como vimos, Buñuel utiliza-se no filme, explicitamente, da seqüência da morte de Tristão e Isolda. A orquestra deve tocar este tema incessantemente durante toda a cena onde os amantes, no seu paroxismo erótico, entregam-se a um delírio de paixão, quando, inclusive, o personagem masculino sur-

(66) LUNA, Mario Roso de. *Wagner, Mitólogo y Ocultista*, Editorial Glem, Buenos Aires, 1958.

ge com o rosto dilacerado e ensangüentado, balbuciando: "*Meu amor..., meu amor...*"

A idéia de sacrifício é dupla: na morte de Tristão e na figura do protagonista.

Eros e Tãatos estão magistralmente sintetizados nesta cena.

A realização sexual como morte e a morte permitindo a continuação da vida, no seu incessante recomeçar, é uma idéia rastreada por toda a tradição ocultista, apontada também por Nietzsche na filosofia grega e reutilizada em Bataille, principalmente quando da sua teorização sobre o erotismo.

No mito de Tristão e Isolda, por um cruel sarcasmo do destino, os rivais-amantes bebem o *filtro do amor*, no lugar do *filtro da morte* e paradoxalmente, estão, na verdade, bebendo a mesma coisa, pois Amor e Morte são uma coisa só. O tema da morte, em Tristão e Isolda, na verdade situa-se exatamente no momento em que os amantes tomam o conteúdo dos filtros trocados, pois na verdade, eles não estão trocados: EROS e TÂNATOS são as duas faces da mesma moeda.

Ao imergirem na insaciável onda do desejo, não conseguirão saciar-se nunca. Tal embriaguês é de eterna incompletude, como o é o mundo do imaginário. O coração, impotente, desfalece para consumir-se no querer inextinguível, pois que todo desejo alcançado é o germe de um outro ainda mais ávido; e a alma assim desgarrada aproxima-se da ânsia da morte, do não-ser, do fim dos desejos, a definitiva redenção.

Da mesma forma, os personagens de Buñuel consomem-se num erotismo frenético e irrealizável. Não há fim para suas tentativas durante todo o filme. Eles não conseguem, em momento algum, aplacar seus desejos. Os amantes de Buñuel são imolados neste altar inexoravelmente mais distante quando mais próximos parecem estar. Eros e Tânetos comandam a patética corrida dos dois amantes em busca da realização de um EROS já antecipadamente falido e castrado pela repressão cultural. Busca insaciável e inútil destes dois amantes de *L'ÂGE D'OR*.

Entende-se, finalmente, porque Buñuel diz ao referir-se a este filme:

"O instinto sexual e o sentido da morte, formam a substância do filme. É uma película romântica, realizada com todo o frenesi do surrealismo" (67).

Também em *Tristão e Isolda*, que serve de pontuação à cena na capital da falência amorosa dos personagens, temos como substância a paixão e a morte. Também eles não culminam seu desejo no espaço vital onde os homens habitam (68).

(67) ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel Biografia Crítica*, o.c., p. 106.

(68) O estudo de Roso de Luna sobre o mito de *Tristão e Isolda* excede em muito o pequeno detalhe usado na obra de Luis Buñuel. Em sua formidável erudição, Roso de Luna rastreia a origem desta lenda que abarca todo o litoral atlântico europeu e é a inspiradora de anônimos romances na Inglaterra, Espanha, França, Dinamarca, Noruega e Itália. Através de uma cerrada análise de antigos códices irlandeses medievais, sustenta a origem da lenda em textos de hinos védicos e órficos, remetendo o vocábulo ISOLDA à sua raiz ISIS (egípcia) e ISTHAR (persa), observando, ainda, que TRISTÃO (o Osíris egípcio), ocultava-se sob o nome de TANTRIS, remetendo-o, então, à antiga magia tântrica (Índia). É por demais longa a recuperação que Roso de Luna faz de todos os intervenientes da lenda, entretanto, é importante alertar para sua complexidade e profundidade que descaracterizam as teses de que se trate de lenda tipicamente ocidental.

Em *L'ÂGE D'OR*, além da morte, a violência, o sangue e o escatológico também não estão desassociados de EROS, mas fazem parte dele, o que Bataille colocará como tese nas suas considerações futuras, se bem que muitas delas já circulassem na Paris de 1930.

Na "pequena morte" (= saciação momentânea dos desejos), que todos os amantes experimentam ao fim da relação sexual, introduz-se a iniciação para a "grande morte" (= cessação dos desejos), geradora de novos corpos (= novos desejos), na incessante criação e destruição excessiva e perdulária da natureza, gasto luxuriante de energia, onde Bataille irá rastrear a sua tese sobre a noção de gasto e mais tarde sobre o Erotismo.

A chave wagneriana para a interpretação desta cena não é excessiva. Afinal, não é somente este uso da música que nos permitiria utilizar um nível esotérico de leitura dentro de *L'ÂGE D'OR*.

A cena da carroça de camponeses que passa indiferente pelo salão de festas, se permite uma interpretação bastante óbvia numa perspectiva marxista, também pode ser decodificada como dois possíveis símbolos ocultistas, ambos preservados nas lâminas maiores do *Tarot* cabalístico: A "Roda da Fortuna" e o "Carro" (69).

Como possível matáfora da "Roda da Fortuna" (10^a lâmina do *Tarot*) o símbolo místico antiquíssimo, altamente co-

(69) PAPUS. *Le Tarot des Bohémiens*, Éditions Dangles, Paris, 1971, pp. 170-173.

mentado e reproduzido durante a Idade Média, seu sentido é bastante claro dentro do filme. Na interpretação cabalística, ela exprime o equilíbrio incessante que gradua as realizações criadoras e as destruições necessárias. No plano profano do filme, remete à idéia de destruição do cultural instituído e criação de um novo código social. É o aviso de que o fim da festa burguesa está próximo e será substituída pela festa do povo, a Revolução proletária.

Reflete, ainda, a "Roda da Fortuna", no plano esotérico, a Vontade, a Necessidade, o Poder e a Realização. O "querer", o "poder" e o "fazer", de certo modo, é a idéia de "praxis" e sua ação metamorfoseadora do social.

Como segunda alternativa, a cena da carroça pode ainda ser a metáfora cabalística do "CARRO" (7ª lâmina do Tarot). O carro, na sua simbologia ocultista, representa o homem que venceu e que dirigiu as forças elementares - *O Triunfador*.

No espaço profano do filme é o proletariado que vencerá quando aprender a comandar suas forças sociais elementares, transformadoras de sua vida: seu poder de trabalho e sua consciência de classe.

Quanto aos amantes, serão vencedores quando souberem dirigir sua força máxima: as forças da libido e as livrarem das sublimações impostas pelo Ocidente Judaico-Cristão.

Uma outra cena que marcou de certa maneira o estilo de Buñuel na sua crítica feroz à simonia da Igreja e dos padres é a do ostensório que chega, junto com alguns convidados,

para a grande festa do Marquês, num automóvel. Os convivas entram na festa, o ostensório é recolocado dentro da viatura e não chega a participar, apesar de ter sido trazido até ela.

A convivência da Igreja com as elites do poder econômico, representada aqui pelo seu elemento de culto considerado mais sagrado — a hóstia guardada no ostensório —, bem revelam o grau de escândalo procurado por Buñuel nesta cena. Entretanto, algo chama a atenção: o ostensório, na verdade, não participa da festa apesar de ter chegado até seu umbral.

O dogma da consubstanciação do Cristo na hóstia consagrada, supremo mistério dogmático da missa católica, é, na verdade, um repositório, detectado pela leitura ocultista, de antigas práticas de mistérios órficos, enxertados na tradição e no culto proto-cristão.

"Durante os Mistérios de Elêusis, o vinho representa BACO e o pão ou trigo, CERES. Ora, Ceres ou Demeter era o princípio produtor feminino da terra, a esposa do pai ZEUS; e Baco, o filho de Zeus, era seu pai manifestado. Noutros termos, Ceres e Baco eram as personificações da substância e do espírito, os dois princípios vivificantes na natureza e sobre a terra. O Hierofante Iniciador apresentava simbolicamente aos candidatos, antes da revelação final dos mistérios, o vinho e o pão, que estes comiam e bebiam para testemunhar que o espírito devia vivificar a matéria, isto é, que a Divina Sabedoria do Eu Superior devia penetrar no Eu interior ou alma, tomar posse dele, auto-revelar-se.

"Este rito foi adotado pela Igreja cristã. O Hierofante, que então era chamado o 'Pai', tor

nou-se agora — menos o conhecimento — o padre, o 'pai' que administra a comunhão. Jesus se chama a si mesmo a vinha, e a seu 'Pai', o Vinhateiro; suas palavras na Última Ceia mostram seu perfeito conhecimento do significado simbólico do pão e do vinho, assim como sua identificação com os 'logoi' dos antigos: 'Aquele que comer minha carne e beber meu sangue, terá a vida eterna'... E acrescenta: 'as palavras ('rhemata' ou palavras secretas) que vos dou, são Espírito e Vida'. Elas o são, porque 'é o Espírito o que vivifica'. Essas 'rhemata' de Jesus são, na verdade, as palavras secretas de um Iniciado. Mas entre esse nobre rito, tão velho como o simbolismo, e sua última interpretação antropomórfica, conhecida agora como transubstanciação, há um abismo de sofisma eclesiástico" (70).

Na forma esclerosada em que tais verdades iniciáticas se transformaram dentro do anel de ferro castrador da doutrina católica, é fácil, para Buñuel, levantar sua zombaria. O ostentório é um dos convidados da festa burguesa. Mas Buñuel aponta, na sua não-entrada definitiva na festa, algo que aí subjaz e é mais forte que o esquecimento da cultura ocidental: a presença de Dionísios, incompatível com a festa cristã-burguesa. Nietzsche já nos falou incessantemente da impossibilidade da vitória de Dionísios e sua festa pagã na atmosfera do pensamento pós-socrático que é o embirão do nosso pensamento racionalista.

O olho inciático de Buñuel afasta Dionísios da festa que não é sua. Mas como a metáfora, em Buñuel, sempre em dois

(70) BLAVATSKY, H.P. *As Origens do Ritual na Igreja e na Maçonaria*, Editora Pensamento, São Paulo, 1972, pp.63-65.

sentidos, um deles profano, neste nível é articulada uma das mais impiedosas sátiras ao comportamento mundano e de conveniência política da Igreja na década de 30, que culminaria ainda com um apoio político a Mussolini, na Itália, e impediria, inclusive, que Pio XI se manifestasse abertamente contra Hitler e sua tentativa de genocídio anti-semita.

Esta preocupação de Buñuel, no interior de *L'ÂGE D'OR*, em deixar algumas chaves que possivelmente sejam de origem ocultista e cabalística, coaduna-se perfeitamente com a evolução do pensamento do grupo surrealista liderado por Bréton, do qual fazia parte.

No segundo Manifesto do Surrealismo, subscrito também por Buñuel, e escrito em parte devido às graves polêmicas surgidas com o Partido Comunista, face ao procedimento do governo soviético que exilara Trotsky e às defecções havidas entre os próprios surrealistas, detecta-se, para além da longa defesa política tentada por Bréton, a evolução de uma tendência para passar do simples registro de estados psíquicos pré-conscientes para a experiência de tipo propriamente místico:

"O admirável século XIV será menos grande no sentido da esperança humana (e, evidentemente, do desespero), só porque um homem do gênio de Flamel recebeu de uma potência misteriosa o manuscrito que já não existia, do livro de Abraão Judeu, ou porque os segredos de Hermes não estavam completamente perdidos? Não acredito, e acho que as investigações de Flamel, com tudo o que apresentam aparentemente de êxito concreto, nada perdem por terem sido assim auxiliadas e antecedidas. Na nossa época tudo se passa

do mesmo modo, como se alguns homens acabassem de ser postos de posse, por meios sobrenaturais, de uma coletânea singular devida à colaboração de Rimbaud, de Lautréamont e de mais alguns outros, e uma voz lhes tivesse dito, como o anjo a Flamel: 'Olhai bem para este livro, nada compreendeis dele, nem vós nem muitos outros, mas nele vereis um dia o que ninguém poderá ver'.

Mais adiante, neste Manifesto, a nova declaração de princípios é bastante clara:

"Peço que façam o favor de observar que as buscas surrealistas apresentam, com as buscas alquimista, uma notável analogia de objetivos: a pedra filosofal não é senão o que devia permitir à imaginação do homem tirar de todas as coisas uma desforra deslumbrante, e eis-nos de novo, depois de séculos de domesticação do espírito e de louca resignação, tentando libertar definitivamente esta imaginação através do 'longo, imenso, raciocinado desregramento de todos os sentidos' e do resto..."

Não há dúvidas que os surrealistas estão preocupados com os alquimistas e com Nicolas Flamel, em particular. O interesse pelo livro de Flamel *O Livro das Figuras Hieroglíficas* mereceu, segundo informação do próprio Bréton, neste manifesto, um artigo de Desnos intitulado "Le Mystère de Abraham Juif" (71).

(71) Consta que Nicolas Flamel, por volta de 1358 adquire um livro de autoria de um certo Abraham o Judeu; e um tanto mais tarde empreende sérios estudos sobre alquimia. Entretanto Fulcanelli, em *Moradas Filosóficas* (Tomo I), informa que a existência desse livro deve-se ao próprio Flamel, que na verdade obteve conhecimento de alquimia e os primeiros contatos com esta ciência a partir de informações obtidas com os poucos judeus que permaneceram em Paris, após o confisco de seus

O mais interessante, na lenda sobre Flamel, como subsídio às possíveis chaves ocultistas da obra de Buñuel é o fato de que Nicolas Flamel teria feito uma peregrinação a *Santiago de Compostella*. Segundo esclarecimentos de Fulcanelli em *O Mistério das Catedrais*, tal peregrinação é simbólica, representando apenas que Flamel chegara ao fim de seus estudos e se preparara aos trabalhos práticos de aplicação para a realização da obra alquímica. A suposta peregrinação a Santiago de Compostella, em cumprimento a um voto, a fim de que Deus lhe concedesse a compreensão do livro de Abraham o Judeu (portanto a compreensão da natureza da matéria-prima da obra alquímica), deu-se em 1379; em 1380 Flamel enceta suas experiências no mesmo ano em que o rei Carlos V interdita a prática da alquimia. Tal fato, porém, não constitui impedimentos para que Flamel continue seus trabalhos, e, dois anos mais tarde, conseguiu sua primeira projeção, obtendo primeiramente prata, e depois ouro. Este trabalho alquímico é que estaria narrado no *Livro das Figuras Hieroglíficas*, pelo próprio Flamel (72).

Quase quarenta anos depois de *L'ÂGE D'OR*, Buñuel colocará em exibição o seu filme *A VIA LÁCTEA*.

Um prólogo falado nos conta que o antigo nome latino da Via Láctea é *CAMPUS STELLAE* e que o caminho para *Santiago de Compostella* é uma corruptela do antigo "caminho de *Campus Stellae*" e refere-se a uma senda de iniciação ocultista.

bens. Conta ainda a lenda que envolve a vida de Flamel que ele teria sonhado com um anjo que lhe prenunciou o achado do livro. (Esta fala do anjo a Flamel é a que Bréton cita no seu Manifesto).

(72) FLAMEL, Nicolas. *O Livro das Figuras Hieroglíficas*, Editora Tres, SP, 1973, Introdução.

Como vimos, na obra de Flamel, toda peregrinação a Santiago de Compostella é sempre alegórica. Refere-se ao caminho da obra alquímica e à consumação da "Grande Obra". A compreensão dos mistérios alquímicos passa, na verdade, pela compreensão da ordem cósmica da Via Láctea e do Universo.

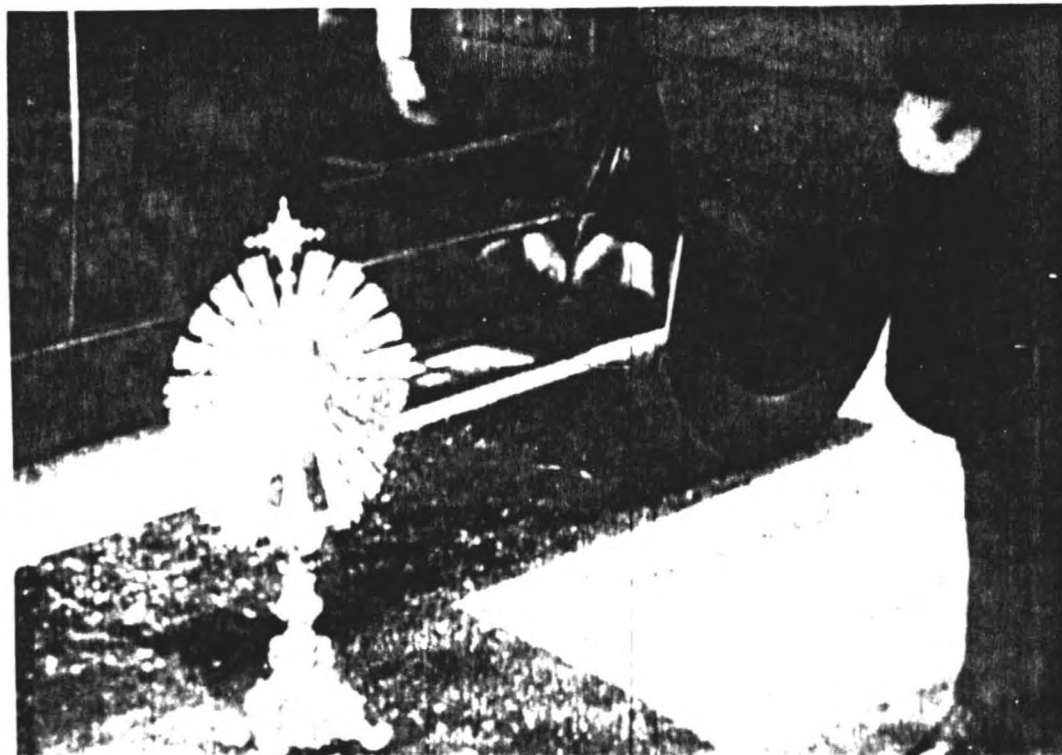
Quarenta anos depois, Buñuel ainda nos fala através da linguagem cifrada dos ocultistas, só que agora de uma maneira muito mais clara.

L'ÂGE D'OR, de certa maneira, é um filme-matriz de toda a obra futura de Buñuel. Seu estilo aqui construído permanecerá intacto em toda sua filmografia posterior. Estas matrizes, no plano profano são:

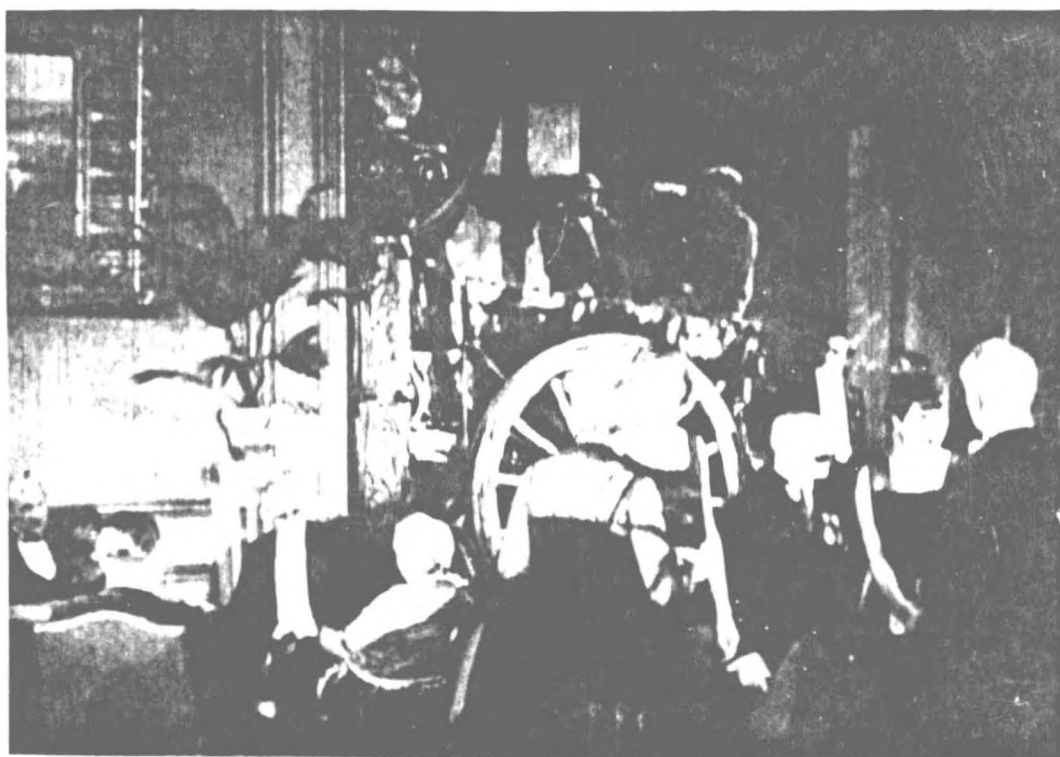
1. Recuperação do Erotismo, na sua interação com a violência, a morte e o escatológico.
2. A crítica marxista à sociedade capitalista-burguesa.
3. A crítica feroz à simonia, ao luxo e ao poder político da Igreja.
4. A crítica paródica à hipocrisia social da burguesia.
5. Paradoxos simbólicos de níveis freudianos, detectando a patologia do inconsciente cristão-ocidental.

Mas nem tudo é crítica nihilista dos valores humanos, na obra de Buñuel. Existe uma segunda chave ocultista nes res filmes: o caminho dos alquimistas, a peregrinação A Santiago de Compostella.

L'ÂGE D'OR aponta para a Via Láctea.



O ostensório chega até a soleira da festa da aristocracia. Entretanto é recolocado na viatura que o trouxe junto com os convidados.



A carroça de camponeses, como metáfora da "Roda da Fortuna" medieval, de tradição cabalística. "O que está em baixo é o que está em cima".

III - L'ÂGE D'OR E O PENSAMENTO DE GEORGES BATAILLE

Em *L'ÂGE D'OR* pelo menos duas teses são defendidas implicitamente: a sexualidade entendida como gasto perdulário e soberano que integra na sua explicitação toda carga de violência e morte contida no Homem e no Universo e, subjacente, a idéia da revolução comandada pelas forças emergentes e livres da Libido como aniquilação de um social instituído, com toda a carga de destruição e terror que tais mudanças violentas acarretam.

É difícil dizer, em 1930, de onde partem essas idéias de Buñuel. Entretanto, as imagens escolhidas por ele parecem apontar para algumas teorias que mais tarde seriam explicitadas por Georges Bataille, de uma maneira mais completa, em *L'ÉROTISME*, principalmente no que se refere ao uso escatológico e coprófilo das atividades sexuais, na plenitude de sua interação com a violência.

A ligação EROS/TÂNATOS é, certamente, de fundo freudiano, mas a recuperação da "parte escura" de EROS não encontraria respaldo na teoria da sublimação da escola vienense.

Estes temas, entretanto, não eram de todo estranhos ao surrealismo, embora este não tivesse conseguido a fusão entre os elementos contraditórios do amor e do erotismo. A conjugação do desejo com a violência, o sangue e a morte já se encontra em germe na admiração dos surrealistas por Sade e por Lautréamont. Tal encontro, entretanto, só irá tomar contornos mais definidos em Artaud, mas ele é um dos dissidentes do mo-

vimento e procura aplicar suas idéias na cena teatral, tentando explodir o espaço cênico e transformá-lo num espaço vital total.

Os surrealistas, liderados por Bréton, preferem ater-se ao lado luminoso do valor do prazer e na multiplicação positiva da imagem feminina.

O desejo é proclamado o único princípio moral do surrealismo, mas sempre como fonte de felicidade, de alegria, de positividade, de comunhão e encontra-se na origem das obras surrealistas, principalmente na poesia. Há excessões, certamente, como certos temas de Dali. *Jogo Lúgubre* é uma pintura que fez os surrealistas hesitarem antes de admitir Dali no grupo, receosos de que revelasse tendências coprófilas. O mesmo tema escatológico encontra-se também nos seus versos de *L'AMOUR ET LA MÉMOIRE*. André Masson nos seus desenhos e quadros utiliza, também, temas de um erotismo agressivo e convulsivo.

Bataille, por sua vez, fará deste nódulo escuro que é a união de EROS e TÂNATOS o cerne de seu discurso, colocação esta que pode ser encontrada já em *L'ÂGE D'OR*.

1. A "NOÇÃO DE GASTO" EM BATAILLE

A idéia do excesso energético do universo e os limites da transgressão humana será pensada a partir de uma teoria macroeconômica que terá como núcleo a idéia de "GASTO", a qual incluiria uma nova visão antropológica, onde o erotismo seria também definido em novas chaves incluindo suas "partes malditas".

Este estranho e surreal pensamento de Bataille pretende integrar novamente, à filosofia do século XX, os temas do filósofo "maldito" Nietzsche com a sua projeção da morte do deus cristão, juntamente com uma tentativa de repensar os conceitos da economia marxista (substituindo a noção de *Acumulação* pela de *Gasto*) e retomando as teses de Freud, reaproveitando justamente o que o freudismo colocou como as "partes malditas" a serem sublimadas e reprimidas pela Cultura.

Não há dúvida de que a proposta é altamente inquietante e quase absurda numa primeira abordagem. Mas Bataille irá desenvolver longamente estes temas em vários artigos ao fim da década de 20 e teremos em 1931 a publicação de seu primeiro livro "L'ANUS SOLAIRE", cujo título já seria uma síntese de seu pensamento escatológico que erigia como a estética ideal para coroar tal ideologia — a estética surrealista —, já que era a única a assumir e lidar com os dados do inconsciente humano na sua inteireza, apesar de nunca ter feito parte do núcleo surrealista liderado por Bréton.

A base das teses de Bataille é, como já apontamos, a *noção de gasto*. Um gasto perdulário e suntuário que não se

destina a ser o momento de uma futura acumulação ou de um processo de trocas, mas um gasto total e irreversível.

O início deste imenso gasto improdutivo tem origem, segundo Bataille, no próprio excesso do Universo que se gasta incessantemente. A imensa e excessiva energia que o Sol gasta sobre a Terra será a chave de toda a teoria. A energia considerada como um fenômeno cósmico lança a seguinte hipótese: há sempre um excesso, porque a energia solar, que é a fonte de todo crescimento, é dada sem contrapartida. "*O Sol dá sem jamais receber*". Há, então, necessariamente, uma tremenda acumulação de energia que não pode ser gasta senão na exuberância, na ebulição, no excesso, no gasto improdutivo.

Desse modo, a Natureza começa a gastar este excedente de energia vindo do espaço e sabe-se como ela é pródiga em suas criações e destruições.

Mas é com o surgimento do Homem que esta capacidade de gasto total chega ao seu limite máximo. O homem é, de todos os seres vivos, o mais apto a consumir, intensamente, luxuosamente, este excedente de energia. Ele é o único que possui uma facilidade infinita de consumação suntuária e perdulária. Encontramos, então, no próprio Homem, o ritmo normal do uso da energia acumulada pelo Planeta, caracterizado pela alternância de austeridade que acumula e prodigalidade no uso exuberante.

As origens desta teoria encontram-se na teoria do "*Potlatch*" exposta por Mauss nos seus *Ensaios sobre o Dom, for*

ma arcaica de Trocas (73).

Mauss percebeu, em certas sociedades primitivas, uma espécie de gasto improdutivo que ele preferiu considerar como formas arcaicas do processo de trocas. Bataille, porém, percebe que tais formas de gasto não têm nenhuma ligação com alguma necessidade econômica real destes povos primitivos. Assim é que certas tribos, depois de fazerem penosamente seus rebanhos desenvolverem-se, marcam uma grande festa, onde, numa única noite, matam e devoram todo o rebanho, às vezes convidando tribos vizinhas para a grande festa: Anos de carestia e penúria passam-se então para que os rebanhos possam ser recuperados, a fim de servirem a uma nova matança.

Também certas trocas ostensivas de presentes, entre hóspedes e o chefe da tribo, parecem não ter outra finalidade senão a da ostentação de um gasto total ilimitado. Não interessa ser presenteado, o importante é poder retribuir o presente sempre num nível superior ao que se recebeu. A idéia de "gasto exuberante" é que preside a ordem das trocas do presente.

Desse modo, sob um processo de gasto suntuário, desenvolve-se um processo de aquisição e acumulação para servir sempre àquela necessidade suntuária de gastos perdulários.

A idéia de um mundo comandado pela necessidade primordial de aquisição e acumulação não passa, segundo Bataille, de uma "ilusão cômoda", pois o mundo em que vivemos destina-

(73) PIEL, Jean. "Bataille e o Mundo", introdução a BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita*, Imago Editora, RJ, 1975, apud *Année Sociologique*, de 1925.

-se à perda; e a sobrevivência mesmo das sociedades não é possível senão ao preço de gastos improdutivos consideráveis e crescentes.

Desse modo, irá mostrar, mesmo nas sociedades atuais, formas dissimuladas de gastos suntuários: o luxo, os jogos, os espetáculos, os cultos, a atividade sexual desviada de sua finalidade de procriação e as artes, incluindo a poesia, serão manifestações de despesas improdutivos.

O essencial desta representação já está em "A NOÇÃO DE DESPESA", publicado em 1933. Neste texto, Bataille irá analisar o motivo pelo qual as jóias são consumidas no mercado de trocas, ao custo de fortunas inteiras e este seu caráter de pura ostentação e gasto perdulário explicariam a impossibilidade de sua substituição pelas jóias falsas, mesmo que imitações perfeitas das originais.

Aponta ainda o desperdício sangrento de homens e de animais de sacrifício nos cultos antigos e atualmente o desperdício perdulário na construção de templos cuja única função é reproduzir seu próprio culto.

Logicamente, inclui também os jogos como atuações de puro gasto e perda e, finalmente, as produções de arte são arroladas ainda como exemplos de gasto improdutivo que implica inclusive o gasto da própria vida do artista que se dedica à busca de sombras inconstantes e metafísicas, em pura perda de suas energias vitais.

Estando estas diversas formas de gasto, entretanto, totalmente atrofiadas na sociedade burguesa, Bataille irá con

ferir uma nova importância à luta de classes na sua "Noção de Gasto". Este gasto improdutivo, vital e cósmico aparecerá, então, na sua forma mais grandiosa — a representação da revolução como a forma suprema de perda, conferindo a toda atividade revolucionária o papel de "festa do povo" onde a sociedade gasta toda a acumulação de sua cultura e de todos os seus valores, para iniciar de novo do nada (74).

2. EROTISMO, VIOLÊNCIA E ESCATOLOGIA EM BATAILLE

Ao assentar suas baterias contra os dissidentes e opositores do movimento surrealista, Bréton reserva, no segundo manifesto, algumas páginas para Georges Bataille.

É estranho, entretanto, que a argumentação que Bréton usa contra Bataille passe por uma postura de cunho mortalista e, o que é mais intrigante, por uma retórica que opõe uma assepsia de conduta e de vocabulário, ao gosto sujo e escatológico de Bataille:

"Só não falamos mais longamente das moscas porque o senhor Bataille gosta de moscas. Nós, não: nós gostamos da mitra dos antigos evocadores, a mitra de linho puro em cuja parte anterior estava pregada uma lâmina de ouro e na qual as moscas não pousavam porque se tinham feito abluções para as afugentar" (75).

(74) BATAILLE Georges. "A Noção de Despesa", in *A Parte Maldita*, o.c.

(75) BRÉTON, André. "Segundo Manifesto do Surrealismo", in *Manifestos do Surrealismo*, o. c., p. 207.

"Dizemos que a operação surrealista não tem possibilidade de ser levada a bom termo se não se efetuar em condições de assepsia moral, de que ainda muito poucos homens querem ouvir falar" (76).

Se Bréton rechaçou toda a religiosidade tradicional, não vacila, entretanto, em promover um outro tipo de religião iniciática, onde parece que a pureza do neófito é essencial. Bataille não poderia ser aceito. Primeiramente, porque os "dissidentes" do surrealismo estavam perigosamente tentando se agrupar principalmente em torno da figura da Bataille:

"Alinhados à partida para a corrida que, como acabamos de ver, o senhor Bataille organiza, temos já os senhores Desnos, Leiris, Limbour, Masson e Vitrac; não se explica que o senhor Ribemont-Dessaigues, por exemplo, ainda lá não esteja. Afirmo que é extremamente significativo ver de novo reunidos todos aqueles que uma tara qualquer afastou de uma primeira atividade definida, porque é muito provável que não tenham mais que os seus descontentamentos para pôr em comum. Diverte-me, aliás, pensar que não se pode sair do surrealismo sem ir parar no senhor Bataille, tanto é certo que o desprezo pelo rigor só se pode traduzir por uma nova submissão ao rigor" (77).

Mas que ideologia surrealista é esta a tentar alguns dos antigos camaradas de Bréton e que o faz vociferar?

Além da estranha concepção do marxismo que Bataille professa e que inclusive chegou a ser condenada pelos teóri-

(76) IDEM, p. 210.

(77) IDEM, p. 206.

cos da revista *Crítica Social* onde seu artigo sobre a "noção de gasto" foi publicado, temos que considerar também o conceito de erotismo vinculado ao pensamento bataillano.

Bataille procura recuperar na sua noção de EROS também as noções de violência e morte. O caminho desta recuperação passa inegavelmente por Nietzsche. A idéia Nietzscheana de que o pensamento grego tentou conciliar em algum momento EROS e TÂNATOS está implícita em seus vários escritos sobre a Grécia, desde os de 1867 até o famoso *A Filosofia na época trágica dos gregos*, de 1873.

Dentro do pensamento deste "primeiro Nietzsche", é bastante interessante um texto escrito entre 1871-72 para que possamos rastrear de onde parte o pensamento de Bataille. Trata-se de de "A luta de Homero", que deveria servir de prólogo para um livro que não chegou a ser escrito e foi publicado isoladamente em 1896 (78).

Neste texto, Nietzsche tenta recuperar o conceito de "Humanidade" na aurora do pensamento grego, mostrando como o Homem é sempre uma parte da Natureza e ostenta, desta, seu duplo caráter. Este duplo caráter, para Nietzsche e Bataille, será sua característica de amor e violência. Nietzsche, neste escrito, irá se preocupar particularmente com este componente de crueldade detectado na natureza e presente no conceito de "Humanidade".

(78) NIETZSCHE, F. "A Luta de Homero", in *Nietzsche - Estudos sobre Grécia*, Aguilar Editores, Madrid, 1968.

Os gregos, "os homens mais humanos da antiguidade", apresentam certos rasgos de crueldade e de força destrutiva. Aquiles que amarra o corpo de Heitor a seu carro, ou Alexandre que faz o mesmo com o corpo vivo de um general derrotado, são exemplos de crueldade, dados por Nietzsche onde "se vê o fundo tenebroso do ódio".

"... O grego considerava como uma séria necessidade deixar correr toda a corrente de seu ódio; em ocasiões como esta se desafogavam suas paixões reprimidas e intumescidas; o tigre desperta-se nelas e em seus olhos brilha uma crueldade voluptuosa...

"Por que se compraziam os escultores gregos em representar até o infinito, corpos em tensão, cujos olhos transbordavam de ódio ou brilhavam na embriaguez do triunfo; feridos que se retorcem de dor, moribundos exalando o último gemido? Por que todo o povo grego se embriaga ante o quadro das batalhas da Iliada?" (79).

Para responder a estas perguntas é preciso, diz ele, que as entendamos pelo menos uma vez no seu sentido radicalmente grego.

Em Homero o estético jogou uma capa de precisão e beleza sobre os assuntos violentos e os homens são vistos como "melhores", numa luz clara e superior. Mas, despreendidos, da mão de Homero e ao nos internarmos no mundo pré-homérico, deparamo-nos com a obscuridade e um pensamento habituado ao horrível e à violência: "a crueldade da vitória é o ponto cul

(79) IDEM, p. 154.

minante da alegria de vier", dirá Nietzsche, referindo-se às lendas teogônicas repulsivas e terríveis.

"E assim também, o conceito do direito grego se derivou do assassinato e do pecado do homicídio..." (80).

Entretanto, Nietzsche, após constatar que o solo do pensamento grego está adubado pelo sangue, tenta mostrar como esta incessante contemplação de um mundo de luta e crueldade levou a uma atitude moral — à idéia da vanidade da existência, à concepção da vida como um castigo expiatório e a crença da identidade da vida com a culpabilidade.

O mundo como "lugar de expiação" antecipa, já no mundo homérico, a futura idéia cristã do "mundo como lugar do pecado". Entretanto, essa idéia sintetizada nos mitos de Orfeu e Museo não seriam, segundo Nietzsche, especificamente helênicas, mas fruto do contato da Grécia com a Índia e o Oriente.

Acertadamente, Nietzsche rastreia as grandes correntes do pensamento indu e implicitamente a teoria sobre a "lei do Karma" e o mundo como palco das reencarnações sucessivas, onde a ação violenta dá pagamento à violência anterior.

"Na tradição indu, a existência do universo — e, portanto, a história humana — está sob o domínio de duas forças superiores: Kâla (o tempo) e Karman (o ato)" (81).

"Karman é primeiramente o ato; em seguida, é o resíduo do ato, que produz resultados bons

(80) IDEM, p. 155.

(81) PANIKKAR, Raimundo. "Tempo e História na Tradição da Índia", in *As Culturas e o Tempo*, Editora Vozes Ltda., EDUSP, 1975, p. 73.

ou maus e que sobrevive à pessoa; e, finalmente, é a lei que rege a retribuição dos atos e a rede de correspondência entre os Karmas dos entes. Esta 'causalidade universal', como muitas vezes se chamou a lei do Karman, explica praticamente todas as relações no universo, e vai muito além de uma concepção individual da transmigração. Karman reúne os elementos pessoais (a repercussão de cada ação até os confins do cosmos) e impessoais (o elemento comum de criaturabilidade de todos os seres), de maneira que se pode falar de um Karman inesgotável, isto é, sem fim enquanto conjunto dos resíduos dos atos humanos" (82).

Entretanto, fugindo a essa influência oriental, Nietzsche nos diz que o gênio helênico já havia preparado outra resposta à pergunta sobre "o que significa uma vida de guerra e de vitória"?

Para compreendê-la, devemos partir da consideração de que o gênio helênico aceitou este instinto terrível e tratou de "justificá-lo", apesar de que no firmamento órfico palpasse a idéia de que uma vida fundamentada em tal instinto não fosse digna de ser vivida. A luta e o gozo do triunfo foram conhecidos e nada separa tanto o mundo grego do nosso como as nuances daqui derivadas para certos conceitos éticos, como por exemplo os de "discórdia" e de "Inveja" (83).

É através desta "justificação" da violência, no pensamento grego, que Bataille irá fundamentar sua defesa da idéia

(82) IDEM, p. 90.

(83) NIETZSCHE, F. "A Luta de Homero", o. c., p. 156.

da violência e morte contida em EROS.

Não parecerá estranho, então, nem muito original, diga-se de passagem, que no seu texto "Les Temps Tragiques de la Grèce" (84), Bataille nos lembre de que os gregos souberam conviver muito bem com o horror e o sangue e que seus deuses nasceram pelo assassinio e pelo incesto.

Recupera, então, novamente, o conceito grego de "Humanidade" sem desvinculá-lo das forças de violência exuberante presente no Cosmos, do qual o Homem nasceu.

Entretanto, este gasto de energia através da violência leva Bataille, ainda, a uma recuperação da noção de Erotismo, ligando-o também à idéia de um gasto excessivo e que se compraz também pela violência e pelo sangue.

Para que o Homem possa assumir toda a energia vital de seu corpo e gastá-la de uma maneira total, é necessário que assuma a idéia do erotismo ligado à violência e do uso das atividades sexuais desviadas de suas funções meramente reprodutoras. Para isso, todos os interditos e tabus colocados pela civilização devem ser explodidos. É na transgressão dos interditos que o Homem tenta escapar ao jogo da morte e da reprodução e encontrar a sua soberania máxima, pois há no Homem um princípio de perda, a capacidade de gastos excessivos e de colocar a sua vida em perigo. É pela perda que o Homem pode reencontrar o movimento livre do Universo.

(84) BATAILLE, Georges. "Les Temps Tragiques de la Grèce", no artigo "L'Obélisque", in *Oeuvres Complètes*, Vol. I, Éditions Gallimard, Paris, 1970.

Será necessário também assumir o seu corpo por inteiro e principalmente suas "partes malditas" (baixo ventre, órgãos genitais e excretorios) colocados como "tabus" lingüísticos e morais. Mesmo Freud e a psicanálise, que deveriam ter liberado o homem dessa falsa moral, acabaram colocando novamente as funções eróticas da libido em repressão, tentando sublimá-la em favor da Cultura. Daí a falência do homem moderno, impedido de conviver com o mais profundo e mais forte de si mesmo — suas forças sexuais.

Neste momento, o pensamento de Bataille mais uma vez retoma o de Nietzsche, com a sua denúncia do racionalismo e da lógica que matou a sabedoria do corpo. Novamente, para grande cansaço do nosso século, é denunciada a morte de Dionísios.

A falência do homem ocidental começou, segundo o autor de *A Origem da Tragédia*, com o Socratismo, quando o homem se divorciou do seu contato com a Natureza, da sabedoria do seu corpo, que no momento do êxtase dionisíaco o punha novamente em união com as suas origens animais e terrenas, de onde ele se apartara pelo uso distanciador e racionalizador de sua mente.

Sob o império de Dionísios, o homem volta a ter prazer com a existência mesma das coisas do mundo. Por força, todo o trabalho do racionalismo humano é justamente o contrário, pois o trabalho da lógica e da ciência é *conhecer* e *transgredir* o objeto (ultrapassando-o), impondo uma generalidade (através das leis científicas) ao que é individual. Só através do corpo é que o homem pode reencontrar novamente esta unidade

perdida com as coisas do mundo, tornando-se de novo reconciliado com elas.

Sigamos as palavras do próprio Nietzsche:

"Sob o encanto de Dionísios, não somente a ligação se renova de homem para homem, mas mesmo a natureza que nos é estranha, hostil ou servil, faz sua reconciliação com o homem, seu filho pródigo. A própria terra oferece seus dons, as feras das rochas e dos desertos aproximam-se pacificamente. A carruagem de Dionísios se cobre de flores e de guirlandas, a pantera e o tigre caminham domados sob seu jugo. O escravo torna-se homem livre, todas as barreiras rígidas e hostis que a necessidade, arbitrariamente ou de modo insolente colocou entre os homens, cedem em sua presença.

"Neste evangelho de harmonia universal, não somente cada um se sente unido, reconciliado, unido a seu próximo, mas ele se sente idêntico a si mesmo, como se o véu de MAIA se rasgasse e apenas um resto flutuasse em torno do mistério da Unidade Original. Pelos seus cantos e suas danças o homem mostra que é membro de uma comunidade superior, ele esqueceu a caminhada e a palavra e está no ponto de voar dançando nos ares" (85).

Esquecer-se das "palavras" é pedir a negação do logos que se exterioriza em linguagem e, a partir de Aristóteles, em Lógica. Foi pelo exercício do racionalismo que o homem deixou a Idade de Ouro de Dionísios e perdeu a sua unida-

(85) NIETZSCHE, F. *A Origem da Tragédia*, Guimarães & Cia. Editores, Lisboa, 1978, pp. 39-40.

de consigo mesmo e com o mundo. A unidade com o seu próprio corpo foi perdida através dos interditos e dos tabus sexuais que a Cultura impôs através das leis que a linguagem racional elaborou.

Esta nostalgia da unidade original que Nietzsche detecta no mundo helênico pré-homérico, fica ainda mais visível nas suas considerações sobre a figura do sãtiro:

"O sãtiro, como o pastor idílico dos nossos tempos modernos, são ambos o resultado de uma aspiração para o estado natural e primitivo; mas que diferença entre um e outro! Com que garra o Grego se apodera firmemente do seu homem das florestas, e com que puerilidade e com que fragilidade se situa o homem perante a silhueta de um pastor gracioso, sensível e tocador de flauta! Era a Natureza, ainda não maculada por forma alguma de conhecimento, ainda não lavrada por qualquer forma de cultura, o que o Grego via na imagem do sãtiro, que, por isso mesmo, não lhe parecia comparável com o macaco degenerado. Pelo contrário: aquela imagem representava o tipo primogênio do homem, a expressão das suas emoções mais altas e mais fortes — porque o sãtiro era o sonhador entusiasta que cai em êxtase na presença do deus, o companheiro simpático que dentro de si aceita a paixão e os sofrimentos do deus, a voz profunda da natureza que proclama a sabedoria, o símbolo da onipotência genesiaca da natureza, era enfim, a figura que o Grego se habituara a considerar com estupefação respeitosa e receante. O sãtiro era algo de sublime e de divino, e assim deveria ter aparecido ao olhar desesperado do homem dionisiaco" (86).

(86) NIETZSCHE, *A Origem da Tragédia*, o.c., pp. 70-71.

Bataille irá retomar este pensamento primordial de Nietzsche.

0 0 0

A figura do Marquês de Sade, por sua vez, não é, a rigor, uma recuperação Bataillana. Pertence ao surrealismo juntamente com o nome de Lautréamont.

É bastante frágil a valoração de nomes no surrealismo. No primeiro Manifesto de 1924, Bréton cuidava de estabelecer uma dilatada genealogia pré-surrealista alegando que um bom número de poetas poderiam ser assim considerados. Deste modo, Dante, Shakespeare, Swift, Sade, Chateaubriand, Constant, Hugo, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry etc., são arrolados.

Já no segundo Manifesto, Bréton fazia grandes reservas a vários destes antecessores, acusando Rimbaud de equívoco, mostrando-se desencantado com Poe e Baudelaire, etc. De todas as figuras do passado, manteve apenas seu fervor por Lautréamont. Quase "sagrado" foi o culto que os surrealistas tributaram ao criador de Maldoror. A tal ponto chegou o "respeito" e o fanatismo surrealistas por Lautréamont que quando um grupo de dissidentes batizou uma casa noturna em Montparnasse com o nome de Maldoror, os surrealistas mais zelosos pelo seu ídolo entraram e depredaram o local, vingando, desta maneira, tal profanação.

(É interessante notar que o cine "Ursulines" também seria destruído quando da exibição de *L'ÂGE D'OR* para que se vingassem os sacrilégios contidos nas metáforas de Buñuel. Os extremos se tocam nestes dois espetáculos. Tanto a direita fascista como a esquerda surrealista utilizaram os mesmos "mé todos", embora por motivos "morais" diferentes).

Se a exaltação de Lautréamont e Rimbaud não passava de uma certa herança do simbolismo, a reivindicação e a recuperação da figura do Marquês de Sade pertencem de direito aos surrealistas. Entretanto, o Sade moderno dos surrealistas é recuperado numa chave política, escamoteando-se o Marquês erótico, licencioso e escatológico. Os esforços para separar as atividades "suja" de Sade de sua conduta política e sua intransigência quanto ao cinismo da moral e dos costumes de seu tempo é patente nestas palavras de Bréton:

"Se me argumentarem ainda com 'o gesto desnorteante' do Marquês de Sade, preso com os doídos, mandando vir as mais belas rosas para lhes desfolhar as pétalas sobre os líquidos de uma fossa, eu responderei que, para que este ato de protexto perdesse o seu extraordinário alcance, bastaria que fosse praticado, não por um homem que passou, pelas suas idéias, vinte e sete anos da sua vida na prisão, mas por um 'bem sentado' de biblioteca. Tudo leva a crer, com efeito, que Sade, cujo desejo de liberação moral e social, ao contrário do Senhor Bataille, não pode ser posto em causa, para obrigar o espírito humano a sacudir as suas cadeias, apenas quis com aquilo atacar o ídolo poético, esta 'virtude' de convenção que, quer se queira quer não, faz de uma flor, exatamente na medida em que cada um a pode ofere

cer, o brilhante veículo dos sentimentos mais nobres ou mais baixos" (87).

Buñuel, ao usar a figura de Sade no seu filme, foge deste nível idealista proposto por Bréton para as atividades do Marquês. Assume a visão de violência, aberração e escatologia que será a defendida por Bataille quando usará sua metáfora excretória como símbolo de dádiva e gasto contínuo - L'ANUS SOLAIRE.

É o Sade de *Os 120 Dias de Sodoma* que será escolhido por Buñuel. O nível de aberração coprofágica, de violência e de sadismo é angular nesta obra. Não há como eximir-se desta escolha, alegando razões políticas. Buñuel não assume a assepsia erótica de Bréton, desta vez.

Xavière Gauthier denuncia claramente esta postura moral de Bréton com relação a certas atividades eróticas, apontando o paradoxo destes preconceitos dentro do surrealismo e concluindo com grande pertinência, depois que nos conta da irritação de Bréton e Paul Éluard com relação à inconveniência de um detalhe de um quadro de Dali, intitulado *O Jogo Lúgubre*, onde num canto inferior direito vê-se um homem de costas, cujas ceroulas estão maculadas por excrementos:

"A atitude dos surrealistas, neste aspecto (coprofilia), representa sem nenhuma dúvida um 'vício de inteligência'; representa também, e muito, o 'vício da moralidade'. Sem jamais se desfazer de sua concepção moral do mundo, Bréton julga os atos segundo critérios morais. Ele julga be

(87) BRÉTON, André. "Segundo Manifesto do Surrealismo", in *Manifestos do Surrealismo*, o.c., p. 209.

lo e vom que um homem goze com uma mulher, julga indecente e ruim que goze com excrementos, com um animal ou consigo mesmo. Por quê? Por que esta hierarquia? Não importa qual possa ser o objeto do desejo e não importa que o objeto de desejo seja também legítimo em si. A escolha deste objeto está determinada pelos componentes libidinais do sujeito e é perfeitamente absurdo reprovar-lhe a escolha sobre a qual seu inconsciente se fixou" (88).

Buñuel, na sua visão de Sade, não cai neste "vício da moralidade" e está muito mais próximo, agora, do pensamento futuro de Bataille.

A rigor, devemos ainda considerar que Bataille será muito mais radical na sua escolha. No lugar de Sade, irá dedicar um estudo à figura de Gilles de Rais, julgado e condenado por todas aquelas atividades sexuais aberrantes que o Marquês criaria mais tarde em sua obra. O delírio de Sade foi antecedido pela subversão patológica de Gilles de Rais que luta ao lado de Joana D'Arc para libertar a França e em seguida assume por inteiro os *120 Dias de Sodoma*.

Bataille vê aí o abismo imenso eternamente sem cicatrização, aberto desde que a unidade original foi perdida. Não tenta criar pontes de segurança, nem cimentar tal profundidade. Juntamente com Buñuel escancara este abismo, mostrando como o que daí nasce mantém sua raiz profundamente penetrada no delírio, na embriaguez, na violência, no irracional, no escatológico. O erotismo de Bataille pretende reassumir toda a idéia

(88) GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et Sexualité*, Gallimard/Idées, Paris, 1971, p. 217.

de sangue, violência e elementos excretórios, completamente banidos do sexo asséptico e culposo que foi imposto ao ocidente por séculos de cristianismo. A batalha mais árdua é a da reunião do homem com seu corpo por inteiro. Por isso, o grande símbolo da filosofia de Bataille será o *ACÉFALO* (89), já que foi o reino da cabeça que banuiu Dionísios do meio dos homens.

Também a grande metáfora Bataillana será a *da flor com suas raízes profundamente penetradas na terra quente e úmida* de onde vem toda a sua força e beleza. Que a Cultura Ocidental só considere da flor a sua parte aérea, mostra o grande cinismo e falência de uma Cultura incapaz de conviver com o mais profundo das coisas, tendo que se envergonhar de suas "partes malditas".

Da mesma forma, é das partes de baixo do corpo, das zonas genitais e excretórias que vem toda a energia de criação e exuberância do homem. Estas mesmas partes do corpo que a moral ocidental condenou a manterem-se encobertas e não serem motivos dos assuntos da linguagem diária.

O Marquês de Sade foi talvez o primeiro a escandalizar o seu século e os séculos seguintes com sua obra altamente escatológica, tentando lançar à face de uma aristocracia os

(89) Em 1936 Bataille funda a revista "ACÉPHALE", ilustrada por André Masson (aparecerão apenas 3 números) e que dará, em seguida, surgimento a uma sociedade secreta, criada com Pierre Klossowski e outros amigos. Cf. Alain Arnaud e Gisèle Excoffon-Lafarge, in *Bataille*, Seuil, Paris, 1978.

Nota: Na capa do nº 1, desta revista, um dístico sob o desenho de um homem sem cabeça sentencia: "*Um homem escapará de sua cabeça como o condenado à prisão!*".

assuntos e os motivos de fundo sexual que comandam toda a sua vida diurna e noturna, além dos seus atos e pensamentos mais secretos (embora não confessados). Por este seu pioneirismo, numa obra que tenta assumir por inteiro toda a vida erótica do homem, é que vamos encontrá-lo fechando a grande seqüência de *L'ÂGE D'OR* numa despedida onde se acena com o mais terrível dos encontros — o do homem com suas fontes de energia primordiais — a sua vida sexual total e não mais parcelada. Esse encontro com os terríveis "monstros do Id" fecha o filme e se constitui na primeira queda e impotência do anti-herói buñuelesco.

É tentando fazer explodir toda esta hipocrisia sexual e social da aristocracia burguesa e da Cultura Ocidental, na sua falida tentativa em não considerar o abismo aberto na origem de sua cultura que o patético personagem de Buñuel irá tentar se realizar, buscando assumir a verdade do seu corpo sem compactuar com as atividades lúdicas que disfarçam os instintos sexuais.

Tentando livrar-se das forças repressivas externas (sociais) e internas (mantidas pelo seu próprio Super-Ego), iremos observar, através dele, dois grandes momentos da luta da humanidade com seus grandes monstros repressores.



A jovem é atacada em público, na lama, com uma fúria sexual inaudita, numa completa anomia ética.



O instinto sexual e seu erotismo livre é lançado contra a fundação da cidade e a instituição de seu Contrato Social.

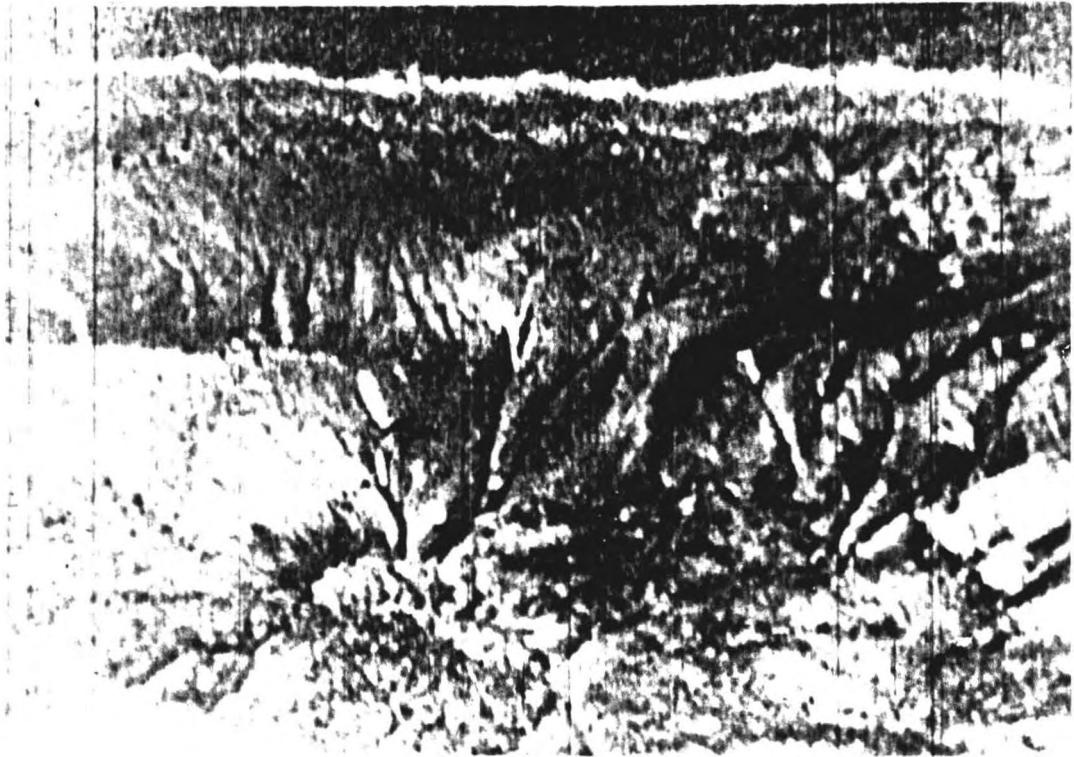


Talvez, a seqüência mais crua e anárquica da história do cinema. A jovem é mostrada com o semblante carregado, pensando sofredamente em seu amante, sentindo toda a força de seu nascente erotismo.

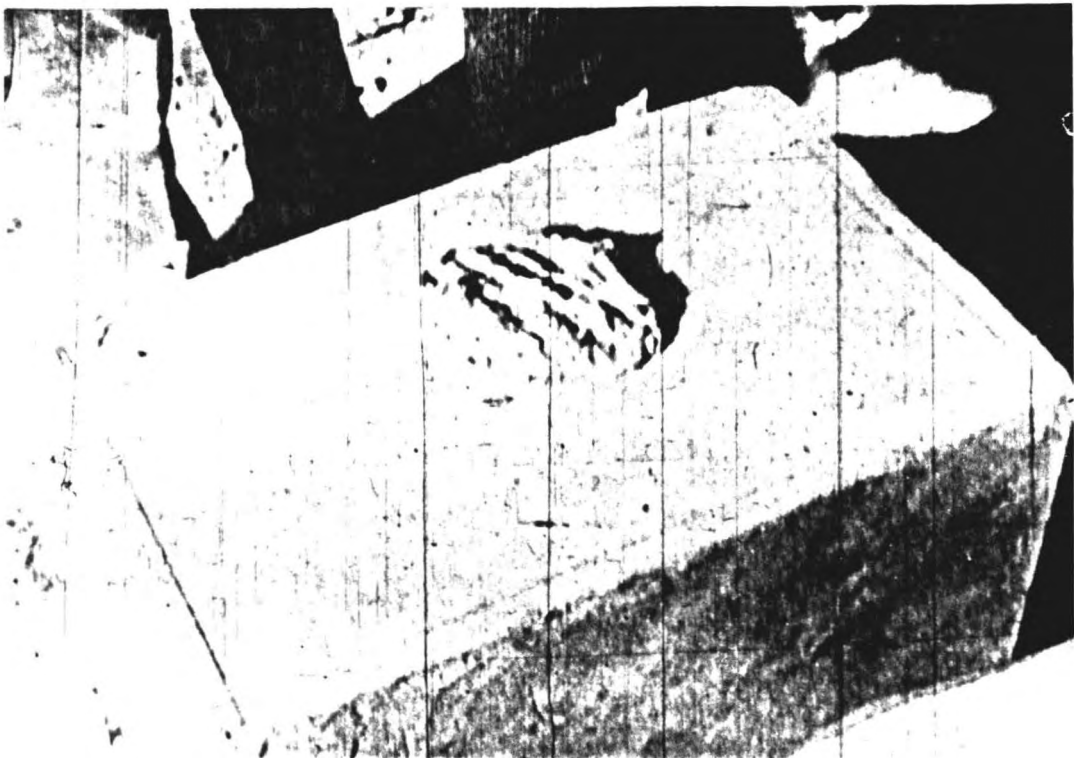
Em seguida vê-se que a jovem estava sentada num vaso sanitário onde o papel higiênico começa a incendiar-se.

De todas as cenas é a que mais deve ao simbolismo de G. Bataille: O erotismo não desvinculado de suas zonas baixas de onde todo amor se inicia.

A estética e a moral burguesa teimam em considerar, do amor, apenas sua parte ideal, esquecendo-se de suas verdadeiras origens.



Após a cena da jovem sentada no vaso sanitário, lavas de vulcão são vistas, reiterando a imagística escatológica pretendida por Buñuel.



A pedra de fundação da cidade é mostrada em primeiro plano. Sobre a mesma há uma argamassa de feitio nitidamente fecal.

IV - "L'ÂGE D'OR": A CONSTRUÇÃO EM ESPELHOS

1. O ESTÁGIO DO ESPELHO - A SUTURA DO "EU"

L'ÂGE D'OR é um filme de profundezas sempre novas para quem se detenha a examiná-lo. As ambigüidades levantadas na análise, devidas à sua aparente tripartição diegética e ao surrealismo de suas proposições, devem ser procuradas ainda na sua intrigante e peculiar construção espelhada. Três grandes espelhos são usados para armar esse jogo cambiante, estranho e perturbador que Buñuel resolveu batizar de *L'ÂGE D'OR*.

Na arte expressionista e surrealista é muito grande o uso do tema de espelhos e reflexos, bem como de objetos refletidos e deformados por espelhos.

Interessante notar que se isto parece ser um tema novo, ele é bem mais antigo na história da pintura. Gustav R. Hocke rastreia a obsessão da imagem especular desde a Renascença e principalmente como constância temática próprio do Maneirismo. Talvez não seja por acaso, diz ele, que o quadro inaugurador do estilo que se convencionou chamar de "maneirista" é justamente o de Francesco Mazzolla - *Auto-retrato diante do espelho convexo* — que em 1523 postou-se diante de um espelho e pintou seu auto-retrato. "*Por causa da perspectiva distorcida do espelho convexo, vê-se em primeiro plano,*

uma mão demasiadamente grande e anatomicamente insólita" (90).

De certo modo já estão aí os dois temas futuramente caros aos surrealistas: o espelho e os objetos deformados.

Voltando a Buñuel, o primeiro espelho por ele montado no filme se constitui pelo próprio filme em si que, com suas imagens surreais, cria uma "estática" no real prosaico, para mostrar, a um Ocidente farto de racionalismo, os enganos de uma Cultura incapaz de olhar de frente para suas verdadeiras fontes de vitalidade, completamente castradas por um código moral em falência.

Como os surrealistas, Buñuel desejou mostrar neste primeiro espelho (que é o seu filme visto como um todo), um mundo de imagens inquietantes e estranhas para melhor poder expressar a vida, denunciando a incapacidade de nosso tempo em conviver com o mais profundo dele mesmo, sem que tenha de rotular a isto de "loucura". Veja-se, por exemplo, entre outras cenas, a da transfiguração dos rostos dos amantes; o dele totalmente lacerado e ensangüentado (= espelho de Édipo) e o dela envelhecido (= espelho de Jocasta), como se fosse o da figura materna.

O segundo espelho a ser considerado é montado a partir de dois refletores que se constituem como "duplo" ou "metáfora" do filme propriamente dito, duplicando e reiterando as duas grandes linhas isotópicas em que o anti-herói de

(90) HOCHE, Gustav R. *Maneirismo: O Mundo como Labirinto*. Editora Perspectiva, SP, 1974, p. 15.

Buñuel passará a mover-se. São eles as duas grandes seqüências do início e do final de *L'ÂGE D'OR*: a cena inicial dos guerrilheiros que desaparecem com a fundação da cidade (que passaremos a chamar de "PREFIXO") e a cena final com a saída dos nobres do Castelo de Seliny, cena esta tirada do livro do Marquês de Sade — *Os 120 dias de Sodoma* — (seqüência que passaremos a chamar de "SUFFIXO").

Como veremos em capítulo posterior, as imagens constantes do Prefixo e do Sufixo se repetem ao manterem um eixo paradigmático comum. Funcionam, de certo modo como dois espelhos que ao mostrarem, no seu eixo sintagmático imagens diversas, mostram paradigmaticamente sempre a mesma idéia.

A soma destes dois espelhos manterá um nível isotópico preferencial para todo o filme: *REPRESSÃO/MARGINALIDADE*.

O terceiro é um espelho inversor e está colocado justamente no meio do filme, invertendo toda a conduta dos dois personagens principais, alterando suas atitudes pessoais e invertendo também o grande espaço aberto em que se movia o protagonista masculino, remetendo-o para um espaço fechado.

Este terceiro espelho, que inverte as atitudes dos dois atores principais, é dado por um espelho real no quarto da personagem feminina, onde, numa das cenas mais líricas do filme, sua superfície, repentinamente, abre-se para uma imensidão de céu e de espaço livre onde nuvens são arrastadas por um vento forte e viril, perturbando, visivelmente, a jovem e alterando o seu comportamento.

A imagem das nuvens no espelho e a impositação do espelho, como momento de libertação e auto-reconhecimento, pode ter tido um modelo formal. Se assumido consciente ou inconscientemente por Buñuel, é difícil dizer. O uso de espaços segregados em que, de repente se abrem amplidões de céu ou mar, pode ser procurado no temário pictórico de René Magritte.

Magritte realizou uma série de pinturas em que um tema é particularmente obsedante — o do céu azul com nuvens. São amplidões azuis onde nuvens brancas e calmas flutuam, sempre numa conotação primaveril e de paz. Entretanto, tais amplidões azuladas, emolduradas de bucólicas nuvens brancas, abrem-se sempre inesperadamente em compartimentos fechados, como salas, caixas ou mesmo no olho humano.

Buñuel irá acrescentar a esse tema predileto de Magritte, apenas o vento forte, neste céu de nuvens. Afinal, o cinema pode fornecer o movimento, o que a pintura, como ordenadora do espaço, nunca conseguiu, mesmo levando-se em consideração as tentativas dos futuristas.

Se, formalmente, Magritte parece ser o arquétipo próximo ou distante desta cena do espelho - central para a compreensão do filme de Buñuel —, este irá levar as teses de Magritte às últimas conseqüências. Assim, se a "forma" da cena vem de Magritte, é certo que seu conteúdo é autenticamente Buñuelesco.

Magritte sempre esteve alerta para o papel ilusionista da pintura:

"A pintura perfeita produz uma sensação in tensa apenas por um curto período de tempo, e as emoções que se assemelham à primeira que se experimentou, em maior ou menor extensão, são le sadas pela rotina... A genuína arte da pintura está em con ceber e realizar quadros capazes de comunicar ao espectador uma percepção visual do mundo exterior — mas isto coloca um problema de ordem psicológica... que se deve fazer com o céu?" (91).

Magritte adota o processo de nos tornar conscien— tes, por meio de contradições da aparência de um céu, um cachimbo, uma árvore. "Isto não é um cachimbo", escreve ele embaixo da representação perfeitamente realista de um cachimbo.

Se Magritte já propõe uma nova consciência quanto à ilusão do real na pintura e mesmo, por decorrência, uma des confiança em relação ao próprio real, Buñuel irá propor uma desconfiança radical quando à própria vida e as leis sociais que a regem, no espaço urbano e esclerosado em que a burgue— sia transita.

Separando-se de Magritte, ele não usa nunca o bucô lico e o agradável para deflagrar esta desconfiança. Insere no seu visual atitudes realmente implausíveis e inquietantes, quando não altamente eróticas e aviltantes. A introdução de elementos de violência e de "mau-gosto" estabelece, a partir deste filme angular, um "estilo Buñuel" nas suas imagens, que se manterá na totalidade de sua obra futura.

(91) MAGRITTE, René. "A Verdadeira Arte da Pintura" (Manifesto de 1949), apud Dawn Ades, *O Dada e o Surrealismo*, o.c., p. 49.

Se Magritte pretendia explodir a crença ingênua no reinado de um real apreendido pacificamente pelo olho, Buñuel é mais ambicioso e pretende fazer explodir a própria cultura burguesa e capitalista, mostrando-a pelo seu avesso, pelas suas partes ocultas, pelas suas raízes, pelos seus desejos não confessados.

Entretanto, a cena do espelho, no quarto da jovem, está longe de esgotar seus efeitos, a partir da comparação com a obra de Magritte.

A cena em questão é angular e é uma das "chaves" para a articulação de sentido do filme. Colocada estrategicamente no meio da seqüência narrativa interna, ela, como já foi dito, inverte totalmente a conduta psicológica dos dois jovens. É a partir dela que a jovem se auto-conscientiza de seu verdadeiro EU, assumindo-o, inclusive nas suas necessidades eróticas completas. É a partir desta cena que ela passará a assumir sua paixão pelo jovem de uma maneira decidida e o levará ao ato sexual, que não chegará a ser consumado devido a outros fatores de repressão. Por enquanto, diante do espelho, estamos face à sua descoberta de seu corpo com todas suas gamas de desejo e do alvo destes desejos.

Pela primeira vez, ela é uma pessoa inteira e seu corpo é assumido na sua totalidade, não se escamoteando a existência e as necessidades de suas "partes malditas" onde a sociedade colocou pesados interditos: o sexo feminino!

Na impostação psicanalítica, via Lacan, a consciência do EU está também ligada ao estágio do espelho e à descoberta da castração.

Lacan dirá que a imagem especular constitui o "pró-tótipo" para constituição do "mundo dos objetos" e produzirá a "intuição espacial" necessária à função de significação do Sujeito. É preciso que "o outro" se torne separado, heterogêneo e se coloque por si mesmo.

A identificação da criança com sua imagem especular é "dual", quer dizer, reduzida a dois termos (o corpo da criança e sua imagem). A partir desta ruptura se instaura a significação como sistema digital, como dupla articulação, combinando elementos discretos. Integrar sua imagem a seu próprio corpo é portanto decisivo para a constituição do Sujeito.

O estágio do espelho, com a superação da relação de indistinção da criança para com a mãe (identificação primária) remete a um outro momento que será o da identificação para com o pai. É aqui que se operará a entrada da criança na ordem simbólica, na ordem da linguagem.

Buñuel coloca sua personagem feminina no momento em que assume metaforicamente a consciência de seu corpo como algo onde "falta" alguma coisa, para o qual algo foi negado e mantido em segredo. Da mesma maneira que a criança, ao identificar-se com a mãe, descobre que nela algo "falta" quando o PAI, privando-a desta identificação primária, priva a mãe do FALO. A lei do Pai é o encontro da criança com as leis da linguagem e suas compensações metafóricas e metonímicas.

Da mesma forma, a identificação ao pai e a obediência à Lei do Pai será a única instância, no filme de Buñuel, que terá força para impedir a jovem de realizar seu erotismo

de uma maneira libertária total, contrária aos interditos sociais mantidos pelas leis masculinas.

Num filme altamente metafórico como este de Buñuel, as teses de Lacan são angulares, pois o discurso lacaniano segue as novas descrições das formações do inconsciente segundo processos metafóricos e metonímicos e sua teoria se funda sobre as descobertas recentes da antropologia estrutural e da lingüística, principalmente nas teorias de Jakobson.

Para Lacan, o acesso ao Nome-do-Pai, pela criança é também o acesso à ordem simbólica da linguagem. A criança se liberta do Poder-do-Falo paterno, substituindo-o pela "ordem-do-discurso", pelo código da língua, que é outra forma de Poder, mas onde, agora, ela não é tão impotente, pois pode promover substituições (metáforas) e aproximações (metonímias), compensando-se pela perda do FALO (PODER) desejado (92).

Aceitar o Nome-do-Pai, no lugar do FALO, já é, segundo Lacan, um substituto metafórico; um Símbolo. Já é o terreno da linguagem a que a criança agora passa a ter acesso. "*O símbolo se manifesta de início como o que mata a coisa, e essa morte constitui, no sujeito, a eternização do seu desejo*" (93). Assim, o inconsciente tem a estrutura radical da linguagem e um material (desejo), aí nascido, segue as leis de toda língua.

(92) LACAN, Jacques. "Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je", in *Écrits I*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

(93) FAGES, J.B. *Para Compreender Lacan*, Editora Rio, RJ, 1975, pp.31-32.

Para Lacan, esta esfera que passa a constituir a própria subjetividade é a estrutura coletiva da língua, imposta como substituição do desejo primário pelo FALO. Assim, a estrutura da língua rege o inconsciente. O homem é falado pelas estruturas de poder da língua.

Haverá, é claro, fissuras possíveis onde o homem poderá exercitar a sua liberdade e alterar os significados impostos às cadeias de significantes herdados, mas tal discussão, entretanto, não cabe, no âmbito deste trabalho.

2. A OBJETIVAÇÃO DA PSICOSE: O ESTÁGIO DA MÁSCARA

O estágio especular é uma sutura em torno de uma libido original, unitária, cósmica, ilimitada.

A descrição de Lacan da gênese humana e a origem do que a psicanálise chama de "pulsão" é bem esclarecedora:

"A criança recém-nascida, desde o corte do cordão umbilical, acha-se, como os andrôginos, separada de uma parte de si mesma, isto é, arrancada das membranas internas da mãe. O nascimento faz com que perca seu complemento anatômico.

"O neonato, prossegue Lacan, é como ovo quebrado que se esparrama como omelete (sic). Alude à pulsão tal como é possível representá-la na origem.

"Para evitar que esta pulsão ilimitada invada demais e a tudo destrua à sua passagem, convém trancá-la, designar-lhe limites.

"A libido, a pulsão, será controlada pelos limites corporais, incapaz doravante de se expandir totalmente ou por outros meios a não ser pelas 'zonas erógenas', espécies de válvulas abertas para e pelo exterior.

"Precisado por Lacan em seus Écrits, a delimitação da zona erógena acarreta a canalização da libido (o metabolismo funcional) e a mudança da mesma em 'pulsão parcial'. A própria zona erógena é um 'corte' inscrito em lugar anatómico adequado: os lábios, por exemplo, o círculo dos dentes, as bordas do ânus, o sulco peniano, a vagina, a fenda palpebral, etc.

"Assim limitada e canalizada, a libido é doravante comparável a uma 'laminazinha' entrando e saindo pela zona erógena; ela tornou-se o que chamamos de pulsão.

"Canalizando-se dessa forma nas zonas erógenas, a libido nunca aparece inteira no mundo subjetivo, grande parte se perde. Assim, o sentimento humano permanente de insatisfação, de estar incompleto, explicar-se-ia 'miticamente' pela separação que a criança sofre ao nascer.

"Lacan salienta ainda que a libido ilimitada que acaba de descrever é da ordem do mito, mas, em contrapartida, a pulsão nos é conhecida por sua ligação a uma zona erógena, a uma 'letra' e, finalmente, por sua ligação a um objeto imaginário" (94).

O estágio especular, segundo Lacan, desempenha, pois, o papel de uma demarcação da totalidade do corpo, precedente-

(94) Apud LEMAIRE, Anika, in *Jacques Lacan, uma introdução*. Edit. Campus Ltda., RJ, 1979, pp. 176-177, ref. a intervenção de J. Lacan no VI Colóquio de BONNEVAL.

mente vivenciado como indiferenciado. Seria a primeira sutura em direção à constituição de uma 'singularidade' e do EGO futuro. O reflexo do corpo é, pois, salutar pela sua unidade e sua localização espaço-temporal. O Ego se cristalizará no conflito edipiano subsequente, reproduzindo em seu início a relação dual (com a mãe) e a agressividade dirigida ao intruso: o pai, sob a forma de concorrência.

Interessa-nos aqui o esboço inicial de um EU que marcha para sua individualização e sua unidade a fim de se inserir no universo cultural de trocas simbólicas, posição esta que só será conseguida depois de sua inserção na ordem simbólica da linguagem, quando então este EU será também um SUJEITO de enunciações, fixando-se em seus enunciados, em seus papéis sociais, edificando-se num EGO que não é mais do que a objetivação do sujeito.

Entretanto, subjaz aí, um acontecimento abissal, original e eternamente não superado: o da "separação". Este momento cremos ser muito mais remoto do que o pretendido por Lacan, ao situá-lo por ocasião da expulsão do recém-nascido pelo corpo de sua mãe que era seu complemento natural. Este fenômeno ultrapassa o enfoque antropológico e dele, talvez, os mitos mais arcaicos guardassem o horror do trauma havido no divórcio entre MACHO/FÊMEA, separação essa que, se necessária para os fins da evolução da espécie, não encontrou, entretanto, uma forma de equilíbrio ideal e total na Psiquê humana, violentada, desta maneira, na sua unidade original. Este estilhaçamento original é impossível de ser determinado e seria anterior a qualquer cultura. O homem, tal como a antropologia o

encontra, já se encontra "separado" e as regras mais elementares, como por exemplo, o "tabu do incesto" já não fazem mais do que legalizar esta ruptura. Entretanto, atavicamente na raça, subjaz uma nostalgia pela unidade perdida, que é também a unidade com a natureza, com a terra, com o Universo.

Platão, no Banquete, tenta nos contar o que foi esta separação. Texto estranho e difícil que nunca chegou a ser suficientemente explicado. O próprio Platão cede a palavra a outros e limita-se a ouvi-los e a espantar-se.

Que tais acontecimentos não se situem no espaço da cultura, Lévi-Strauss já o percebera, quando explica que os mitos (como o de Édipo) não correspondem a nenhum acontecimento historicamente situável. Traduziriam, sob uma forma simbólica, o sonho mais antigo e mais permanente dos homens. Seu prestígio provém precisamente do fato de que os atos que evocam não foram jamais cometidos porque a Cultura sempre e por toda a parte se lhes opôs.

Mas, para além do espaço antropológico, há a memória genética da humanidade. E, aí, talvez, possa estar a fonte dos mitos sobre a unidade perdida, quando, a psiquê humana (ou pré-humana) era una e não se mostrava bi-partida sexualmente.

"No nível da fecundação já há vida e existe uma casuística de memória desta experiência. A existência de memória celular provada experimentalmente reforça a plausibilidade desta hipótese (ADN e ARN). Outras pesquisas levantam a hipótese da existência de um 'continuum' de vi-

da e da memória, ao longo da matéria orgânica e inorgânica. O segundo princípio da termodinâmica, aliado às evidências de um movimento de potencialização da energia, permite recuar os limites da memória às origens da própria vida; seria neste nível que se situam as grandes experiências fusionais sendo todas as outras apenas pseudofusões já que implicam numa dualidade, eu /não-eu" (95)

Os fenômenos de regressão a tais estágios recebem vários nomes: experiência mística, transcendental, cósmica, oceânica, transpessoal, ou ASC (Altered States of Consciousness) (96).

Neste enfoque a separação do recém-nascido do corpo da mãe apenas repetiria uma separação muito mais radical, onde a unidade se viu irremediavelmente estilhaçada, para que o homem pudesse surgir biologicamente dividido.

Desta separação original derivar-se-iam todas as outras: a separação da criança do corpo da mãe, no nascimento, a delimitação das zonas erógenas, circunscrevendo o espaço por onde a libido ilimitada pode se explicitar e, além dessas, as "separações" impostas pela cultura e suas leis morais.

Tais leis colocariam pesados interditos sobre as zonas erógenas, impedindo-as de serem válvulas livres e abertas para a explicitação sexual. Quanto à libido feminina, os

(95) WEIL, Pierre. *As Fronteiras da Regressão*. Edit. Vozes Ltda., Petrópolis, 1977, p. 14.

(96) IDEM, p. 13.

interditos foram socialmente de tal ordem, que simplesmente decretaram a sua não-existência ou sua dependência total à libido masculina.

Acrescentando-se, ainda, a posterior separação e alienação do homem com o produto do seu trabalho (amplamente discutida nas teorias de Marx), vemos que a história da cultura, assentada sob uma separação original, fonte dos mitos e perpetuada por estes, é a história de uma esquizofrenia básica que foi ampliada pelas formas de relações de produção alienantes.

A possibilidade do reencontro parcial do homem com a natureza através do seu trabalho transformador e que lhe forneceu, no início, a sua própria capacidade de simbolização e abstração, alterou-se de tal forma que é atualmente o impedimento desta recuperação e constitui-se na causa mesma de sua alienação. A divisão alienante do trabalho e a oposição entre os sexos com a conseqüente dominação de um deles é o abismo sempre escancarado que separa o homem dele mesmo e mantém sua paranóia assentada sobre uma esquizofrenia latente que se alarga sem cessar.

L'ÂGE D'OR não é somente as imagens de uma paranóia, mas também as máscaras desta esquizofrenia, principalmente quando apresenta a dualidade MACHO/FÊMEA, irremediavelmente separada e impossível de harmonizar-se no espaço cultural em que habita.

Os espelhos de *L'ÂGE D'OR* invertem continuamente seus níveis simbólicos e é possível ver, nas imagens do filme,

muito mais do que seu autor talvez pretendesse; pode-se detectar também a grande esquizofrenia latente na raça humana e principalmente suas formas finais na sociedade capitalista ocidental.

L'ÂGE D'OR é o filme em que Buñuel largamente denuncia esta conduta psicótica e falida dos amantes no espaço cultural da cidade. O uso reiterado de superposições nos rostos dos personagens aponta nitidamente para o uso de máscaras simbólicas de duplo sentido.

O surrealismo, na sua tentativa globalizante de estabelecer um ponto fixo em que as dicotomias racionais fossem superadas em favor de uma unidade cósmica onde os estados inconscientes e conscientes estivessem unidos, padece também de uma nostalgia por esta unidade primitiva perdida.

O momento de ruptura com o corpo da mãe-terra, altamente perturbador para a humanidade e que foi conservado em diversos mitos espalhados por todas as civilizações primitivas, constitui-se numa potencialidade esquizofrênica constante e este momento tético é refeito por cada indivíduo quando chega ao "estágio do espelho", quando o sujeito penetra na ordem dos significantes, onde os objetos se distinguem como alteridades, e se vê assim cortado do universo pulsional da fusão com o corpo-mãe, tal como rastreamos através de Lacan, no capítulo precedente.

Entretanto, os indivíduos não assumem identicamente esta ruptura.

O psicótico, em particular, inibido no universo pulsional, não reconhece o objeto colocado face a ele e não endossa sua identidade relacional. O psicótico nega o objeto, nega ver-se a si mesmo no espelho e se recolhe nos estados alucinatórios de um corpo indiferenciado e heterogêneo.

A pintura dos surrealistas pretende, por sua vez, deflagrar estados surreais, ou seja, reenviar o fruidor para um momento novo onde a unidade original possa ser reencontrada. Funcionariam, assim, como espelhos que reenviam o indivíduo para fora da esquizofrenia da vida diária, onde ele se encontra em constante oposição aos objetos e ao "outro", numa eterna dicotomização onde perdeu sua unidade consigo mesmo. Esta separação deu-se principalmente com o seu corpo, com o livre trânsito de seu erotismo.

É necessário, pois, pensar a produção pictórica surrealista, também como um "estágio do espelho" *invertido* que, ao invés de instaurar a relação Sujeito-Objeto, reenvia-o a um momento original unitário e indiferenciado; cósmico.

A pintura surrealista seria a objetivação então, da psicose ocidental, da esquizofrenia do indivíduo, completamente perdido numa objetivação suicida do "outro". A civilização ocidental levou o "estágio do espelho" a uma repetição infinita, principalmente no espaço capitalista, onde os objetos colocados e objetivados se sucedem num delírio infinito. A alienação do homem e seu trabalho engendra a separação constante do homem com o mundo. Estágio especular caleidoscópico que obriga o indivíduo a uma eterna ruptura esquizofrênica.

Deter essas imagens eternamente colocadas como alteridade é de certo modo a proposição surrealista. Há uma unidade a ser retomada e a pintura surrealista seria a máscara onde tal lembrança poderia ser reativada e assumida.

Se atentarmos para a pintura surrealista, vemos, muitas vezes, no espaço da tela, seres fragmentados e "colados" arbitrariamente, indistinções entre os reinos animal, vegetal e humano, enfim a lembrança de uma divisão arbitrária e nociva. Mesmo quando o quadro não apresenta elementos disparatados, permanece um "clima de estranheza", onde o homem aparece como "estrangeiro" num espaço que não é o seu e que por isso mesmo foi chamado de "espaço dos sonhos, dos delírios oníricos".

0 0 0

Jean-Thierry Maertens nos interessa particularmente, neste momento, pois rastreia a técnica da máscara como suporte da objetivação de psicose, nas sociedades primitivas, indicando como nem todos os indivíduos reagem e superam, de maneira igual, o "estágio do espelho".

Para ele, a máscara brota do vazio que separa o sujeito do objeto. Mas ao sair deste vazio ela assume dois rostos diferentes. O primeiro destes rostos, o menos fisionômico deles, é de ordem psicótica e instaura sempre um objeto criado diretamente do mundo pulsional.

O segundo destes rostos é aquele do discurso social propriamente dito. Os fantasmas do mundo pulsional aprecem ainda, mas reduzidos a categorias de significantes, manipulados ao arbítrio das determinações do poder. O vazio está sempre lá, atrás dos significantes que o dissimulam, mas a máscara evita mergulhar neste caos pulsional primitivo, preferindo estabelecer a ponte entre as encostas deste abismo, para melhor coesão social. Oposta à do psicótico que mergulha no vazio, a máscara social tem-lhe medo e não cessa de a cobrir com véus espessos.

Maertens irá ainda rastrear os diversos tipos de máscaras nas sociedades primitivas, provando cabalmente a existência de um "estágio da máscara" face ao "estágio do espelho", um "objeto criado" ao lado do "objeto colocado", explicitando as potencialidades que esta representação possui nos múltiplos jogos sociais onde ela interfere. A máscara, evocando o espaço onde a psicose toma forma e ao mesmo tempo os meios de se lhe escapar, funciona como cura psicanalítica "avant la lettre".

O cumprimento do incesto, o acesso à morte, a transformação em animal são alguns dos fantasmas psicóticos impostos como reais pelas máscaras aos candidatos à iniciação, para os conduzir ao recalçamento seguro e socialmente produtivo (97).

(97) Cf. MAERTENS, Jean-Thierry. *Le Masque et le Miroir*, Aubier Montaigne, Paris, 1978, Col. Ritologiques (3).

Buñuel, por sua vez, também superpõe máscaras em seus personagens. No rosto da jovem aparece o da mãe (dicotomia entre o "amor sagrado" e o "amor profano" e ainda o rompimento do tabu do incesto); no rosto do rapaz, no seu momento de paroxismo amoroso, surge um rosto ensangüentado (dicotomia artificial entre EROS e TÂNATOS mantida pelo Ocidente), numa repetição e denúncia do "mito de ÉDIPO" e suas conseqüências repressoras.

Mas a máscara mais importante do filme é quando Buñuel cria o personagem SEM-ROSTO. O maestro cobre sua face com as mãos. O que não tem rosto é o suporte para todas as máscaras. E a mais aterrorizante é a do Pai-Castrador, símbolo do Poder Repressivo do Falus. Contra esta máscara não há vitória. Ela se reproduz culturalmente em todo adulto que a assume por sua vez. Assim, o personagem também esconde seu rosto e sai de cena. Ele também é o suporte para a mesma máscara. No seu inconsciente já estão introjetadas as sementes da repressão masculina criadas pela cultura. Ele próprio é seu inimigo e é vencido por suas próprias repressões internas assimiladas nesta cultura envenenada.

Mas Buñuel retirará a máscara na seqüência do Sufixo de *L'ÂGE D'OR* e mostrará o local do veneno: a cauda do escorpião - os nobres do Marquês de Sade e a patologia de um ertismo criado por um pacto social repressivo.

Mas a complexa relação MACHO/FÊMEA estabelecida por Buñuel aponta ainda para um momento muito mais grave na luta dos amantes. A rivalidade sexual entre o masculino e o feminino cria sua oposição no mesmo momento em que se dá a ruptura

original que separa o homem da natureza.

A unidade do erógeno é transformada numa separação, em luta mortal, luta esta onde o poder do FALUS subjugará o feminino, instaurando uma falocracia e por consequência um espaço de poder que o indivíduo será sempre instado a preencher, através de compensações e substituições.

"Na Grécia, o mito de Perseu e de Andrômeda, provavelmente um dos mais antigos versos do pensamento grego, é uma releitura verossímil de um mito selvagem de iniciação, evocando a cristalização do sentido social da máscara. O herói decapita uma das 3 Górgonas, a Medusa, este monstro ainda no estágio da máscara selvagem ligada ao mundo pulsional. Consegue seu fim graças ao escudo de ATENA (a deusa da escritura, da cidade, da ordem, da razão), utilizando-o como espelho. É suficiente para o herói, apenas, fixar o Sobrenatural, medusado, ao 'estado de espelho' e estabelecer, lá onde reina o princípio de identidade, a ruptura sujeito-objeto, para reduzi-lo ao Nada. Arrancada do monstro, a máscara da Medusa é, em seguida, anexada ao escudo-espelho de Atena, como o despojo do heterógeno em sua lógica mesma. Se este 'Gorgoneion' representa o sexo feminino naquilo que ele tem de perigoso e de ameaçador (cabeleira de serpentes, boca-vagina-denteada, etc.), sua derrota permite ao herói aproximar-se da mulher, agora, antecipadamente submissa ao macho (Andro-mède), para o qual o Sobrenatural não mais inquieta, por ter sido reduzido a não ser mais que o significante no discurso fálico. Em certos aspectos, os mitos que acompanham a máscara MORMOLYKEION do Peloponeso (com goela de loba), tocam a mesma interpretação: a máscara não é mais aquilo que é preciso

integrar, ela é o despojo — feminino acrescenta-se — do Sobrenatural vencido pelas armas e técnicas do herói. Dionísios, o deus da máscara, é decapitado pelos Titans, precisamente quando se olha num espelho: o semiótico é assim vencido pelo espelho deformador, que engendra o simbólico e a representação e pela faca de corte castrador, que funda definitivamente o EU" (98).

Não há dúvida de que este EU, assim fundado pela morte de Dionísios e pela submissão do feminino, é sempre um EU masculino e alienado na sua ruptura com o Mundo. A castração original de Dionísios marcará com uma mancha de sangue o sexo falido do Ocidente, esquizofrênico por gênese.

Buñuel reitera esta falência em *L'ÂGE D'OR*. Mas a crise do Ocidente, que passa pela derrota dos amantes, é apontada, ainda, na instância do discurso.

O "mito da caverna" que funda o pensamento filosófico grego é característico de um discurso fálico que, sendo especular, se põe a "refletir" e a "especular". O recitador sabe que não joga mais do que com a sombra dos significantes, mas ele opta por esse jogo regulado e codificado que o coloca ao abrigo do improvável, conclui Maertens(99) ao considerar a vitória do espelho sobre a máscara, do critério de identidade/diferença sobre o heterogêneo, numa chave nitidamente Nietzscheana.

Mas em *L'ÂGE D'OR*, Buñuel mostra que o espaço do discurso, além de ser o abrigo contra o improvável e o sobre-

(98) IDEM, pp. 90-91.

(99) IDEM.

natural, é também o discurso do poder, da mesma maneira que a máscara primitiva, uma vez apropriada pelo colonizador, passa a ser um sucedâneo de projeções simbólicas ideologicamente codificadas, apontando para o "inimigo" (= tudo que está para "além"), a fim de exorcizá-lo.

O discurso castrador e falocrático do Ministro ao telefone, que interrompe a explicitação erótica dos dois jovens, é cortado pela tentativa de rebelião do jovem ao puxar o fio do telefone e deste modo "matando" simbolicamente esta primeira fonte repressiva vinda dos estratos autocráticos da sociedade.

Entretanto, Buñuel, ao mesmo tempo, coloca o Ministro suicidando-se com um tiro de revólver e tombando... para o teto!

O discurso fálico engendra o seu próprio veneno e o seu próprio suicídio. Ele contém irremediavelmente a fissura aberta na unidade pulsional primitiva de onde o homem nasceu. Ao legalizar esta ruptura no seu tecido, a linguagem transporta sua mudez impotente, por mais loquaz que se apresente. Buñuel, na verdade, cria um discurso retórico e cerrado para o Ministro que censura a conduta anárquica do jovem, mas ao mesmo tempo é um tecido de palavras impotente e inócuo.

É por isto que, segundo Maertens, todas as máscaras psicóticas primitivas são mudas, atestando desta maneira que elas se opõem à linguagem mesma na medida em que esta é a base da comunicação e da troca. Se alguns sons emanam às vezes da máscara são, então, pré-linguagens, gritos de animais

ou voz deformada. É necessário este silêncio da máscara para que de novo o macho possa ouvir a voz da natureza perdida, como instância última da verdade que o FALUS não chega a conquistar, conjurando assim, neste espaço da máscara, altamente pulsional, a maldição que pesa sobre ele, por ter substituído a verdade da unidade original pelo discurso. Assim, o silêncio da máscara é revelador do vazio das palavras(100).

Além de não falar, a máscara também não olha (em oposição ao espelho); seus olhos fixos ou enormes permanecem ausentes como se lhes fosse preciso a cegueira para vir a ser o vidente do além(101).

Buñuel ao superpor um rosto ensangüentado ao do rapaz, evita que ele fale, apenas sons guturais são permitidos e os olhos apenas mostram a esclerótica branca e cega. Esta máscara afivelada por Buñuel em *L'ÂGE D'OR* é altamente psicótica, mostrando neste delírio, assim objetivado, o luto sangrento da identidade primordial perdida que fez o homem distinto dos outros seres e também o horror por esta ruptura original que não cessa de se deslocar, separando tudo onde se infiltra e, por decorrência, separando o corpo de seu erotismo, obrigando o indivíduo a despender, agora, suas energias e o seu sonho, nas diferenças sociais.

L'ÂGE D'OR é também esta grande, imensa, barroca, bizarra e surrealista máscara selvagem e psicótica.

(100) IDEM.

(101) IDEM.



O jovem é visto ensangüentado pela sua amante. (máscara de Édipo).

Novamente a idéia de vítima que é sacrificada no meio de sangue e gritos.

"Toda verdade libertada é cega, infalivelmente identificada com a liberdade sexual que também é cega... E isto se deve a que os grandes mitos são cegos, de maneira que não se podem imaginar, salvo numa atmosfera de matanças, tortura e sangue como em todas as magníficas fábulas que contam para as multidões, a primeira divisão sexual e a primeira carnificina de seres que teve lugar na criação".

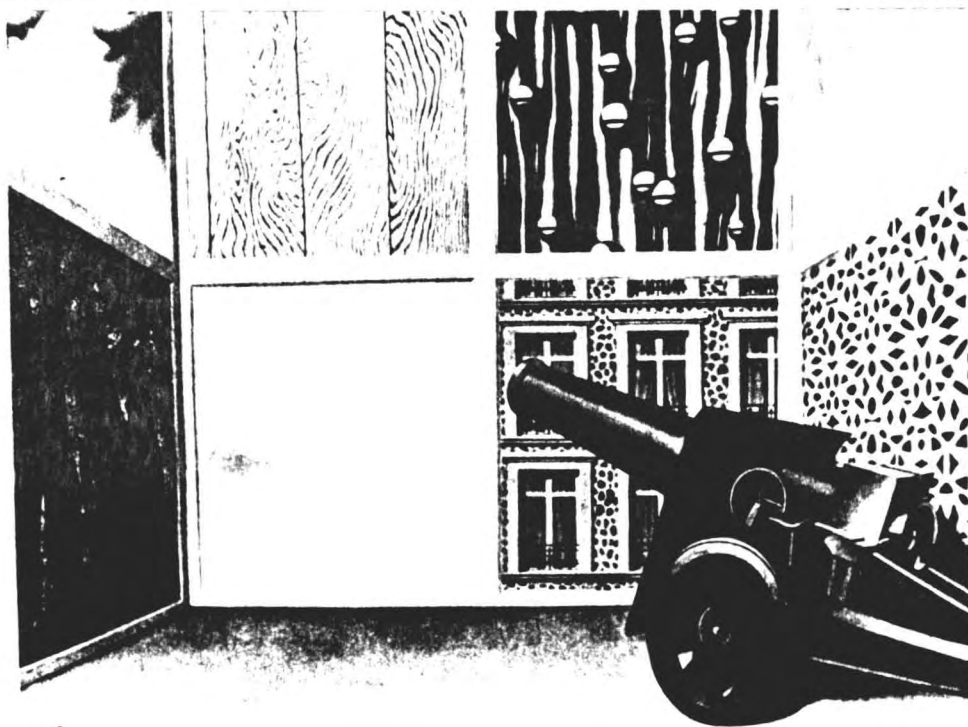
(Antonin Artaud)

Um dos temas prediletos e constantes de René Magritte será o de interiores onde se insinua o céu aberto com nuvens.



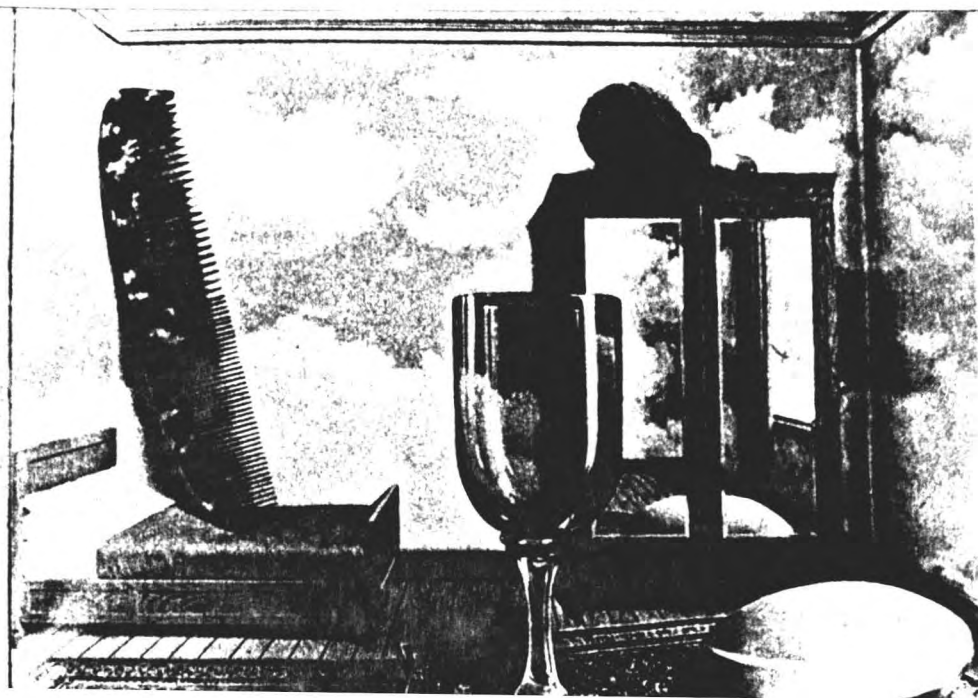
RENÉ MAGRITTI

*"O Espelho
Falso"*
(1928)



RENÉ MAGRIT

*"No Limiar
Liberdade"*
(1929)



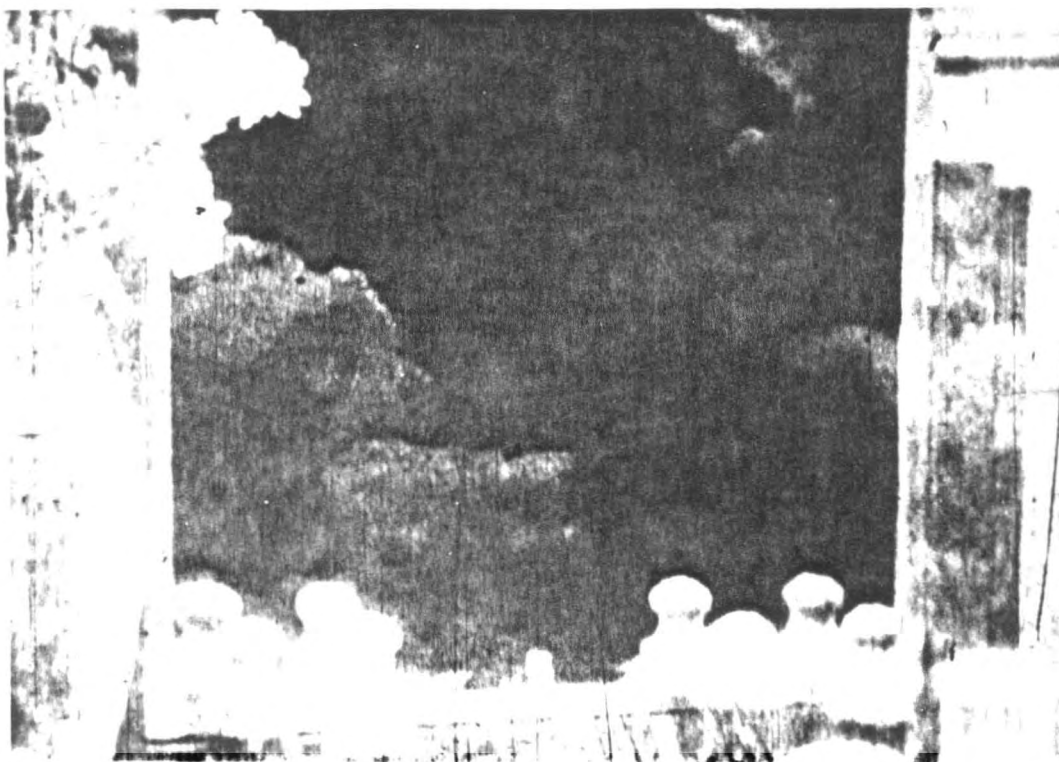
RENÉ MAGRIT

*"Valores P
soais"*
(1952)

Buñuel, em *L'ÂGE D'OR* cria a cena do "quarto-bosque" onde, no espelho do toucador, situado no quarto da jovem, de repente aparecem nuvens impulscionadas por um vento forte (EROTISMO).



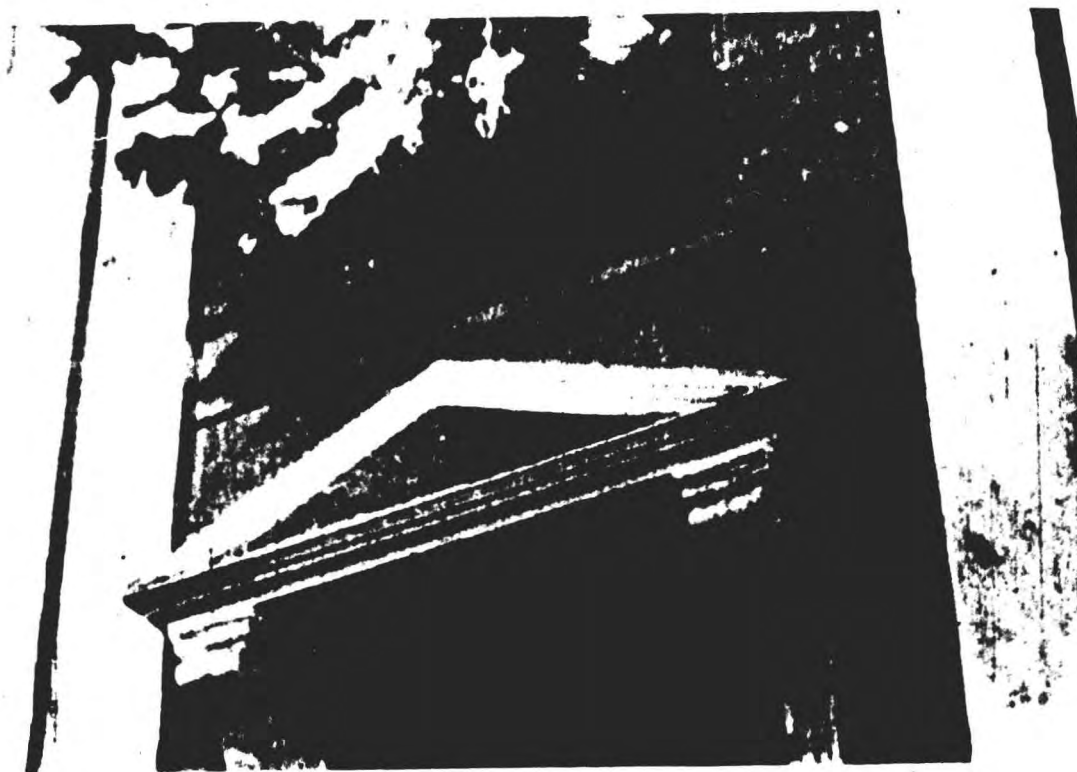
Luis Buñuel - *L'ÂGE D'OR* (1930). O espelho reflete um céu com nuvens no lugar do rosto da jovem. A idéia de uma imagem interdita (ou recusada) pelo espelho será reutilizada por R. Magritte, em 1937 no seu quadro - "*Reprodução Proibida*".



Luis Buñuel - *L'ÂGE D'OR* (1930). Cena do "quarto-bosque" criada a partir do reflexo no espelho.

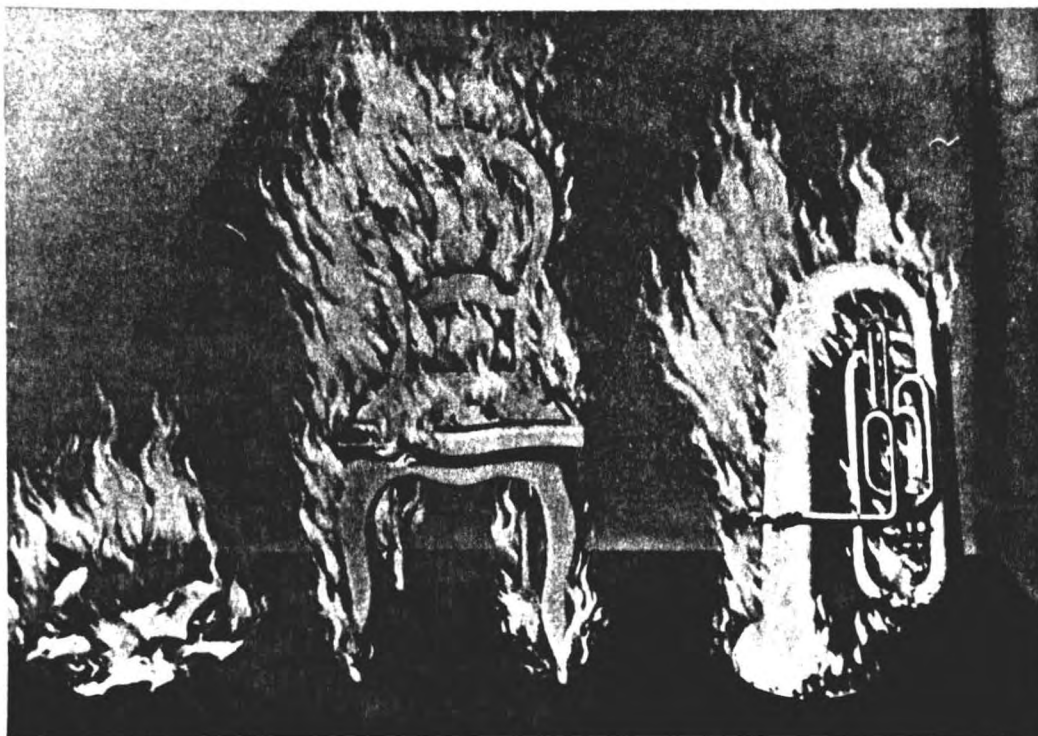


No banheiro, de repente, o papel higiênico incendeia-se. Algo no cotidiano burguês está para explodir.
(L'ÂGE D'OR - 1930)



O pinheiro em chamas é atirado pela janela, numa excreção anárquica dos objetos que envenenaram a psiquê humana e o espaço social.

O tema de objetos prosaicos do cotidiano burguês, que de repente entram em combustão espontânea será reutilizado por René Magritte, ainda na década de 30.



RENÉ MAGRITTE - "*Série do Fogo*" (1933)



RENÉ MAGRITTE - "*Série do Fogo*" (1939)

V - A CONSTRUÇÃO METAFÓRICA DE L'ÂGE D'OR

1. A MONTAGEM METAFÓRICA NO CINEMA

Ao assumir a construção metafórica em *L'ÂGE D'OR*, Buñuel está se utilizando, em 1930, do que será a tese sobre a especificidade do discurso cinematográfico detectada por Jakobson em 1933:

"'Pars pro toto' é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos. A terminologia da cenarização, com os seus 'planos médios', 'primeiros planos' e 'primeiríssimos planos', é nesse sentido bastante instrutiva. O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da METONÍMIA ou o da METÁFORA (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica)" (102).

Entretanto, é nos filmes de Eisenstein e na sua teoria sobre a "montagem dialética" que poderia ser rastreada uma possível influência na construção diegética de *L'ÂGE D'OR*.

A montagem dialética de Eisenstein rompe com a transparência e o ilusionismo da imagem cinematográfica, como índice do real. Apesar de sua filmografia utilizar-se da decu-

(102) JAKOBSON, Roman. "Decadência do Cinema?", in *Linguística. Poética, Cinema*, Editora Perspectiva, SP, 1970, p. 155.

pagem clássica, não instaura mais uma diegese narrativa também clássica, uma vez que as imagens do filme são agora preenchidas por um processo de complementação ideológica que cria o ponto de articulação da metáfora, estabelecendo, assim, novas imagens, as quais, provocadas inicialmente pela decupagem do diretor, são recriadas pelo universo imaginário do espectador.

Eisenstein não irá se basear mais numa montagem como as teorizadas por Kulechov e Pudovkin que propunham ainda um tempo-espaco narrativo clássico, criando uma "montagem invisível" e mantendo assim um princípio de realidade da imagem e da ação que facilitavam o processo de identificação no espectador.

Pelo contrário, Eisenstein definirá, desde logo, a arte como conflito. Assim, a montagem Eisensteiniana, por consequência, será obtida através da organização dos conflitos e pelo valor de "choque" contidos nas imagens aparentemente antagônicas ou estranhas ao universo de ação do filme. Estabelece, assim, a partir de sua montagem dialética, uma linguagem da mobilidade dos conceitos e não mais da mera representação realista.

Ivanov mostrou que se "a divisão atomizada do conceito em elementos constitutivos" tanto interessa a Eisenstein é porque este estava convencido "*do princípio segundo o qual a ação real é exercida não por um símbolo morto, ossificado, mas por um símbolo em movimento*" (103).

(103) AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do Cinema*, Edit. Civilização Brasileira, RJ, 1973, pp. 131-133.

Propõe, então, um cinema que pense por imagens, em vez de narrar por imagens. Neste tipo de montagem, Eisenstein prefere falar em "justaposição de planos" ao invés de "encadeamento", praticando então uma disjunção na evolução dos acontecimentos onde abre uma brecha na seqüência narrativa, inserindo aí imagens não pertencentes ao espaço de ação, criando metáforas que comentem conceitualmente o fato mostrado na tela.

O papel de deflagrador de conceitos atribuídos à montagem, de certo modo, é um tema constante entre 1900 e 1920. É o que atestam os "papiers collés" de Picasso e de Braque, os "poèmes-conversations" de Apollinaire, os "dramas d'objets" e as "mots en liberté" do futurismo e, em seguida, do dadaísmo; as "colagens surrealistas", os "objetos" de Marcel Duchamp e as fotomontagens de Alexandre Rodjenko(104).

Buñuel encaixa-se perfeitamente nesta tradição, via surrealismo, ao estabelecer uma retórica metafórica em seu filme, substituindo então o tema do "livre fluxo do inconsciente", proposto no 1º Manifesto Surrealista, pela "montagem conceitual", levando às últimas conseqüências o efeito de "choque" na montagem pretendida por Eisenstein.

Seguindo os caminhos da construção metafórica em sua retórica fílmica, utiliza-as sempre como um desvio da norma, engrendrando significações novas e desta maneira dando testemunhos de níveis semânticos inesperados, mas sobretudo regendo também a "fala" do inconsciente.

(104) Cf. Barthélemy Amengual, in *Chaves do Cinema*, o.c.

A especificidade do tipo de montagem metafórica utilizada em *L'ÂGE D'OR* está na sua relação com o universo ideológico proposto pelo diretor.

Num primeiro nível, Buñuel ainda está preso à ideologia marxista, mas num segundo nível — psicanalítico — suas metáforas se articulam numa conceituação que pressupõe uma adequação diferente da postura ortodoxa do movimento surrealista liderado por Bréton e das teses sobre a sublimação dos instintos da Libido, propostas por Freud.

Apesar de Buñuel, em 1930, ainda estar assinando o 2º Manifesto Surrealista, ao lado de Bréton e outros, *L'ÂGE D'OR* revela que, na verdade, ele já está se desviando e se distanciando das teses surrealistas com relação à postura de uma nova sexualidade. Algo há nas metáforas de *L'ÂGE D'OR* que apontam insistentemente para as idéias de Georges Bataille o qual, como já apontamos, está, neste momento, sendo alvo dos ataques do grupo surrealista. Assim, a chave do erotismo em *L'ÂGE D'OR* está muito mais em Bataille; aproximação esta que se patenteará claramente quando das publicações de *L'ANUS SOLAIRE* (1930), *LA NOTION DE DÉPENSE* (1933), *LA PART MAUDITE* (1949); *L'ÉROTISME* (1957) e já implícita em *HISTOIRE DE L'OEIL*, de 1928.

A possibilidade de que a metáfora permita, ao mesmo tempo, um discurso "fechado" e um discurso "aberto não controlado" é, como foi dito, defendida por Lacan quando indica que o mecanismo da formação do inconsciente se assemelha ao da linguagem segundo suas duas figuras fundamentais: a metáfora e a metonímia:

"Há uma estrutura homogênea nos sintomas, nos sonhos, nos atos falhos e nos chistes. Neles funcionam as mesmas leis estruturais de condensação (metáfora) e deslocamento (metonímia) que são as leis do inconsciente. Estas leis são as mesmas que criam o sentido na linguagem" (105).

"Trata-se de reencontrar nas leis que regem essa outra cena os efeitos que se descobrem ao nível da cadeia de elementos materialmente instáveis que constitui a linguagem — efeitos determinados pelo duplo jogo de combinação e da substituição no significante — segundo as duas vertentes geradoras do significado: a metáfora e a metonímia" (106).

De certo modo, Freud já pressentira, a propósito da interpretação dos sonhos, os dois grandes eixos da linguagem: o eixo das condensações — substituições (metáforas) e o eixo dos deslocamentos — combinações (metonímias).

Lacan apenas irá retomar esta senda abandonada por Freud, utilizando-se, na psicanálise, do grande projeto lingüístico de Jakobson ao tentar descrever a Poética a partir destas duas figuras fundamentais da lingüística.

Luis Buñuel, por sua vez, vale-se deste poder da metáfora para articular imagens, em *L'ÂGE D'OR*, de uma contundência tão grande, que até hoje talvez ainda não tenham sido entendidas em toda sua plenitude.

A castração original pelo Poder-do-Pai e a segunda castração do Poder-da-Palavra, que substitui a primeira instân

(105) LACAN, Jacques. *Les Formations de l'Inconscient*, apud J.B. Fages, o.c., p. 51.

(106) LACAN, Jacques. *Écrits*, apud J.B. Fages, o.c., p. 52.

cia primária de poder, estão admiravelmente colocadas por todo o filme.

Vimos como as teses sobre a psicose paranóica e a loucura, defendidas por Lacan, obtiveram notável acolhida entre os surrealistas que também questionavam na época os limites impostos pela sociedade ao que era considerado normal e patológico.

Entretanto, não teria sido necessário a Buñuel conhecer as teses de Lacan. O inconsciente sabe articular suas metáforas sozinho. Buñuel comprova isso ao elaborar o seu filme com metáforas rigorosas. Metáforas de conteúdo tão explosivo que se situam na condição de Símbolos. Símbolos de uma nova palavra, de um novo contrato social, de um inconsciente menos sublimado, enfim signos de uma nova ou de uma perdida Idade de Ouro.

No filme de Buñuel, a burguesia se vê desmascarada, completamente, pela seqüência das cenas. As metáforas conseguidas denunciam o problema social de apropriação dos bens de produção por uma classe privilegiada, mostrando os mecanismos sociais que permitem que tal aconteça. Entretanto, Buñuel demonstra de uma maneira também muito clara como este mesmo mecanismo social mantém uma auto-castração inconsciente sobre quem tenta transgredi-lo.

O anti-herói apresentado por Buñuel será obrigado a enfrentar as duas fontes máximas de castração: *o seu próprio inconsciente e o social instituído*. As metáforas serão sempre duplas, no seu nível de isotopia. Buñuel lançará seu discurso

a partir do sexo falido e sublimado, apresentando um anti-herói anárquico e revolucionário. O mesmo que até o final do filme perderá sua luta maior consigo mesmo. A luta solitária do personagem Buñuelesco é vã e estéril. Somente uma nova articulação de todas as forças vivas da sociedade, as *permitidas* e as *interditas*, poderão fornecer ao herói a sua libertação. Somente uma nova Idade de Ouro, por sobre as ruínas de uma civilização hipócrita, poderá instaurar uma nova palavra onde o herói poderá se dizer, então, em novos signos.

Em *L'ÂGE D'OR* ele ainda está vencido, fechado em sua ação pelas duas metáforas repressivas criadas por Buñuel, no início e no final do filme: a *marginalidade do revolucionário* e a *marginalidade sexual* dos que exigem a atualização do erotismo sublimado.

O erotismo surreal do personagem de Buñuel criará metáforas incrivelmente cruas num nível profundamente escatológico. A partir deste erotismo, colocado numa recuperação totalmente inaceitável para o mundo burguês, é que insistimos no nome desse outro contemporâneo de Buñuel, em cujos escritos uma nova conceituação erótica foi tentada: Georges Bataille.

Antecipando algumas teses futuras de Bataille, Buñuel irá construir as primeiras e mais ousadas cenas da história do cinema. Será a partir das idéias de Bataille sobre o erotismo que o filme possuirá um sentido preciso e permitirá uma sistematização.

Passemos, então, para a divisão do roteiro de *L'ÂGE D'OR*, e a dissecação de suas imagens. O filme será falado a partir de sua própria fala.



Buñuel preparando uma das cenas de maior impacto. A da vaca deitada na cama da jovem, como se fosse um animal de estimação.

A cena do filme onde a jovem assumindo lentamente seu erotismo tem uma de suas primeiras atitudes de independência e decisão. Expulsa a vaca do seu quarto, num símbolo de rompimento com sua passividade e domesticidade até então mantida.

(Alguns autores vêm a expulsão da vaca como símbolo psicanalítico da presença repressora da mãe).

VI - L'ÂGE D'OR E A METÁFORA DO ESCORPIÃO

A divisão do filme em cinco articulações, tal como será defendida neste texto, aparentemente teria antecessores no que se refere ao número de partes. Raymond Durgnat defende a analogia entre as seções da cauda dos escorpiões e as partes do filme, de acordo com a seguinte legenda do documentário utilizado por Buñuel:

"Seu corpo, nitidamente mostrado, consiste em 'cinco articulações' na última das quais o veneno está escondido".

Baseando-se neste trecho, Durgnat deduz:

"O filme em si mesmo é um escorpião, possui dor de cinco articulações (episódios) no último dos quais o veneno está escondido" (107)

Não é possível, entretanto, aceitar a premissa de onde parte Durgnat:

No texto do documentário publicado por J. Francisco Aranda, que se baseou nas legendas e diálogos cedidos pelo "Museum of Modern Art" de New York, as palavras que acompanham a descrição dos escorpiões continuam com a seguinte frase, comdamente esquecida por Durgnat:

"A cauda termina na sexta articulação vesicular, depósito do veneno" (108).

(107) DURGNAT, Raymond. *Luis Buñuel*, Studio Vista Limited, London, 1970, p.38.

(108) ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel Biografia Crítica*, o.c., p.117.

No roteiro completo de *L'ÂGE D'OR* publicado nos números de 15 de junho e 15 de julho de 1963 na Revista *Avant Scène* (e traduzido neste trabalho), o texto do referido documentário apenas diz:

"O abdomen do escorpião é articulado e seu segmento final contém o dardo venenoso cuja picada pode ser mortal".

Nenhum dos dois textos faz referência apenas às cinco partes da cauda do escorpião, tal como pretende Durgnat, para extrapolar a partir daí, a divisão também do filme em cinco partes.

Como se percebe, ainda não houve por parte de Buñuel nenhuma preocupação inicial em fornecer na descrição da cauda do escorpião, o número de partes em que se divide o filme, pois o roteiro original nem sequer faz referência ao número de partes da cauda, sendo que somente na versão final do filme é que tal indicação aparece, quando então cita, corretamente, também, uma sexta articulação.

Na cópia do filme existente nos arquivos da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo, o texto completo que surge na tela, diz textualmente:

O ESCORPIÃO É UM GÊNERO DE ARACNÍDEO ENCONTRADO NAS REGIÕES QUENTES DO VELHO MUNDO.

A CAUDA É FORMADA DE UMA SÉRIE DE CINCO ARTICULAÇÕES PRISMÁTICAS.

AS PINÇAS LEMBRAM AS GROSSAS PATAS DO CARANGUEJO; SÃO ÓRGÃOS DE BATALHA E DE INFORMAÇÃO.

A CAUDA TERMINA NA SEXTA ARTICULAÇÃO VESICULAR,
DEPÓSITO DO VENENO.

UM DARDO CURVO E AGUDO FAZ CORRER NA PICADA O
VENENO.

POUCO SOCIÁVEL, ELE REPELE O IMPORTUNO QUE VEM
PERTURBAR SUA SOLIDÃO.

QUE RAPIDEZ FULMINANTE E QUE VIRTUOSIDADE NO
ATAQUE!

APESAR DE SEU FUROR, MESMO O RATO SUCUMBE AOS
SEUS GOLPES.

ALGUMAS HORAS DEPOIS ...

(vê-se, então, o rato morto pelo escorpião).

Complementando, não seria exaustivo informar que do ponto de vista entomológico, a cauda de todo escorpião possui sempre seis articulações, estando a vesícula, com o veneno e o dardo, na última seção.

Voltando à proposta de Durgnat, é pertinente notar que sua divisão é diferente da nossa, situando como primeira o documentário dos escorpiões e como segunda o episódio dos guerrilheiros. A quinta e última, certamente, deve ser a seqüência dos nobres ao sair do Castelo de Selligny (onde está depositado o veneno do filme).

Entretanto, a terceira e a quarta partes não são citadas diretamente, devendo estar, então, entre a seqüência da fundação da cidade e a última. Durgnat não se preocupa em apontá-las claramente, tratando apenas de descrever e interpretar os diversos acontecimentos.

O que nos parece interessante no seu texto não é pois sua divisão, mas a localização do veneno de *L'ÂGE D'OR* na sua seqüência final em analogia ao local onde está o veneno do escorpião: no último segmento de sua cauda.

Neste nosso texto, ao detectarmos a falência do protagonista diante de seu erotismo, detectamos também o momento em que ele se livra dos símbolos de sua impotência e castração. A seqüência final também é para nós, onde o "veneno" está depositado. A condição aberrante dos personagens de Sade é suficientemente patológica e deformada para servir de modelo ao tipo de retrato que se poderia fazer, caso fosse possível fotografar o estado da libido burguesa, recalçada e asfixiada por séculos de farisaísmo judaico-cristão.

Uma última pergunta de Durgnat ainda me parece bastante pertinente, se bem que fique no nível puramente especulativo:

"A jovem que sai ensangüentada do Castelo de Selligny e é morta em seguida pela figura que se assemelha ao Cristo, não seria talvez a própria Lya Lys se tivesse sido amada?" (109).

Completando esta indicação, perguntaríamos: Não seria Lya Lys se tivesse sido amada dentro da sexualidade permitida e tolerada pela burguesia? Afinal, a realização sexual feminina tal como instituída pela sociedade masculina-burguesa é justamente a "morte da libido feminina" onde por muito tempo, uma moral vitoriana impôs à mulher o ato sexual como "dever so

(109) DURGNAT, Raymond. *Luis Buñuel*, o. c., p.45.

cial" e do qual as mulheres bem nascidas não deveriam extrair nenhum prazer, sendo o orgasmo de exclusiva competência masculina. A frigidez induzida à mulher frente ao ato sexual não é, de certo modo, sua morte erótica?

O Cristianismo matou Dionisios e banuiu as leis naturais do corpo e do sexo. A figura nazarena mata a jovem no final e Buñuel aponta para onde está o veneno. Nietzsche já o fizera anteriormente. Bataille e Buñuel relembrem novamente o crime.

Outro autor, Maurice Drouzy também aceita a tese de que o escorpião seja a chave do filme, sem insistir, entretanto, que a cauda ou o aracnídeo tenha cinco partes. Para Drouzy, este pequeno prólogo científico sobre o comportamento dos escorpiões, nos informa que o filme irá agir como o escorpião. Vejamos sua divisão:

"A cauda do escorpião é formada 'por uma série de articulações prismáticas' e, dessa maneira, as diversas partes do filme estão articuladas entre si por um elemento comum que assegura seu encaixe. Esse elemento, entre o prólogo e a primeira parte, é conseguido pelo 'decor' das rochas e o comportamento do homem extenuado, lembrando a caminhada do escorpião. Entre a primeira e a segunda partes e entre a terceira e a quarta, o elemento comum de articulação é assegurado pela identidade de lugar onde se desenrola a ação, a saber a região montanhosa onde desembarcam os Maiorquinos, onde está construída a vila de Roma e onde o Marquês de X, recebe seus convidados. Entre a segunda e a terceira partes, é a inscrição sobre a pedra

vista em grande plano que assegura a ligação com o plano seguinte introduzindo o terceiro ato: uma vista geral de Roma. Enfim, entre a quarta parte e o epílogo, as plumas brancas do travesseiro lançadas pela janela se matamorfoseiam em neve e asseguram a transição e a junção" (110).

Esta divisão pretendida por Drouzy privilegia os elementos espaciais da diegese fílmica como as rochas, as regiões montanhosas ou mesmo elementos de cena ou as pontuações que ligam as seqüências: inscrição sobre a pedra fundamental, plumas e neve. Estes elementos de retórica cinematográfica são usados, habilmente, para explicar a divisão de *L'ÂGE D'OR*.

Entretanto, vamos preferir, neste trabalho, uma divisão baseada no eixo paradigmático de *L'ÂGE D'OR*, deixando a pontuação retórica das diversas ligações das seqüências onde elas se apresentam: na solução da construção sintagmática do filme, unindo as diversas cenas que, neste sentido, serão muito mais que cinco, pois o filme possui seqüências em muito maior número, na sua totalidade.

As cinco partes que defendemos para a divisão de *L'ÂGE D'OR*, tentaremos mostrá-las na ideologia pressuposta pelo filme. Com Drouzy, podemos concordar, entre outras coisas, que o filme será ao mesmo tempo "órgão de batalha e informação", tal como Buñuel nos informa sobre a função da cauda de seu escorpião.

(110) DROUZY, Maurice. *Luis Buñuel Architecte du Rêve*, o. c., p. 66.

Dentro da ideologia em que, acreditamos, move-se o filme de Buñuel, procurar considerar, do escorpião, somente a parte da cauda, é ainda insuficiente e arbitrário.

Se considerarmos o escorpião como modelo construtivo do filme, da maneira que uma parte da crítica sempre viu, temos que insistir em que o prefixo do filme funciona como a parte dianteira do animal e o sufixo como a cauda mortífera onde o veneno está depositado.

Realmente, assim considerado, recupera-se uma coerência lógica ao usar-se o escorpião como modelo digético.

O prefixo nos mostra a fundação da cidade e a homologação do contrato social e o sufixo o que se envenenou a partir deste mesmo pacto social.

No texto do roteiro original, alterado posteriormente, que acompanha a seqüência onde o escorpião é mostrado, há, inclusive, uma informação de que:

"Uma lenda, ainda não desaparecida em nossos dias, diz que o escorpião suicida-se quando se vê cercado pelo fogo".

Igualmente, a sociedade ocidental, suicida-se lentamente, ao criar contingentes cada vez maiores de neuróticos no espaço urbano ou simplesmente matando seus cidadãos em intermináveis guerras e revoluções pelo monopólio do poder econômico. A ascensão do nazismo, por exemplo, poria a descoberto a força do instinto de morte, previsto por Freud, articulando-se na Europa, com a ocupação do espaço político na Alemanha por Hitler, exemplo máximo de paranóia no espaço político capitalista.

Da mesma forma, o personagem de Buñuel, ao ser vencido pelas estruturas repressivas das leis sociais instituídas, suicida-se psiquicamente ao assumir a posição do MESTRO/PAI/DEUS/REPRESSOR, ejetando, numa convulsão agônica todos os seus símbolos repressivos.

A parte dianteira do escorpião aparentemente é inofensiva, já que não possui a pinça venenosa. Do mesmo modo, o aparecimento do pacto social, aparentemente, prestava-se, nos primórdios da humanidade, a assegurar ao homem solitário uma proteção dentro do coletivo social, onde ele multiplicaria suas chances de sobrevivência.

Mas a parte dianteira do escorpião, se não oferece perigo é, no final das contas, a que comanda a carga do dardo venenoso da cauda. O pacto social, igualmente, acabou limitando o psiquismo humano, num crescendo de interditos, ferindo de morte inclusive seu instinto de vida, ligado às forças da Libido, obrigando-o a uma ruptura com seu próprio corpo. Ruptura esta que teve na religião judaico-cristã e no racionalismo socrático-aristotélico os seus momentos de tensão máximos. Assim é que o aparentemente inocente contrato social, no seu delírio legal, comandou a patologia psíquica do ocidente. A parte dianteira do animal comanda sua parte posterior. Em *L'ÂGE D'OR* o prefixo comanda o que acontece no sufixo e este sufixo altamente venenoso é o que suicida a cultura ocidental. Nestes dois espelhos se refletem também a impotência e a anarquia delirante do personagem de Buñuel.

Passemos, então, para a divisão deste metafórico escorpião, criado pela imaginação surrealista de Buñuel e que habita estranhas pedras:

1 - PREFIXO: Breve documentário sobre escorpiões e seu "habitat" em rochas. De vigia nessas rochas, um bandido (ou guerrilheiro) vê um grupo de arcebispos cantando o "Dies Irae" sentados também sobre pedras. O vigia corre a avisar seus companheiros sobre a presença do que eles chamam de — "Os Maiorquinos". Ao chegar à cabana encontra seus amigos num estranho estado de debilidade e depressão. Entretanto, todos, com exceção de um que falece, tomam as armas e saem. Seguem cambaleando e tropeçando pelas rochas e somente um deles chega ao sítio onde estivera a sentinela. Vê, então, o mar e os Maiorquinhos que, agora, estão convertidos em esqueletos e restos de suas vestimentas (báculos e mitras), como se muito tempo já houvesse passado.

Em seguida, uma grande expedição de barcos chega à costa. O cortejo se compõe de sacerdotes, militares, freiras, ministros e diversos civis. Dirigem-se ao lugar onde repousam os restos dos Maiorquinos. Todos descobrem a cabeça em sinal de respeito. Tratam, então, de fazer o ato de fundação da cidade - ROMA IMPERIAL. Inicia-se um discurso, quando gritos penetrantes atraem a atenção geral.

Espojando-se no chão, na lama, um homem está enlaçado com grande lascívia a uma mulher. Forma-se um círculo ao redor deles e em seguida são separados à força e o rapaz é golpeado. As

mulheres levam a moça e os policiais prendem o rapaz que ainda consegue desferir um pontapé num cachorrinho de luxo e esmagar um inseto com os pés. O rapaz em transe tem visões de natureza escatológica.

Estes dois jovens serão os protagonistas principais do filme.

A fundação da cidade se consuma com a colocação da pedra fundamental, sobre a qual uma pá de argamassa, de feitio nitidamente fecal, é colocada.

LEGENDAS SOBRE O ESCORPIÃO

1 - Versão constante do roteiro original:

"O escorpião é um gênero de aracnídeo que vive geralmente sob as pedras".

"O abdômen do escorpião é articulado e seu segmento final contém o dardo venenoso cuja picada pode ser mortal".

"Uma lenda, ainda não desaparecida em nossos dias, diz que o escorpião suicida-se quando se vê cercado pelo fogo".

"O escorpião habita geralmente os terrenos áridos e rochosos onde é impossível qualquer vegetação".

2 - Versão Final:

"O escorpião é um gênero de aracnídeo encontrado nas regiões quentes do velho mundo".

"A cauda é formada de uma série de cinco articulações prismáticas".

"As pinças lembram as grossas patas do caranguejo; são órgãos de batalha e de informação".

"A cauda termina na sexta articulação vesicular, depósito do veneno".

"Um dardo curvo e agudo faz correr na picada o veneno".

"Pouco sociável, ele repele o importuno que vem perturbar sua solidão".

"Que rapidez fulminante e que virtuosidade no ataque!

Apesar de seu furor, mesmo o rato sucumbe aos seus golpes".

"Algumas horas depois..."

(vê-se, então, o rato morto pelo escorpião).

DIÁLOGOS ENTRE OS GUERRILHEIROS

A SENTINELA: "Por acaso, eu caí?"

O CAPITÃO: "Não, não vimos nada. Mas, há alguma novidade, sim ou não?"

A SENTINELA: "Sim, finalmente os Maiorquinos chegaram".

O CAPITÃO: "Rápido, às armas!"

O CAPITÃO: "Ei! Péman! Péman!"

O BANDIDO ENFERMO (Péman): "Estou nas últimas".

O CAPITÃO: "Nós também, mas estamos indo".

O BANDIDO ENFERMO: "Sim, sim, mas vocês têm acordeons, hipopótamos, chaves, guias escaladores... e pincéis".

O CAPITÃO: "Porco! Bem, bem, nós partimos".

LEGENDA INSCRITA NA PEDRA FUNDAMENTAL

"No ano da Graça de 1930, no lugar ocupado pelos restos dos quatro Maiorquinos, colocou-se esta primeira pedra para a fundação da cidade de..."

O O O

2 - DOCUMENTÁRIO: Uma moderna Roma, a qual é mostrada através de um documentário com textos onde se dá ênfase a quanto a cidade cresceu desde sua fundação.

O texto é sutilmente irônico e paradoxal com relação às imagens mostradas. Há, pela primeira vez no cinema, um desencontro proposital entre texto e imagem que cria níveis de conotações bastante surreais. Vê-se a grandiosidade do Vaticano, o desabamento de casas, ruas congestionadas, etc.

Num dos vidros de uma das janelas do Vaticano, mostrada em primeiro plano, há uma carta colada, onde se lê:

"Já falei ao gerente que nos deixará a casa em muito boas condições. Se quiseres poderemos ir da estação diretamente para lá, de maneira que podes deixar o chofer com Pierrot e Antonia. Estou muito curioso em saber a que te referes em teu telegrama. É só. Até breve. Um beijo do teu primo".

Note-se que Buñuel aproveita-se deste documentário para denunciar o processo de

dessacralização da esfera do sagrado, através do assunto prosaico da carta na janela do Vaticano. A sede da Igreja, subreptícia e incessantemente conseguiu efetuar ela mesma esta dessacralização ao se preocupar e dedicar-se muito mais ao mundo político-civil do que aos assuntos espirituais. Buñuel, por sua vez, denuncia este falso espaço religioso.

Este documentário ainda terá uma outra função ao ser utilizado por Buñuel para atuar o espaço temporal do filme, situando sua Roma Imperial em 1930.

Mesmo nesse documentário, Buñuel não deixa de usar seu "humor negro" e nos avisar que nem tudo está nos eixos. Depois da legenda: "*Às vezes no domingo*" ele nos lembra que o drama não vai demorar a explodir. A bela ordem cristã, garantida pelo sucesso do desenvolvimento capitalista da cidade e pela Igreja, vai desmoronar como desmoronam "*às vezes no domingo*" paredes que parecem sólidas (111).

LEGENDAS SOBRE ROMA IMPERIAL

"A antiga amante do mundo pagão tornou-se, depois de séculos, a sede secular da Igreja".

"Alguns aspectos do Vaticano, o pilar mais firme da Igreja".

"Mas também ela, a muito antiga cidade Imperial, entrou nos redemoinhos da vida moderna".

(111) A partir de uma observação de Ado Kyrou, a respeito de "Viridiana", in *Luis Buñuel*, o.c., p. 62.

"Aspectos diversos e pitorescos da grande cidade".

"Às vezes no domingo..."

(vêm-se, então, paredes desabando).

O O O

3 - SEQÜÊNCIA NARRATIVA INTERNA:

Os policiais conduzem o jovem por esta moderna Roma Imperial, no ano da Graça de 1930. O jovem para livrar-se dos policiais usa um salvo-conduto, revelando-se um agente do governo em missão patriótica e humanitária. Solto, chama um taxi e antes de entrar no veículo desfere um pontapé num cego que passa. Em seguida vai de taxi em busca de sua amada. Antes de livrar-se dos policiais tem visões eróticas ao contemplar, no trajeto, cartazes afixados que o remetem à figura da amante.

Esta, absorta, encontra-se em casa com sua mãe e prepara-se para a festa que haverá na mansão. Ao subir ao seu quarto expulsa uma vaca que está deitada em sua cama e senta-se à frente do espelho de seu penteador que se abrirá para uma amplidão de céu com nuvens sopradas por um vento forte.

Os convidados começam a chegar para a recepção em seus carros de luxo. Um dos veículos traz, além de seus ocupantes, um ascensório litúrgico que não chega a penetrar na festa. Incidentes acontecem no salão sem que os convidados se incomodem:

- a) Uma das serviçais se precipita, envolta em chamas, vinda da cozinha. Não há reação por parte dos convivas.
- b) Uma carroça de camponeses puxada por mulas atravessa o salão. Os convivas e os camponeses não se olham e se ignoram.
- c) O jardineiro dispara um tiro sobre seu filho porque ele, com um tapa, ao brincar, derubou seu cigarro. Neste incidente há um ligeiro sobressalto entre os convivas, logo minimizado por comentários banais e superficiais.

Entra no salão o protagonista masculino em busca de sua amante. Traz consigo, à guisa de acompanhante, um vestido pendurado num cabide.

Ao ser servido pela anfitriã, esta, involuntariamente lhe derruba algumas gotas na roupa. O rapaz reage num paroxismo de fúria e esbofeteia a matriarca. Isto provoca a primeira grande reação entre os convidados. O Marquês expulsa o rapaz de sua mansão.

Entretanto, todas as atividades do rapaz estão dirigidas para a reconquista de sua amante. Assim, ele, dissimuladamente, volta ao salão e a avisa para encontrar-se com ele no jardim. Ela, decididamente, aceita. Ao mesmo tempo, os convidados saem também ao jardim, para assistir a um concerto.

No jardim os dois amantes tentam arduamente entregar-se a sua paixão mas são detidos várias vezes:

- a) Os acordes da orquestra assustam os dois amantes.

- b) O rapaz vê, numa passarela, cinco padres Maristas, um dos quais o fita muito espantado.
- c) O Ministro chama o rapaz ao telefone e o insulta pelo abandono de sua missão. (Um documentário é inserido mostrando as consequências de seu ato: cenas de revolução e do povo fugindo).
- d) A jovem subitamente envelhece e ele a fita como se estivesse vendo sua mãe.
- e) Os móveis do jardim os atrapalham e eles acabam no chão.
- f) Finalmente, o Maestro com as mãos escondendo o rosto, interrompe a regência e investe em direção aos dois amantes separando-os definitivamente.

O rapaz bate com a cabeça numa estátua e, levando também as mãos ao rosto, assume a postura do maestro e afasta-se indo para o quarto da jovem.

DIÁLOGOS ENTRE O RAPAZ E OS POLICIAIS

O RAPAZ: "Porco, suíno, asqueroso!"

1º POLICIAL: "Vou te rebentar a cara. Anda e não te metas com os outros".

2º POLICIAL: "Vou te acertar e logo!"

O RAPAZ: "Vocês não sabem com quem estão tratando. Vou ensiná-los a saber quem eu sou".

1º POLICIAL: "Solta-o".

2º POLICIAL: "Bem, vamos ver".

TEXTO DO SALVO-CONDUTO: (este texto é lido pelo ministro numa cena intercalada onde o rapaz numa cerimônia recebe o documento)

"A Assembléia Internacional de Beneficência o nomeia seu alto delegado e por este documento se credita a confiança que nós, representantes da pátria, lhe concedemos. Esperamos todos que seja digno desta confiança para que possa levar a bom termo a alta missão de beneficência que lhe está sendo confiada. Somente do seu alto espírito de sacrifício, de seu provado valor, depende a vida de ...

O RAPAÇ: (terminando de ler em voz alta os dizeres do salvo-conduto):

"... a vida de centenas de crianças, de mulheres e velhos e assim ficará exaltada nossa honra e a da Pátria, comprometidas nesta alta e benfazeja empresa".

"Ei, taxi!"

DIÁLOGO ENTRE A JOVEM E SUA MÃE NA MANSÃO ANTES DA FESTA

A MÃE: "Estás com a mão enfaixada?"

A JOVEM: "Sim, já faz mais de oito dias que me dói o dedo. Diga-me, mamãe, papai vol
tu?"

A MÃE: "Está na farmácia. Depois irá para seu quarto vestir-se para a reunião".

A JOVEM: "Saímos juntos esta manhã e contratamos seis. O menor cantava como os outros e tinha um pequeno bigode. Só faltava o pianista, mas nos aconselharam um marista que toca muito bem violino. Estes músicos serão mais que suficien

tes, porque seis deles, colocados perto do microfone, farão mais barulho que sessenta colocados a dez quilômetros. É verdade que, ao ar livre, muitos sons se perdem, mas sempre poderemos colocar os convidados mais próximos da orquestra. Tenho pensado que...

A MÃE: "Apressa-te, pois às nove começam a chegar os maiorquinos".

DIÁLOGO ENTRE A JOVEM E O RAPAZ NO JARDIM DA MANSÃO

ELE: "Tens sono?"

ELA: "Ia dormir".

ELE: "Onde está o interruptor?"

ELA: "Junto da cama".

ELE: "Me atrapalhas com o cotovelo. Apóia a cabeça aqui, a almofada está mais fresca".

ELA: "Onde está tua mão? ... Estou bem assim, fiquemos assim, não te movas".

ELE: "Tens frio?"

ELA: "Não, caí no sono. Há tempos que te esperava... Que alegria. Que alegria ter assassinado nossos filhos!"

ELE: "Meu amor, meu amor, meu amor..."

DIÁLOGO ENTRE O JOVEM E O MINISTRO AO TELEFONE

UM CRIADO: "Sua Excelência, o Ministro do Interior o chama ao telefone".

O MINISTRO: "Alô, alô! É você? A pátria pode te agradecer, canalha, és o único responsável. Mas também conseguiste me comprometer igualmente. Não se

pôde salvar nenhuma criança e milhares de velhos honrados e mulheres pereceram".

O RAPAZ: *"E é para isto que me interrompes? Que vão para o diabo tuas..."*

O MINISTRO: *"Isto não é tudo, me arrastastes e me desonrastes também".*

O RAPAZ: *"E que me importa! Morra!"*

O O O

4 - SEQÜÊNCIA DA EJEÇÃO DOS SÍMBOLOS DA REPRESSÃO CULTURAL:

Numa crise de fúria e impotência, o protagonista destroça o mobiliário do quarto e um travesseiro de plumas. Pela janela do quarto lança os seguintes objetos, que caem por terra, como lixo:

- a) Uma árvore de natal em chamas.
- b) Um arado.
- c) Um arcebispo paramentado.
- d) Uma girafa que cai no mar.

Em seguida, atira as plumas do travesseiro que servem de fusão à cena seguinte a qual passa-se num sítio onde cai uma neve incessante.

O O O

5 - SUFIJO: Neste local, coberto de neve, vê-se o Castelo de Selligny. Alguns personagens saem pela ponte levadiça. Um texto acrescido à imagem nos conta que se trata dos nobres do livro do Marquês de Sade — "Os 120 dias de Sodoma". Seu chefe tem a aparência de Cristo. Os demais envergam roupas de séculos passados. Uma jovem também aparece em adiantado estado de prostração e visivelmente ferida. A figura de aspecto nazareno volta e entra novamente no Castelo com a jovem. Ouve-se um grito. Sai a figura nazarena do Castelo, mas, desta vez, sem a barba que antes ostentara. Todos se afastam do Castelo, visivelmente esgotados. Como última imagem, uma cruz cheia de escalpos onde nevava sem cessar.

LEGENDA SOBRE O CASTELO DE SELLIGNY

"Neste instante preciso em que essas plumas arrancadas por suas mãos furiosas cobriam o solo, flutuando junto à janela, neste instante, dizíamos, saíam, de regresso a Paris, os sobreviventes do Castelo de Selligny. Para celebrar a mais bestial das orgias haviam se encerrado neste castelo inexpugnável, 120 dias antes, quatro libertinos profundos e reconhecidos que não têm outra lei que sua depravação nem outro freio que sua licenciosidade; imorais sem Deus, sem princípios, sem religião, o menos criminoso está coberto de mais infâmias do que se poderia enumerar, a cujos olhos a vida de uma mulher, que digo, de todas as mulheres que habitam a superfície do globo, é tão indiferente como a vida de uma mosca".

"Tinham levado com eles para o Castelo, unicamente para servir a seus imundos propósitos, oito maravilhosas jovens, oito esplêndidos adolescentes e, para que sua imaginação, já corrompida pelos excessos, fosse continuamente excitada, haviam levado também quatro mulheres depravadas que alimentavam sem cessar, com suas narrações, a voluptuosidade criminosa dos quatro monstros".

"Temos aqui agora, a saída do Castelo de Selligny, dos sobreviventes das criminosas orgias: o principal organizador, o Conde de Blangis".

ESQUEMATIZAÇÃO DO ROTEIRO DE L'ÂGE D'OR

1 - SEQÜÊNCIA AUTÔNOMA DO INÍCIO (*PREFIXO*)

Situação de anomia. Marginalidade social.
Oposição MASCULINO/FEMININO.

2 - SEQÜÊNCIA DO "DOCUMENTÁRIO" SOBRE A CIDADE

A cidade congestionada e alienada que cresce desmesuradamente e que desmorona. O veneno que corrói o espaço urbano é ejetado na seqüência de Nº 4.

Utilização do "Documentário" para atualizar as unidades de Espaço/Tempo na narrativa e manter um fluxo temporal linear e acumulativo.

3 - SEQÜÊNCIA NARRATIVA INTERNA

Reaparição dos dois personagens principais.

a) Ambiente predominante: as ruas da cidade (EXTE
RIORIDADE).

b) Seqüência da cena do Espelho, invertendo a con
duta dos dois protagonistas.

c) Ambiente predominante: a mansão burguesa com
sua festa (INTERIORIDADE).

4 - SEQÜÊNCIA DA EJEÇÃO DOS SÍMBOLOS DA REPRESSÃO CULTURAL

Excreção máxima. As causas da ruína da cidade e dos protagonistas.

5 - SEQÜÊNCIA AUTÔNOMA FINAL (*SUFFIXO*)

Situação de aberração sexual. Marginalidade social.
Oposição MASCULINO/FEMININO.

A AÇÃO DAS PERSONAGENS

A PERSONAGEM MASCULINA

- Animado de um intenso desejo sexual não submetido às regras sociais
(EROTISMO)
- Aparece num espaço aberto, atacando sexualmente uma jovem dentro da lama
(NATUREZA)
- Ataca um cão preso à coleira.
- Esmaga um inseto com os pés.
(VIOLENCIA)

A PERSONAGEM FEMININA

- Aparece sendo atacada pelo jovem na lama
(PASSIVIDADE)
- Em sua mansão inicia-se o despertar de seu erotismo.
- Pensa no amante sentada no vaso sanitário.
(ESPAÇO CULTURAL FECHADO)
(ZONAS INTERDITAS: BAIXO VENTRE)
- Expulsa a vaca de seu leito
(ROMPIMENTO C/A PASSIVIDADE)
- Inconscientemente mantém movimentos masturbatórios no seu dedo enfaixado
(EROTISMO AINDA REPRIMIDO)

CENA DO ESPELHO NO
QUARTO DA JOVEM

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - Mantém-se distante e alheada durante a festa.
(INTERIORIZAÇÃO E REJEIÇÃO) - Aceita e aprova o ato de violência do rapaz ao esbofetear sua mãe
(ROMPIMENTO C/ AS REGRAS SOCIAIS) - Aceita encontrar-se com ele no jardim. - Facilita e incentiva o ato sexual com o rapaz-
(EROTISMO ASSUMIDO) - Compensa-se com a interrupção do ato amoroso, sugando o dedo da estátua
(COMPENSAÇÃO ERÓTICA)
(RETORNO AO EROTISMO REPRIMIDO) - Assusta-se com a chegada do Maestro, abandona o que fazia e refugia-se junto a ele (Maestro).
(FIGURA PATERNA REPRESSIVA)
(PODER DO FALUS E SUAS REGRAS SOCIAIS MASCULINAS)
(VOLTA À PASSIVIDADE)
(FALÊNCIA) | <ul style="list-style-type: none"> - Utiliza-se de um salvo-conduto para livrar-se dos policiais.
(CULTURA/DOCUMENTOS) - Ataca um cego de guerra
(VIOLENCIA) - Entra num taxi
(ESPAÇO CULTURAL FECHADO) - Vai até a festa da aristocracia
(SÍMBOLO CULTURAL DE FAUSTO E GASTO PERDULÁRIO) - Utiliza-se de um vestido como acompanhante
(CULTURA/REGRAS SOCIAIS) - Esbofeteia a dona da casa.
(VIOLENCIA) - Tenta o ato amoroso no jardim com a jovem.
(EROTISMO) - É impedido por várias interrupções.
(REPRESSÃO - EXTERNAS/INTERNAS) - Abandona o local e a jovem indo para o quarto dela.
(FALÊNCIA) - Ejeta pela janela os símbolos culturais de sua falência.
(EXCREÇÃO) |
|---|---|

A INTERRUPÇÃO DO ATO SEXUAL

1 - Os primeiros acordes da orquestra assustam os amantes.

NOTA: Utilização da música como elemento cultural fortemente codificado que se opõe à conduta anárquica dos dois.

2 - O rapaz vê, numa passarela, cinco Maristas (*), sendo que um deles se detém, olha para seu lado, fugindo em seguida, muito espantado.

NOTA: O inconsciente do jovem atualiza as formas autoritárias de uma educação repressiva (religiosa).

3 - O Ministro o chama ao telefone, insultando-o pelo que está a fazer.

NOTA: Explicitação da força da autoridade social e suas leis.

4 - A jovem, subitamente, envelhece e ele a olha com ternura como para sua mãe.

NOTA: A figura materna como fonte repressora da explicitação sexual com relação à mulher.

5 - Os móveis do jardim onde estão sentados atrapalham os amantes.

NOTA: Os móveis são elementos culturais artificiais, cuja produção e uso não se destinam ao ato sexual livre.

6 - O Maestro com as mãos no rosto os interrompe definitivamente com a jovem se aconchegando, aos soluços, em seus braços.

NOTA: Atualização da figura repressora do inconsciente: PAI/DEUS/REPRESSOR. As fontes repressivas e ocultas do próprio personagem, as quais, por serem desconhecidas, não têm rosto.

(*) A colocação de cinco Maristas na passarela pode, ainda, ser a lembrança dos cinco mandamentos da Igreja, reiterando a repressão do ensino religioso católico.

ESQUEMATIZAÇÃO DO ROTEIRO DE "L'AGE D'OR"

PREFIXO

SUFIXO

NÍVEL DE ISOTOPIA:
MARGINALIDADE SOCIAL

(Situação de anomia anterior à fundação da cidade e da instituição de suas regras através do Contrato Social)

(Oposição entre Masculino/Feminino)

1

EFEITO

CAUSA

DOCUMENTÁRIO

2

3
SEQUÊNCIA NARRATIVA INTERNA

a

b

c

EXCREÇÃO

4

CENA DO ESPELHO

NÍVEL DE ISOTOPIA:
MARGINALIDADE SEXUAL

(Situação aberrativa do uso do erotismo desvinculado de sua função procriadora)

(Oposição entre Masculino/Feminino)

5

NÍVEL DE ISOTOPIA

REPRESSÃO / MARGINALIDADE

SOCIAL

SEXUAL

VII - AS DUAS CHAVES DO FILME. PREFIXO E SUFIXO DE L'ÂGE D'OR

O que chamamos de *Prefixo* inicia-se, pois, com a ce na onde, sobre uma rocha lisa, vê-se, em grande plano, um escorpião. Depois de várias considerações sobre esses aracnídeos, introduz o diretor uma seqüência de guerrilheiros (ou bandidos), os quais habitam um casebre estando quase todos eles em deplorável estado de indigência física. Um destes elementos vê sobre uma pedra alguns arcebispos completamente paramentados, portando seus báculos, dos quais a câmera dá um "close", como antes já fizera ao mostrar o acúleo da cauda de um dos escorpiões. Este bandido corre a chamar os demais os quais tentam chegar até o lugar da visão mas não conseguem e tombam pelo caminho. O único remanescente que consegue chegar não vê mais os arcebispos sobre a pedra, mas apenas os esqueletos dos mesmos.

Em seguida, uma descendente e aérea panorâmica iniciada pela câmera mostra a chegada dos navios com a conseqüente fundação da cidade, sendo a pedra fundamental colocada justamente no local onde estiveram antes os despojos dos arcebispos. Durante a fundação ouvem-se gritos que interrompem o discurso do Ministro e vê-se que uma jovem está sendo atacada sexualmente, jogada ao chão, espojando-se os dois no meio da lama. Um círculo de pessoas se forma em volta deles. A polícia leva o rapaz e a moça é afastada por outras senhoras. Aí termina a seqüência do Prefixo e tem início a grande seqüência narrativa interna onde reaparecem os dois personagens principais.

Este Prefixo apresenta-nos visualmente os seguintes elementos:

- 1 - GUERRILHEIROS (ou BANDIDOS, ou MARGINAIIS)
- 2 - PEDRA (ROCHA)
- 3 - BISPOS (com o BÁCULO mostrado em "close" pela câmara)
- 4 - ESCORPIÕES (com o AGUILHÃO da cauda também mostrado em "close")
- 5 - CASEBRE
- 6 - MULHER ATACADA SEXUALMENTE
- 7 - ESQUELETOS
- 8 - FUZIS

Os itens 3 e 4 merecem uma atenção especial. Os escorpiões como os arcebispos são mostrados sobre rocha. Dos dois, a câmara mostra um detalhe em "close". Dos escorpiões é o aguilhão que é mostrado com sua forma característica e dos arcebispos é mostrado, também em "close", o báculo com sua forma igualmente característica. Ora, as duas formas se assemelham visualmente. O báculo e o aguilhão do escorpião têm a mesma configuração e isto é como que reiterado através dos "closes" da câmara. Ajuntando-se ainda o fato de que os dois elementos são mostrados sobre pedra, parece-nos óbvia a intenção do autor de considerá-los como metáforas, como a representação simbólica de uma mesma coisa, ou seja: o poderio, a força, o respeito e o medo que a Igreja Católica Romana impôs através dos séculos.

A comparação não é lisonjeira, já que parte de um espírito fortemente não-religioso, como o de Buñuel. Mas o comportamento da Igreja Romana em todos os processos de civilização, estando sempre ao lado dos colonizadores contra as populações autóctones, constituindo-se sempre num governo oculto por detrás das monarquias e democracias, leva Buñuel a compará-la com o traiçoeiro aguilhão do escorpião que sempre ataca por trás. Por outro lado, e conhecidíssima a famosa frase do Novo Testamento, pela qual a Igreja Romana se considera a única Igreja realmente fundada pelo Cristo: "*Pedro, Tu és pedra e sobre esta pedra edificarei a minha igreja*". Buñuel coloca os arcebispos e os escorpiões em cima de uma rocha, reiterando sua imagem metafórica com um acabamento perfeito.

Desse modo, os elementos "*arcebispos*" e "*escorpiões*" podem ser considerados *como um só*, submetidos à idéia de Instituição Religiosa (de Rochedo — Fortaleza — e de Poder). Este detalhe será importante para ligar os elementos do Prefixo com os elementos visuais que nos serão dados pelo Sufixo.

Podemos ainda notar que é indicada aí também a descendência de todo "Poder". Buñuel estabelece uma nova genealogia para o "homem-político" — ele descende do escorpião e, como o aracnídeo, possui uma violência e um perigo mortais.

Esta primeira seqüência, do ponto de vista formal, começa e termina com um elemento comum que garante sua unidade e não sua fragmentação como querem alguns críticos: Rochas e pedras pontuam retoricamente todo este prefixo:

- É nas *pedras* que habitam os escorpiões.
- É sobre *pedras* que os Maiorquinos surgem.

- A sentinela os observa sobre um *rochedo*.
- A colocação da *pedra* fundamental de Roma Imperial fecha esta primeira parte.

Além do fato, como anteriormente foi explicitado, de que a aproximação em primeiro plano do acúleo da cauda do escorpião e o primeiro plano do báculo dos arcebispos reiteram visualmente que se está a mostrar a mesma coisa; pertencendo, pois, todos os elementos à mesma seqüência do Prefixo, não se poderia isolar os escorpiões como um mero prólogo que utilizasse um documentário naturalista.

O que passamos a chamar de *SUFIXO* inicia-se quando o personagem masculino deixa a cena e a câmara, num movimento violento de ascensão, faz unir as plumas brancas que estavam sendo lançadas pelo personagem por uma janela, com a neve branca de uma paisagem desolada do inverno, onde, sobre um imenso rochedo, vemos o Castelo de Selligny.

Através de um metatexto lingüístico ficamos sabendo que se trata do famoso castelo do livro do Marquês de Sade — "Os 120 dias de Sodoma". Deste castelo, por uma ponte levadiça, saem os nobres, completamente depauperados por uma longa orgia sexual. Um deles, muito semelhante à figura do Cristo, com roupas hebréias, é o último a sair. Uma jovem visivelmente enfraquecida e ferida também tenta sair e tomba.

O personagem que se assemelha a Cristo volta-se lentamente, recolhe-a do chão e entra com ela novamente no Castelo. Ouve-se o grito da jovem e em seguida o mesmo personagem

torna a sair, mas desta vez sem a barba nazarena que ostentava antes. Em seguida, vê-se uma cruz no alto do monte coberta de escalpos e barbas que tremulam no vento frio onde a neve não cessa de cair.

Este Sufixo apresenta-nos os seguintes elementos visuais:

- 1 - NOBRES (nobres decadentes, específicos do livro de Sade)
- 2 - ROCHEDO
- 3 - CRISTO
- 4 - CASTELO DE SELLIGNY
- 5 - MULHER QUE TOMBA E GRITA
- 6 - CRUZ
- 7 - BARBA

Inicialmente, interessa-nos mostrar como os elementos visuais levantados nas duas seqüências estão ligados pelo mesmo universo semântico, apresentando conteúdos praticamente idênticos:

- 1 - BANDIDOSNOBRES : Ambos têm como ponto de intersecção semântica a idéia de "marginalidade". Os guerrilheiros ou bandidos pela sua própria definição e também por estarem cronologicamente colocados no filme antes da fundação da Cidade e da instituição das leis dadas pelo aparecimento da sociedade. Por outro lado, os nobres apresentados (uma vez que se referem aos criados pela imaginação do Marquês de Sade), mostram sua marginalidade no nível da moral e dos costumes.

Uma rápida leitura da escabrosa obra do Marquês bastaria para se perceber o quanto de marginalidade há nos atos sexuais destes personagens cuja atividade sexual se explicita em atividades do gênero aberrativo. Aliás, esta conduta marginal é reiterada no próprio texto utilizado na seqüência. Também é fortemente marcado o contraste entre os dois tipos sociais.

- 2 - PEDRA (ROCHA) ROCHEDO : Temos aí, como ponto de intersecção semântica, uma metáfora criada pela idéia de "*Cristandade*" ou de "*Igreja como Instituição Religiosa*", já que a própria Igreja Romana se intitula a "*Pedra sobre a qual Cristo fundou sua igreja*" ou seja, o sustentáculo sólido e visível da moral e da doutrina cristã. Por outro lado, independente da metáfora que possa ser montada, os elementos apresentados são visualmente os mesmos, (ROCHAS), não necessitando ser recolhidos numa interpretação simbólica.
- 3 - BISPOS (=ESCORPIÕES).....CRISTO : O ponto de intersecção semântica destes elementos é, obviamente, a idéia de "*Religiosidade*", incluindo ainda a idéia complementar de "*autoridade*" e de "*perigo*".
- 4 - CASEBRE..... CASTELO : As idéias de "*Privacidade*", de "*Moradia*", de "*Interioridade*", etc., criam o ponto de intersecção semântica, pois ambos os elementos são o lugar da moradia do homem, local de sua

interioridade e de sua privacidade, além do contraste evidente dos dois tipos de moradias.

5 - MULHER ATACADA SEXUALMENTE.....MULHER QUE TOMBA E GRITA

As idéias de "Morte" ou de "Indigência Física" constituem-se no ponto de intersecção procurado. Além do fato das duas figuras estarem sendo violentadas, numa clara situação de *Oposição* entre *Masculino* e *Feminino*, onde o elemento masculino aparece como o atacante.

6 - ESQUELETOS..... CRUZ : O esqueleto humano constitui-

-se na estrutura básica e última do corpo humano, sua simplificação máxima. Da mesma maneira, a Cruz, na sua simplicidade, representa o símbolo mais simples e parco da idéia de religião cristã. Assim, o ponto de intersecção semântica é encontrado na idéia de "estrutura". Além da idéia complementar de "MORTE" que as duas imagens comportam.

7 - FUZIS BARBA : As armas de fogo, principalmente

as de cano longo sempre foram consideradas atributos masculinos e, em psicanálise, são consideradas símbolos de virilidade ou de explicitação sexual ativa. Da mesma forma a barba é um símbolo de virilidade e característico do elemento masculino. O conteúdo semântico é pois o conceito de "virilidade".

Explicitada, pois, a construção dos conteúdos semânticos que ligam como uma ponte o Prefixo ao Sufixo, temos constituído o seguinte quadro:

PREFIXO	PONTOS DE INTERSECÇÃO SEMÂNTICA	SUFIXO
1. Guerrilheiros, Bandidos	MARGINALIDADE ANOMIA	Nobre de Sade
2. Pedras (Rocha)	CRISTANDADE ELEMENTO MINERAL	Rochedo
3.a) Bisnos (Ráculo) b) Escorpiões (Aguilhão)	AUTORIDADE RELIGIOSIDADE PERIGO	Cristo
4. Casebre	PRIVACIDADE INTERIORIDADE	Castelo
5. Mulher atacada Sexualmente	MORTE INDIGÊNCIA FÍSICA VIOLENTAÇÃO	Mulher que tomba e grita
6. Esqueletos	ESTRUTURALIDADE MORTE	Cruz
7. Fuzis	VIRILIDADE	Barba

Nossa hipótese é a de que estas duas grandes seqüências, praticamente autônomas, constituem-se em dois grandes espelhos que fecham o filme e refletem suas proposições. São como metáforas do próprio filme, reiterando em sua estrutura interna as grandes teses apresentadas por Buñuel. Assim sendo, os conteúdos semânticos levantados no Prefixo e Sufixo deverão nos fornecer as duas grandes linhas isotópicas onde o anti-herói criado pelo diretor deverá agir ou reagir:

O *Prefixo* nos coloca face à proposição da "*MARGINALIDADE SOCIAL*", claramente explicitada pelas figuras dos guerrilheiros. Esta marginalidade social leva-nos, imediatamente, à idéia de "*REPRESSÃO*".

Toda marginalidade só pode ter existência real a partir da idéia de repressão instituída por quem detenha certos poderes e instaure certas normas de conduta e de ação como válidas, garantindo-as através de superestruturas ideológicas. A repressão em *L'ÂGE D'OR* é dada nos três níveis: econômico, social e religioso. O social é colocado a partir da própria fundação da cidade com a instituição de suas leis. O econômico é dado pela aristocracia burguesa (onde se encontra a personagem feminina), com toda sua superioridade e indiferença para com os criados que a servem na mansão e durante a festa que fazem realizar. O religioso é dado pela presença dos arcebispos, sacralizando a fundação da cidade e do ostensório que traz os convidados para a festa. A repressão está pois implicada na idéia de marginalidade social que perpassa a grande seqüência inicial.

Assim também o *Sufixo* nos apresenta a mesma marginalidade, só que agora, num nível sexual. Os nobres das excrementosas orgias do Castelo de Selligny não podem realmente ser inseridos nos usos e costumes da moral burguesa. São por demais aberrativos e desviados da função procriadora instituída pela sociedade. Entretanto, este conceito de marginalidade sexual só existe, igualmente, a partir da idéia de "*REPRESSÃO*". Agora, trata-se exatamente das forças sexuais colocadas em sublimação por séculos de cultura e moral. Todas as funções se-

xuais, dentro da sociedade instituída, devem ater-se a sua função primordial de procriação. Qualquer ato desviado deste fim é completamente marginal. A tese de Freud de que "*Cultura é sinônimo de sublimação dos instintos sexuais da libido*" dá-nos todo o arcabouço deste cerceamento sexual imposto no Ocidente cristão. Se Freud fornece a estratégia científica para este cerceamento, é preciso não esquecer que, no âmbito filosófico, Nietzsche já houvera feito sua denúncia da morte de Dionísios pelo deus cristão com a colocação dos interditos sexuais, transformando o corpo em algo pecaminoso, negando sua sabedoria e refugiando-se no mundo cerebral dos conceitos.

Constituem, assim, estes dois conceitos de Repressão (que analisados, na verdade, estabelecem uma única grande Repressão Social) a grande tese de *L'ÂGE D'OR*.

Contra esta tese instituída é que o anti-herói criado por Buñuel irá chocar-se, numa perfeita antítese. A atuação anárquica do personagem masculino encontrará sua explicitação através da idéia de *Erotismo*. É a ação altamente erótica do personagem masculino que tentará fazer explodir todo este social repressivo instituído desde a fundação da Cidade e a instituição do Contrato Social.

Entretanto, a conceituação do que é "marginal" pode ainda ser definida em outra chave.

Passa também pela concepção de como se estruturou a compreensão histórica do termo "humanitas". Panofsky nos diz que "*a palavra tem dois significados claros e distintos. O primeiro oriundo do contraste entre o homem e o que é menos que*

este; o segundo, entre o homem e o que é mais que ele. No primeiro caso, 'humanitas' significa um valor, no segundo uma limitação" (112).

Interessa-nos, no primeiro caso, a implicação, a partir da idéia de valor, do surgimento do conceito de marginalidade que já se encontra aí implícito. O que está para fora da "humanitas", aquilo que é *menos* do que ela, é, por definição — *marginal*.

Panofsky está nos colocando que à antiga antítese clássica entre "humanitas x barbaritas" (e aqui "barbaritas" já preenche o conceito daquilo que está à margem, que não pertence à "ordem da polis"), sobrepõe-se a antítese medieval entre "humanitas x divinitas".

Vejamos o que a modernidade fez destes conceitos. A primeira oposição entre "humanitas x barbaritas" evoluiu rapidamente para a oposição entre "Império x Colônia", entre "cultura x barbárie" (=primitivo), com todas as formas de opressão e expropriações que a história registra. Numa chave política, é a antítese entre "poder constituído x revolução".

Da segunda oposição entre "humanitas x divinitas", o segundo termo estabelece rapidamente uma normalização ético-religiosa e, em contrapartida, forja a conceituação de "pecado" (=marginalidade moral). Numa chave contemporânea, o conceito de "pecado" metamorfoseia-se na antítese entre "normal x patológico".

(112) PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, Edit. Perspectiva, SP, 1976, pp. 20-21.

É preciso , entretanto, reiterar que o Prefixo e o Sufixo, tal como foi apresentado, estabelecem ainda a idéia do *MASCULINO* como forma de *PODER*. Os bandidos se constituem numa confraria fechada masculina e os nobres do Castelo de Selligny também. Nos dois segmentos do filme, mulheres são atacadas ou mortas pelo elemento masculino. O embate entre *MACHO* e *FÊMEA*, tal como aparece no mito de Perseu e Medusa e na luta entre o ódio e o amor de Tristão e Isolda, está recolocado, sem hesitações, por Buñuel. O filme mostrará também a destruição psíquica dos dois amantes ao tentarem se unir. De certo modo, a ruptura havida nos primórdios da humanidade entre *HOMEM* e *NATUREZA*, presidiu também um estado de guerra contínuo entre o *MASCULINO* e o *FEMININO* que resultou numa psicose esquizofrênica eternamente latente na psiquê humana, a partir da qual uma paranóia se estabelece posteriormente devido a mecanismos culturais que promovem ininterruptamente um fortalecimento do *EU* e sua supervalorização através da explicitação do *EGO*. Entretanto, este *EU* assim "costurado" e mantido sob constante pressão é um *EU*, por gênese, "partido", "incompleto". Os extremos se tocam na descrição desta patologia. O escorpião, aqui, pica com seu dardo venenoso, sua própria cabeça.

A noção de "transgressão", incessantemente explicitada por Buñuel na abertura e fechamento do filme, mantida ainda na atuação dos personagens, é angular para situar-se o pensamento futuro de Bataille e para a compreensão de *L'ÂGE D'OR*:

"É preciso ligar a transgressão à experiência dos limites, é preciso reconduzi-la a esta ligação sem cessar..."

"A transgressão é o colocar as coisas nos seus limites, no possível de seu impossível, ex pô-las e gastá-las, introduzir o excesso no pon to cego de sua clausura. Levá-las a perdidos excessos no lugar de mantê-las na ordem dos pro jetos e dos cálculos. O excesso, sendo cego, nada mais tem a ver ou a prever do que esta per da dos limites das coisas numa noite sem pala- vira nem sentido, além do ilimitado e que seja, em todos os sentidos, fora-de-sentido...

"... a transgressão é o instante (o pon- to), 'o reinado da infância', o instante que se opõe a todo projeto, a toda previsão — instan te cego — instante do gasto que se opõe ao cálculo, à reserva, ao pensamento como ordem, como manutenção, como não-violência. A trans gressão não abole o limite, ela o leva a seu ponto de ruptura pela violência, ela o faz des cobrir a violência primitiva, violência que não é a ordem do discurso ou do conceito, mas da for ma, da figura e do traço..."(113).

A transgressão criada por Buñuel também se situa contra a ordem lógica e fechada do discurso racional ideologi- camente codificado, que instaura o texto das leis e dos costu mes ao negar, por exemplo, os dizeres do salvo-conduto dado pelo Ministro, desrespeitando as etiquetas sociais na festa do Marquês, ultrapassando os interditos morais ao atacar se- xualmente a jovem em público e, finalmente, excretando para o lixo, para o monturo, os símbolos da repressão burguesa-capi- talista, na cena final do personagem.

(113) ARNAUD, Alain e EXCOFFON-LAFARGE, Gisèle. *Bataille, Écrivains de* Toujours, Seuil, Paris, 1978, pp. 96/98-99.

Assim a transgressão do personagem inscreve-se como um "gasto perdulário" e não é apenas uma simples negação de valores, mas uma vontade de risco, risco este que assume nesta sua ruptura dos limites, também a morte e o excesso e, neste sentido, é uma afirmação (o limite transgredido é reconstruído e novamente passível de transgressão, não havendo aí nem síntese nem possibilidade de um discurso estável que seria a sua condenação a um fechamento).

O herói não fornece, pois, um novo discurso lógico, mas apenas uma catarse final, através de símbolos e figuras dos limites anteriormente transgredidos.

Apesar de tentada e procurada exaustivamente, não existe vitória desta transgressão no filme de Buñuel, mas uma falência talvez provisória. O sufixo do filme não apresenta um "acabamento", possuindo uma ambigüidade que aponta, entre outras interpretações, para uma nova possibilidade de transgressão, como a repetição infinita de uma imagem num espelho multifacetado.



A sentinela contempla algo que deve se encontrar aos pés do rochedo, próximo ao mar — são os Maiorquinos.

Pêman (Pierre Prévert) estendido na palha, num dos ângulos da habitação. O mesmo que ao ser instado pelo Capitão a partir, responderá com a seguinte frase surreal:

— *"Sim, sim, mas vocês têm acordeons, hipopótamos, chaves, guias escaladores... e pincéis"*.



Aspecto miserável e de indigência física dos bandidos, juntamente com o aspecto em ruínas da habitação (=Fim de um ciclo, de uma Era).

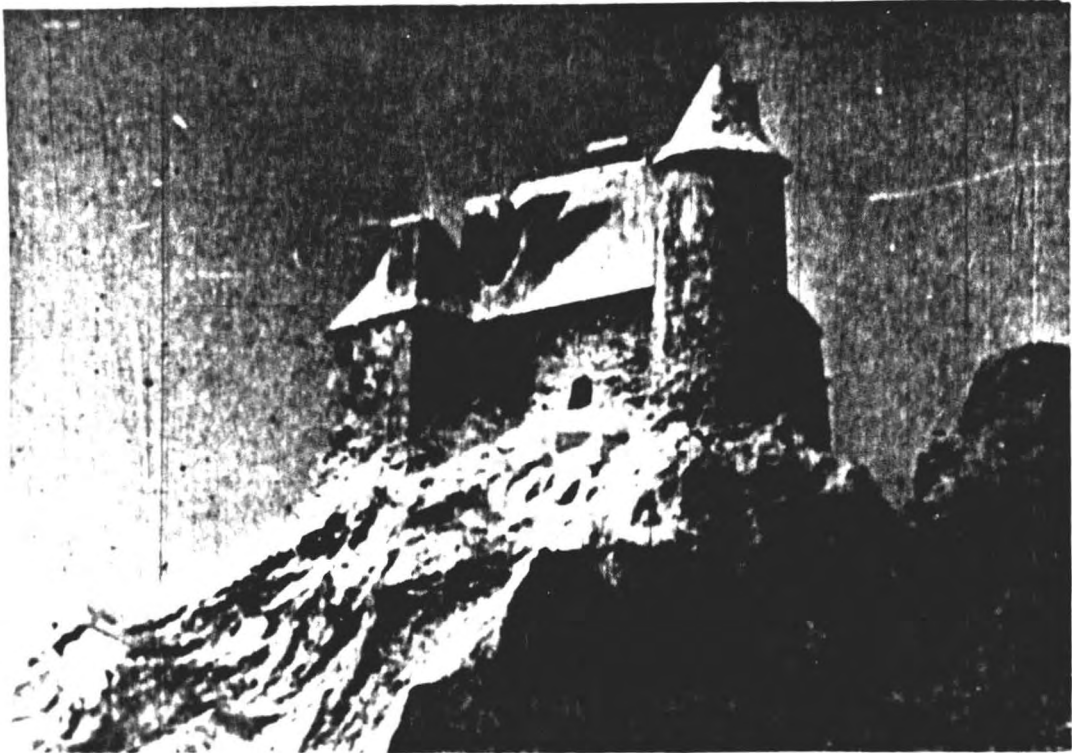
No centro, a figura do Capitão (Max Ernst), o único que verá os despojos dos Maiorquinos.



Vistos pelo bandido-sentinela distinguem-se, próximo ao mar 4
arcebispos vestidos liturgicamente e na atitude de que irão
se por a cantar como se estivessem no coro de uma Catedral.



Vistos pelo Capitão, último remanescente dos bandidos, os ar
cebispos estão reduzidos a esqueletos. Sobre suas relíquias é
que será lançada a pedra fundamental da cidade.



O Castelo de Selligny, da obra de Sade - "Os 120 Dias de Sodoma" - tem, na concepção de Luis Buñuel, uma imagem nitidamente fálica. (Confraria masculina fechada cuja sexualidade está voltada para a destruição e a morte).



Os participantes dos "120 Dias de Sodoma", obra do Marquês de Sade onde a sexualidade é vinculada à idéia de sangue e violência, saem do Castelo de Selligny, exaustos e depauperados pelo seu excesso sexual.



A jovem ensangüentada sai do Castelo e para ele volta acompanhada pelo personagem nazareno. Ouve-se um grito e a figura hebréia sai de novo sem as barbas.

Os símbolos de sacrifício são constantes em *L'ÂGE D'OR*:

- Os bandidos morrem para que a cidade nasça.
- O protagonista vencido abandona sua amante.
- A jovem da foto é morta.
- A cruz fecha o filme com a idéia implícita da morte infamante do filho de Deus.



A figura do Cristo apresentada na seqüência final é um poli-
signo, reiterando as duas linhas isotópicas de *L'ÂGE D'OR*.

Num primeiro nível comporta a idéia de MARGINALIDADE já que é
um dos participantes das orgias do Castelo de Selligny, além
de que a figura de Cristo também é carregada semanticamente
pelas idéias ligadas à cultura paleocristã das catacumbas, a
marginalidade das seitas protestantes da Idade Média, a quei-
ma dos hereges, etc.

Em outro nível atualiza a idéia de PODER instituído pelas for-
mas religiosas posteriores ao fim do Império Romano (Catoli-
cismo), além de conotar a idéia de pecado e do mundo como lu-
gar do Pecado, a idéia do interdito cristão do sexo e do cor-
po.

(Foucault, inclusive, escreve atualmente sua obra sobre a his-
tória da sexualidade, mostrando como o cristianismo transfor-
mou o sexo em ... "fala", em "discurso" que exige ser exorci-
zado. Daí a confissão, o sexo enquanto discurso).

Muitos outros níveis semânticos poderiam ser atualizados a
partir da figura em questão, mas *L'ÂGE D'OR* se utiliza princi-
palmente das duas conotações: MARGINALIDADE/REPRESSÃO.

VIII - O ANTI-HERÓI E A TRANSGRESSÃO

"No plano do erotismo, a festa é o mais das vezes o momento da licença sexual; no plano propriamente religioso, a festa é em particular o momento do sacrifício, que é a transgressão da proibição do matar!"

(Georges Bataille - L'EROTISME)

A grande tese da Repressão, no nível social (capitalismo/burguesia) e no nível psicanalítico (sexual), irá chocar-se contra a grande antítese do erotismo (representada pela personagem masculina). Em nada esta personagem pertence ao mundo urânico da cabeça e do céu, ela pertence ao mundo do ventre, ao mundo infernal e maternal da terra profunda, ao mundo negro de divindades subterrâneas.

Contra ela é que a Cidade é fundada, logo no início do filme. Uma câmera aérea aguarda a chegada dos barcos com os colonizadores. É do mundo da cabeça, do mundo do alto, que a cidade se constitui com suas leis e seu Contrato Social.

Contra a cidade é que a personagem aparece. E aparece no seu elemento. Surge atacando sexualmente uma jovem, durante os festejos mesmos de fundação. O seu erotismo não espera por momentos adequados ou por lugares convenientes. É na frente de todos e no meio da lama que o ataque das forças do baixo ventre se dá. Em redor deles, que lutam na lama, fecha-se um círculo de pessoas atônitas. É a primeira grande ima-

gem escatolótica do filme, remetendo diretamente à idéia do grande círculo anal e do símbolo maior de toda excreção - *L'ANUS SOLAIRE* (nome do primeiro livro de Bataille).

Inaugurando, dessa maneira, o surgimento deste terrível anti-herói, as forças repressivas da cidade nascente põem-se em movimento e prendem o responsável por tal atitude absurda. Mas o vento forte do erotismo (que aparecerá mais tarde numa imagem metafórica dentro do espelho), já contagiou a moça que fora atacada. Enquanto os guardas levam o rapaz pelas ruas da cidade, ela, em casa, começa a tomar consciência de seu corpo, de suas necessidades, de seu erotismo desperto.

Buñuel, impiedosamente, não evita, para o comediamento da burguesia, uma de suas cenas mais atordoantes. Um grande plano da personagem feminina mostra-a pensando no seu louco amante, com evidente ar de ansiedade e de angústia. Na cena seguinte vê-se que ela estava sentada num vaso sanitário. Assim, o seu erotismo não é desvinculado de suas funções orgânicas naturais. A denúncia das fontes de todo romantismo, de todo lirismo humano, é feita sem meias medidas e sem contemplação. Da mesma forma que a flor se nutre da podridão e se torna forte e bela, assim também o ser humano nutre-se de suas fontes genitais. Reiterando sua imagística altamente escatológica, Buñuel, numa cena anterior, já mostrara lavas em ebulição, não deixando dúvidas quanto ao local de onde se nutre todo o erotismo - o baixo ventre.

A própria fundação da cidade, com a colocação da pedra fundamental, é de simbolismo Bataillano perfeito. Ao se co

locar a pedra, um "close" da câmara nos mostra a argamassa colocada sobre ela. É de formato nitidamente fecal. Justamente a pedra que funda a cidade e que ficará escondida embaixo do crescimento da urbe traz consigo a marca do que se tentará esconder sempre: os elementos participantes do "baixo ventre". Da mesma maneira que as raízes e o adubo das flores devem ser ignorados, o que está em cima da pedra fundamental não deve ser comentado, deve manter-se... enterrado.

Assumindo lentamente a verdade do seu corpo, a jovem mantém-se inquieta dentro de sua casa, presa a todas as convenções e regras morais. Inconscientemente, ela mantém movimentos masturbatórios no seu dedo enfaixado. Síndrome indicativa do fulcro real de suas inquietações. Lentamente, ela passa a subir as escadas em direção ao seu quarto. A câmara a segue neste movimento ascensional de baixo para cima, reiterando o caminho das forças de seu erotismo nascente. No seu quarto, ela se depara com uma vaca em seu leito. Não se assusta, já que a vaca, símbolo máximo de utilidade e subserviência, é um símbolo de seu alter-ego de moça burguesa também dominada e submissa.

Mas, as novas atitudes que se avolumam através de seu despertar erótico expulsam a vaca do quarto. Ela se nega a continuar seguindo as mesmas regras do jogo social. Em seguida, depois que expulsou o animal, é que irá sentar-se na frente do espelho, o qual passará, como já havíamos indicado, a refletir um horizonte e um céu aberto e livre onde um vento forte (símbolo da personagem masculina com seu erotismo arrebatador) impulsionará nuvens brancas numa velocidade cada vez

maior. É a segunda grande metáfora do desejo de liberdade da jovem desde o início do filme.

Este espelho, entretanto, estranhamente, muda o comportamento dos dois personagens. Ela, que antes se mostrara tão submissa às regras, passará a comportar-se decididamente em relação a ele, tentando facilitar a aproximação e assumir completamente o seu arrebatamento sexual. Ele, antes tão livre e avesso às pequenas regras de conveniência, passará a usá-las astutamente para poder aproximar-se da moça. A partir dessa inversão, o personagem masculino, pela primeira vez, aproveita-se dessas convenções sociais, ao desvencilhar-se dos policiais mostrando-lhes um documento assinado por um Ministro que o identifica e tem a força de um salvo-conduto. Este uso de um documento burocrático é o primeiro sinal de que o comportamento do personagem inverteu-se.

Anteriormente, entretanto (se bem que de maneira inconsciente), ele se deixara manipular por "formas toleradas" de erotismo compensatório existentes no espaço urbano. Dois cartazes, utilizando-se nitidamente de apelos sexuais (daí sua eficácia), chamam a atenção do protagonista, quando está sendo levado pelos policiais pelas ruas da cidade. Num deles, um dedo feminino introduz-se num pote de creme. Automaticamente, esta visão deflagra uma imagem superposta quase obscena de um dedo friccionando um orifício.

Outro "affiche" mostra o rosto de uma atriz de cinema numa pose provocante. Também é superposta a esta face a da amante.

Buñuel denuncia, com rara acuidade, a técnica de toda a propaganda: a manipulação dos desejos, oferecendo substitutos fetichistas que, em vez de solucioná-los e realizá-los, apenas os exacerbam, criando um condicionamento hipnótico para novas motivações, baseadas nestes mesmos desejos insatisfeitos (114).

Em seguida, ele vestir-se-á de acordo, para ir à festa dada pelos pais da moça. Entra, inclusive, com um vestido no cabide. A roupa é, sem dúvida alguma, um elemento de "status" e diferenciação social no meio burguês. O rapaz não se acanha em usar tal expediente para se mostrar conveniente e acatado.

O vestido, vazio de conteúdo, que o protagonista arrasta pendurado num cabide, atualiza uma crítica feroz ao papel da mulher-objeto na sociedade capitalista.

Da mesma maneira que ela se situa como uma cidadã de segunda classe, obrigada a se valer do sobrenome do marido ou da proteção de um amante para ter livre trânsito social, socialmente é sempre usada como mero complemento nas grandes festas das elites, um acompanhamento previsto na etiqueta social, nada de substancialmente importante.

Buñuel metaforicamente faz seu protagonista acompanhar-se então meramente do vestuário feminino, já que ambos teriam a mesma função: meros inóculos sociais.

(114) O papel preponderante na formação do espaço urbano e a manipulação do erotismo das massas pelos cartazes irá, muito mais tarde, ser alvo de sérios estudos como os realizados por Abraham Moles, por exemplo.

Durante a festa, o protagonista terá uma cena de violência total contra a velha matriarca, símbolo da esposa e mãe, personagens intocáveis da "sagrada família" burguesa.

Por todo o filme, até este momento, o anti-herói gastou sua violência arbitrariamente, agredindo cães aos pontapés, esmigalhando insetos raivosamente e agredindo ainda personagens marginais da grande cidade, como no caso do cego.

A cena em que o protagonista agride o cego é uma das que apresentam maior ambigüidade e poucos críticos têm se detido a examiná-la e explicá-la mais demoradamente.

No seu roteiro, Buñuel indica que se trata de um cego, *vítima de guerra*. Buñuel não perdoa ao cego ter se deixado mutilar para atender aos desígnios de conceitos caducos como o de PÁTRIA/HONRA/HEROÍSMO. O protagonista agride o cego como fizera anteriormente ao cão domesticado, preso à coleira. Não há diferença entre os dois para Buñuel. Psicologicamente, ainda, poderíamos indicar que Buñuel não se deixa comprar pela chantagem emocional que todo cego estabelece implicitamente sobre o vidente. Há sempre uma imposição do cego sobre quem vê, como se este último tivesse que se penitenciar e envergonhar-se por usufruir de sua visão quando o cego não a tem.

Mas o ataque ao cego ainda poderia ter uma chave psicanalítica bem mais complexa, tal como é rastreada por Fernando Cesarman(115).

(115) CESARMAN, Fernando. *El Ojo de Buñuel - Psicoanálisis desde una Butaca*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.

Observa este autor, com grande acuidade, a ênfase que Buñuel dá aos olhos em seus filmes. Lembremos, em apoio a estas considerações, que a primeira cena de "UM CÃO ANDALUZ" é o famoso prólogo do olho sendo seccionado, em primeiro plano, por uma navalha. Na última cena do mesmo filme vemos os jovens enterrados na areia, *cegos*.

Este ódio de Buñuel pelos cegos manter-se-á pela sua obra futura. Em "*Los Olvidados*" é um cego libidinoso que denuncia os garotos.

Em "*Viridiana*", o segundo grande escândalo de Luis Buñuel depois de *L'ÂGE D'OR*, a cena mais discutida é a do banquete dos mendigos na mansão de Viridiana, quando esta se afasta por algumas horas:

"Buñuel declarou a um jornalista que a única personagem antipática de 'Viridiana' era o mendigo cego. Este mendigo é hipócrita, mau e repugnante sob todos os pontos de vista...

"... Na cena em que, reunindo-se com o objetivo de posar para uma 'fotografia', tirada 'com uma velha máquina' (=ôrgão genital feminino), como por acaso, reproduzem a 'Ceia' de Leonardo da Vinci. O cego (a única personagem mã do filme) não é outro senão Cristo, e os aleijados, os anões, os leprosos, são os apóstolos"(116).

Já Cesarman aponta para a possibilidade de que a imagem da cegueira em Buñuel possa ser interpretada como o castigo por uma sexualidade incestuosa. Dar um pontapé no cego po-

(116) KYROU, Ado. *Luis Buñuel*, o.c., pp. 59-63.

deria significar, então, uma intenção de apagar tais impulsos justamente quando o encontro com a amante se aproxima.

Assinala, ainda, através da informação de Max Aub(117) que em Buñuel era constante o ódio aos cegos. Para ele não poderia existir a bondade, como diretriz, num cego. Para Buñuel, talvez, o cego fosse a visão do homem culpado e castigado. A matriz consciente ou inconsciente desta idéia poderia ser a de Édipo, arrancando os olhos ao inteirar-se, pela voz de outro cego (Tirésias) que havia feito, de sua mãe, sua mulher.

Muito mais interessante, entretanto, é a consideração seguinte de que Buñuel não poderia ignorar que Tirésias na sua qualidade profética fora cegado pelo seu atrevimento. Ao ser interrogado por Zeus e Hera sobre quem recebe mais gozo no ato sexual, Tirésias, numa sociedade masculina, afirma que é a mulher que mais goza. Num duplo paradoxo, é a deusa quem o cega e o deus quem o premia. A especulação de Cesarman prossegue perguntando se o cego não é o homem que se nega a reconhecer o prazer sexual feminino, num afã de conservá-la como mãe. Dar um pontapé no cego, neste ato, poderá ser então a *reafirmação* do impulso incestuoso.

Não há dúvida quanto à pertinência destas considerações psicanalíticas, se lembrarmos que na cena de erotismo entre os dois jovens, ela de repente apresenta o rosto envelhecido (o rosto materno) que remete o rapaz a uma contemplação sentimental e assexuada, numa clara imagem da confirmação do Tabu do Incesto.

(117) CESARMAN, Fernando. *El Ojo de Buñuel*, o. c.

Lembremos, entretanto, que no momento da festa ele rompera este respeito pela figura da mãe ao esbofeteá-la, já que a matriarca, com seus cuidados sociais de anfitriã (=cuidados maternos), o impede, na verdade, de aproximar-se da jovem, sua real possibilidade de realização sexual.

Neste momento, no centro da elite burguesa e da sua festa, ele agride o rosto da Grande-Mãe e Esposa. Pela primeira vez a sua violência toma foco e acerta o seu grande alvo: as instituições morais da sociedade burguesa, representadas pela matriarca. Antes disso, no rosto do pai da moça, dono da casa e anfitrião da festa, Buñuel, já fizera passear moscas, numa evidente imagem da podridão destas elites.

O O O

Repentinamente, eis que todos ouvem um barulho que se aproxima e isto intriga a todos os comensais. Em seguida vê-se que o barulho é proveniente de uma imensa carroça de feno, cheia de camponeses que atravessa todo o grande salão e desaparece. Novamente, fica reiterada a idéia das "partes malditas" não consideradas pela sociedade, só que aqui num nível sócio-econômico. Todo o luxo, a segurança e uso de supérfluos que a cidade apresenta tem sua possibilidade devido as forças de produção que trabalham no campo, cuja "mais-valia" é utilizada em favor da cidade e de seu ritmo de vida. Entretanto, tais elementos produtivos e assalariados não contam e não en-

tram em consideração para a alta burguesia que vive e sobrevive perdulariamente à custa deste trabalho. Mais uma vez, as raízes que alimentam a flor são desprezadas, mais uma vez, as partes malditas do corpo social são consideradas como não-existentes.

Uma única vez os convidados se preocuparam. Foi quando o barulho ainda era indistinto e não se sabia de onde provinha. O medo se justifica: pode ser sempre a Revolução — "a festa do povo" (nas palavras de Bataille) que viria destruir o fausto das elites. Mas, uma vez detectado o barulho, ele não se constitui mais em perigo e passa a ser apenas uma coisa incômoda que se espera que passe logo, evitando-se comentá-la.

Da mesma maneira, o fogo que irrompe das dependências dos empregados e o desespero de uma das criadas não são sequer considerados pelos convivas e donos da casa. As atribuições da mão-de-obra assalariada não devem ser consideradas pelo fausto das elites.

Esta cena da carroça de camponeses puxada por mulas talvez tenha, como a cena do espelho, um modelo pictural. Referimo-nos ao quadro de Bosch — "A CARROÇA DE FENO".

"Tudo é feno" era um antigo provérbio flamengo. Bosch com a sua visão peculiar do destino humano, ilustrou o dito popular num grande tríptico (por coincidência, *L'ÂGE D'OR* também é um tríptico).

A CARROÇA DE FENO é uma alegoria em três tempos, retratando o nascimento, o apogeu e a punição última do MAL. Se-

rã mera coincidência que *L'ÂGE D'OR* também mostre o nascimento da cidade, seu apogeu na festa do Marquês e sua punição no Castelo de Selligny?

No quadro de Bosch, os homens, enlouquecidos na sofreguidão de obter o máximo da vida material, atropelam-se em sua marcha rumo à perdição. Todos, pobres e poderosos desfilam sua avidez em torno do gigantesco carro de feno, símbolo popular da vaidade. No alto, a figura de Cristo assiste ao inevitável: a procissão que desembocará fatalmente no inferno.

Não é difícil recuperar o sentido de DESTINO que o carro de feno possui intrinsecamente. Nem é difícil substituir a idéia do inferno pela revolução social que viria punir a sofreguidão dos que estão em cima do carro. O carro de feno, como substituto da "Roda-da-Fortuna", diz claramente que os que estão em baixo hoje podem ser os senhores amanhã. Não é, afinal de contas, a mesma coisa que diz a carroça de camponeses de Buñuel ao passar em meio ao salão de festas? A carroça de camponeses bêbados, que passa, não seria a visão atualizada do carro de feno de Bosch, reiterando numa metáfora rigorosa a idéia de luta-de-classes como a "toupeira cega" que comanda a história?

Ao pasar, os camponeses estão bebendo, a elite burguesa ignora sua passagem. Ambos os lados se ignoram. Mas algo paira entre eles: a *luta-de-classes* que inexoravelmente fará a roda dar um giro e alterar as relações de poder. "*Tudo é transitório*" diz a carroça de camponeses de Buñuel. Não é necessário, desta vez, o olhar de Cristo, como em Bosch, seguin

do os acontecimentos. Uma força cega tudo comanda e vem das "partes malditas" da produção capitalista.

O O O

Reiterando ainda mais as esferas de poder, temos a seqüência da morte da criança pelo pai, por um motivo fútil e tolo. O direito patriarcal é aí expresso de uma maneira simples e ferina. O poder do "pater-familia" cuja sedimentação já fora rastreada por Engels na sua *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* é aí mostrada em toda sua vivência.

O poder outorgado ao pai, e legalizado desde o direito romano, estabelece um núcleo de violência e arbítrio que estará intimamente ligado ao da mansão do Marquês de Sade.

Não é sem razão que não há punição pelo ato e os convidados reagem ao acontecimento com atitudes de mero aborrecimento como quando se é obrigado a presenciar algo desagradável, mas necessário.

Paralelamente, tem-se o problema da marginalização infantil, como uma das poucas minorias oprimidas que não têm direito à defesa, nem voz autônoma para lutar. Historicamente, a infância é mantida pelos adultos sob ameaças, violências e impedimentos.

O conceito de infância(118), inclusive, pode ser historicamente datado. A visão medieval, por exemplo, não era centrada na criança. Esta não era vista como distinta do adulto. Mesmo na iconografia medieval, principalmente nas iluminuras, já que no espaço da tela, o tema da infância não existe, meninos e meninas são tratados plasticamente como adultos em miniatura. Não havia um vocabulário especial para eles. De certo modo, compartilhavam da submissão geral dos servos e da mulher até terminarem seus estágios de aprendizado e deste modo eram tratados como uma classe servente transitória. O menino crescia então para assumir seu papel nas esferas de poder masculino que a sociedade falocrática lhe reservava. O mesmo não acontecia com as meninas, que se mantinham num estado servil como cidadãs de segunda classe. Nesta época, as crianças não eram segregadas em quartos, escolas ou atividades especiais, próprias para crianças. Sendo o objetivo preparar a criança para a vida adulta, qualquer segregação era sentida como um bloqueio, um atraso. Logo que possível, a criança era integrada na comunidade em todos os níveis e participavam o mais possível da comunidade dos adultos. Não havia brinquedos, jogos ou roupas especiais para elas, nem aulas somente para crianças. O aprendizado nas confrarias de artesãos da idade média era aberto tanto para as crianças como para os adultos. Esta não-segregação das crianças facilitava inclusive a precocidade em vários setores da arte, assim como uma conduta madura bem mais rápida.

(118) Sobre o assunto, veja-se o livro *A Dialética do Sexo* e o interessante capítulo "Abaixo a Infância", de Shulamith Firestone, Editorial Labor do Brasil, RJ, 1976.

Com a estruturação da família nuclear, a partir do século XIV, nota-se um desenvolvimento do conceito de infância. Foi criado um vocabulário para descrever as crianças e para falar-se com elas. Até 1600 não há brinquedos específicos para esta idade, sendo que no final do século XVII há introdução de jogos e brinquedos especiais para a infância e o surgimento inclusive de roupas específicas. A própria iconografia começa a mostrar sinais desta nova estruturação do mundo infantil, com temas onde aparecem Mãe e Filho e, posteriormente inclusive, retratos de crianças, como tema central. A preocupação com a pureza e a inocência das crianças se acentua e começam a se preocupar com a exposição das crianças aos vícios. Inicia-se uma mistificação do mundo infantil, de onde o sexo é banido e o espaço da infância passa a ser visto como um estágio de felicidade. O "Respeito" pela criança é a história também de sua segregação e de sua opressão pelo mundo adulto.

Se o conceito da infância nasce no final do século XVII, o da adolescência surge dos novos conceitos sobre o ciclo vital que a nova sociedade organiza e também para facilitar o recrutamento militar. A nova educação segrega as crianças do mundo adulto por espaços cada vez maiores. Depois do século XVIII acentua-se a separação e distinção de idades ("séries escolares"). Proibidas de freqüentar os adultos, as crianças agora também não podem aprender mais com as crianças mais velhas, devendo contentar-se com os de sua idade. A história da segregação das crianças é ainda a história de sua imbecilização. A precocidade, comum das crianças até a idade média, pas

sa a ser um elemento raro e atípico na sociedade moderna. Mas, acima de tudo, a infância é a história da dominação das crianças pelo poder dos adultos.

Atualmente, teses como a do "filicídio" (defendida por alguns psicanalistas) tentam mostrar a violência a que elas estão sujeitas, debaixo do arbítrio dos pais.

A existência, ainda, dos exércitos baseados na infantaria (=infantes) mostraria também as formas sociais de controle e extermínio dos jovens para que uma gerontocracia mantenha o poder.

Socialmente, a adolescência é hoje mantida num status de meios-direitos civis, além de se exigir que passem por um serviço militar que, a pretexto de uma segurança nacional e territorial, impõe aos jovens uma "lavagem cerebral" de obediência cega aos superiores e a conceitos emanados das gerações mais velhas, ideologicamente comprometidas com a ética e os interesses vigentes. Só depois deste "intermezzo" é que aos jovens é permitido o gozo de sua cidadania completa e a posse de seus documentos.

Buñuel apenas aponta para estas teses. Elas ainda estão em germe na cena da morte da criança pelo pai.

O O O

No espaço da festa, vemos que a personagem feminina, por sua vez, tudo faz para facilitar a ação de seu amante no espaço do jardim. Sua personalidade também está invertida, a

partir da cena do espelho, e ela tem necessidade dos espaços vazios, mais naturais (como o do jardim em oposição aos da mansão), para explicitar a sua liberdade e o seu erotismo. A partir da cena do jardim, Buñuel colocará a problemática dos dois pais opressores. Novamente, um numa linha de repressão vinda do exterior e o outro numa repressão interior, vinda das próprias camadas inconscientes do elemento masculino.

Inicialmente, todos os objetos culturais do jardim atrapalham a tentativa de relacionamento dos dois amantes. As cadeiras são incômodas e estreitas. As estátuas estão sempre no caminho, atrapalhando; as roupas apertadas os incomodam e tiram sua liberdade de movimento. É no chão que eles irão encontrar a melhor posição para seu ato amoroso.

Assustar-se-ão, ainda, com os primeiros acordes da orquestra. A música, como elemento cultural fortemente codificado e estruturada em regras de harmonia precisas, é usada como contra-ponto à falta de "rigor" e ao anarquismo de conduta dos dois amantes.

O rapaz ainda se deterá, mais uma vez, ao perder-se numa visão subjetiva de uma passarela onde caminham cinco Maristas, sendo que um deles se detém, olha para seu lado, fugindo em seguida, muito espantado.

Esta cena tem um antecedente literário de autoria do próprio Buñuel, além de ser uma lembrança de sua formação escolar. Trata-se do livro que Buñuel escreveu pouco antes do seu primeiro filme feito com Dali e que se chamava, justamente, UN CHIEN ANDALOU, estando aí a gênese do nome do primeiro filme.

Neste livro há os seguintes versos num poema:

"Quantos Maristas cabem numa passarela?

"Quatro ou cinco"(119)

.....

Nesta cena de *L'ÂGE D'OR*, Buñuel materializa seus próprios versos, colocando cinco Maristas na passarela; os mesmos irmãos Maristas do Colégio onde aos seis anos iniciou seus estudos, passando depois ao Colégio dos Jesuítas onde ficou até aos 16 anos.

Todas estas interrupções, entretanto, são meros preâmbulos para a primeira grande interrupção do ato amoroso dos dois jovens: Um criado vem avisar que chamam o rapaz ao telefone. E temos aí a presença do primeiro pai castrador e opressor.

No telefone está o Ministro que, aos gritos, o culpa de ter invertido toda a ordem social com suas atitudes anárquicas. Buñuel coloca, neste momento, cenas de revolução com a cidade sendo destruída e o povo fugindo como rebanhos assustados. A conduta anárquica do rapaz é que estaria causando tudo aquilo, segundo o discurso do Ministro, que tenta fazê-lo voltar aos bons modos, às regras, às condutas normais, cobrando-lhe tudo o que a sociedade por ele fizera ao educá-lo, mantendo-o vivo, em segurança e alimentado. Brusca^{mente}, o rapaz puxa o fio do telefone e com isso mata o Ministro/Pai. Numa cena ousada, Buñuel coloca o Ministro morto, no teto, numa inversão total da praxis social.

(119) Trata-se do poema de Luis Buñuel "El Arco Iris y la Cataplasma", citado por J. Francisco Aranda, in *Luis Buñuel Biografía Crítica*, o.c., p. 338.

Este primeiro personagem, de valor nitidamente social, simbolizando uma repressão que vem de fora, das formas sociais de contenção da cidade, pode ser superada e vencidas. Afinal de contas, o exemplo da Revolução Russa, na Europa de 1930, ainda estava muito próximo e se constituía num bom argumento de que o social instituído poderia ser mudado através de uma revolução proveniente das "partes baixas" de produção, ou seja, o povo. Desse modo, o anti-herói, neste momento, é um herói vitorioso, vencendo a primeira forma de repressão — a social.

Mas haverá ainda uma segunda interrupção do ato sexual dos dois amantes. Desta vez será o maestro que, com as mãos postas no rosto, começará a caminhar em direção aos dois, separando-os. A moça se aninha arrependida nos braços deste segundo Pai/Maestro e o rapaz, assumindo a posição do maestro (mãos no rosto), afasta-se de sua amada. Desta vez, não se trata de uma repressão exterior, mas das próprias censuras internas do personagem. Numa cena anterior, ele já vira o rosto de sua mãe envelhecida em superposição ao da moça, o que lhe inibiu completamente a continuação do ato.

Vencido por uma repressão que brota de dentro de si mesmo (e por isto *não tem rosto* — daí as mãos do Maestro que cobre a face), ele não consegue agora ser vencedor e abandona o local de sua luta maior. Desesperado vai até o quarto da moça e começa a atirar objetos pela janela. São objetos simbólicos da sociedade burguesa tradicional e também símbolos fáli-

cos altamente repressivos. Numa catarse histórica ele atira pela janela:

- a) UM ARADO: É o símbolo maior da Cultura. A partir do plantio dos campos é que as terras foram divididas e a propriedade privada tem seu início. Também a partir dos campos lavrados e da espera pela colheita é que os primeiros agrupamentos estáveis e não-nômades aparecem, com o conseqüente surgimento das primeiras cidades. Também é a partir da necessidade de se transmitir as terras através da herança, para que permaneçam na mesma família, que as leis matrimoniais surgem e se termina com a poligamia, pois há necessidade de reconhecer-se o primogênito como legítimo e transmitir-lhe os bens.

Por outro lado, como todos os outros objetos lançados pela janela (com exceção de um único), é um símbolo duplo, possuindo ainda uma conotação sexual. É de todos o mais perfeito símbolo fálico. O arado deflora e violenta a terra virgem com a conseqüente sementeira (da mesma maneira que o órgão sexual masculino).

- b) UM PINHEIRO EM CHAMAS: Símbolo da festa máxima da cristandade, a árvore de Natal é também um símbolo fálico devido ao seu formato cuneiforme. Esta metáfora é dupla, pois há um *pinheiro* e há as *chamas* que o devoram. As relações entre o poder do PENIS e o FOGO são óbvias. Mas o fogo devora a própria árvore, da mesma maneira que o excesso de poder do *FALUS* destrói

as possibilidades de interação positiva com o elemento feminino.

- c) UM ARCEBISPO: Símbolo da moral e da hierarquia temporal da igreja católica e também símbolo paterno de castração. Metáfora do Deus/Pai repressor(120).
- d) UMA GIRAFA: É a única imagem que não remete a uma conceituação dupla. Constitui-se na idéia do Todo (fallus) dado por uma de suas partes (o comprimento excessivo do pescoço da girafa). Será a única sobre a qual haverá uma tentativa de recuperação. Seu lugar não é, como os outros, o monturo de lixo, mas sim, o MAR. Todos os objetos anteriores caem no chão, como lixo a ser recolhido, por terem sua conotação sexual ligada aos preceitos da sociedade burguesa, menos a girafa que se apresenta autônoma na sua conotação fálica. Ela tomba por uma longa penedra e se afunda no mar. O sexo volta assim às suas origens — o grande oceano quente de onde toda a vida e todo o sexo saiu. Volta, de novo, ao berço de onde se originou, para poder renascer purificado e sem repressões, numa nova era — a da Idade do Ouro. O anti-herói, vencido por si mesmo, procura assim um renascimento a partir de uma nova gênese para seu próprio sexo re-

(120) As referências diretas à Igreja e seu papel opressor, como nesta cena, explicam também, em parte, o escândalo suscitado pelo filme. Na experiência anterior (UN CHIEN ANDALOU) não há alusões deste tipo.

primido e falido. Em seguida, vemos a mão do rapaz lançando, pela janela, plumas brancas (121).

Imediatamente a câmera inicia um violento movimento ascensional que parece vir de todas as forças subterrâneas da personagem. Sobrevientemente do inconsciente reprimido, do sexo reprimido, do erotismo reprimido, enfim, numa ebulição tremenda como a de um vulcão em erupção. E este movimento para o alto termina no Castelo de Saligny onde a neve tomba e os nobres, criados pela imaginação altamente erótica do Marquês de Sade, estão a sair depois de terem se esgotado em 120 noites de orgias e devassidão, tal como é contado na obra do Marquês. Fecha-se o filme, então, com o grande Sufixo sobre o erotismo, tornado patológico e conseqüentemente marginalizado.

Antes, a personagem masculina, falida e vencida, desaparecera numa imagem de alto valor excretório, ao ejetar pelo orifício representado pela janela todos os símbolos de sua

(121) O tema da girafa merecerá de Buñuel, ainda, um artigo em *Le Sur-réalisme au Service de la Révolution*, Nº 6, de 15-05-1933.

Sobre esta idéia, Georges Sadoul observa: "Se minha memória não falha, a girafa constituía um projeto de objetos surrealistas que deveriam ser colocados num parque da vila da Viscondessa de Noailles, na Costa Azul, onde fora rodada anteriormente a película 'Les Mystères de Chateau de Dés', por Man Ray. Este último projeto deveria ser executado por Alberto Giacometti. Recordo que ele participou no projeto de uma girafa, mas nunca chegou a executá-la".

OBSERVAÇÕES DE LUIS BUÑUEL: Sim, a executamos, entretanto o que de veria ser visto no interior das manchas aparecia apenas escrito. A girafa foi colocada no hall dos Noailles e os visitantes tinham que subir numa escada de mão para destapar as manchas. Depois de alguns dias a armação foi trasladada para o jardim.

Cf. J. Francisco Aranda, in *Luis Buñuel Biografia Crítica*, o.c., p. 352.

repressão e falência. Resta agora apenas o espelho refletor do Sufixo, reiterando a causa desta falência. E nos reflexos alternados da repressão sexual desta última seqüência e da repressão social (dada pelo espelho do Prefixo), debate-se o mais patético dos anti-heróis da história do cinema.

O filme é, pois, racionalmente construído, iniciando-se com a câmera num movimento aéreo e descendente, inaugurando a fundação da cidade (vinda do mundo da cabeça) e terminando com uma ascendente e violenta subida da câmera, mostrando a explosão de todo o Cultural instituído pela Cidade (subindo das "partes malditas" do baixo ventre). Não há nenhuma hesitação nesta construção. *L'ÂGE D'OR* reitera incessantemente, em todos os seus movimentos de câmera, em todas as suas imagens surreais, uma mesma preocupação: a necessidade de um novo espaço para a sexualidade e, por decorrência, de um novo espaço de relações de poder.

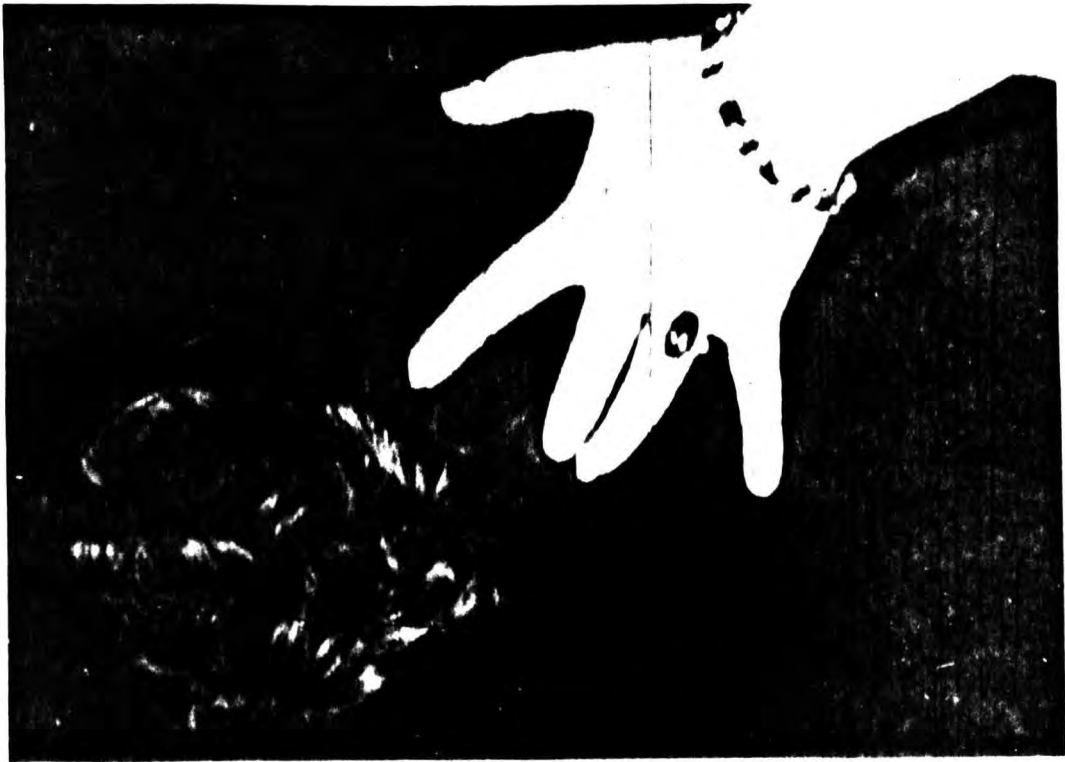


A violência do protagonista explicita-se contra tudo. Na foto, depois de ter tentado violar a jovem, na lama e chutado um cãozinho preso à coleira, esmaga um inseto com os pés numa fúria absurda e desproporcional (um excesso de gasto perdulário da violência o qual encontrará seu alvo correto no desenrolar do filme).



Levado pelos policiais pelas ruas da cidade, o protagonista apresenta a roupa enlameada pelo ataque sexual que tentara contra a jovem.

Para atualizar o espaço anterior à fundação da cidade, onde se dá o surgimento do protagonista e a cidade moderna onde ele reaparece (Roma Imperial), Buñuel utiliza-se de um documentário mostrando o desenvolvimento da cidade (Roma), o Vaticano (sede da Igreja) e as situações de falência do espaço urbano: poluição (transeunte com as roupas cheias de pó), congestionamento de carros, desmoronamento de edifícios e a solidão das pessoas nos bares.



As imagens remetendo a um onanismo compensatório, numa clara indicação do sexo culposo, solitário e de tendências aberrativas do ocidente, é uma constante em *L'ÂGE D'OR*:

- Na foto, uma mão feminina fricciona um orifício. Ao lado, tufo de cabelo.
- O pai da jovem, na farmácia, arrolha o gargalo de uma garrafa com o dedo, com movimentos característicos.
- A jovem tem movimentos masturbatórios com seu dedo enfaixado e depois com seu anel.
- Ao ser deixada pelo amante, no jardim, suga o dedo do pé de uma estátua.



O Presidente e sua mulher chegando para a festa na man
são do Marquês.

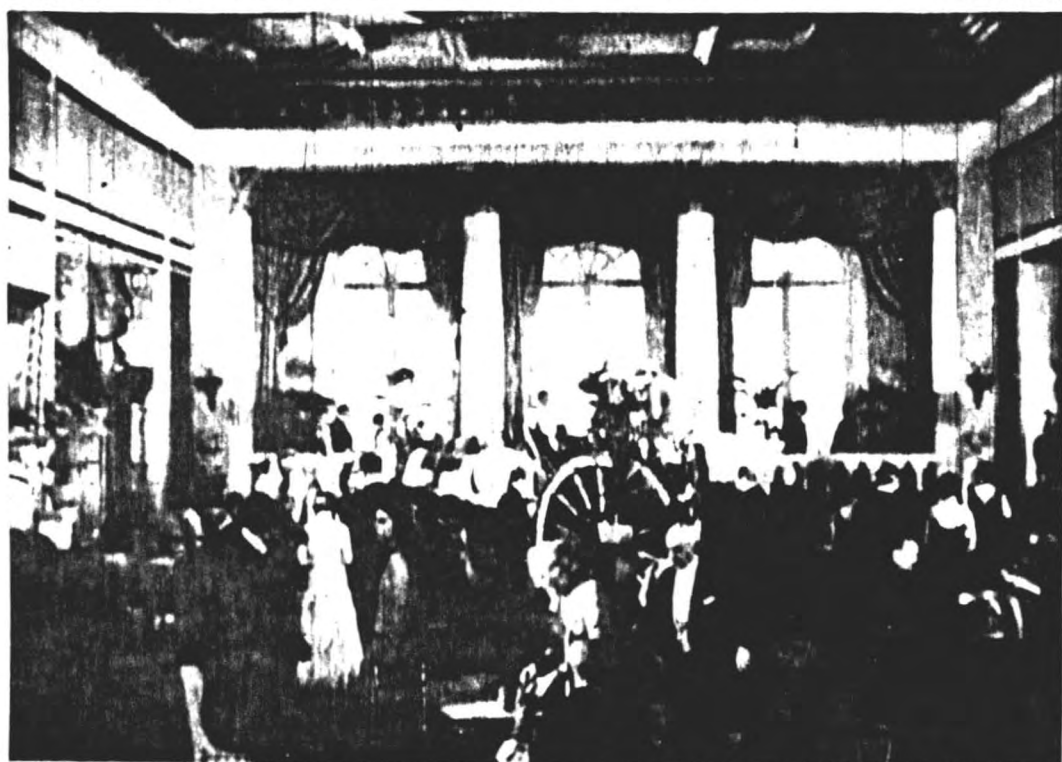
Atualização dos poderes instituídos desde a fundação
da cidade e que se perpetuam na sua direção.



Hieronymus
Bosch

"A Carroça
de Feno"

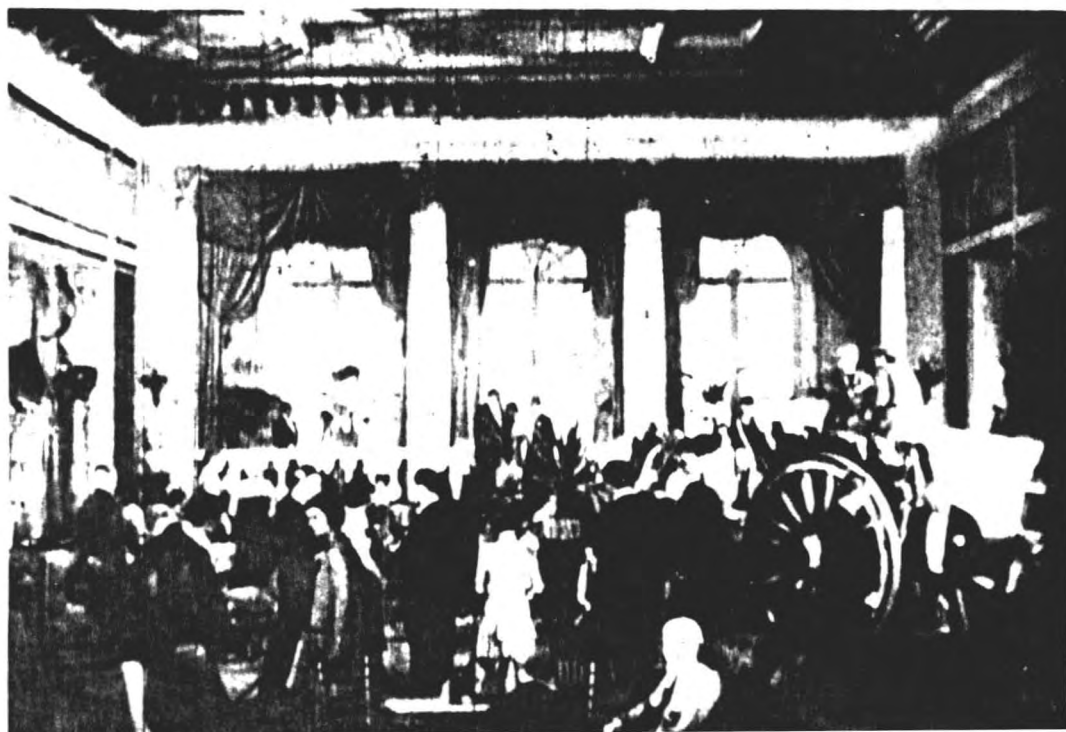
(painel cer-
tral)



Luis Buñuel

Cena da ca-
roça de ca-
poneses

(L'ÂGE D'OR)



Plano Geral
da carroça
de camponeses

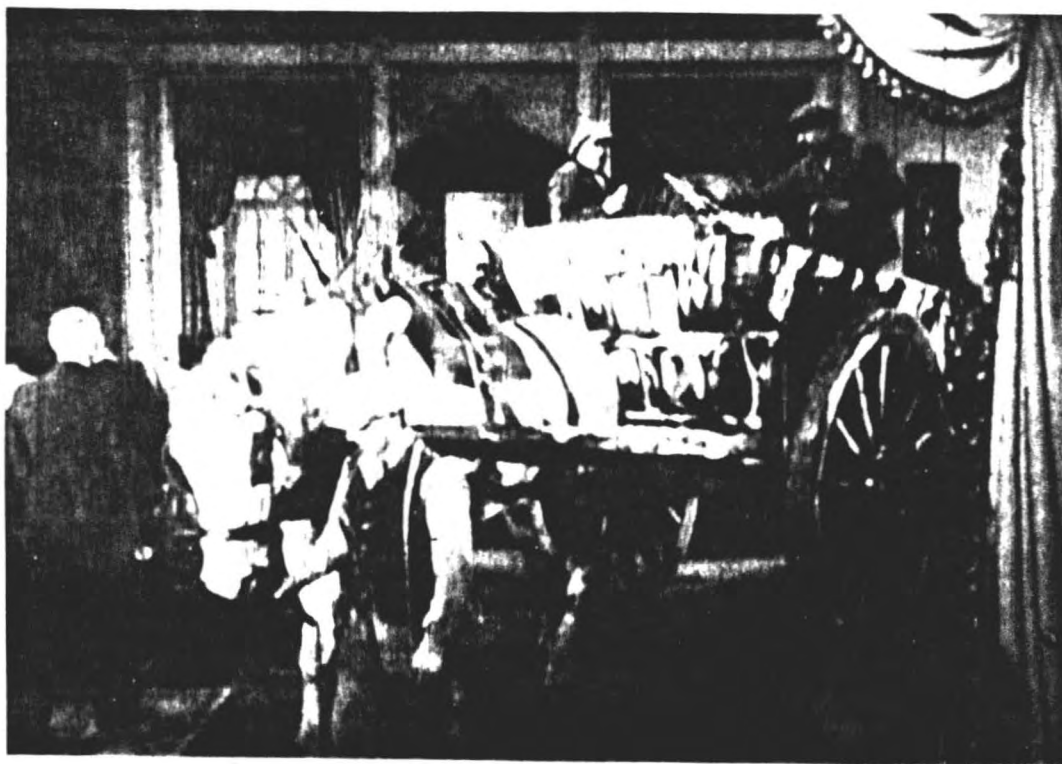
(L'ÂGE D'OR)

Os camponeses bêbados transitam e não são "vistos" pelos convidados.

(ambos os lados são "cogós").



O fogo nas dependências dos criados e as atribuições e riscos da mão-de-obra assalariada não interrompem a festa e não interessa aos convidados.



Da mesma forma, os camponeses na carroça (mão-de-obra rural) são ignorados pelos donos da mansão e seus convidados.

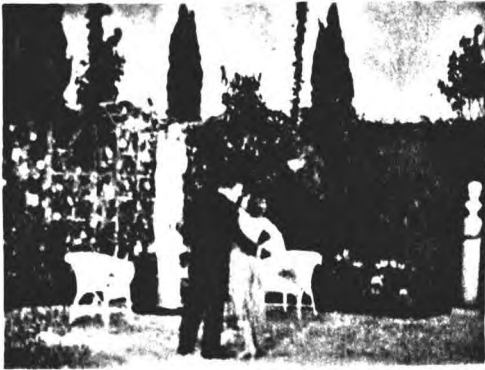


A jovem, mantendo movimentos masturbatórios inconscientes com seu anel, divaga pensando em seu amante que logo estará entrando na festa acompanhado de um vestido vazio pendurado num cabide.



O Marquês revida o insulto do personagem que esbofeteou sua esposa, expulsando-o de sua mansão e de sua festa.

Os dois poderes se defrontam aqui: a violência revolucionária do protagonista e o poder instituído, simbolizado pela posição social do Marquês.



O protagonista leva a jovem para o jardim. Ela facilita o encontro, assumindo totalmente as necessidades de seu erotismo.

Todos os objetos culturais do jardim (estátuas, cadeiras, roupas, etc.) atrapalham o ato amoroso dos dois jovens; os quais ainda serão interrompidos mais cinco vezes.



O erotismo é assumido na sua crueza mais explícita. O delírio de entredevoração carnal dos dois amantes é mostrado literalmente.



De repente a mão que acariciava a jovem é uma mão mutilada. Da mesma maneira que o sexo ocidental é um sexo mutilado e em falência.



Abandonada pelo amante, para atender ao chamado telefônico do Ministro, a jovem se compensa num ato de sexo oral, sugando o dedo da estátua.



A Morte do Ministro. Buñuel, nesta seqüência, inverterá a própria lei da gravidade, fazendo o Ministro tombar para o teto, depois de se suicidar.

Toda a inversão da praxis social tentada pelo protagonista está aqui sintetizada.

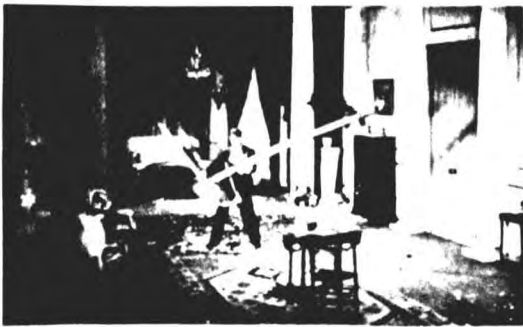


O maestro prepara-se para executar a sinfonia de Wagner, "Tristão e Isolda", na festa do Marquês. É o mesmo que se constituirá na última repressão inconsciente do protagonista, impedindo-o de prosseguir seu ato sexual.

Na mesma foto vemos o Marista que será visto sobre a ponte, num dos delírios visuais do jovem, também interrompendo seu colóquio amoroso.

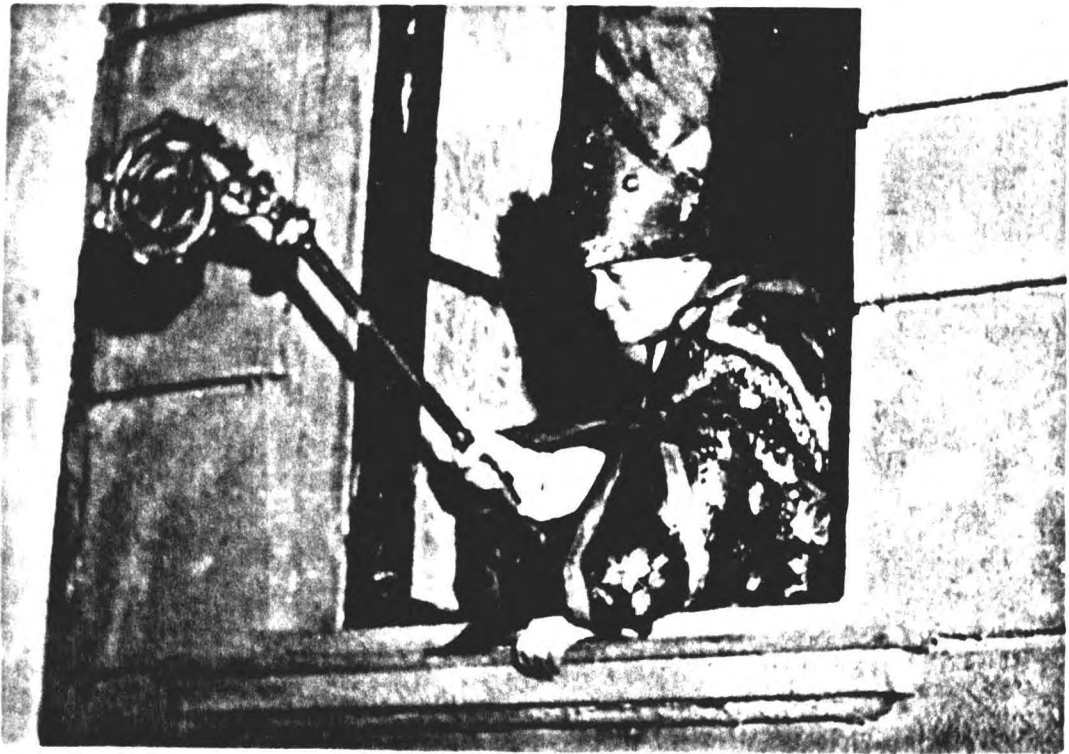


A última interrupção do ato sexual dos dois jovens e a definitiva é dada pela aparição da figura do MAESTRO/PAI/REPRESOR que com o rosto encoberto os separa. A jovem se aninha em seus braços e o beija numa atualização do "complexo de Electra", abandonando seu amante que se retira da cena.



Na última seqüência interna, o jovem irá ejetar pela janela os símbolos de sua falência: Atirárá um pinheiro em chamas, um arcebispo, um arado e uma girafa.

De todos eles o arado é o mais completo símbolo de produção social e de explicitação sexual.



O arcebispo é atirado pela janela. A preocupação de Buñuel em denunciar a opressão religiosa no inconsciente cristão permanecerá uma constante em toda sua filmografia posterior a *L'ÂGE D'OR*.



O jovem desesperado refugia-se no quarto da jovem e dilacera um dos travesseiros de plumas. As mesmas plumas a que Buñuel dará uma utilização retórica, fazendo-as ligar à última cena do personagem com a neve que cai sobre o castelo de Selligny na seqüência final.

IX - A "IDADE DE OURO" COMO SÍNTESE SEMÂNTICA EM L'ÂGE D'OR

"E não sabemos se atrás dos três grandes simulacros as fezes, o sangue e a putrefação, não se esconde justamente a desejada 'terra dos tesouros'.

Conhecedores de simulacros, aprendemos desde longo tempo a reconhecer a imagem do desejo por detrás dos simulacros do terror e mesmo o despertar das 'IDADES DE OURO' atrás dos ignominiosos simulacros escatológicos".

(Salvador Dali - *L'Âne Pourri*)

Resta agora procurar a grande síntese destes dois momentos dialéticos que tentam se destruir: o do social instaurado com suas repressões culturais e o da antítese representada pelo rapaz com sua explicitação através da transgressão pelo erotismo. Uma vez que a falência do herói para consigo ficou clara e inequívoca, a grande síntese passa a ser dada não mais pelo filme mas por uma idéia: a da constatação de que a falência do Ocidente só terminará com uma nova Idade de Ouro, quando se der novamente o reencontro do homem consigo mesmo e com o mundo que o cerca.

Em que pese a utopia da proposta colocada por esta síntese, somos obrigados a convir que a escolha do nome para o filme não foi arbitrária. Isto porque, dentro do pensamento de Bataille, a "Idade de Ouro" apresenta um conteúdo de vio-

lência e gasto perfeitamente coerente com suas idéias que vimos expondo até agora. E no filme de Buñuel, entendido como uma peça estética, una e estruturalmente coerente, o título pertence à obra por direito de significante e significado, entrosando-se perfeitamente com toda a construção do filme.

Buscando as fontes sobre a idéia de uma Idade de Ouro, temos que retornar a Hesíodo e sua Teogonia nas referências encontradas em *Os Trabalhos e os Dias* (Mito das Raças). Segundo o relato de Hesíodo, vemos que CRONOS (da primeira geração de deuses) revolta-se contra seu pai URANO que escondia os filhos no interior da TERRA (GAIA) e o mutila horrivelmente para que não possa ter mais filhos. Urano é o deus do Céu, da clareza da mente e, por manter a Terra eternamente fecundada e gerando incessantemente, é que Cronos se rebela e provoca a terrível mutilação ao pai.

Mas, em seguida, Cronos, edipianamente, substitui o pai na sua violência. Da deusa REIA teve vários filhos que engolia logo que nasciam para não ser por eles destronado. Porém, Reia, quando nasceu Zeus, entregou-lhe, no lugar do filho, uma pedra envolta em faixas. Mais tarde, Zeus irá lutar contra Cronos e instaurar a nova dinastia de deuses que serão, inclusive, os da Polis grega.

Conta ainda a tradição, que Cronos, destronado pelo seu filho e reduzido à condição de simples mortal, foi refugiar-se na Itália, no Lácio, onde reuniu os homens ferozes, esparsos nas montanhas e deu-lhes as primeiras leis. O seu reinado foi a Idade de Ouro, sendo os seus súditos governados

com brandura. Foi restabelecida a igualdade das condições. Nenhum homem servia a outro como criado, ninguém possuía coisa alguma exclusivamente para si, tudo era bem comum, como se todos tivessem tido a mesma herança. As Saturnálias eram festas cuja instituição remontava ao passado, muito além da fundação da cidade e consistiam sobretudo em representar a igualdade que primitivamente reinara entre os homens (122).

Dessa idéia do Tempo tudo submetendo a sua voragem, Bataille irá perceber dois momentos: primeiramente, que o tempo é a maior explicitação de gasto contínuo e cuja reposição é impossível. Não há para a razão humana nenhuma outra instância em que se perceba a possibilidade de gastar-se ininteruptamente e de modo incessante. Mas, muito mais do que um sentimento de perda contínua o Tempo ainda traz, no pensamento grego, um pesado sentido de violência. Vejamos tal característica nas próprias palavras de Bataille:

"A Grécia dos primeiros tempos já revelara as possibilidades de acordo dos homens com a violência.

"Parece mesmo que a Grécia antiga nasceu pela ferida e pelo crime, da mesma forma que o poder de Cronos foi engendrado pela sangrenta mutilação de Urano, seu pai, ou seja, pela mutilação da soberania divina do céu.

"Cronos, o deus 'muito humano' da Idade de Ouro foi festejado nas Saturnálias. Dionísios cuja vinda ao mundo dependeu da morte de sua mãe pe

(122) O termo "Saturnália" vem do nome latino de CRONOS: Saturno.

lo seu pai — o criminoso Zeus fulminando de um golpe a Sêmele — Dionísios, trágico, repleto de embriaguez, abria as festas das bacantes.

"É o menos explicado dos mistérios que a tragédia, numa festa dedicada ao tempo que infunde o horror, representasse para os homens, os sinais do delírio e da morte, nos quais eles podiam reconhecer sua verdadeira natureza" (123).

Esta verdadeira natureza é dupla para o pensamento de Bataille.

Refere-se a idéia de Gasto total que não pode ser repostado e a violência contida nas energias sexuais. A violência e o gasto são as essências do Homem e do Universo de onde ele saiu. Nestas essências idênticas é que o homem pode dizer-se filho do Cosmos. É por isso que em *L'ÂGE D'OR* se reitera esta grande essência humana em seu título que é a síntese e o coroamento de toda a estrutura do filme.

Buñuel, inclusive, como já foi dito anteriormente, define a substância de seu filme como sendo o instinto sexual e o sentido de morte (EROS e TÂNATOS). Note-se, então, que Buñuel utiliza-se da duas fontes máximas de gasto (além do TEMPO), tal como Bataille apontará em suas obras: o ato sexual (desvinculado de suas funções procriadoras) e a morte. A idéia da morte como sacrifício, como vítimas imoladas, é constante por todo o filme:

(123) BATAILLE, Georges. "Les Temps Tragiques de la Grèce", no artigo "L'Obélisque", in *Oeuvres Complètes*, vol. I, Éditions Gallimard, Paris, 1970, pp. 507-508.

- os guerrilheiros morrem para que a cidade nasça;
- a cidade é fundada por sobre os despojos dos Maiores quinos;
- o Ministro se suicida;
- o protagonista vencido abandona sua amante, depois de ter sido visto com o rosto ensanguentado, como se tivesse sido vítima de uma tortura sádica;
- a jovem ensanguentada sai do Castelo e é morta pela figura semelhante a Cristo;
- a cruz fecha o filme com a idéia implícita da morte infamante do filho de Deus.

Reiterando os abismos da construção em espelhos do filme, o nível semântico altamente carregado do título nos leva, pois, às idéias escatológicas de violência e gasto irre recuperável que Buñuel tentou mostrar no surrealismo de suas imagens.

Tal empresa será também tentada por Bataille que ou sou juntar a filosofia de Nietzsche (que não apresenta uma sistematização rigorosa), com as teses de Marx, tentando ainda a recuperação das forças da Libido, aceitando-as com toda a sua carga de violência. Se tal proposta parece estranha, cremos que só a estética surrealista poderia dar conta de tal configuração e Bataille a elege como sua forma de expressão.

O título do filme é ainda a máscara do deus JANUS (neste filme tão cheio de máscaras...). Olha o passado, para uma Idade de Ouro onde a ruptura entre HOMEM/NATUREZA, MACHO/FÊMEA, VIDA/MORTE ainda não se dera, numa nostalgia pela uni

dade original e neste olhar aponta para uma época anterior ao mito narrado por Hesíodo.

Mas, como JANUS, possui ainda um outro rosto que olha para o futuro onde uma nova Idade de Ouro poderia ser conseguida através de um novo pacto social, a ser escrito depois da revolução proletária.

Nesta perspectiva, o filme mostra-se, talvez, propositalmente ambíguo.

O surrealismo foi a primeira ideologia com uma proposta erótico-estética que tenta um pacto com o marxismo. Apesar das querelas entre os surrealistas e marxistas ateram-se a aspectos de abordagem epistemológica do mundo e suas vias de conhecimento, juntamente com uma defesa da liberdade artística, subjaz, aí, uma pendência quanto ao papel do corpo e do erotismo.

O discurso marxista do Partido Comunista não prevê uma utilização do corpo, enquanto fonte de prazer exclusivamente. A função do orgasmo não é tratada como força a ser recuperada, mas apenas denunciada em suas manifestações patológicas, como síndrome da decadência burguesa-capitalista. O erótico, igualmente, em todas as suas manifestações, é banido e toda arte que o tem como tema é arrolada entre as "artes decedentes da burguesia".

O próprio entendimento do corpo feminino é mantido, paradoxalmente, nas mesmas chaves sexuais da sociedade patriarcal. Denuncia-se a opressão da mulher enquanto força produtiva, a expropriação de sua mais-valia doméstica pelo "pater-família"

e como componente da célula familiar burguesa que transmite e mantém a tradição do sistema. Entretanto, o marxismo mantém intocado o discurso falocrático com relação ao papel sexual da mulher, da mesma maneira que mantém um silêncio total com relação a qualquer forma sexual não ortodoxa. Não há espaço dentro do Partido para as reivindicações das minorias sexuais.

Buñuel, ao tentar uma síntese de *L'ÂGE D'OR*, coerentemente com as idéias da Europa de 30, e mesmo com a postura política dos surrealistas, estabelece uma possibilidade de uma nova Idade de Ouro, advinda da revolução socialista. Entretanto, colocara a necessidade de uma revolução também em termos eróticos e sexuais. O "macho" falido precisa de uma redenção para sua libido. Estranhamente, a revolução social marxista não prevê essa redenção do FALUS, nem a conquista pela "fêmea" de sua sexualidade em novas chaves não comprometidas com a submissão ao macho. O anti-herói de Buñuel e sua amante deverão levar sua luta para além da revolução socialista. Os "120 Dias de Sodoma" poderão ainda ser reeditados em pleno paraíso socialista" (124).

As forças da libido não discutidas e simplesmente submetidas a planos quinquenais de produção terão ainda terreno escuro e úmido suficiente para deitar suas raízes e produzir toda sorte de aberrações. O castelo do Conde de Blangis não é tomado pelas forças revolucionárias, como a cidade e a

(123) Sobre a situação da vida sexual na Rússia atual, veja-se o livro do Dr. Mikhail Stern - *La Vie Sexuelle en U.R.S.S.*, Ed. Albin Michel, Paris, 1979, onde é denunciado o alto grau de repressão sexual mantido atualmente pela "moral oficial" do Partido e suas transgressões no nível civil.

praça o foram. Lembremos sempre que a praça é o local da luz solar. O reino da cabeça preside a revolução socialista. Mas, como Bataille colocara, o reino da cabeça sempre mantém Dionísios cativo e, com ele, o homem por inteiro, desvinculado mais uma vez do seu poder maior de soberania, o erotismo. Alguma coisa está esquecida na proposta social da revolução que a compromete desde seu primeiro momento.

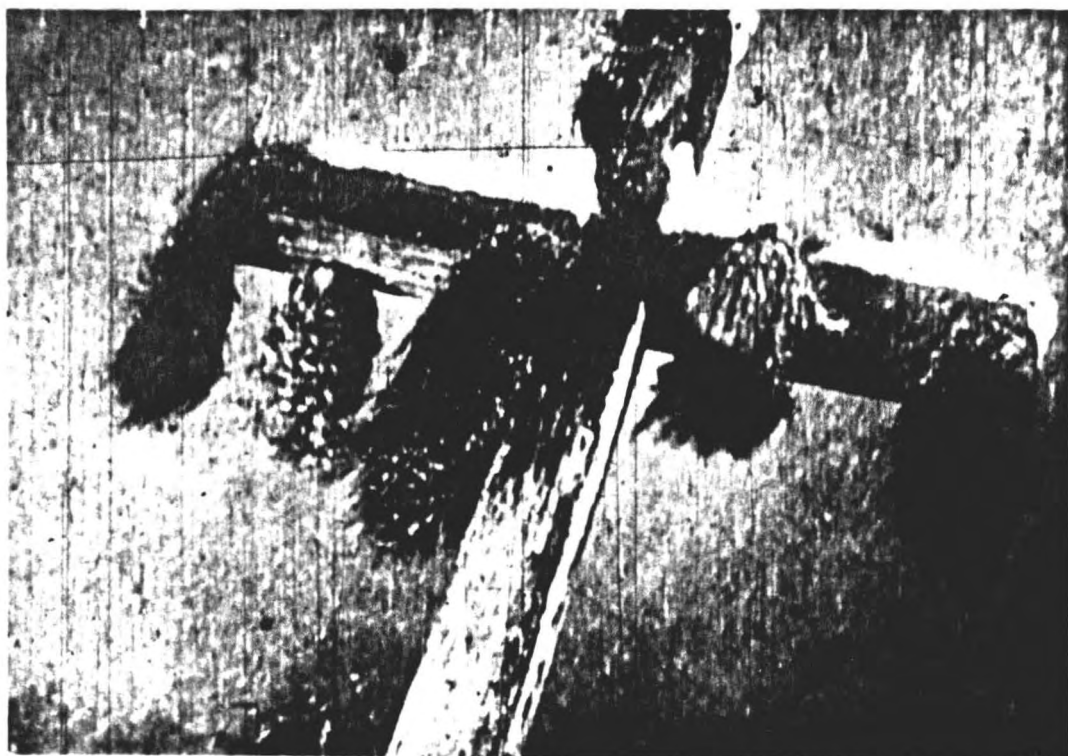
Buñuel não formulou este discurso explicitamente, mas ele está implícito na ambigüidade do título de seu filme. Para qual sociedade o Castelo de Sade serve de pano de fundo? Talvez para ambas, tanto a sociedade capitalista quanto a comunista.

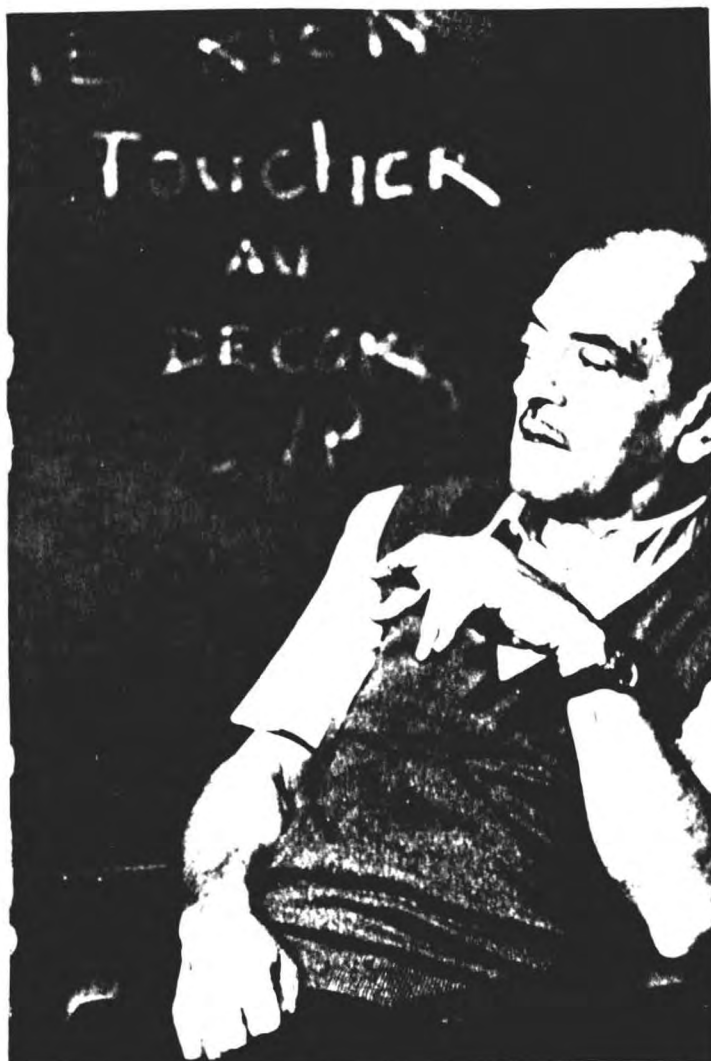
É Dionísios que continua ainda crucificado na última imagem do filme. Os escalpos (=cabelos, pelos, incluindo os provenientes dos órgãos sexuais) são a lembrança de que algo proveniente do mundo escuro dos desejos, do baixo ventre, está ainda preso e aviltado.

Que *L'ÂGE D'OR* ainda seja, nos dias de hoje, um filme altamente inquietante é porque justamente mostrou por breves momentos, em suas imagens, o mais profundo do inconsciente do Ocidente, aquilo que é a causa da decadência e da falência deste mesmo Ocidente — sua impossibilidade de conviver com a violência, o erotismo e a energia de onde o homem surgiu.

Neste divórcio de suas verdadeiras fontes de energia, passou-se a rotular tudo o que saísse dessas profundezas de loucura.

Mas os poetas e filósofos malditos como Nietzsche, Bataille e Buñuel, às vezes, teimam em falar desses monstros para grande escândalo do nosso século.





LUIS BUÑUEL (22/02/1900). Nascido em Calanda - ESPANHA

FILMOGRAFIA

- 1928 - UN CHIEN ANDALOU (realizado em parceria com Salvador DALI). França.
- 1930 - *L'ÂGE D'OR*. (França).
- 1932 - LAS HURDES OU TIERRA SIN PAN. (Espanha).
- 1937 - ESPAÑA LEAL EN ARMAS. (Espagne 1937). Espanha e França.
- 1946 - GRAN CASSINO. (Tampico). México.
- 1949 - EL GRAN CALAVERA. México.

- 1950 - LOS OLVIDADOS. México.
SUSANA, MULHER DIABÓLICA (SUSANA OU CARNE Y DEMONIO).
México.
- 1951 - LA HIJA DEL ENGAÑO, (DON QUINTIN EL AMARGAO). México.
UMA MULHER SEM AMOR ("Una Mujer sin Amor" ou "Cuando
los Hijos nos jusgan").México.
- 1952 - O BRUTO (EL BRUTO). México.
ROBINSON CRUSOÉ. (LAS AVENTURAS DE ROBINSON CRUSOÉ).
México.
EL. México.
- 1953 - ESCRAVOS DO RANCOR (ABISMOS DE PASION). México.
LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA. México.
- 1954 - EL RIO Y LA MUERTE. México.
- 1955 - ENSAYO DE UN CRIMEN. (LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO
DE LA CRUZ). México.
CELA S'APPELE L'AURORE. (GLI AMANTI DI DOMANI). França
e Itália.
- 1956 - LA MORT EN CE JARDIN (LA MUERTE EN ESTE JARDIN). Méxi-
co e França.
- 1958 - NAZARIN. México.
- 1959 - OS AMBICIOSOS (LA FIEVRE MONTE À EL PAO). França.
- 1960 - A ADOLESCENTE. (THE YOUNG ONE). México e USA.
- 1961 - VIRIDIANA. Espanha.
- 1962 - O ANJO EXTERMINADOR (EL ANGEL EXTERMINADOR). México.
O DIÁRIO DE UMA CAMAREIRA (LE JOURNAL D'UNE FEMME DE
CHAMBRE). França e Itália.
- 1965 - SIMON DEL DESIERTO. México.
- 1966 - A BELA DA TARDE (BELLE DE JOUR). França.
- 1969 - O ESTRANHO CAMINHO DE SÃO TIAGO (LA VOIE LACTÉE). Fran-
ça e Itália.
- 1970 - TRISTANA, UMA PAIXÃO MÓRBIDA (TRISTANA). Espanha - Fran-
ça - Itália.

- 1972 - O DISCRETO CHARME DA BURGUESIA (LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE). França.
- 1974 - O FANTASMA DA LIBERDADE (LE PHANTOME DE LA LIBERTÉ). França.
- 1977 - ESTE OBSCURO OBJETO DO DESEJO. (Cet Obscur Object du Désir). França.

0 0 0

Anteriormente a 1929, Luis Buñuel trabalhou com os seguintes diretores:

- 1926 - *Jean Epstein*, como "Assistente de Direção" no filme MAUPRAT (França).
- 1927 - *Henri Etievant* e *Marius Nalpas*, como "2º Assistente de Direção" no filme LA SIRENE DES TROPIQUES (França).
- 1928 - *Jean Epstein*, como "Assistente de Direção" no filme LA CHUTE DE LA MAISON USHER (França).
- Germaine Dulac*, como "Assistente de Direção" no filme ÉTUDE CINÉMATOGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE (França).
- Idem, idem*, no filme THÈMES ET VARIATIONS (França).
- 1929 - *Germaine Dulac*, como "Assistente de Direção" no filme DISQUE 927 (França).

MANIFESTO DOS SURREALISTAS A PROPÓSITO DE "L'ÂGE D'OR"(*)

A IDADE DE OURO

Na quarta feira, 12 de novembro de 1930 e nos dias seguintes, devendo tomar lugar, quotidianamente, numa sala de espetáculos, algumas centenas de pessoas guiadas a este lugar por aspirações as mais diversas, fortemente contraditórias e que vão, numa escala vastíssima, das melhores às piores; estas pessoas, em geral, não se conhecendo e mesmo, do ponto de vista social, tendo a ver muito pouco umas com as outras mas conjurando-se elas o queiram ou não, em virtude da obscuridade ou do alinhamento insensível e da hora que para todos é a mesma, para levar ao sucesso ou ao fracasso, com L'ÂGE D'OR de Buñuel, um dos programas máximos de reinvidicações já propostos à consciência humana até hoje, convém talvez, mais do que se abandonar à delícia de ver, enfim, transgredidas, ao máximo, as leis desalentadoras que tornavam inofensiva a obra de arte sob a qual há um Cristo e diante da qual, com a ajuda da hipocrisia, esforçamo-nos por não reconhecer, sob o nome da beleza, senão uma mordada, é conveniente certamente medir, com algum rigor, a envergadura desta ave de rapina, hoje totalmente inesperada no céu que baixa, no céu ocidental que baixa: L'ÂGE D'OR.

(*) O texto integral aparece em *Documents Surréalistes*, Tomo 2, de *Histoire du Surréalisme* de Maurice Nadeau, Éd. du Seuil, Paris, 1948, pp. 167-178:

Na Revista *L'Avant-Scène du Cinéma*, Paris, nºs. 27-28, de 15 de junho e 15 de julho de 1963.

Em francês, no livro *L'Occhio Tagliato* de Gianni Rondolino, Ed. Martano, Turin, 1972.

No livro *Les Surréalistes et le Cinéma*, de Alain e Odette Virmaux, Éditions Seghers, Paris, 1976, pp. 178-188.

Tradução do autor. Inédito em Português.

O INSTINTO SEXUAL E O INSTINTO DE MORTE

Seria talvez muito pouco pedir aos artistas de hoje que se apeguem à constatação, aliás genial, de que a energia sublimada e neles incubada continuará a entregá-los, pés e punhos amarrados, à ordem das coisas existentes e não fará, através deles, outras vítimas a não ser eles mesmos. Pensamos nós que seja seu dever mais elementar submeter a atividade que resulta desta sublimação, de origem misteriosa, a uma crítica aguda, e não recuar diante de nenhum sofrimento aparente, visto que se trata, antes de tudo, de descerrar a mordaca da qual falávamos. Entregar-se com todo o cinismo que esta empresa comporta à renúncia em si e à afirmação de todas as tendências ocultas, cuja resultante artística não é mais que um aspecto muito frívolo, deve, não somente lhes ser permitido, mas ainda ser exigido deles. Cabe a eles, além desta sublimação da qual são objetos e que não poderia ser mantida sem misticismo para um fim natural, propor ao julgamento científico um outro termo; uma vez tida em consideração, por eles, esta sublimação. Espera-se hoje do artista que saiba à qual maquinação fundamental ele deve o fato de ser artista e não se pode subscrever sua pretensão de sê-lo senão quando se está certo de que ele tomou perfeita consciência desta maquinação.

Ora, o exame desinteressado das condições nas quais se resolve — tende a se resolver — o problema, nos mostra que o artista Buñuel, por exemplo, não vem a ser senão o lugar mais próximo de uma série de combates que ocorrem à distância, dois instintos associados, entretanto, em qualquer homem: o instinto sexual e o instinto de morte.

Dado que a atitude hostil, universalmente adotada, que propicia o segundo destes instintos, não difere em cada homem a não ser em sua aplicação, que, por outro lado, razões puramente econômicas se opõem, na socie

dade burguesa atual, ao que esta atitude beneficia satisfações outras que não as simplesmente parciais, estas razões, sendo em si mesmas uma fonte inesgotável de conflitos derivados daqueles que poderiam existir, e que seria então lícito examinar, sabe-se que a atitude amorosa, com todo o egoísmo que ela supõe e as chances de realização muito mais apreciáveis que ela procura, é aquela que, das duas, consegue suportar melhor a luz do espírito. Daí o gosto miserável pelo refúgio que se coloca na arte desde séculos, daí a larga tolerância que experimentamos a respeito de tudo que em troca de muitas lágrimas e ranger de dentes, ajuda, entretanto, a colocar esta atitude amorosa acima de tudo.

Não é menos verdade, dialeticamente, que uma dessas atitudes não possa valer humanamente a não ser em função da outra, que estes dois instintos de conservação, como bem se disse, tendendo a reestabelecer um estado que foi perturbado pela aparição da vida, equilibram-se em todos os homens de uma maneira perfeita e que não é senão a indolência social que o Anti-Eros deve, às custas de Eros, seu nascimento. Não é menos verdade que na violência que anima a paixão amorosa num ser possa-se julgar sua capacidade de recusa, pode-se, não fazendo caso da inibição passageira onde sua educação o mantém ou não, atribuir-lhe mais do que um papel sintomático do ponto de vista revolucionário.

Que uma vez, e este é o caso, esta paixão amorosa se mostre bastante esclarecida sobre sua própria de terminação, que uma vez ela se erice de espinhos gotejantes do sangue daquilo que se quer amar e daquilo que por vezes se ama, que uma vez se coloque, nela, o frenesi tão caluniado, fora do qual, nós, surrealistas, recusamos ver como válida qualquer expressão de arte e conhecemos o no vo e dramático limite do compromisso pelo qual todo homem passa e pelo qual, aceitando escrever ou pintar, somos os primeiros e os últimos a ter, sem mais ampla in-

formação — esta mais ampla informação sendo L'ÂGE D'OR — consentido em passar.

É A MITOLOGIA QUE MUDA

Neste momento, seguramente, o mais propício à investigação psicanalítica, tendente a determinar a origem e a formação dos mitos morais, cremos ser possível, por simples indução e à margem de toda precisão científica, concluir pela possibilidade da existência de um critério que se desenvolveria de uma maneira precisa a partir de tudo aquilo que se pode sintetizar nas aspirações do pensamento surrealista em geral e que resultaria, do ponto de vista biológico, na atitude contrária àquela que permite admitir a existência de diversos mitos morais como sobrevivência de tabus primitivos. Em total oposição a esta sobrevivência, cremos (por paradoxal que isto possa parecer) que é no domínio em que se tem o hábito de reduzir aos limites(!) do congênito que seria admissível uma hipótese depreciativa destes mitos, segundo a qual os vaticínios e mistificações de certas representações fetichistas com significações morais (tais como as da maternidade, velhice, etc.) seriam um produto que, pela sua relação com o mundo afetivo, ao mesmo tempo que pelo seu mecanismo de objetivação e de projeção para o exterior, poderia ser considerado como um caso, seguramente muito complicado, de transferência coletiva na qual o papel desmoralizador seria desempenhado por um forte e profundo sentimento de ambivalência.

As possibilidades psicológicas individuais de aniquilamento, frequentemente completo, de um vasto sistema mítico, coexistem com a não menos frequente possibilidade bem conhecida de reencontrar, em tempos ulteriores, por um processo de regressão, mitos arcaicos já existentes. Isto significa, de um lado, a afirmação de certas constantes simbólicas do pensamento inconsciente, de outro lado, o fato de que este pensamento é independente

de todo sistema mítico. Tudo remete pois a uma questão de linguagem: pela linguagem inconsciente nós podemos reencontrar um mito, mas estamos bem conscientes de que as mitologias mudam e de que uma nova fome psicológica de tendência paranóica ultrapassa em toda ocasião nossos sentimentos frequentemente miseráveis.

É preciso não se fiar na ilusão que pode resultar da falta de comparação, ilusão semelhante à ilusão da marcha suspensa de um trem quando um outro passa diante da janela do vagão, e, no caso ético, semelhante àquela da transição dos fatos para o mal: tudo se passa como se, contrariamente à realidade, o que muda de lugar, o que está mudando, não seriam precisamente os acontecimentos, mas, mais gravemente, a mitologia.

Nas próximas mitologias morais, tomarão lugar de uma maneira usual as reproduções esculturais de diversas alegorias edificantes entre as quais se assinalarão como as mais extraordinárias aquela de um par de cegos se entre-devorando e aquela de um adolescente de olhar nostálgico "escarrando, por puro prazer, sobre o retrato de sua mãe".

O DOM DA VIOLÊNCIA

Levando a luta mais encarniçada contra todos os artifícios, sejam eles sutis ou grosseiros, a violência, neste filme, desembaraça a solidão de tudo aquilo com que ela se enfeita. Na solidão, cada objeto, cada ser, cada hábito, cada convenção, também cada imagem, premedita retornar à sua realidade sem futuro, não ter mais segredo, ser definida tranquilamente, inultamente, pela atmosfera que criou. Mas eis que o espírito que não aceita encontra-se só e quer vingar-se de tudo o que se apodera assim do mundo que lhe é imposto.

Nas suas mãos de areia, de fogo, de água, de plumas, nas suas mãos o árido gozo da privação, nos seus olhos a cólera, nas suas mãos a violência. Depois de ter sido por muito tempo vítima de todos os transtornos, o homem responde à calma que vai cobri-lo de cinzas.

Ele quebra, impõe, aterroriza, saqueia. As portas do amor e do ódio abrem-se e dão passagem à violência. Inumana, ela coloca o homem de pé e não retém desta postura sobre a terra a possibilidade de um fim.

O homem sai de seu abrigo e, face a face com a vã disposição dos encantamentos e dos desencantos, embriaga-se da força de seu delírio. Que importa a fragilidade de seus braços se a própria cabeça é tão submissa à raiva que a sacode!

O AMOR E O EXÍLIO

Não estamos longe do dia em que se perceberá que, apesar de todas as escórias e os dilaceramentos que nos mordem como ácido, e na base desta atividade liberadora ou tenebrosa que é a tentativa de uma vida mais própria ao cerne mesmo do mecanismo onde a ignonímia industrializa a cidade,

O AMOR

permanece só, fora dos limites imagináveis, e domina da profundidade do vento da mina de diamantes, as construções do espírito e a lógica da carne.

O problema da falência dos sentimentos, intimamente ligado à do capitalismo, não está ainda resolvido. Vê-se em todos os domínios uma procura de novas convenções que ajudariam a viver até o momento de uma liberação ainda ilusória. A psicanálise criou os maiores preconceitos neste domínio, pois o problema mesmo do amor permaneceu externo às manifestações que o acompanham. É

mérito de *L'ÂGE D'OR* ter mostrado a irrealdade e a insuficiência de uma tal concepção. Buñuel formulou uma hipótese sobre a revolução e o amor que toca no mais profundo da natureza humana, pelo mais patético dos debates, e fixou, através de uma profusão de benfazejas crueldades, este momento único onde, com os lábios cerrados, acompanha-se a voz a mais distante, a mais presente, a mais lenta, a mais urgente, até o urro, tão forte que apenas se pode entender:

AMOR... AMOR... AMOR... amor...

É inútil acrescentar que um dos pontos culminantes da pureza deste filme nos parece cristalizado na visão da heroína no vaso sanitário, onde o poder do espírito chega a sublimar uma situação geralmente barroca num elemento poético da mais pura nobreza e solidão.

SITUAÇÃO NO TEMPO

De nada mais serve, hoje, que uma coisa muito pura e inatacável seja a expressão daquilo que um homem tem em si de mais puro e inatacável, posto que, não importa o que ele faça, não importa o que façamos, para livrar sua obra da injúria, do equívoco — e com isto designamos apenas o pior de todos, que está no desvirtuamento de um pensamento em favor de outro sem nenhuma relação com o primeiro — o que quer que ele faça, dizíamos, é em vão que o tenta. Tudo parece, atualmente, indiferentemente utilizável para fins que nós denunciemos e reprovamos bastante, para que possamos passar por cima cada vez que a eles se nos opõe e, por exemplo, quando lemos em Les Annales uma declaração onde o último dos "clowns" entregava-se a domentários delirantes sobre Ur Chien Andalou e se permitia, pela sua admiração, descobrir uma identidade entre a inspiração deste filme e sua poesia. A confusão, entretanto, não é possível de modo al

gum. Mas com qualquer muro que se feche um domínio, aparentemente já bem defendido, vê-se a imundície também cobri-lo rapidamente. Ainda que baste, atualmente que um livro, um quadro, um filme, contenha em si mesmo seus meios de agressão próprios, a desanimar a escroqueria, continuamos, apesar de tudo, a pensar que a provocação é uma precaução como outra qualquer e, neste plano, nada falta a L'ÂGE D'OR para decpcionar a quem queira esperar encontrar aí, comodamente, seu pasto. Se o espírito de escândalo que Buñuel aí manifestou, não por um capricho deliberado, mas por razões que, de um lado lhe são pessoais e que implicam, por outro, a vontade de afastar para sempre os curiosos, os amadores, os gozadores, os exegetas que procurarão aí uma ocasião para exercer sua maior ou menor faculdade de discorrer; se um tal espírito teve êxito, desta vez, em seu desígnio, nós poderemos isentá-lo de qualquer outra ambição. É problema dos profissionais da crítica exigir mais e, a propósito deste filme, colocar questões sobre o cenário, a técnica, a intervenção da palavra. Não se espere de nós que lhes forneçamos argumentos destinados a alimentar seus debates sobre a oportunidade do silêncio ou do ruído e que tenhamos assim uma querela tão vã, tão resolvida como aquela do verso clássico ou do verso livre. Seremos sempre bastante sensíveis àquilo que, numa obra ou num ser, "deixa a desejar", para nos interessar muito pela perfeição, por uma idéia de perfeição, seja de onde venha e de qualquer progresso de que pareça proceder. E, verdadeiramente, este não é o problema ao qual Buñuel se ateve e pode-se falar de problema a propósito de um filme onde nada daquilo que nos agita está eludido e em suspenso? Da interminável bobina de película, proposta até aqui a nossos olhares e hoje desfeita; da qual alguns fragmentos não foram senão o divertimento de uma noite a passar; alguns outros, assunto de depressão ou de inacreditável cretinização; outros, motivo de uma breve e incompreensível exaltação, que guardamos, senão na voz do arbitrário per

cebida em algumas comédias de Mack Sennett; a do desafio em Entr'Acte; a do amor selvagem em Ombres Blanches; a esperança e o desespero igualmente ilimitados nos filmes de Chaplin? Fora isto, nada, salvo o irredutível apelo à revolução do Encouraçado Potemkin. Nada afora Un Chien Andalou e L'ÂGE D'OR que se situe além de tudo o que existe. Um lugar pois a este homem que, de uma ponta a outra do filme, o atravessa levando sobre suas vestimentas os traços de pó e de cal, indiferente a tudo a que não seja unicamente o pensamento do amor que o ocupa e o conduz e em torno do qual organiza-se e gravita o mundo, este mundo com o qual não é possível acomodação e ao qual, uma vez mais, nós não pertencemos senão na medida em que nós nos levantamos contra ele.

ASPECTO SOCIAL - ELEMENTOS SUBVERSIVOS

Será necessário procurar um cataclisma já distante para encontrar com o que comparar os tempos modernos. Será necessário, indubitavelmente, referir-se ao ruir do mundo antigo. A curiosidade que nos impele para essas épocas de grande confusão, tão semelhantes, ressalvas feitas, à que nós vivemos, gostaria de encontrar naquele tempo outra coisa que não a história. Infelizmente o cristianismo está repleto de seu céu onde não há nada que já não tenhamos visto no teto do Ministério do Interior ou sobre as rochas, à beira do mar. Eis porque, os traços autênticos deixados sobre a retina humana pela agulha de um grande sismógrafo mental revestir-se-ão sempre, a menos que desapareçam com todo o resto no aniquilamento da sociedade capitalista, de uma importância excepcional para aqueles a quem interessa, antes de mais nada, determinar o ponto crítico onde os "simulacros" tomam o lugar das realidades, decorre da vontade dos homens que o sol se ponha de uma vez por todas. Projetado num momento em que os bancos quebram, em que as revoltas explodem, em que os canhões começam a sair do arsenal,

L'ÂGE D'OR deveria ser visto por todos aqueles a quem não inquietam ainda as notícias que a censura deixa imprimir nos jornais. É um complemento moral indispensável aos alarmes da bolsa e cujo efeito será bem direto devido a seu caráter surrealista. Não há, efetivamente, efabulação na realidade. As primeiras pedras se colocam, as conveniênicas tomam ares de dogma, os "tiras" batem como de costume, como todos os dias, também, diferentes acidentes se produzem no próprio seio da sociedade burguesa, acolhidos pela completa indiferença. Estes acidentes, que, como se notará no filme de Buñuel, surgem filosoficamente puros, diminuem a capacidade de resistência de uma sociedade em putrefação, que tenta sobreviver utilizando padres e policiais como únicos elementos de sustentação. O pessimismo final, saído do próprio seio da classe dirigente pela desintegração de seu otimismo, torna-se, por sua vez, uma possante força de decomposição desta classe, ganha o valor de uma negação, afirmando-se logo na ação anti-religiosa, e portanto revolucionária, porque "a luta contra a religião é também a luta contra o mundo". A passagem do pessimismo do estado à ação é determinada pelo AMOR, princípio do mal na demonologia burguesa, que exige que se lhe sacrifique tudo: situação, família, honra, mas cujo fracasso na organização social introduz o sentimento de revolta. Pode-se observar um processo semelhante na vida e na obra do Marquês de Sade, contemporâneo de L'ÂGE D'OR e da monarquia absolutista, interrompidas (vida e obra) pela implacável repressão física e moral da burguesia triunfante. Portanto, não é por acaso que o filme sacrílego de Buñuel é um eco de blasfêmias berradas pelo divino Marquês através das grades de suas prisões. Falta, evidentemente, mostrar o futuro desse pessimismo na luta e triunfo do proletariado que é a decomposição da sociedade, enquanto classe particular. Na época da "prosperidade" o valor de uso social de L'ÂGE D'OR deve ser estabelecido pela satisfação da necessidade de

destruição dos oprimidos e talvez, também, pela bajulação das tendências masoquistas dos opressores. A despeito de todas as ameaças de sufocamento, este filme servirá, muito utilmente, pensamos, para explodir os céus, sempre me nos belos que aqueles que ele nos mostra num espelho.

MAXIME ALEXANDRE, ARAGON, ANDRÉ BRETON,
RENÉ CHAR, RENÉ CHEVEL, SALVADOR DALI,
PAUL ELUARD, BENJAMIN PÉRET, GEORGES
SADOUL, ANDRÉ THIRION, TRISTAN TZARA,
PIERRE UNIK, ALBERT VALENTIN

O grupo surrealista distribuiu o seguinte questionário depois do escândalo provocado pelo filme e a deprecação do STUDIO 28 pela Liga Anti-Judia:

1. *Que pensa você da proibição pela polícia do filme L'ÂGE D'OR depois da manifestação da liga dos patriotas e da Liga Anti-Judia, em 2 de dezembro de 1930, no Studio 28?*
2. *Desde quando não se tem direito, na França, colocar-se seriamente em questão a religião, seus fundamentos, os costumes de seus representantes, etc.? Desde quando a polícia está a serviço do anti-semitismo?*

A intervenção da polícia sancionando o programa da Liga dos Patriotas é um estímulo oficial ao estabelecimento dos métodos fascistas na França?

Deve-se entender esta intervenção como uma autorização, dada igualmente àqueles que consideram ultrajante a propaganda religiosa, para interromper por todos os meios as manifestações (filmes de propaganda romana, peregrinação a Lourdes e Lisieux, centros de obscurantismo tais como Bonne Presse, Congregação do Index, igrejas, etc.), de perversão da juventude nos patronatos e sua preparação militar, sermões no rádio, revistas de crucifixo, coroas de espinhos?

3. *O fato da proibição de L'ÂGE D'OR constitui uma vez mais um simples abuso do poder pela polícia ou é bem a prova da incompatibilidade do surrealismo com a sociedade burguesa?*

Deve considerar-se como reconhecimento desta incompatibilidade o fato de que, depois que os jo-

vens burgueses destruíram os quadros surrealistas e roubaram livros surrealistas, que os jornais burgueses publicaram uma carta assinada pelo presbítero de Daunau e excitaram a repressão contra a revista O Surrealismo a Serviço da Revolução e o saque à redação desta revista, sua polícia tenha proibido um filme surrealista, como proibiu os filmes soviéticos, como a política de Hitler proibiu na Alemanha, Sem novidade no Front?

4. *O emprego da provocação para legitimar uma intervenção ulterior da polícia não é sinal de uma conversão ao fascismo?*

Esta intervenção feita debaixo do pretexto de proteger a infância, a juventude, a família, a pátria e a religião pode pretender, por um instante, que esta evidente conversão ao fascismo não tenha por objeto destruir tudo o que tende a opor-se à guerra que se aproxima?

E muito especialmente à guerra contra a U.R.S.S.? ()*

MAXIME ALEXANDRE, ARAGON, ANDRÉ BRÉTON,
 LUIS BUÑUEL, RENÉ CHAR, RENÉ CREVEL,
 SALVADOR DALI, PAUL ELUARD, MAX ERNST,
 GEORGES MALKINE, BENJAMIN PÉRET, MAN
 RAY, GEORGES SADOUL, IVES TANGUY, ANDRÉ
 THIRION, TRISTAN TZARA, PIERRE UNIK,
 ALBERT VALENTIN.

(*) Publicado na Revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 1931, cf. citação de J. Francisco Aranda, in *Luis Buñuel - Biografia Crítica*, o. c., pp. 107-109. Traduzido do espanhol pelo autor.

André Bréton voltaria a comentar o filme de Buñuel e os sentidos múltiplos de *L'ÂGE D'OR*, sete anos depois da estréia do filme, no seu livro *L'AMOUR FOU* (*)

O AMOR LOUCO (excerto)

*Ide, pois, falar, dir-me-ão, da suficiência do amor para aqueles quem a implacável necessidade esmaga, deixando-lhes apenas o tempo de respirar e dormir! L'ÂGE D'OR, para mim, estas palavras que me atravessaram o espírito quando eu começava a me entregar às sombras inebriantes da Orotava, continuam associadas a algumas imagens inesquecíveis do filme de Buñuel e Dali, lançado outrora sob este título e que, precisamente, Benjamin Péret e eu teríamos dado a conhecer, em maio de 1935, ao público das Canárias, se a censura espanhola não fizesse questão de se mostrar bem mais intolerante que a francesa. Este filme permanece, até hoje, a única tentativa de exaltação do amor total, tal como o vejo (**), e as violentas reações que suas apresentações desencadearam em Paris só puderam fortalecer em mim a consciência de seu incomparável valor. O amor, em tudo que possa ter de absolutamente exclusivo para dois seres, isolando-os do resto do mundo, jamais se manifestou de uma maneira tão livre, com tanta e tranqüila audácia. A estupidez, a hipocrisia, a rotina, não poderão fazer com que uma tal obra deixe de vir à luz; que sobre a tela, um homem e uma mulher deixem de infligir ao mundo inteiro erguido contra eles, o espetáculo de um amor exemplar. Num tal amor existe em*

(*) BRÉTON, André. *L'Amour Fou*, Gallimard, Paris, 1937, pp. 87-89, cf. citação de Alain e Odette Virmaux, in *Les Surréalistes et Le Cinéma*, o.c., pp. 188-190. Tradução do autor.

(**) "Não mais a única, mas uma das duas únicas, desde que me foi revelado este outro filme prodigioso, triunfo do pensamento surrealista, que é *Peter Ibbetson*" (Nota de André Bréton).

potencial uma verdadeira idade de ouro em ruptura completa com a idade de lama que a Europa atravessa e de uma riqueza inesgotável em possibilidades "futuras". O que sempre aprovei em Buñuel e Dali foi terem acentuado isto, e sinto uma grande melancolia em pensar que Buñuel posteriormente modificou este título, e que, sob a pressão de alguns pseudo-revolucionários, obstinados em submeter tudo a seus fins de propaganda imediata, consentiu em que se passasse, nos cinemas operários, uma versão expurgada de L'ÂGE D'OR, à qual, por conveniência, sugeriram-lhe intitular: Nas Águas Gélidas do Cálculo Egoísta. Eu não teria a crueldade de insitir sobre o que pode haver de infantilmente tranquilizador para alguns na rotulagem, (feita) através de um segmento de frase de Marx, extraído das primeiras páginas do "Manifesto", de uma produção como L'ÂGE D'OR, tão dificilmente redutível à escala das reivindicações atuais do homem. Pelo contrário, ergo-me com todas as forças contra o equívoco introduzido por este título, equívoco que deve ter escapado a Buñuel, mas no qual os piores comentadores do seu pensamento e do meu encontravam, seguramente, satisfação. Nas Águas Gélidas do Cálculo Egoísta: é evidentemente muito fácil dar a entender por aí — pondo de lado o contexto de Marx, mas não importa — que é o amor que tende a nos afundar nestas águas; que é preciso não acabar especialmente com este tipo de amor, desafio gritante ao cinismo cada vez mais geral, injúria imperdoável à impotência física e moral de hoje. Não! Jamais, sob pretexto algum, eu me resignarei a esta maneira de ver. Custe o que custar, afirmarei que "as águas gélidas do cálculo egoísta" estejam, talvez, em toda parte, exceto onde este amor está. Tanto pior se isto deve aliviar os galhofeiros e os cães. Quem ousa aqui falar de cálculo, quem se recusa a aceitar que se o mantenha, a tomar a palavra "egoísta" aplicada ao amor no seu sentido filosófico e tão somente neste sentido, que não tem nada mais de pejorativo? A re-

criação, a recoloração perpétua do mundo num único ser, tais como elas se realizam pelo amor, iluminam para a frente com mil raios a marcha da terra. Cada vez que um homem ama, nada pode fazer com que ele não comprometa consigo a sensibilidade de todos os homens. Para não desmerecer deles, deve comprometer-se a fundo.

ANDRÉ BRÉTON

TRILHA SONORA TOCADA EM "L'ÂGE D'OR"

(Pela ordem de execução. Segundo o programa de 1930 - STUDIO 28)

GROTTE DE FINGALMENDELSSOHN

AVE VERUMMOZART

5^a SINFONIABEETHOVEN

LA MER EST PLUS BELLE.....DEBUSSY

AVE VERUMMOZART

SINFONIA ITALIANAMENDELSSOHN

MURMÚRIOS DA FLORESTAWAGNER

SINFONIA ITALIANAMENDELSSOHN

MORTE DE TRISTÃOWAGNER

PRELÚDIO DE TRISTÃOWAGNER

PASO DOBLEX...

ABREVIATURAS USADAS PELO AUTOR NO ROTEIRO

- O.I. (*Ouverture Initiale*): Abertura Inicial.
- G.P. (*Grand Plan*): Grande Plano.
- P.P. (*Premier Plan*): Primeiro Plano.
- P.A. (*Plan Américain*): Plano Americano.
- P.E. (*Plan Exterieur*): Plano Exterior.
- P.I. (*Plan Intermédiaire*): Plano Intermediário.
- P.R. (*Plan Rapide*): Plano Rápido.
- G.A. (*Grand Angulaire*): Grande Angular. Trata-se de tipo de lente especial que possibilita tomadas de cena em profundidade.
- O.F. (*Ouverture Finale*): Abertura Final.
- O.P. (*Ouverture Prochaine*): Abertura Próxima.
- V.E. (*Vue Extérieure*): Vista Exterior.
- T. (*Travelling*). Movimento de câmera, geralmente colocada num carro sobre trilhos, para frente, para trás ou para cima.
- T.R. (*Travelling Rapide*): "Travelling" Rápido.
- PLG. (*Plongée*). Ângulo de câmera. O ponto de vista da câmera situa-se numa posição mais alta do que o assunto filmado.
- C.PLG. (*Contre-Plongée*). Ângulo de câmera, inverso ao "plongée". O ponto de vista da câmera situa-se numa posição mais baixa do que o assunto filmado.

ROTEIRO DE "L'ÂGE D'OR"(*)

- Nº 1 (O.I.) - Sobre uma rocha, lisa, vê-se em G.P. um escorpião. Terminar de abrir a objetiva, permitindo ver-se uma mão que avança, com precaução, para o escorpião, como se o fosse pegar com os dedos. O escorpião, ameaçando, levanta seu aguilhão venenoso.
- LEGENDA - *"O escorpião é um gênero de aracnídeo que vive geralmente sob as pedras".*
- Nº 2 - O escorpião, visto sob um outro ângulo, afasta-se da mão e vai se esconder sob a pedra. Tão logo se esconde, a mão levanta a pedra e torna a deixá-lo descoberto.
- Nº 3 - G.P. do escorpião colocado de frente, de maneira que, ao levantar a cauda, suas articulações são vistas perfeitamente. Intercalar neste plano, antes da fusão, a legenda seguinte sobre G.P. da pinça venenosa do animal.
- LEGENDA - *"O abdômen do escorpião é articulado e seu segmento final contém o dardo venenoso cuja picada pode ser mortal".*
- Nº 4 - A mão, utilizando-se de um graveto, toca o dorso do escorpião. Este pica convulsivamente o graveto.
- LEGENDA - *"Uma lenda, não comprovada até hoje, diz que o escorpião suicida-se quando se vê cercado pelo fogo".*
- Nº 5 - Outro aspecto do escorpião em "plan-plongée". O inseto, imóvel, não manifestará outro sinal de vida, a não ser o movimento incessante de seu abdômen.
- O mesmo escorpião, no mesmo ângulo e local, mas cercado por um círculo de fogo.
- LEGENDA - *"O escorpião habita geralmente os terrenos áridos e rochosos onde é impossível qualquer vegetação".*
- Nº 6 - O escorpião (em P.P. de maneira que se pode vê-lo distintamente) sobe ao longo da face vertical de uma tocha. Quando se que ao mesmo tempo, a câmera, em "travelling" acelerado, afasta-se do animal, até que este começa a desaparecer, devido ao afastamento. Em seu lugar vê-se, agora, uma paisagem imensa de uma desolação lunar. Detém-se o "travelling" sem foco definido.

ÓRGÃO. MÚSICA RELIGIOSA. RECITATIVO.

(*) Publicado na Revista *L'Avant Scène du Cinéma*, Paris, Nºs. 27-28, de 15 de junho e 15 de julho de 1963, pp. 28-50. Tradução do autor. Inédito em português.

Uma tomada sem foco definido da mesma paisagem, mas visto sob um outro ângulo. O ponto se define e somente então vê-se em P.P., agarrado numa rocha, um homem de aspecto patibular, armado com várias peças, que contempla com muita atenção alguma coisa que deve encontrar-se em alguma parte no fundo do penhasco, perto do mar.

G.A. do bandido, pois o seu aspecto miserável e famélico produzirá uma impressão entre grotesca e terrível. O bandido olha com muita atenção para baixo (Nº 7). Sua atenção é rápida, nervosa, como a de uma sentinela de um posto avançado que seus companheiros ali tivessem colocado para prevenir a chegada de uma boa presa. Ele dirige um último e rápido olhar para baixo (tomar diversas seqüências desta cena para intercalá-la duas ou três vezes na montagem, se necessário).

A música aumentando bruscamente.

- Nº 7 - Vistos pelo bandido, mas se distinguindo com nitidez e quase junto ao mar, encontram-se 4 arcebispos vestidos com ornamentos litúrgicos e na mesma atitude que teriam se se encontrassem no coro de uma catedral.
- Nº 8 - (Os arcebispos: a segunda vez que o bandido os vê, mas para serem vistos pelo espectador). Tomada, de frente, de maneira que se vê um pouco do mar e as vagas que vêm quebrar aos seus pés. Os arcebispos iniciam um canto.
- Panorâmica horizontal dos arcebispos, mostrando-os um a um, permanecendo entretanto, em P.A. aproximado. O último dos 4 eclesiásticos, o menor deles, possui um bigode de formato absurdo, retorcido. Mas sua respeitabilidade nada sofre com isto. Todos cantam neste tom murmurante e entorpecido dos corais das catedrais. Um deles segue com um olhar indiferente seu breviário; os outros têm o breviário seguro com um dedo para marcar a página.
- Nº 9 - Plano um pouco mais afastado que o G.P. do Nº 6; terceira fusão. O bandido que ainda está a olhar, toma a decisão rápida de abandonar seu posto para dar o alarme a seus companheiros. Ao saltar da rocha, vítima de uma extrema fraqueza, cai por terra, mas recupera-se imediatamente e vem rápido em direção à câmera. Sua expressão será dolorosa e, em todos os momentos, a de um homem atormentado por alguma coisa indefinível que poderá ser, entre outras, a FOME, por exemplo.
- O bandido sai do campo visual e a câmara descreve, em seguida, uma volta de 160° para o enfocar de novo e vê-lo distanciar-se numa marcha rápida, vacilante.
- Nº 10 - Nova tomada dos arcebispos que continuam a cantar. Em P.P. o arcebispo de bigodes. No momento da filmagem, decidir se os arcebispos devem continuar entorpecidos escutando unicamente o ruído do mar.

- Nº 11 - Um fundo qualquer da mesma paisagem. Tão rápido quanto lhe permita seu estado de fraqueza, o bandido avança obliquamente em relação à câmara. Ele empunha o fuzil que tí vera sempre entre as mãos, desde a sua primeira aparição. O mesmo, descendo um declive rochoso. Ainda o mesmo que, após ter avançado alguns passos, detém-se para enxugar seu suor. Parece acometido de uma crise de febre. Uma vertigem o ameaça. Entretanto, retoma sua energia e continua a correr.
- Nº 12 - Tomada em P.E. de algumas ruínas ou cabanas não muito distantes que servem de refúgio aos bandidos. O bandido entra no campo visual, de costas, na direção das ruínas.
- Nº 13 - O bandido, visto a partir das ruínas ou da cabana, avança até P.P. Ele vai saltar uma valeta que aí existe. Mas sua fraqueza é tal que cai por terra. Sua queda brutal é absurda, desproporcional ao obstáculo. Bastante dolorido e claudicando um pouco, ele prossegue seu caminho.
- Nº 14 - P.E. das ruínas ou da cabana, mas de muito mais perto, em P.P., o bandido entra no campo visual, voltando às costas à câmara, indo em direção à cabana, avançando com dificuldade...
A porta que dá acesso ao interior.
No interior. Uma habitação vazia onde, através do teto, sulcado de fendas, pode-se ver pedaços do céu. O ambiente miserável parece estar no maior abandono com restos de cadeiras espalhadas. Um monte de palha indica claramente o tipo de leito usado pelos bandidos. Um deles, Pêman (Pierre Prévert) está estendido na palha, num canto. Um outro rói um pedaço de pão. Determinar, ao rodar a cena, a atitude e ocupação de cada um. O capitão, sentado no centro, será reconhecido após os outros.
- Nº 15 - P.I. do capitão (Max Ernst). Expressão semelhante à do bandido-sentinela, tão famélica e triste quanto a dele, mas mais íntegra e enérgica. Igualmente, possui um aspecto entre grotesco e feroz. Ele olha, com as sombrancelhas franzidas, horrivelmente, para diante.
- Nº 16 - Num canto, quase expirando, está Pêman estendido sobre um miserável catre de palha. Colocado em P.A. em "plongée". Seus olhos fechados, abrem-se, lentamente, olham sem ver e, sem seguida, tornam-se a fechar.
- Nº 17 - Dois outros bandidos cujo aspecto não é menos lamentável que o dos outros. Estão inativos, com o olhar perdido e uma expressão ambígua, entre a fome e a angústia. Neste momento, ouvem-se batidas e eles experimentam uma rápida comoção ou sobressalto (Nº 18). Obedecendo à ordem do Capitão, um deles de levanta para ir abrir a porta. Por seu passo indeciso, vacilante, se compreende rapidamente o estado lamentável em que se encontra.

- Nº 18 - Sobressalto do Capitão ao ouvir as batidas. Ele permanece olhando fixamente à porta. Ouvem-se novas batidas que parecem obedecer a uma senha pré-estabelecida. O Capitão faz um gesto à sua direita, ordenando que abram.
- Nº 19 - A porta, pelo seu lado de dentro, em P.P. O Bandido que se levantou para abrir chega até a porta. Por precaução excessiva, ele tem na mão esquerda sua pistola enquanto que com a direita tira o ferrolho da porta. Esta se abre e o bandido-sentinela aparece no seu limiar.
- Nº 20 - Plano do Capitão que se anima um pouco ao ver aparecer o bandido. Ele o olha franzindo as sobrancelhas. Pausa (Nº 21). Mudança de expressão no Capitão que, muito perturbado pela pergunta e, consultando rapidamente com o olhar seus companheiros, responde:
- O CAPITÃO - *"Não, nós não vimos nada"*. (Nº 21).
- Bruscamente ele muda de tom e pergunta brutalmente:
- O CAPITÃO - *"Mas, há alguma novidade, sim ou não?"* (Nº 21).
- Tendo ouvido a última resposta da sentinela, ele se levanta num salto e ordena energicamente a seus homens, qua se num grito:
- O CAPITÃO - *"Rápido, às armas!"*
- Nº 21 - Plano da sentinela que, tendo entrado, avança enfim, alguns passos, até G.A., em direção à câmara que ocupa o lugar do Capitão. O bandido mantém-se estupefato ou como alguém que desperta de um sonho. Depois, olhando fixamente o Capitão, pergunta:
- A SENTINELA - *"Por acaso, eu caí?"*
- Ele ouve a resposta negativa do Capitão com a maior indiferença. Sua atenção parece estar fixada muito longe daquele local. Escutando a pergunta enérgica do Capitão, ele se sobressalta um pouco, como se estivesse acordando de um sonho e diz, fazendo um esforço de memória:
- A SENTINELA - *"Sim, finalmente os maiorquinos chegaram"*.
- Nº 22 - P.E. do interior das ruínas. Os bandidos, ainda que com dificuldade, animam-se ouvindo a ordem de seu Capitão. Tc mam as armas. Alguns já se dirigem para perto da porta. O Capitão se levanta para colocar-se, por sua vez, perto da porta e abri-la.
- Nº 23 - Dar continuidade ao Capitão chegando até à porta que abre com violência. Começa a repreender seus homens, para que saiam prontamente. O Capitão lança um último olhar para o interior. Olha com atenção como se estivesse a procurar algumém. Numa voz enérgica, pergunta:
- O CAPITÃO - *"E Péman?"*
- NOTA - A pergunta do Capitão fica colocada, pelo som, no início de seu P.R., na tomada de Nº 24.

- Nº 24 - P.R. em G.A. para dar continuidade ao Capitão. Este, sem cessar de olhar, pergunta:
- O CAPITÃO - "E Péman?" (Nº 25).
O Capitão encoleriza-se ouvindo a desculpa do bandido. Olhando-o severamente, grita:
- O CAPITÃO - "Nós também e estamos indo para lá". (Nº 25).
Brusca mudança de expressão. Da cólera, ele passa a um sincero espanto diante da ridícula e demente desculpa de Péman. Ele não pode conter sua surpresa. Entretanto, convencido, exclama:
- O CAPITÃO - "Ah! imbecil! Bem, bem, nós partimos".
SAI.
- Nº 25 - G.A. de Péman estendido sobre a palha, lívido, desfalecendo. Ouvindo a interpelação de seu chefe, abre lentamente os olhos, anima-se lentamente e fazendo um esforço, com secura, diz:
- PÉMAN - "Estou fodido".
Péman faz com a mão um pobre gesto de ressentimento e enuncia numa voz muito fraca:
- PÉMAN - "Sim, sim, mas vocês têm acordeons, hipopótamos, chaves e guias escaladores..."
Quando, após o espanto, seu chefe já saiu para o exterior, Péman, os olhos alucinados, reúne ainda uma vez mais suas forças para dizer sua última palavra:
- PÉMAN - "... e pincéis".
A cabeça do bandido tomba sem forças sobre a palha.
- Nº 26 - A porta da fachada da casa (ou das ruínas), em P.E.
Os bandidos andam em fila, para ir ao encontro dos arcebispos, tomando a mesma direção seguida pelo bandido-sentinela. Este vem por último. O Capitão, que acaba de sair, adianta-se para colocar-se à frente. Todos caminham o mais rapidamente que lhes permite sua extenuação.
- Nº 27 - A mesma paisagem com a valeta ou arroio onde caiu o bandido sentinela. Tomada sob o mesmo ângulo. Os bandidos saem, seu Capitão à frente, pela direita do campo, voltando as costas à câmara. Todos devem saltar o fosso e todos, se bem que pesadamente, conseguem fazê-lo: todos, exceptuado aquele que caiu quando foi prevenir os bandidos da presença dos arcebispos, o qual torna a cair, estendendo as mãos e sem forças para levantar-se.
Assim, estendido no chão, ele vê seus companheiros distanciarem-se com uma expressão não isenta de terror, em plena extenuação. Dar continuidade.

- Nº 28 - P.R. do bandido caído por terra vendo afastarem-se seus companheiros, na atitude descrita na tomada de Nº 27. Fu so rápida.
- Nº 29 - (O.F.) Os bandidos, tendo por fundo a mesma paisagem, vão passando paralelamente na tela. Eles dão, já, sinais visíveis de fadiga. Um deles, mais atrasado que os outros e mais extenuado, cai sentado no chão. Deixa-se ficar, as sim, sem forças para levantar-se.
- Sobre uma encosta abrupta vista de cima, em "*plongée*", na qual os bandidos começam a subir, devido ao auge de sua estranha fadiga, começam a cair um a um por terra (Nº 30 - Nº 31).
- Somente o Capitão continua a subir até que chega a encontrar-se, em P.P., frente à câmara. Depois, sozinho, faz uma meia-volta para ver se seus homens o seguem. Ele demonstra sinais de grande fadiga. Quando o Capitão se volta, todos os bandidos já estão estendidos por terra. Dar continuidade com o Nº 32.
- Nº 30 - Planos aproximados das quedas. Dois bandidos, no momento de subirem na mesma rocha, desequilibram-se e ombro a ombro tombam por terra de onde não se levantam mais. Além do grotesco da queda, há, entretanto, um elemento terrível, dado pela expressão, impedindo que a queda seja francamente cômica.
- Nº 31 - Outro bandido, no auge da confusão, deixa-se cair pesadamente. Fica com a face para a terra, sem fazer um só movimento.
- Nº 32 - O Capitão, de frente, em G.A., contempla tristemente, com uma grande extenuação, o quadro que se lhe oferece (Nº 33). Ele senta-se em seguida e, apoiando seu queixo na mão direita, lança a seus homens um último olhar de raiva e desespero. (Fusão lenta).
- Nº 33 - Vistos pelo Capitão, vêm-se os bandidos caídos por terra, desmaiados na encosta... No primeiro plano e olhando para a câmara (para o Capitão), arrasta-se penosamente, um deles, num último esforço, com a vontade de prosseguir re fletida nos olhos.
- Nº 34 - (O.F.) Vista em "*plongée*" do lugar onde se encontravam os arcebispos. Houve mudanças, embora não se possa precisar em que elas consistem até que se perceba que eles estão reduzidos a esqueletos, nota-se, contudo, uma disposição diferente daquela que um pouco antes era contemplada do posto de vigia dos bandidos. Conservar um momento esta tomada e rapidamente, num brusco golpe de panorâmica, enquadrar o mar. Vêm-se oito ou dez barcos e lanchas a motor lotadas de pessoas e já bem próximos da praia.
- P.R. das embarcações já atracadas na praia e com seus ocupantes desembarcando na areia.

- Nº 35 - P.P. em "*plongée*" do barco onde se encontram as pessoas mais importantes da inauguração ou ato público que irá ter lugar.
- O primeiro a descer ajudado por dois tipos agaloados, é o Governador cujo peito está atravessado por uma faixa, símbolo de sua autoridade. Vêm, em seguida, os outros ocupantes, igualmente pessoas de alta importância.
- Nº 36 - Outro grupo de pessoas desembarca. Uma freira. Eles irão sair do campo visual pela direita e à esquerda da câmara, seguindo todos a direção onde se supõe estarem os restos dos arcebispos.
- Nº 37 - P.E. das pessoas desembarcando ainda e de outras que, já em terra, se dirigem para a mesma direção. Esta tomada é cheia de agrupamentos para dar a impressão de multidão.
- Nº 38 - A câmara colocada no lugar onde se encontram os despojos dos arcebispos.
- V.E. da multidão: todos avançam para perto da câmara, já bem perto dos despojos. O Governador (e seu séquito) é o primeiro a chegar em P.P. ou P.A. Ali, todos se detêm e com um ar respeitoso olham para frente (Nº 39). Continuam a avançar.
- Nº 39 - Vistos pelo público, vêem-se, agora, pela primeira vez, os arcebispos, ou melhor, seus restos. Pela desordem e pelo estado de laceração de suas vestimentas, pelos esqueletos que emergem meio enterrados na areia, visto que, um ou dois deles já desapareceram, resta a impressão de haver transcorrido muito tempo, talvez séculos, quando, na realidade, foi somente há algumas horas que o bandido os viu pela primeira vez. O esqueleto de um deles, com suas vestimentas velhíssimas e em desordem, mantém-se ainda sentado sobre uma rocha. De um monte de areia emergem as tíbias e o pé de um outro. Aqui e ali, restos de vestimentas quase impossíveis de serem reconhecidas.
- Voz em "off" - SALVE!
- Nº 40 - V.E. lateral em "*plongée*" dos restos dos arcebispos e das pessoas que, perto dos despojos, começam já a formar um círculo.
- Nº 41 - P. P. do primeiro alinhamento dos inauguradores onde se encontram as personalidades mais eminentes. Todos se calam, depois finalmente o Governador olha, para os ler, os papéis que devem consagrar o ato. Dar continuidade.
- Nº 42 - P.A. do Governador com os folhetos na mão, meditando sobre suas primeiras palavras. Em seguida, ouvem-se gritos que chegam das últimas filas dos espectadores. Todos voltam as cabeças. Dar continuidade.

- Nº 43 - Tomada em "*plongée*" do último grupo, de maneira que todos os espectadores dão as costas para a câmara, mas, com os gritos e os insultos se fazem cada vez mais violentos, no meio de um movimento oscilante, todos voltam a cabeça para a direita onde se encontra a câmara que é de onde provêm os gritos.
- Nº 44 - "*plongée*" de um grupo de pessoas das últimas filas, censurando alguém que deve encontrar-se por terra, no meio do círculo que eles formam. Ouvem-se os insultos e os movimentos do círculo de pessoas são bastante violentos.
- Nº 45 - P.P. do solo, onde um homem enlaçado com uma grande lascívia, com uma mulher, rola num lamaçal. Perto deles, como fundo, vêem-se as pernas dos espectadores; um deles desfere um chute no homem (Nº 46) e os outros seguram a mulher pelas costas, tentando separá-la de seu amante. Continua-se a ouvir os insultos. Dar continuidade com o Nº 47.
- Nº 46 - G.P. dos amantes. Ela fica a olhar o personagem com uma expressão de grande ternura, como a de uma mãe que se deita a acarinhar por seu filho. Ele lhe morde uma orelha e sua expressão é a de uma lascívia demente. Vêem-se mãos e pés das pessoas desferindo golpes, sacudindo brutalmente o casal.
- Nº 47 - Outro aspecto do grupo, mas um pouco mais longe, para ver dois ou três espectadores se precipitando sobre o casal e separando-os à força, erguendo a mulher e tirando-a de lá com violência. Dar continuidade.
- Nº 48 - P.R. da mulher que avança, conduzida por duas pessoas do público, cada um a sustêm por um braço. A câmara em "*travelling*" acompanha sua marcha atrás da mulher. Esta volta a cabeça e, com um olhar angustiado de amor, fixa o lado onde deve encontrar-se seu amante.
- Nº 49 - P.A. em "*plongée*" do homem que, possuído por alguma estranha demência e com os olhos quase brancos, continua a rolar na lama. De tempos em tempos, recebe um chute, mas, enfim, as pessoas o consideram um louco e começam a deixá-lo em paz.

A cabeça do homem em G.P. Seus olhos entreabertos parecem contemplar uma visão inefável. Seu rosto reflete uma grande felicidade e sua cabeça se move lentamente como movida pelo ritmo da visão voluptuosa. Ele cessa de rolar, finalmente. Acentuar bem que ele está em plena contemplação interior para dar continuidade com a imagem seguinte.

Documento (arquivo).

Uma grande extensão de terreno ou o sopé de um vulcão sul cado por lavas.

A amante em P.I. sentada (aquí apenas sugerindo, de modo que permaneça uma dúvida, mais do que uma certeza do que possa ser), sobre um vaso sanitário muito branco de imaculada porcelana. Ela está vestida de branco e por sua expressão e inclinação da cabeça dará uma perfeita idéia de sua grande pureza.

O vaso sanitário agora visto inteiramente e desocupado. O papel higiênico desenrolado até o chão, começa a queimar pela extremidade e num instante é devorado pelas chamas. No último momento, esta imagem é agitada e sacudida bruscamente.

- Nº 50 - P.P. do visionário e de dois policiais que o sacodem com grande violência para fazê-lo despertar do sonho, obrigando-o a segui-los. Apesar disto e se bem que tenha voltado a si, ele os segue com uma expressão ausente.
- Nº 51 - Dar continuidade com uma tomada um pouco mais distanciada do indivíduo (Gaston Modot) que os policiais obrigam energicamente a segui-los. As pessoas lançam seus últimos olhares ao profanador, voltando novamente ao grosso do grupo para que a cerimônia seja enfim recomeçada e ouvem-se as primeiras palavras do discurso. Os policiais e o detido avançam para a câmara.
- Nº 52 - P.A. do Governador em pleno discurso. Filmar longamente uma imagem estática, de maneira que, bruscamente, o orador fique imóvel, com um gesto inflamado de eloquência, mas que a sua voz continue a pronunciar o discurso.
- Nº 53 - "Travelling" do rosto da pessoa conduzida pelos policiais. Ouve-se um cão latir. O personagem é preso de uma estranha agitação (Nº 54). Olha para trás, para o lugar de onde vêm os latidos. Imediatamente, por um enérgico movimento de braços, derruba por terra os policiais e corre em direção ao animal.
- Nº 54 - Entre os espectadores da última fila, uma dama que segue atentamente o discurso da cerimônia. Ela tem, preso, um pequeno cão de luxo que ladra em direção à câmara. O personagem entra no campo visual e, lançando-se contra o cãozinho, dá-lhe um formidável chute que o lança a muitos metros dali. Quase que imediatamente, os policiais entram como um ciclone no campo visual, precipitam-se sobre ele e o agarram brutalmente, colocando-lhe as algemas. Eles o tiram de lá com violência. O personagem, depois de ter agido como o fez, reflete novamente a maior indiferença. Dar continuidade.
- Nº 55 - "Travelling" do indivíduo com as algemas conduzido pelos policiais, com movimento para dar continuidade com o Nº anterior. Permanecer um momento em "travelling" para que se possa ver a estranha expressão ausente do detido que caminha com os olhos quase entreabertos (Nº 56). O detido, sempre em "travelling", vê alguma coisa que chama for

temente sua atenção, sobre o solo, à direita. Ele se lança bruscamente (o "travelling" se lança igualmente) e, malgrado a resistência que lhe opõem os policiais, ele os arrasta na direção indicada. (Para a montagem, esta segue a de N.º 56).

- N.º 56 - P.E. tomado imediatamente atrás, à direita, onde se encontravam os despojos. Na primeira fila, alguns trabalhadores colocam, em frente ao Governador e seu séquito, a primeira pedra. O Governador, que terminou seu discurso, contempla a operação e toma das mãos de um dos trabalhadores, uma colher de pedreiro com um pouco de massa.
- N.º 57 - O detido, fazendo esforços para escapar dos policiais, entra no campo da câmara. Olha obstinadamente o solo, exatamente aos seus pés, e tenta esmagar alguma coisa. Apesar da violenta oposição dos policiais, consegue (N.º 58) esmagar aquilo que queria. Satisfeita sua vontade, ele deixa-se novamente conduzir com a mais completa indiferença. Os guardas lhe dão alguns golpes e empurrões. (Dar continuidade aos gestos com o N.º 59).
- N.º 58 - G.P. das pernas e dos pés do detido. Perto deles, de suas pernas, passa tranquilamente um grande inseto. Apesar das oscilações provocadas pelos empurrões e pela luta com os policiais, o detido consegue esmagar o inseto.
- N.º 59 - Os dois policiais, com o detido no meio, saem pela direita da câmara, dando-lhe as costas, num fundo de paisagem deserta. Afastam-se. (Fusão).
- N.º 60 - (O.F.) P.E. do Governador cercado por duas ou três pessoas, ajudado por um operário, coloca a primeira pá de massa sobre a pedra. Terminado o ato, voltam para trás e colocam-se outra vez na fila. A tomada é mantida atrás da pedra, de maneira que ela permaneça em P.P.
- A pedra em primeiro G.P. cobrindo quase toda a tela. Em baixo há uma inscrição que diz:
- "No ano da Graça de 1930, no lugar ocupado pelos restos dos quatro Maiorquinos, colocou-se esta primeira pedra para a fundação da cidade de ..."*

DOCUMENTÁRIO

Vista geral de Roma

LEGENDA: *Roma Imperial.*

LEGENDA: *Continuação da vista geral.*

N.º 61 - Vista Geral do Vaticano tomada de avião, se possível.

LEGENDA: *Continuação da vista do Vaticano.*

LEGENDA: *"A antiga Senhora do Mundo pagão tornou-se, há séculos, a sede secular da Igreja. Alguns aspectos do Vaticano, o pilar mais firme da Igreja".*

DOCUMENTÁRIO

- Nº 62 - Fachada principal do Vaticano, vista de longe.
 Uma parte desta fachada. Entre outros elementos arquitetônicos, perceber-se-á uma janela.
 Tomada da janela. Numa de suas partes, colado como para substituir um pedaço de vidro quebrado, ver-se-á um papel, melhor ainda, uma carta.
 Tomada da carta em G.P.
- Nº 63 - A carta cobrindo toda a tela de maneira que se possa ler sem dificuldade o que está escrito. A inscrição é a seguinte:
Já falei ao gerente que deixaremos o arrendamento da casa em ótimas condições. Se quiseres, iremos diretamente à sua casa, da estação, de modo que possas deixar o chauffeur com Pedro e Antonia. Estou curiosíssimo para saber a que tu te referes no teu telegrama. Nada mais. Até breve. Um beijo de teu primo".
- Nº 64 - Vista de uma rua que tanto poderia ser uma rua de Roma como de qualquer cidade moderna.
- LEGENDA - *"Ela também, a antiquíssima cidade imperial, entrou no redemoinho da vida moderna".*
- LEGENDA - *Continuação da vista.*
- Nº 65 - P.R. de congestionamento de automóveis num cruzamento.
- Nº 66 - Um café com terraço numa rua cheia de gente.
 Aspecto parcial do terraço. Quatro ou cinco mesas com clientes. Numa delas, soluçando, descabelada, escondendo o rosto entre as mãos, há uma mulher. Ninguém parece prestar atenção a ela.
- LEGENDA - *"Aspectos diversos e pitorescos da grande cidade".*
- Nº 67 - Uma fachada de casa completamente anódina.
- Nº 67 a - Fonte anódina com torneira.
- Nº 67 b - Fragmento anódino de um muro.
- Nº 68 - Porta de entrada de uma casa ainda mais anódina.
- Nº 69 - Uma calçada na qual passam alguns transeuntes. Um deles está totalmente coberto de pó. Ele se limpa com as costas das mãos, mas muito ligeiramente como se estivesse em poeirado somente em algumas partes de seu vestuário.
- Nº 69 a - Uma mão, com uma garrafa, enche um copo. Depois o lança contra a objetiva.

- Nº 70 - Outra calçada. Entre outras pessoas, passa um senhor muito respeitável que avança dando pontapés num violino caído ao chão. Ele o faz com esta atitude de dissimulação própria das pessoas que, por exemplo, se obstinam em não caminhar na guia da calçada.
- Nº 71 - P.R. das pernas dos transeuntes, a fim de se ver o violino avançando graças aos chutes do senhor. Segui-lo um momento em "travelling".
- Nº 72 - Uma alameda deserta. Folhagens. Em primeiro plano, à esquerda, uma estátua em cuja cabeça uma pedra está em equilíbrio. Vindo por esta mesma alameda, em direção à câmara, chega um senhor (Nº 73), sobre cuja cabeça vê-se, também, uma pedra semelhante em equilíbrio. Ele desaparece sob a câmara pois esta seqüência será tomada em "plongée".
- Nº 73 - P.R. em "travelling" do Senhor em P.A. avançando com a pedra na cabeça sobre seu chapéu. O senhor de idade que avança tem bigodes e barbas.
- Nº 74 - (O.F.) Qualquer fundo com fachadas, tábuas, muros, etc. "Travelling" ligeiro: entram no campo da câmara, os policiais e o detido. Personagem e policiais vêm em direção à câmara. Ela (a câmara) passa por um cartaz, visto de baixo, que o detido segue com o olhar na medida em que avança; em consequência, é obrigado a virar a cabeça (Nº 75). O "travelling" cessa porque eles dobram a esquina.
- Nº 75 - Tomada do cartaz que representa pernas femininas, vestidas com finas meias de seda, bastante afastadas como as de uma mulher que, sentada, afaste as pernas. O cartaz, tomado em "travelling" afastando-se dele, partindo do G.P. Na direção oposta, chega o homem "sandwich".
- Nº 75 a - Os dois grupos se cruzam.
- Nº 75 b - O homem "sandwich" afasta-se do aparelho, de costas.
- Nº 76 - O homem "sandwich" de frente. Tipo lascivo. O homem "sandwich" vira a esquina. Outro fundo de fachada com um novo cartaz. O detido entra no campo da câmara com os policiais; passam em frente ao cartaz; ele se lança num golpe, atraído pelo que representa a imagem do cartaz. Os guardas, sem poder evitar a surpresa, param também; mas esta atitude, entre eles, é rápida, pois que, imediatamente recompostos, sacudirão seu prisioneiro para que os siga (Nº 77). Muito brutalmente, dando-lhe socos eles o arrancam desta visão.
- Nº 77 - P.I. do prisioneiro em seqüência com a tomada do nº anterior. Ele fica a olhar vorazmente o cartaz.
- Nº 78 bis - Os safanões dos policiais, para obrigá-lo a segui-los de novo, tiram-no de sua contemplação. (Dar continuidade com o Nº 76).

- Nº 78 - Tomada do cartaz em G.P. Ele anuncia a excelência de um certo creme para amaciar as mãos. Uma mão de mulher, muito alva, cujo dedo anular desaparece num furo pintado no cartaz, é o que está representado.
- Sobreposição de uma mão viva semelhante à do cartaz e que esfrega nervosamente, apoiando-se no dedo que desaparece no orifício. O efeito deste movimento será perturbar ao extremo e sua característica particularmente onanista.
- Nº 79 - Calçada ou paliçada colocada em sentido longitudinal. De longe vêem-se avançar os policiais e o detido. Quando eles chegam em P.P., um dos policiais obriga os outros, num gesto rápido, a se deterem. Vê-se que vai tirar um cigarro do bolso de seu casaco.
- (Nº 80) - Ele o acende e tomando o braço do detido, ajudado por seu companheiro, prosseguem seu caminho, saindo à esquerda da câmara.
- Nº 80 - Tomada do grupo colocado de costas em P.I.; o detido fica no centro. Dar continuidade com a tomada anterior do policial acendendo seu cigarro. O detido vira a cabeça para a câmara. Novamente sua atenção é despertada por um terceiro cartaz que havia visto anteriormente sobre o muro. Desta vez, sua expressão exprime muito mais desejo, lascívia e amor que das outras vezes (Nº 81). Um dos agentes o tira de sua contemplação para que, de novo, ele os siga. Dar continuidade dos gestos com o nº anterior.
- Nº 81 - Cartaz com o rosto de uma mulher voluptuosamente inclinada para trás. Ela é muito parecida com a da sua amante. O cartaz que será feito inspirado nela, pode bem ser o cartaz de uma grande atriz num de seus filmes.
- Sobreposição da cabeça verdadeira da moça, numa posição igual à do cartaz (neste momento, intercalar na montagem, a cabeça do detido no plano anterior, em cuja expressão haverá um grande amor e desejo).
- A câmera se afasta alguns metros em "travelling" e vê-se a jovem que está sacudida por uma espécie de tremor lúbrico e estendida no jardim, na grama, por exemplo. Este "travelling" é feito com a intenção de criar uma coincidência real com o que o personagem imagina (ele substitui a cabeça da mulher do cartaz pela da jovem) e com o que, em realidade, a jovem sentia ou fazia no instante em que o detido contemplava o cartaz.
- O cartaz, no mesmo ângulo, em fusão.
- Nº 82 - O detido e os policiais saem em direção à objetiva, tapando-a e descem a rua.
- Nº 83 - G.A. da jovem cuja expressão entorpecida e voluptuosa não deixará dúvida a ninguém sobre o que se queria exprimir antes. Ela se espreguiça com indolente lentidão. Enfim,

apruma-se, em panorâmica. Põe-se a andar até a porta principal que dá acesso ao interior da casa de campo e diante da qual, logo depois, estacionarão os carros dos convidados. Com relutância, ela atravessa o umbral.

Mesma tomada em P.P., de perfil, subindo os degraus do vestibulo. Em primeiro plano, em P.I., 3/4 de perfil, sentada num sofá, a mãe observa em silêncio a subida de sua filha.

- Nº 84 - Plano da jovem subindo os degraus, de maneira que se veja seu busto e, em primeiro plano, sua mão apoiada no corrimão, deslizando, e cujo anular aparece enfaixado (juntar, se necessário, um G.P. da mão deslizando no corrimão).
- Nº 85 - P.A. em "plongée" da mãe sentada em seu sofá e tendo ainda na mão direita o livro que estava lendo. Ela segue com atenção o trajeto de sua filha. Bruscamente, ela lhe pergunta:
- A MÃE - "Você está com a mão enfaixada?" (Nº 86).
- À pergunta de sua filha se seu pai já chegara, a mãe lhe responde num tom afetoso:
- A MÃE - "Ele está na farmácia. Depois irá para seu quarto vestir-se para a reunião" (Nº 87).
- Quando a filha está quase a terminar sua arenga, sua mãe, sem a deixar concluir interrompe-a, dizendo:
- A MÃE - "Apressa-te, pois às nove horas os maiorquinos começam a chegar".
- Nº 86 - P.I. da filha que se detém ao ouvir a voz de sua mãe. Ela olha para o lado, onde a mãe se encontra e lhe responde com indiferença:
- A JOVEM - "Sim, há já uma semana que estou com o dedo ferido. (Uma pausa e depois) Papai há chegou?"
- Mal se esvanece a visão do pai na farmácia, agitando a garrafa, enquanto a jovem explica à sua mãe:
- A JOVEM - "Saímos juntos e já conseguimos 6 Maiorquinos. O menor deles cantava como os outros e tinha um pequeno bigode. Somente faltava o pianista, mas ele nos aconselhou um Marista que toca piano muito bem. Estes músicos serão mais do que suficientes, pois seis deles, colocados junto ao microfone, farão mais ruído que 60 colocados a 10 quilômetros. É verdade que ao ar livre muitos sons se perdem, mas por outro lado...! Nós podemos colocar os convidados mais perto da orquestra. Eu havia pensado que..."
- Aqui a mãe a interrompe, despachando-a para que se vá trocar. A jovem obedece e acaba de subir rapidamente os degraus.

- Nº 87 - Em G.A., sobre um fundo com prateleiras cheias de frascos, caixas, etc., encontra-se o pai da jovem, o Marquês, agitando convulsivamente um frasco. Seu dedo anular, o mesmo que a jovem tem enfaixado, o mesmo da mão do cartaz introduzido no orifício, arrolha o gargalo da garrafa. Todo movimento oscilatório desta mão vem do dedo.
- Nº 88 - V.E. do vestíbulo. A mãe, sentada, vê sua filha subir a escada.
- Nº 89 - O.F. da tomada do quarto (este quarto é o mesmo onde entra, nas últimas cenas do filme, o personagem desesperado, após ter recebido um grande golpe na cabeça, imediatamente após a cena amorosa). A porta permanece alguns instantes sozinha no foco até que a jovem a abre para entrar no quarto, entrando no campo da câmara. Vê-se, ao fundo, a cama da jovem ocupada por uma vaca. Ela, ao ver o animal, adianta-se rapidamente para a cama.
- Nº 89 a - P.R. da jovem fechando a porta. Ela vê a vaca. Reação.
- Nº 89 b - Tomada da vaca deitada no leito, com a mesma tranquilidade de que teria se estivesse no estábulo e como se estivesse habituada a isto. A jovem entra no campo da câmara e, com violência ou ordenando-lhe energicamente com o braço estendido que se vá dali, expulsa a vaca da cama, como se fosse um cachorro.
- Nº 90 - Tomada de trás do leito com a vaca em primeiro plano e a jovem atrás. A vaca desce do leito. A jovem, sempre a exortando, a faz sair do campo pela esquerda da câmara. A jovem rodeia a cama para ir atrás da vaca.
- Nº 91 - P.P. da porta do quarto com a vaca saindo neste momento. Em seguida chega a jovem e fecha a porta (neste momento, permanece no quarto o som da sineta da vaca. Em seguida começa, apoiada pela música, a cena do quarto-bosque). Uma vez fechada a porta, a jovem volta sobre seus passos e se dirige para a penteadeira. Dar continuidade.
- Nº 92 - P.P. da penteadeira colocada obliquamente, de maneira que não se veja a imagem refletida pelo espelho. A jovem chega e senta-se diante dele. Seu rosto reflete uma grande serenidade, embora seu olhar, perdido num sonho vago, demonstre a contemplação interior de uma imagem amada. Ela olha distraidamente para o espelho; quase que automaticamente ela pega o polidor de unhas (estas cenas são bastante lentas).
- Nº 93 - P.R. em G.A. Dar continuidade à jovem sentada em sua penteadeira, de frente. Ela começa a polir as unhas com movimentos automáticos mas de uma maneira contínua, sem entretanto olhar as mãos, separando bem cada movimento. Após algumas esfregadas, ela deixa o polidor sobre a mesa. Olha suas unhas sem as ver, depois volta seus olhos para o espelho.

Seus olhos encontram-se quase cobertos de lágrimas. As mãos, cruzadas, estão sobre o peito, perto do coração, mas sempre com um movimento automático, anulando assim o lado teatral que o gesto poderia ter. (Fusão rápida N° 94).

A jovem prossegue seu devaneio amoroso, balançando fracamente a cabeça, com a fronte ligeiramente franzida, os olhos transbordando de lágrimas. Ouvindo os latidos do cachorro, ela experimentará um sobressalto e sua emoção será aumentada. Ela morde os lábios para dar continuidade com o movimento do personagem na tomada de N° 95.

- N° 94 a - (O.F.) Tomada de trás das grades de um jardim. No primeiro plano, apoiado contra as grades, late um cachorro contra alguém que deve vir pela calçada. O detido e os policiais aparecem, andando pela calçada atrás das grades. A expressão do personagem é igual àquela da jovem, isto é, seus olhos estão também quase cheios de lágrimas e suas mãos com as algemas, estão como as da jovem sobre o coração. O detido tenta parar, olhando o cão com grande ternura (N° 93).
- N° 95 - P.I. do detido na atitude descrita. Ele morde ligeiramente os lábios para dar continuidade dos gestos com os da jovem na tomada de n° 93.
- N° 96 - P.I. da jovem no estado de alma descrito, olhando-se apaixonadamente no espelho (N° 97). Seus cabelos, bem como suas vestimentas começam a ondular ao sopro do vento que vem do espelho (final da tomada de n° 97).
- N° 97 - G.P. do espelho que não reflete de maneira nenhuma nem ela, nem o quarto, mas um belo céu com nuvens brancas, ovais, correndo languidamente. No primeiro plano, a silhueta seca de uma árvore agitada pelo vento.
- N° 98 - G.A. do perfil da jovem e do espelho, mas de maneira que se veja o que o espelho reflete. A jovem, com os cabelos também agitados pelo vento, apoiando seu rosto entre as mãos, coloca sua testa contra o espelho (Fusão lenta. Depois de fechada a cena, conservar a tela na obscuridade durante alguns segundos. Cortar a obscuridade por um relâmpago de rápida aparição).
- N° 99 - (O.F.) Uma calçada tomada obliquamente. Em direção da câmera vêm o detido e os policiais. Saindo da posição da câmera, um senhor vai em direção oposta.
- N° 100 - P.R. perpendicular, à calçada, no momento do cruzamento. Mal o Senhor termina de passar, o detido volta a cabeça para insultá-lo:
- O DETIDO - "Ah! Seu animal!" (N° 101).
- Os policiais se detêm ao ouvir o insulto. Olham o detido com furor. Um deles o acotovela, entretanto este lhe dá um murro em troca.

- UM POLICIAL - *"Eu te parto a cara . Anda e não te ocupes dos outros".*
Sem se importar, como se não fosse com ele o sucedido, o detido chama um taxi que passa.
- Nº 101 - Tomada do Senhor andando, de costas. Ouvindo o insulto, ele volta a cabeça, muito espantado, sem parar de andar.
- Nº 102 - Do ângulo do detido, vê-se passar um taxi que se detém ao chamado do personagem.
- Nº 103 - P.R. Continuidade em G.A. dos policiais e do detido. Os dois acabam de se lançar sobre ele no momento em que percebem seu gesto de chamar o taxi. Um deles, segurando-o pelas costas, pergunta-lhe brutalmente:
- UM POLICIAL - *"Está brincando conosco? Vamos te 'esquentar' firme".*
Pela primeira vez o detido parece prestar atenção aos que o acompanham. Entretanto, não os olha no rosto, tal é o desprezo que sente por eles. Num tom mal humorado, fazendo um grande esforço para se conter, ele lhes diz, batendo com as mãos nos bolsos do casaco:
- O DETIDO - *"Bem. Isto está resolvido. Tenho a documentação no meu bolso".*
Os policiais o olham interrogativamente. Com uma expressão ameaçadora, como desejando encontrar uma nova desculpa que seja uma nova incriminação contra o detido, um dos policiais solta uma das mãos das algemas, enquanto que o outro o retém pelo braço. O personagem tira de seu bolso interno do casaco um documento que entrega aos policiais. Dar continuidade.
- Nº 104 - *"Plongêe"* em G.P. do ombro do guarda, de modo que o documento, quando é desdobrado por ele, atraia toda a atenção.
Documento desdobrado em G.P. Aparecem numerosas selagens e assinaturas no canto. Pelo seu aspecto, leva a pensar que este é um documento de extrema importância. As primeiras linhas podem ser lidas, nas quais aparece o nome do detido com algumas opiniões altamente laudatórias sobre ele. Inicia dizendo:
"A Assembléia Internacional de Beneficência nomeia, na data de hoje, Dom X..., seu alto delegado e comissário real da nova missão".
Assembléia de altas personalidades oficiais sentadas de frente a uma mesa e colocadas de perfil. Do outro lado da mesa, de pé, o detido. Neste momento, o Presidente (Mⁱnistro), igualmente de pé, entrega o famoso documento ao personagem, ao mesmo tempo que lhe diz:

- O PRESIDENTE - *"E, por este documento, se credita a confiança que nós, representantes da Pátria, depositamos em vós. Esperamos todos que sejais digno dela para que possais levar a bom termo a alta missão de beneficência que lhe é confiada. Somente do vosso alto espírito de sacrifício, de vosso provado valor, depende a vida..."*
- Nº 105 - P.A. do detido que, sempre de mau humor, como desejando terminar logo com seus interlocutores, sem olhar para seus rostos e com o tom característico das crianças, quando recitam a tábua de multiplicação na escola, lhes diz, continuando as palavras do Ministro:
- O DETIDO - *"... depende a vida de centenas de crianças, de mulheres e de anciãos, e assim permanecerá exaltada nossa honra e a da Pátria, comprometidas numa tão alta e benfazeja empresa"*.
- Sem esperar resposta, ele faz menção de sair do campo da câmara, pois viu um outro taxi que vem em sua direção. Dar continuidade.
- Nº 106 - P.P. de um taxi que freia bruscamente, no momento em que o detido se aproxima dele. Abre a porta.
- (Nº 107) - E, dando rapidamente as indicações ao taxi, entra. O taxi parte com grande pressa.
- Nº 106 a - P. de frente. Ele desce bruscamente do taxi e dá um pontapé num cego, vítima de guerra.
- Nº 107 - P.A. dos dois policiais. Um deles tem ainda o documento nas mãos. Os dois têm o cenho franzido e olham com rancor o prisioneiro que parte, mas sem fazer nada para impedi-lo, convencidos em parte de sua importância e estupefatos, por outro lado, pela rapidez da cena. Ainda não saíram de seu espanto.
- (Fusão)
- LEGENDA - *Nos arredores de Roma, em sua magnífica propriedade, o Marquês de X... se prepara para receber seus convidados.*
- Nº 108 - (O.F.) Plano das grades do jardim de uma grande propriedade. O portão permanece aberto e os automóveis dos convidados aí entram em curtos intervalos.
- Vista da porta que dá acesso ao interior da casa. Tomada de maneira que os carros que chegam estacionam entre a câmara e a porta. Um deles pára e descem um Senhor e uma Senhora elegantemente vestidos. O automóvel prossegue seu caminho, deixando o espaço para um outro carro que chega. Um lacão abre a porta do veículo e um outro, na entrada da mansão, conduz os convidados.
- Nº 109 - Dar continuidade com o segundo carro no momento de se deter junto à casa, mas visto a partir da porta. O lacão abre a porta e um homem e uma mulher descem e se dirigem para a casa (para a câmara). O lacão vai fechar a porta, mas há alguma coisa que o impede. Dar continuidade ao gesto.

- Nº 110 - P.R. do lacaio que não pode fechar a porta. Ele a abre completamente e observa que aquilo que o impede de fechá-la é a interposição do tapete do veículo, por exemplo, entre o umbral e o batente. Ele resolve facilmente o caso e a fecha. O auto deixa em seguida o lugar livre para o outro que espera atrás. Toda esta cena é rápida e serve unicamente para que o lacaio, abrindo a porta, deixe ver no interior do veículo um ostensório colocado no chão. Esta visão deve ser como um relâmpago.
- Nº 111 - P.E. do vestíbulo com a porta que lhe dá acesso, no centro da composição. Alguns convidados por aí entram, enquanto que outros aí já se encontram, formando grupos. A Marquesa, perto da porta, recebe com grande amabilidade aqueles que chegam; neste instante, o Presidente e sua mulher.
- Nº 112 - P.R. da Marquesa com estes últimos. Palavras rápidas de boas-vindas (Nº 113). Ela os deixa para ir receber os que entram em seguida. Entretanto, ao ouvir o ruído de uma carroça, todos voltam a cabeça.
- Nº 113 - Canto do vestíbulo, próximo ao salão. No fundo a chapelaria. Dois convidados que acabam de chegar, entregam a um criado seus sobretudos e chapéus. Em seguida, entram no salão. Dar continuidade com o número anterior.
- Nº 114 - V.E. do vestíbulo. Quase todos os convidados deverão já se encontrar aí. Vê-se avançar, entre eles, na direção da porta do vestíbulo, uma carroça puxada por 3 mulas, conduzida por um carroceiro. Deixá-la continuar até a porta do vestíbulo para dar continuidade com a tomada de Nº seguinte. Alguns convidados não se dão conta disto; ao contrário, cada um continua sua conversa e ainda se separam para deixá-la passar.
- Nº 115 - P.A. da Marquesa com os convidados da tomada de Nº 113. Quando percebem a carroça que vem em sua direção, continuam a conversar e se afastam de lado, para deixá-la passar. Dar continuidade.
- Nº 116 - P.E. para dar continuidade com a tomada de Nº 115. A Marquesa se coloca de lado, com os dois convidados, para deixar passar a carroça que atravessa a porta do vestíbulo e desaparece por ela. Um momento antes, outros convidados iam entrar, mas voltam rapidamente para trás e permanecer no vestíbulo esperando que a carroça termine de sair.
- Nº 116 bis - (para realizar caso interesse). A junta de mulas do carro é filmada em "travelling" de frente à medida que avança pelo salão até a porta do vestíbulo. O condutor puxa a primeira mula pelo bridão. Como uma mesa impede a sua passagem, sem se preocupar com as boas maneiras, ele lhe dá um ponta-pé e a joga de lado. Prossegue seu caminho em fim livre de obstáculos. (Colocar esta tomada, se for realizada, entre as de Nº 115 e 116).

- Nº 116 ter. - (para realizar caso interesse). Tomada de um criado que se abaixa para levantar a mesa caída e recolocá-la em seu lugar. Ele executa esta operação com a maior indiferença. (Colocar esta tomada, se for realizada, em seguida à de Nº 116).
- Nº 117 - Grupo de convidados entre os quais se encontra o Marquês. Este fala a um deles.
- Nº 118 - P.I. do Marquês falando muito sério com seu convidado. Tem a cabeça coberta de moscas que se esforça por espantar.
- Nº 119 - V.E. do Hall. Todos os convidados estão repartidos em grupos (repetir a tomada deste mesmo plano com O.F. para colocá-la imediatamente após a tomada de Nº 121).
- Nº 120 - P.P. da porta de entrada da casa, vista do exterior. Os dois lacaios que aí se encontram estão a falar com o guarda florestal que, com a espingarda às costas, se detém um momento para conversar com eles. O guarda florestal lhes dá adeus com um gesto de cabeça e, seguido em panorâmica, prossegue seu caminho. Ele vive perto dali, numa dependência ou pequeno pavilhão próximo da mansão.
- Nº 121 - Panorâmica horizontal do guarda florestal até que ele chegue à porta de seu pavilhão. Tomada colocada em P.P. Perto da porta há uma banquetta. O guarda florestal não avança muito, uma criança de pouca idade, saída do interior do pavilhão, sua filha, lança-se ao pescoço de seu pai. Este a toma nos seus braços (dar continuidade com a tomada de Nº 122) e a beija com grande ternura. O guarda florestal senta-se com ela na banquetta e, após tê-la beijado uma última vez, deixa-a em pé ao seu lado, enquanto se dispõe a fumar um cigarro. (Fusão).
- Nº 122 - P.A. do guarda florestal que, antes de tomar sua pequena filha nos braços, encosta sua espingarda no muro. Depois ele levanta a filha até seus lábios e a beija com grande ternura. Senta-se na banquetta e, após tê-la beijado mais uma vez, desposita-a novamente no solo, perto dele.
- Nº 123 - P.R. ou P.A. do Nº 119 - A filha da Marquesa, a protagonista, ocupa-se em conversar com uma amiga. Esta lhe fala com frivolidade, com uma grande amabilidade, apesar de que a protagonista não lhe dê atenção. Ela olha diante de si como se ouvisse algo. Um sentimento, mistura de inquietude e amor emana de seus olhos. Uma de suas mãos está apoiada no peito; num dos seus dedos, um brilhante solitário. Com o dedo da outra mão, sempre o mesmo dedo enfaixado, ela esfrega a pedra, imprimindo-lhe o mesmo movimento oscilatório.
- Nº 124 - G.P. da jovem, de maneira que se destaque nitidamente o jogo nervoso de seu dedo com a pedra.

- Tomada em P.I. de um criado que agita um batedor de cocktail, levando-se em conta que o movimento imprimido ao batedor, tanto quanto seu enquadramento na tela correspondem exatamente ao do dedo na pedra do anel (no momento da filmagem, substituir o batedor por outra coisa igualmente expressiva, mas menos trivial).
- Nº 125 - Dar continuidade em P.E. com uma pequena sala contígua; um criado acaba de fazer o cocktail. Um outro, perto de uma grande poncheira, termina igualmente de encher os copos, colocando-os numa grande bandeja de prata.
- Nº 126 - P.R. dos criados em continuidade. De frente ver-se-á, no fundo entre eles, uma porta; não a que se comunica com o salão, mas uma menor que conduz às partes internas da mansão. Bruscamente, a porta se abre, vomitando fumaça e chamas. Uma criada sai, enlouquecida, do incêndio (Nº 127) e, soltando lancinantes gritos, cai de lado imediatamente, após ter passado da porta. Os criados que observaram a cena, em lugar de lhe prestarem socorro, pegam a bandeja e, bastante assustados, dirigem-se para a porta que dá acesso ao salão. Os criados saem do campo da câmara pela esquerda do aparelho. Dar continuidade.
- Nº 127 - P.R. da porta vomitando fumaça e chamas e da criada que sai gritando. Ela cai meio asfixiada, perto do batente, num dos cantos.
- Nº 128 - Tomada do Hall, tendo em primeiro plano a porta que dá acesso à pequena sala do incêndio. Vê-se, ao fundo da sala, as chamas que ainda saem pela pequena porta. Os criados, com a mesma expressão, mas já quase serenos, irrompem no salão com as bandejas. Um deles vira a cabeça algumas vezes para o lugar do sinistro.
- Nº 129 - P.E. do salão. Os criados começam a oferecer as taças. Os convidados ainda não se deram conta do incêndio, ao qual não fazem a mínima alusão (rodar o suficiente deste plano, pois voltará para se intercalar na montagem com a tomada de Nº 136). Bruscamente, ouve-se um tiro e uma grande comoção se produz entre os convidados. Alguns de lançam para o balcão; outros se levantam precipitadamente. Grande confusão. A Marquesa deverá ser mostrada em primeiro plano sentada com dois amigos, para continuidade posterior.
- Nº 130 - P.P. do guarda sentado, enrolando um cigarro. A filha, ao seu lado, olha-o sorridente. Ela não consegue ficar sossegada. Bruscamente, como numa brincadeira, ela lhe deruba o cigarro com um tapa. O pai, imediatamente, encoleriza-se. Olha sua filha ferozmente e, animando-se, tenta dar-lhe um tapa. Mas a filha, suficientemente ágil, esquiva-se e sai correndo, muito alegre, como se tudo não passasse de uma brincadeira.

- Nº 131 - G.A. da jovem olhando seu pai de modo risonho. Ela parece pensar numa brincadeira ou num jogo. Olha o cigarro que seu pai está a enrolar (intercalar esta tomada com a de nº anterior).
- Nº 132 - Dar continuidade em P.R. com a tomada de nº 130 do pai, furioso, vendo com raiva demente que sua filha lhe escapa. Como um relâmpago, ele faz o movimento de partir em sua perseguição; mas, quase simultaneamente, ele vê a arma que se encontra na sua porta, apoiada ao muro.
- (Nº 133) - O pai, sem cessar de olhar a filha, toma a arma nas mãos e, após uma pausa muito breve, aponta (Nº 133). Mirando, ele segue o trajeto da menina e atira sobre ela (Nº 134). Ele mira com cuidado a menina, já caída por terra devido ao primeiro tiro e lhe acerta um segundo.
- Nº 133 - A menina vista pelo pai. Ela se detém e olha para ele, como incitando-o a ir em seu encalço, da mesma maneira que faria com um amiguinho de sua idade para que brincasse com ela... Vendo que seu pai a mira com a arma, ela vira as costas e parte correndo, feliz (poder-se-á seguir a menina em P.P. numa panorâmica circular).
- Nº 134 - Ao fundo, a fachada da mansão com o balcão ou a janela que corresponde ao Hall. A menina entra no campo da câmara, correndo, enfocada de longe, mas ferida pelo seu pai (no primeiro tiro), ela cai, atingida mortalmente.
- Nº 135 - G.P. da menina estendida no solo, quase de costas para o aparelho. Ela recebe o 2º tiro de seu pai, uma carga de chumbo que levanta uma densa poeira em volta da nuca da jovem. Este tem uma segunda convulsão e morre.
- Nº 136 - P.A. da Marquesa que está conversando com amigos. Os três têm um sobressalto ao ouvir os tiros. Após um momento de atenção, a Marquesa se levanta (colocar na montagem a segunda parte da tomada de nº 129) para se dirigir ao balcão, seguida pelos amigos que se encontram com ela. Dar continuidade.
- Nº 137 - O balcão em P.P., na sua parte interior. A Marquesa aí chega, seguida de um grupo de convidados. Outros, tendo chegado antes, passam para o lado externo do balcão. Movimentos rápidos e excitação entre os convidados.
- Nº 138 - Plano tomado da parte externa do balcão em continuidade com o precedente. Os convidados olham para o lado onde deve se encontrar o cadáver da criança. A reação que esta visão lhes causa é bem mais desagradável pelo distanciamento deles do que o sentimento que esta mesma visão poderia produzir na realidade. Este plano deve ser curto, para se passar ao seguinte.
- Nº 139 - Vistos do balcão, o cadáver da jovem e, perto dela, os dois lacaios e o pai da vítima. Um dos lacaios, ajoelhado, confirma a morte da menina. Ao lado, de pé, o pai ex

plica ao outro criado como aconteceu o acidente. No momento em que eles são vistos pelas pessoas do balcão, será melhor que se veja: o pai que se debate em explicações com um dos criados, enquanto que o segundo acaba de chegar correndo e se precipita sobre o cadáver.

- Nº 140 - P.R. da cena descrita em continuidade. O pai explica de má vontade como o acidente aconteceu (Nº 141). Seu interlocutor balança a cabeça como se não estivesse convencido. Com efeito lhe parece que o procedimento do pai foi excessivo. Mas não sai de lá.
- Nº 141 - Detalhe do balcão com o pessoal que aí está. A Marquesa balança a cabeça com desgosto e, no mais, se irrita um pouco. As reações dos outros variam; desde um personagem enfadado que entra na sala na direção de dois jovens que prosseguem seu colóquio amoroso, não tendo tido mais que uma censura ou um olhar para a menina. Um dos espectadores, comentando o evento, entra no Hall (este plano pode ser realizado em P.A. dos personagens sobre o balcão, passando-se sobre eles em panorâmica horizontal bem lenta).
- Nº 141 a - Detalhe do Governador.
- Nº 137 bis - P.E. dos espectadores que saem do balcão e se espalham no Hall (não esquecer que muitos dos convidados não saíram de suas cadeiras ao ouvirem os tiros). Alguns vão para perto do criado que distribui as taças. Outros se dirigem para o fundo do Hall, saindo do campo da câmera pela direita e pela esquerda.
- Nº 143 - Dar continuidade à jovem que chega com uma amiga até uma poltrona e aí se assenta. Ela permanece em G.A. A amiga lhe fala, sorridente, com expressivos movimentos de ombros, mas sem dúvida o que diz interessa muito pouco à jovem: ela lhe presta muito pouca atenção. Permanece distraída vendo outros amigos que se aproximam neste momento e que se juntam à amiga inoportuna. Na realidade, a jovem está, em espírito, muito longe dali.
- Nº 144 - P.E. do vestíbulo do Hall. No fundo, à direita, a entrada que dá acesso ao Hall e, à esquerda, o pequeno vestiário. O personagem, irrepreensivelmente vestido, entra, tendo, pendente da sua mão direita e arrastando-o pelo chão, um vestido de mulher idêntico àquele que a anfitriã colocou para esta noite. Chegando no centro do vestíbulo, um criado se aproxima dele e o desembaraça de seu sobretudo e de seu chapéu. O personagem, arrastando sempre o vestido, dirige-se para o Hall. Dar continuidade.
- Nº 145 - P.R. do personagem. Esta tomada é feita em movimento, de maneira que a roupa, no início, está em G.P. e, à medida que o personagem se afasta, vê-la-emos, inteiramente. Quando estiver em P.A. estará perto de uma poltrona que se encontra na porta de comunicação com o Hall. Ele se detém um instante e joga a roupa na poltrona. Imediatamente, entra no Hall.

- Nº 146 - P.P. da roupa estendida no encosto da poltrona, onde o personagem a deixou.
- A jovem, no mesmo ângulo que a roupa na poltrona. Ela ainda se encontra sentada no mesmo lugar de há pouco. Olha diante dela, em direção à porta de entrada. Logo, tem um sobressalto e um lampejo de alegria atravessa seu rosto. Ela viu entrar o protagonista.
- Nº 147 - A porta do Hall, tomada pela sua parte interior. O protagonista entra e aproxima-se em G.A. Estranha expressão, mistura de amor e de esperteza (Nº 148). Ele também viu a jovem. Endereça-lhe um gesto prudente, apontando os olhares das pessoas que os cercam e indica que logo estará a sós com ela.
- (Nº 148) - Agora, sua expressão muda brutalmente: ele quase cerra os olhos, morde violentamente os lábios. De novo reaparece no seu rosto a expressão de uma lubricidade sem freios.
- Nº 148 - P.I. da jovem quase por inteiro e interrogando seu amante com o olhar. Gesto da cabeça com suave movimento, como de grande amor ou ternura. Ela morde, por seu lado, os lábios, mas imperceptivelmente, respondendo assim aos desejos contidos do outro.
- Nº 149 - O personagem sob um outro ângulo em G.A. Ele cessa de olhar sua amante para procurar um assento com o olhar. Perto dele há um divan ou uma cadeira livre. Ele senta-se (Nº 150). Neste momento, a Marquesa chega até ele, seguida por um criado que leva uma bandeja com copos. Tão logo passou o criado, ele é chamado pela Marquesa. O personagem faz menção de se levantar mas a Marquesa o impede amavelmente apoiando suas mãos em seu ombro. Ela lhe diz alguma coisa em voz baixa com um sorriso.
- Nº 150 - P.A. da jovem olhando avidamente para seu amante. Logo chega uma amiga que começa a lhe falar, distraíndo-a, assim, de sua contemplação.
- Nº 151 - Dar continuidade em P.I. da Marquesa falando com extrema amabilidade. Pela sua falta de preâmbulos na saudação ao convidado, pelo seu tom confidencial, ela demonstra que não faz muito tempo, por exemplo, apenas algumas horas antes, que vira o personagem em questão (Nº 152 - Nº 153). Contudo, ela se dá conta dos desejos irreprimíveis de seu convidado (Nº 152) e perdoando-lhe esta falta de finura, com um sorriso, vai até a mesa situada perto deles (suprimir o criado com a bandeja de que se fala no Nº 149). Dar continuidade.
- Nº 152 - P.I. do personagem que não presta nenhuma atenção ao que diz sua interlocutora. Bem que ele tenta olhá-la; mas à medida que ela lhe fala, seus olhos vão inflexivelmente para a bandeja de copos que se encontra na pequena mesa perto deles. Depois, ele cessa totalmente de olhar a Marquesa para não pensar nem ver outra coisa senão a bandeja.

- Nº 153 - P.A. dos dois nas atitudes descritas.
- Nº 154 - Tomada do personagem de costas em P.I., à esquerda da cena. A Marquesa, de frente em P.A., vai até a mesa que se encontra à direita do campo da câmara e, sem cessar de sorrir, nem de falar com o personagem, pega um copo com suas próprias mãos e lhe oferece. Dar continuidade.
- Nº 155 - Plano de frente em P.A. da Marquesa e do protagonista. Esta, muito amavelmente, sempre lhe falando, oferece o copo de cocktail (Nº 156). Mas, pelo tremor da mão, algumas gotas caem sobre a calça do protagonista. Este, depois que a Marquesa lhe oferece o copo, parece seduzido pelo desejo de beber e se dá conta do que acontece (Nº 157). Sem transição, passa para uma cólera violenta. Entretanto, faz um esforço para se dominar, mas em vão. A Marquesa, ante esta reação excessiva, não sabe o que pensar: assustada, ela olha seu rosto, depois a mancha na calça (Nº 157 - segunda metade). Ele levanta-se, num salto, e após ter arrancado o copo da Marquesa, dá-lhe um tapa (Nº 148). A Marquesa cai por terra após ter vacilado uns instantes.
- Nº 156 - G.P. da mão da Marquesa com um ligeiro tremor; algumas gotas do copo caem sobre a calça do personagem.
- Nº 157 - P.A. ou P.I. da protagonista que se dá conta do que acontece. Bruscamente, muda de expressão. Passa à cólera mais intensa e terrível. Olha perversamente a Marquesa e levanta-se, esfregando sua roupa.
- Nº 158 - P.I. da Marquesa que lança um grito colocando as mãos na cabeça. Cai por terra.
- Nº 159 - P.A. do Marquês sentado com alguns amigos. Sua reação é instantânea (Nº 160). O rosto contraído pela cólera, misturada à grande surpresa provocada pelo caráter inaudito da agressão, ele levanta-se como um relâmpago e se dirige para o agressor.
- Nº 160 - P.E. dos convidados para dar continuidade (Nº 159). Todos se levantam com movidos por uma mola. Duas ou três senhoras se precipitam para a Marquesa. O Marquês levanta-se e vai para perto do agressor. Do fundo do Hall vêm igualmente chegarem alguns convidados.
- Nº 161 - G.A. da jovem que se anima também, mas com uma expressão bem feliz pelo que acabou de se passar. Rápido movimento de cabeça e grande ternura em seus olhos. Não importa que ato ele tenha feito; para ela, ele lhe parece heróico (colocar a segunda parte na tomada seguinte).
- Nº 162 - P.E. da Marquesa caída. De pé, perto dela, o agressor, sem se importar com o acontecimento, não tira os olhos de sua amada. Dois amigos ajoelham-se perto da Marquesa para ajudá-la a reunir-se com a filha. O Marquês furioso

chega contido por dois amigos que devem fazer grandes esforços para que este não se lance contra o agressor (Nº 163 - Nº 161, segunda metade). O Marquês tenta se desembaraçar deles, que o seguram, sem poder chegar ao agressor. Muda então de atitude (Nº 164) e ordena energicamente ao agressor que saia imediatamente da mansão.

- Nº 163 - P.I. do agressor que não faz o menor caso do que se passa à sua volta e olha com muito amor, devorando a jovem com os olhos. Um senhor o agarra pelas costas, segura-lhe os braços e um criado, com ar ameaçador, coloca-se por perto, para, se necessário, intervir.
- Nº 164 - P.R. do Marquês fazendo grandes esforços para se desembaraçar daqueles que o seguram. Como não pode aproximar-se, ele grita ao personagem para sair imediatamente de sua mansão. Dar continuidade.
- Nº 165 - Sob um outro ângulo, vê-se em primeiro plano, o protagonista que lança um último olhar à sua amada. Em seguida, sem fazer nenhum caso de todas as pessoas que se encontram ao seu redor, dirige-se para a porta, seguido em "travelling". Passando perto da poltrona onde deixara cair o vestido, ele o toma em suas mãos e, arrastando-o, por terra, retira-o do Hall, junto com eles.
(Fusão).
- Nº 166 - G.A. da jovem que está também nas proximidades, fazendo um gesto de assentamento e de grande simpatia ao protagonista. (Intercalar ao nº anterior quando o agressor, antes de sair, lança à sua amante um último olhar de adeus).
- Nº 167 - O.F. Um pequeno grupo de convidados, no meio dos quais, sentada num sofá, está a Marquesa, quase completamente recuperada da agressão. Ela ainda tem o frasco de sais na mão, levando-o de vez em quando ao nariz. A face conserva a marca da bofetada.
- Nº 168 - P.R. Sentados perto dela e rodeados pelos convidados, encontram-se seu marido e uma amiga. O marido tenta consolá-la, acarinhando-a, se bem que ela sorri já sem lágrimas. O marido levanta-se e, beijando-a na testa, sai do campo, acompanhado pelos seus amigos comentando ainda o acontecido.
- Nº 169 - G.P. da cortina que se encontra nas portas do vestibulo. Ela se abre lentamente e a cabeça do agressor aparece, olhando o interior com grande prudência (Nº 170). Distinguindo sua amante, ele lhe faz um sinal rápido, mostrando-lhe a porta do Hall que conduz ao jardim (Nº 170). O protagonista sorri à jovem vendo que ela compreendeu suas intenções (Nº 170). Marcar-se-á nestes gestos e nestes atos que ele está imbuído de uma grande emoção erótica que não é outra senão aquela mesma que sentiu no Hall de onde, poucos momentos atrás, fora violentamente expulso.

- Nº 170 - G.A. da jovem que rapidamente viu aparecer na porta o busto de seu amante. Seu rosto reflete uma alegria intensa e rápida. A jovem está perto de um pequeno grupo de pessoas que cercam ainda sua mãe. Esta e duas ou três amigas estão de costas para o aparelho, em primeiro plano e a jovem, de frente, falando com ela, levantará pois a cabeça para a câmera. Respondendo ao seu gesto e olhando, por seu lado, para a porta do jardim, a jovem faz imperceptivelmente com a cabeça um sinal de assentimento. Ela olha o grupo onde se encontra sua mãe e, vendo que na conversa ninguém lhe presta atenção, sem se apressar, sai do campo na direção do jardim.
- Nº 171 - P.E. tendo por fundo a porta de vidro que leva ao jardim. Lentamente a jovem entra no campo, evitando os convidados que estão em pé aos grupos. Ela atravessa a porta e desaparece no jardim.
- Nº 172 - P.P. da porta do vestibulo tomado do Hall. O protagonista aí entra com grande desgosto e desenvoltura, como alguém que não se lembre mais de nada do que se passara, seguido em "travelling". Vai, assim, evitando os grupos de convidados quase todos de pé e ainda a comentar o acontecido.
- Nº 172 a - Detalhes.
- Nº 171 bis - Tendo por fundo a porta de vidro que dá para o jardim. O protagonista entra no campo e sempre com a mesma dissimulação absurda, chega até a porta. Lá, ele pára, olha para trás para ver se sua presença não foi descoberta e desaparece precipitadamente no jardim.
- Nº 173 - O início de uma alameda sombria no jardim. Na sua entrada encontra-se a jovem esperando seu amante. Este entra rapidamente no campo e sem preâmbulos lança-se em direção a ela e levando-a estreitamente enlaçada pela cintura, com uma grande pressa lúbrica, desaparece rapidamente na alameda.
- Nº 174 - V.E. de um canto do mesmo jardim onde se levanta um estrado sobre o qual encontra-se já formada uma orquestra com seu maestro.
- Nº 175 - T.R. da orquestra com o maestro em primeiro plano. Este dá suas últimas instruções aos músicos. Perto dele com um punhado de músicas na mão, encontra-se o pianista. O maestro lhe mostra alguma coisa sobre a pauta com a ponta de sua batuta. O pianista é um padre Marista muito pequeno, o mesmo que depois, se assustará na passarela (na visão do protagonista).
- Nº 1 - Enlaçados, em continuidade com a tomada de nº 173, eles entram numa enorme estufa.

- Nº 176 - Um canto sombrio do jardim. Uma estátua. Perto dela, um banco ou duas cadeiras de palha. Inverossimilmente enlaçados, empolgados pela mais viva excitação, chegam os dois amantes. Eles se desenlaçam por um instante para setar-se e aproximar as cadeiras. Dar continuidade.
- Nº 177 - P.R. dos amantes. Ele tenta beijá-la mas na sua precipitação ao sentar eles se acomodaram com tão pouca comodidade que não podem realizar seus desejos. Ao mesmo tempo que ele tenta, sem resultados, beijá-la, tenta melhorar a posição de sua cadeira, pois o encosto o machuca.
- Nº 178 - P.E. do Hal com a porta de vidro do jardim no fundo. Os convidados saem agora do Hall para ouvir o concerto. Alguns estão de pé na porta esperando outros que pouco a pouco chegam. Todos saem aos poucos.
- Nº 179 - A orquestra em V.E. colocada de frente e com os espectadores já sentados, outros acomodando-se em 1º plano. O chefe da orquestra colocado de frente em P.A. e dando com sua batuta o aviso de praxe. Entretanto, este gesto é bastante mecânico pois ele olha rapidamente a partitura. Isto para dar aos amantes o tempo de intervenção necessário, antes que ressoe o primeiro acorde da orquestra.
- Nº 180 - Os amantes em G.A. sentados, cada um em sua cadeira, muito próximos um do outro e tentando ainda diminuir a distância de seus corpos que tendem a se fundir num só. Ele a atrai para perto dele, enlaçando seu corpo com um braço, enquanto que sua mão direita lhe aperta a coxa. Ela, refletindo uma grande excitação, treme de amor ou de frio. Ele vai beijá-la e se detém ao ouvi-la exclamar:
- ELA - *"Tenho frio"*.
- (Nota: o script original indica: *"Diálogo a ser modificado"*)
- Ele lhe responde afetosamente, mas sem diminuir sua extrema tensão erótica.
- ELE - *"Cobre-te bem com o alcochoado"*.
- Ela ainda tem um arrepio. Muda de tom. Aproximando sua cabeça ainda mais da dele, murmura-lhe:
- ELA - *"Apaga a luz"*.
- Ele, rapidamente, os lábios colados aos dela, atraindo-a para si, responde:
- ELE - *"Não, deixa-a, prefiro te ver"*.

Com sua boca entreaberta ele vai beijá-la (na tomada, não cortar os gestos, isto é, deixar que os atos dos personagens, como beijos, contatos, etc., se realizem integralmente. Somente na montagem final, cortar-se-á aquilo que não for importante de tal modo que o ato erótico dos atores seja sempre sublinhado).

- Nº 180 a - Ela, de frente, tremendo. Ele roça seu rosto contra sua nuca.
- Nº 181 - O maestro, com sua batuta no ar, prepara a abertura, Toma a distância necessária para a regência e faz os primeiros sinais.
- Nº 182 - P.I. dos amantes. No instante preciso em que ele vai lhe morder os lábios ressoa o primeiro acorde da orquestra. Os dois amantes, sobretudo ele, têm um grande sobressalto e seus olhares se dirigem para a direção de onde provém a música (Nº 181, seqüência).
- Nº 183 - P.I., mas com os amantes de costas para a câmara. A jovem já está refeita de seu susto e, com grande desejo, aproveitando-se do fato dele estar com a cabeça voltada, vai lhe morder o pescoço. Mas, justamente neste instante, ele vira a cabeça e com grande violência eles se dão uma cabeçada. Dar continuidade.
- Nº 184 - P.I. de outro ângulo, de frente, para explicitar a tentativa de beijar o pescoço; a partir de agora os amantes entram numa fase de enervamento doloroso. Todos os seus movimentos e reações são rápidos, nervosos, entrecortados. Quase sem transição, ele lhe estreita as pernas por detrás dos joelhos e a puxa fortemente para si, ao mesmo tempo que tenta beijá-la nos lábios. Dar continuidade.
- Nº 185 - Plano um pouco mais afastado. Repetir o movimento descrito no número anterior para dar continuidade com este. Devido à violência da ação, a jovem desliza de sua cadeira, perdendo o equilíbrio e, sem poder evitá-lo, seu amante cai. Esta, estando quase sentada no chão, tem sua nuca apoiada na cadeira. O amante ajoelha-se como pode e, febrilmente, dá vários beijos na jovem. Mas a postura é tão absurda e incômoda que, mesmo sem se desenlaçar, os dois amantes tentam se sentar novamente. Todos estes movimentos são muito rápidos e apresentados coerentemente. Dar continuidade.
- Nº 186 - P.I. dos dois. Ele segura sua cabeça com as duas mãos e pousa seus lábios com grande avidez sobre os dela; mas tão logo o faz, ele os retira e começa a olhar, com uma atenção absurda, alguma coisa que deve estar se passando perto dele, à altura de seus olhos. (Esta tomada será feita de maneira que ele esteja de frente e ele quase de costas) (Nº 187). Ele olha com uma atenção manifesta a frente ligeiramente franzida (Nº 188), ouvindo a pergunta da jovem. Ele lhe responde evasivamente sem abandonar um instante sua inoportuna contemplação.

- ELE - *"Espere um momento".*
- (Continuação do N^o 187, em cadeia). Ele parece sair de um sono letárgico. Sacode a cabeça com um movimento brusco e, soltando quase que um gemido de dor, de impotência, levanta-se e toma sua amante nos braços. Dar continuidade.
- N^o 187 - G.P. do pé nu da estátua tendo em primeiro plano seu grande artelho.
- Uma pequena ponte de um lago, como a de um parque urbano. Um Marista passa sobre a pequena ponte, depois um outro, mais um outro, até um total de quatro. A pequena ponte fica um instante sem que venha a passar ninguém. Entretanto, aparece o quinto Marista, muito pequeno (aquele que toca piano na orquestra), que avança rapidamente até o meio da passarela. Subitamente ele se detém num dos pilares, olhando espantado, diante dele, imitando os ratos quando um ruído os vem surpreender. Fica assim uns instantes, contra toda a expectativa, espantado por algo que não se sabe o que seja. Ele vira o sobretudo e desaparece numa velocidade incrível.
- N^o 187 a - Para intercalar na seqüência anterior. G.A. do Marista avançando na ponte. Ele se detém de repente, prestando a maior atenção. Subitamente lança um grito de espanto e faz meia-volta. Dar continuidade.
- N^o 188 - P.I. tomado inversamente ao de N^o 186, isto é, de frente para a jovem. Esta nota, aturdida, a mudança de atitude de seu amante e percebendo que seus lábios cessam de beijá-la, ela lhe pergunta, desconcertada:
- ELA - *"O que se passa?"*
- N^o 189 - P.P. em continuidade com o de n^o 186. O protagonista de pé. N^o B, vai abrir a janela (se perceberá o aumento da onda sonora da orquestra) e volta até a jovem. Ele a toma em seus braços, já no auge da excitação nervosa. Seus movimentos são precipitados, dolorosos. Ele dá um pontapé numa cadeira, jogando-a longe. Sem abandonar sua presa, ele se estende com ela no chão, tendo-a sentada sobre os joelhos. Dar continuidade.
- N^o 190 - P.R. em Plg. rápido. Ela, quase de frente para a câmera. Ele lhe beija o peito e, com grande nervosismo, subindo pelo seu pescoço, mergulha seus lábios nos cabelos dela (N^o 191). Ela, voluptuosamente, inclina sua cabeça para trás. Ela semicerra os olhos que reabre em seguida para os dilatar, tomada de surpresa. Dar continuidade. (Com uma das mãos ele lhe desabotoa os botões da blusa).
- N^o 191 - Vista parcial da orquestra com seu maestro. Em P.P. ver-se-á o Marista tocando piano. Colocar esta tomada após a de N^o 193.

- Nº 192 - Um criado chega pela alameda do jardim que conduz ao local onde se encontram os amantes. Se bem que não demonstre por nenhum gesto, sua expressão é de desagrado vendo o quadro que se oferece aos seus olhos (Nº 193). Ele se detém em P.A. e diz secamente ao protagonista.
- O CRIADO - *"Sua Excelência, o Ministro do Interior, deseja vos falar com urgência"*.
- Sem pronunciar nenhuma palavra a mais, sem mesmo fazer um gesto, ele faz meia-volta e se retira.
- Nº 192 a - Tomada do criado de costas. Os amantes ao fundo.
- Nº 193 - Os amantes vistos na atitude descrita no Nº 190, pelo criado. A jovem rapidamente tenta colocar-se de pé. Ele, ao contrário, deixa-se ficar tranquilamente estendido por terra, mas com uma expressão de doloroso rancor em seu rosto. Quando vê que o criado se distancia, recompõe-se e, após ter olhado pateticamente, até com desespero, sua amante que está caída, exasperada, sobre uma cadeira, ele se distancia correndo em direção à câmara.
- Nº 194 - P.I. da jovem, os olhos semicerrados, agitando a cabeça no torvelinho desta excitação, sempre interrompida quando vai enfim ser satisfeita. Numa relativa contenção, ela se encontra num estado de nervos quase intolerável (Nº 195). Sem dar-se conta bem do que faz, quase em lágrimas, num movimento puramente automático, ela se põe a chupar o dedo do pé da estátua (Nº 196). Ela fica assim sem se movimentar, os olhos fechados, com o grande artelho da estátua entre seus lábios entreabertos.
- Nº 195 - V.E. dos convidados escutando a orquestra, sem que se a veja.
- Nº 195 a - Detalhes: o Marquês, a Marquesa, o Governador.
- Nº 196 - O Maestro de costas, em P.I. conduzindo os músicos que tocam ao fundo (igual ao de Nº 213).
- Nº 197 - O.F. rápida. O protagonista em P.A. de pé ao telefone tendo o escutador à altura da orelha. Ele pergunta rapidamente, de mau humor, como desejando acabar logo:
- ELE - *"Alô, Alô!"*
- (Intercalar aqui os seguintes planos). Com um festo de raiva, ele joga o escutador contra a parede, quebrando-o. Sai rápido do campo da câmara, para o jardim, correndo de novo para os braços de sua amante.
- Nº 198 - P.A. do Ministro, aquele que entregara o documento com a nomeação. Ele tem o rosto lívido, decomposto pela cólera; está inteiramente dominado por uma grande excitação nervosa. Ouvindo a voz do personagem, a raiva lhe contrai as comissuras dos lábios. Ele pergunta:

O MINISTRO - "É você?"

Uma pausa, a raiva o impede de continuar. Depois ele prossegue com a voz entrecortada.

Tela na obscuridade.

A VOZ DO
MINISTRO

- "A Pátria lhe pode ser agradecida. Canalha, você é o único responsável e assassino. Mas você me comprometeu igualmente, grande canalha. Saiba que não se pôde salvar uma só criança e que muitos anciãos honoráveis pereceram juntamente com mulheres inocentes".

Nº 199

- Uma paisagem qualquer. Grande movimento de ida e vinda, de gente apressada tomadas de uma grande excitação. Passam algumas macas repletas levadas com rapidez pelos padioleiros. Uma mulher soluçando atravessa o campo da câmara, sustentada por uma outra e tendo, sobre seu peito, apertada entre suas mãos, uma pequena roupa de criança.

Uma pilha de pequenos sapatos de crianças. Um homem, com um cesto igualmente cheio de sapatos infantis, chega. Ele os lança sobre a pilha. Dá sinais evidentes de fadiga, de desgosto. Isto não o impede de voltar à atividade febril a que se dedica. Tão logo livrou-se de sua carga, sai rapidamente do campo.

Tela na obscuridade.

A voz do protagonista, cheia de raiva concentrada:

- "E para isso me molestas? Que vão para o diabo tuas bobagens!"

A VOZ DO
MINISTRO

- "Rufião! Canalha! Isto não é tudo. Você me arrastou também, você me desonrou também, as-sas-si-no!"

A voz do protagonista (com desgosto):

- "Podes arrebentar neste minuto, pouco se me importa".

A VOZ DO
MINISTRO

- (Mudando de tom, com solenidade):

"Está bem. Ouve minhas últimas palavras. Ouve-me bem, assassino?"

(Colocar aqui a 2a. parte da tomada de nº 197).

A voz do Ministro. Dando-se conta de que seu interlocutor partira, ele lhe grita como um louco:

O MINISTRO

- "Canalha!"

Uma pausa. Ruído de abrir uma gaveta e de empurrar uma cadeira. Depois, uma batida, um soluço. Pausa. Ouve-se um tiro. A queda de um corpo que desaba no chão. Uma pausa breve antes de projetar as imagens seguintes:

- Nº 200 - G.P. da mesa com o telefone, onde, há momentos, estava instalado o Ministro. O receptor do telefone balança sobre o chão. Ao pé da mesa, sobre o assoalho, um revólver fumegante e um pouco à direita, uma pequena poça de sangue aumenta continuamente com as gotas que caem do teto. Panorâmica horizontal e vê-se, no teto, o cadáver do Ministro morto. De sua têmpera escorre um pequeno filete de sangue.
- Fusão.
- Nº 201 - O.P. em P.I. da mulher.
- Nº 201 a - P.P. da jovem encostada com a cabeça perto do pé da estátua sem o sugar e numa atitude melancólica. O protagonista entra rapidamente, joga-se nos seus braços, escorregando os dois e caindo ajoelhados por terra. Dar continuidade.
- Nº 202 - P.R. Ele apóia a cabeça contra o peito dela e ele lhe acaricia os cabelos, recebendo em troca seus beijos e suas carícias no peito e na cintura. O rosto sempre colado no corpo de sua amante, deslizando voluptuosamente ao longo de seu corpo, descendo até os joelhos. Ela inclina a cabeça, voluptuosamente, para trás, enquanto seu amante, pegando-a pelos joelhos, abre-lhe as pernas. Seus olhos, agora que se seus corpos estão separados, olham-se com avidez. Dar continuidade.
- Nº 203 - A jovem em P.I. está ajoelhada a seus pés; de frente, o amante. As mãos dele continuam ainda pousadas sobre os joelhos dela, separando as pernas, enquanto que seus olhos se perdem uns nos outros (Nº 204-I). Ele muda brusca-mente a expressão: da luxúria, passa subitamente para a ternura misturada à surpresa. (Nº 204-I e II). Deixá-lo assim, um momento, mudo de surpresa, repleto de ternura.
- Nº 204 - P.I. da jovem de frente. Sua cabeça ligeiramente inclinada para trás, com uma expressão de grande ternura. Há uma diferença notável entre a atitude voluptuosa de antes e o olhar de agora, terno, amoroso e voluptuoso.
- A mesma, numa atitude e expressão idêntica, mas 20 anos mais velha. Ela esboça um gesto como para aproximar-se dele e seus olhos aparecem inundados de lágrimas (Nº 205). Ouvindo a pergunta de seu amante, ela responde com uma voz que vem de longe:
- ELA - *"Vou dormir...*
- Quase adormecida, ela indica (Nº 205)
- ELA *...ao pé da cama".*

- Nº 205 - P.I. do protagonista visto pela jovem. O desespero se es
tampa em seu rosto, a voz cheia de angústia, lhe pergun-
ta:
- ELE - *"Tens sono?"*
Ele responde por sua vez (Nº 204). Olha para os dois
lados e pergunta:
- ELE - *"Onde fica o interruptor?"*
Ele se levanta.
- Nº 206 - Câmera em Plg. Ele em primeiro plano, de costas, ocupan-
do quase toda a tela. Ela de frente em G.A. Ele responde:
- Nº 207 - As atitudes estão mudadas. Eles se levantam, ambos
menos excitados. Grande ternura por parte da jovem.
Ela uma outra vez, jovem de novo, mas adormecida.
- Nº 208 - P.R. (do Nº 206) dos dois. Ela diz:
- ELA *"Tu me incomodas com teu cotovelo".*
Ele responde:
- ELE - *"Apóia tua cabeça. Aqui, o travesseiro está muito frio".*
O protagonista se ajeita e senta-se novamente ao lado de
sua amante. A partir deste momento suas atitudes mudam.
Eles não agem mais impelidos pela luxúria, mas se sentem
dominados, os dois, por uma grande ternura (Nº 209). Ela
coloca sua cabeça nos ombros de seu amante num movimen-
to automático; ela parece ainda não ter acordado, seu ros-
to reflete uma paz inefável, uma felicidade autêntica.
Dar continuidade.
- G.E. da orquestra tocando. Tomada do Maestro, colocado de
frente em P.A. regendo com grande exaltação.
- Nº 209 - P.I. dela. Ele lhe acaricia a face. Ela pergunta:
- ELA - *"Onde está tua mão?"*
Ela lhe segura a mão.
- ELA - *"Fique aqui, não te mexas".*
Ouve-se um beijo.
- Nº 210 - P.P. do Nº 208. Amor silencioso chegando até às lágrimas.
Ele lhe murmura alguma coisa tocando-lhe com os lábios a
testa, as faces. Cena muito lenta. G.A. de frente: tre-
mor dela.
- ELE - *"Estás com frio?"*
- ELA - *"Não. Caí no sono".*
- ELE - *"Dorme".*

- Nº 211 - A orquestra toca regida pelo Maestro. Eles estão na passagem da morte de *Tristão e Isolda*. Será necessário que a orquestra seja capaz de repetir incessantemente os passos precedentes se, por acaso, a metragem do filme em pregada para rodar as cenas de amor precedentes for maior que aquela correspondente para registrar a morte de Tristão e Isolda.
- Nº 212 - G.P. dos dois. Amor tranquilo. Diálogo de assassinato.
- Nº 212 a - G.P. do maestro conduzindo com grande paixão (Nº 213). Subitamente o maestro, com sua batuta no alto, joga-a longe e começa a soluçar colocando as mãos no rosto. Quase imediatamente ele abandona seu posto e, num passo precipitado, sem cessar de chorar, sai do campo da câmara em direção à passarela formada pelas filas de cadeiras da platéia.
- Nº 212 bis - G.P. do amante com o rosto ensangüentado bramindo:
- "*Meu amor, meu amor, meu amor!*"
- Nº 213 - Em P.I., de costas, o maestro e, atrás dele, vista em Plg., a orquestra. Dar continuidade ao gesto (idêntico ao de Nº 196).
- Nº 214 - Continuidade. Tomada do fundo da passarela central com os espectadores sentados dos dois lados, estando, por consequência, de costas para a câmara. Vê-se o maestro abandonar seu posto e avançar na passarela em direção à câmara (Nº 215), a cabeça levantada, o rosto escondido entre as mãos e chorando com grande desespero. Ele aproxima-se até fechar a objetiva.
- Nº 214 a - P.R. do diretor.
- Nº 215 - "*Travelling*" dos espectadores em substituição ao do maestro. Todos, completamente aturdidos, estão de pé. Eles vêem passar o maestro, substituído pela câmara.
- Nº 216 - A mesma alameda solitária do jardim da tomada de Nº 173. Tendo saído do campo da câmara pela direita, o maestro por aí retorna, sempre soluçando e ocultando o rosto com as mãos. Em vez de sair pela direita, ele pode fechar a objetiva ao sair, para continuidade com a tomada anterior.
- Nº 217 - G.A. dos amantes. Eles ainda estão quase que na mesma atitude da tomada de Nº 208. Entretanto, esta tomada se fará com ela quase de frente e ele quase de costas. Ela, com os olhos semi-cerrados, em transe, a boca entreaberta, vai beijar seu amante, mas, subitamente, seus olhos se abrem desmedidamente e um grito escapa de sua garganta. Ela acaba de ver o maestro (Nº 208). Ela se anima bruscamente e precipita-se em direção ao maestro.
- Nº 218 - Visto pela jovem e aproximando-se deles, chega o Maestro sempre com o rosto coberto pelas mãos e soluçando.

- Nº 219 - Colocar este número, na montagem, em seqüência ao precedente, terminando logicamente com a tomada de Nº 217.
- P.E. do maestro e dos amantes. Estes em primeiro plano de costas e, alguns metros ao fundo, o maestro detendo-se perto deles.
- Nº 220 - G.A. do Maestro que, parado, afasta ligeiramente as mãos de seu rosto e, através das lágrimas, lança um olhar de desespero ao grupo formado pelos amantes. A jovem entra no campo lançando-se em seus braços, muito comovida, mais angustiada que nunca e apoiando convulsivamente sua cabeça no peito do maestro. Este, usando apenas uma das mãos para ocultar seu rosto, toma com a outra a cabeça da jovem.
- Nº 221 - P.I. do amante, com os dentes cerrados, dominado por uma raiva demoníaca (Nº 222). Toma a decisão de se levantar para vingar o ultraje mas, ao fazê-lo, bate violentamente contra um galho saliente da árvore. Leva as mãos à cabeça, tomado pela dor e pelo atordoamento. Dar continuidade.
- Nº 222 - O grupo formado pela jovem e o maestro visto pelo amante. Eles estão na mesma atitude.
- Nº 223 - P.A. do protagonista, cambaleando devido ao golpe, tentando ainda, no seu atordoamento, olhar o grupo formado (desta vez) pelos arcebispos. Quase sem saber o que faz, com as pernas amolecidas, as mãos na frente e a cabeça levantada na mesma atitude do maestro quando chegou, ele sai do campo da câmara. Dar continuidade.
- Nº 224 - P.E. do protagonista saindo pela direita da câmara e passando pelo grupo que é de novo formado pela jovem e pelo maestro. Ele não lhes dá mais a menor atenção. Desaparece na mesma alameda por onde viera o maestro.
- Nº 225 - (A alameda em questão, no mesmo ângulo que na tomada de Nº 216). O protagonista avança rapidamente em direção à câmara, sempre com as mãos na atitude idêntica à do maestro anteriormente.
- Nº 226 - O mesmo quarto da tomada de Nº 89. A porta da peça, vista pelo interior, abre-se e o protagonista aparece no limiar com a cólera estampada no rosto. Ele ainda tem as mãos na frente. Tem o ar de estar sofrendo muitíssimo pelo golpe recebido. Fecha a porta atrás de si.
- O protagonista em G.P. do peito até os joelhos. Ele avança em direção à câmara até que sua imagem não esteja mais em foco.
- Nº 227 - P.P. da cama. O protagonista se lança para cima dela. Ele se torce soluçando de raiva (Nº 228). Recompõe-se ao olhar desesperadamente os travesseiros; vira-se para es-

conder sua cabeça num dos travesseiros e tomando um em suas mãos o dilacera (Nº 228, seqüência). As mãos cheias de plumas, ele se levanta como uma fera selvagem aprisionada.

- Nº 228 - P.I. do protagonista se torcendo de desespero e chorando de raiva. Com a cabeça enfiada num travesseiro, ele segura outro em suas mãos e o dilacera. Conserva nas mãos grandes punhados de plumas.
- Nº 229 - V.E. do quarto de um outro ângulo para que se veja o protagonista indo a todos os cantos, andando sem parar, como uma fera na jaula. Dar continuidade.
- Nº 229 a - Detalhe: Ele dá um pontapé numa cadeira e pega o arado.
- Nº 230 - P.P. do balcão. O protagonista se detém um momento, sua atenção subitamente atraída pelo balcão. Ele se atira para lá como perto de uma solução; retira o ferrolho e abre energicamente a janela. Dar continuidade.
- Nº 231 - P.P. do balcão visto pelo seu lado de fora, tomado de perfil, em ligeiro *contra-plongée*. (Não se deve ver o personagem que atira os objetos). Uma grande pausa durante a qual ver-se-á o balcão solitário sem que nada apareça em cima dele. De repente, alguém estende aí, para lançar em seguida, um pinheiro em chamas (Nº 232); em seguida um arcebispo cai também no vazio.
- Nº 232 - O balcão visto de baixo em violento *contra-plongée*. O pinheiro em chamas cai.
- Nº 233 - P.P. do balcão visto sob um ângulo simétrico ao da tomada de Nº 231. Uma girafa aparece e alguém a impele para fazê-la igualmente cair. Ela cai. Dar continuidade.
- Nº 234 - Fundo do balcão, com a girafa tombando seguida em panorâmica. Dar continuidade.
- Nº 235 - "*Plongée*" violentíssimo. A girafa sai como que da objetiva da câmara e tomba num imenso precipício no fundo do qual está o mar.
- Nº 236 - O mar e ao fundo em P.P. a vertente escarpada da penedia. A girafa cai e tão logo seu corpo toca as águas, a imagem permanece fixa.
- Nº 237 - P.P. do balcão ou da janela, sem que nada venha a sair dali.

P.R. da balaustrada do balcão ou do parapeito se se tratar de uma janela. Aparece uma mão cheia de plumas que as lança para fora. Depois, quase simultaneamente, a outra mão do protagonista, também cheia de plumas que são igualmente lançadas. Segui-las em panorâmica, de maneira que toquem imediatamente o solo o qual está coberto de branco.

LEGENDA

- *As plumas continuam a cair.*

Tomada de um campo, num ângulo idêntico, mas coberto de neve. Panorâmica vertical ascendente até descortinar-se uma montanha abrupta e imensa coberta de neve. Na beira de um precipício ergue-se a silhueta ameaçadora de um castelo medieval.

O castelo em P.P.

A fachada com o portal fechado em P.P.

LEGENDA

(em sobreimpressão com as plumas caindo)

No instante preciso em que essas plumas arrancadas por suas mãos furiosas cobriam o solo, ao pé da janela, neste instante, dizíamos nós, mas muito longe dali, saiam, de volta à Paris, os sobreviventes do Castelo de Selligny. Para celebrar a mais bestial das orgias, haviam-se encerrado, neste castelo inexpugnável, 120 dias antes, quatro libertinos profundos e reconhecidos, que não têm outro Deus que sua lubricidade, outra lei que não sua depravação, nem outro freio senão sua devassidão; celerados sem Deus, sem princípios, sem religião, o menos criminoso de les está coberto de mais infâmias do que poderíeis nomear e a cujos olhos a vida de uma mulher, nem digo de uma mulher, de todas aquelas que habitam a superfície do globo, é tão indiferente quanto a destruição de uma mosca.

Haviam introduzido com eles no castelo, unicamente para servir a seus imundos propósitos, oito maravilhosas jovens, oito esplêndidos adolescentes e, para que sua imaginação já corrompida pelo excesso, fosse continuamente excitada, haviam também levado quatro mulheres depravadas que alimentavam sem cessar, com suas narrações, a voluptuosidade criminosa dos quatro monstros.

Eis aqui, agora, a saída do castelo de Selligny, dos sobreviventes das criminosas orgias. Os quatro organizadores e chefes. O Duque de Blangy.

Nº 238

- G.P.do portal que se abre muito lentamente como se a ferugem de seus gonzos o impedisse de se abrir; aparece a cabeça aureolada de um homem, com bigodes e barba, vestido à moda dos hebreus do 1º século de nossa era. Dar continuidade.

Nº 239

- Plano um pouco mais afastado para que se possa ver por inteiro o Duque de Blangy. Seus olhos semi-cerrados pela longa prisão permanecem ofuscados pela reverberação da neve. Ele olha para trás a fim de ver se o seguem e retoma a caminhada.

LEGENDA

- O PRESIDENTE CURVAL E O FINANCIISTA DURCET.

Em seguida, um atrás do outro, saem, um vestido à oriental (século IV A.C.) e o outro como um árabe do povo (século de nossa era). Ambos se encaminham, depois de olharem a direção tomada pelo primeiro.

LEGENDA

- Para aquele dos quatro que ainda falta:

O BISPO DE K.

O último personagem vem coxeando vestido à moda dos padres do século XVI e se dirige para o mesmo lado dos outros. Todos devem sair e caminhar rapidamente.

Nº 240

- P.A. do primeiro personagem perto de um rochedo coberto de neve, na atitude de alguém que espera os demais para se colocar imediatamente a caminho. Os outros entram no campo da câmara e, sem dizer uma palavra, se colocam perto do primeiro, para esperar igualmente aquele que falta.

Nº 241

- P.P. do portal que permanece entreaberto. Por algum tempo ele permanece solitário.

Uma jovem de 13 anos aproximadamente aparece no umbral, aterrorizada, vestida com uma grande bata e segurando o peito com uma de suas mãos, a direita, correspondendo a um de seus seios coberto por uma mancha de sangue (Nº 242). Ela cai esgotada no limiar da porta. O último dos personagens volta ao campo da câmara e, tomando a jovem nos braços (Nº 242, seqüência), volta com ela ao castelo. Pausa sem que nada de anormal aconteça, exceto um grande, um apavorante grito que sai do interior. Ao fim de alguns instantes, o mesmo personagem imutável vai se juntar aos outros; por consequência, saindo do campo da câmara.

Nº 242

- P.R. e P.A. da jovem que sai aterrorizada do castelo e do bispo que a toma em seus braços, entrando com ela no interior do castelo. (Intercalar esta tomada duas vezes na precedente).

Nº 243

- Fundo branco de neve. Câmara em *contra-plongée* no chão. Fustigados pela neve e pelo vento, passam um atrás do outro à direita do aparelho, chegando até P.A. (fazer os intérpretes caminharem sobre uma rampa inclinada), os quatro personagens imóveis.

Uma cruz coberta de neve e cheia de cabeleiras femininas cruelmente agitadas pelo vento e esbranquiçadas de neve.

B I B L I O G R A F I A

SOBRE LUIS BUÑUEL

- ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel - Biografía Crítica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1975.
- BUACHE, Freddy. *Luis Buñuel*, Edit. La Cité, Lausanne, 1970.
- CESARMAN, Fernando. *El Ojo de Buñuel - Psicoanálisis des de una Butaca*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.
- DROUZY, Maurice. *Luis Buñuel, Architecte du Rêve*, Pierre Lherminier Editeur, Paris, 1978.
- DURGNAT, Raymond. *Luis Buñuel*, Studio Vista Limited, London, 1970.
- KYROU, Ado. *Luis Buñuel*, Edit. Civ. Brasileira, R.J., 1966.
- REBOLLEDO, Carlos. *Buñuel*, Éditions Universitaires, Paris, 1964.

REVISTAS

- CAHIERS DU CINÉMA, "Entretiens avec Luis Buñuel" de André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, Paris, Junho de 1954.
- ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES, N^os. 38-39 e 40-42, 1965, dedicados a "Surréalisme et Cinéma" e N^os. especiais 20 a 23, "Luis Buñuel", Paris, 1962/1963.

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA, Paris, Junho-Julho de 1963, Nºs. 27-28.

L'ÂGE DU CINÉMA, spécial surréaliste, nº 4/5, agosto/novembro, 1951.

LA REVUE DU CINÉMA, "Les Influences de L'Âge D'Or", Paris, Fevereiro/31.

NUEVO CINE, Nº 50, 1966, México. Entrevista concedida a Charles Chabond.

POSITIF. "Luis Buñuel", Nº 42, especial, Paris, 1961.

SURREALISMO

ABASTADO, C. *Introduction au Surréalisme*, Bordas, Paris, 1971.

ADES, Dawn. *O Dada e o Surrealismo*, Editorial Labor do Brasil, Barcelona, 1976.

BRÉTON, André. *Manifestos do Surrealismo*, Moraes Editores, Lisboa, 1969.

CARROUGES, Michel. *André Bréton et les Données Fundamentales du Surréalisme*, N.R.F., Paris, 1950.

DALI, Salvador. *OUI-1: La Révolution Paranoïaque-Critique*, Éditions Denoel/Gonthier, Paris, 1971.

DALI, Salvador. *OUI-2: L'Archangelisme Scientifique*, Éditions Denoel/Gonthier, Paris, 1971.

DALI, Salvador. *La Vie Secrète de Salvador Dali*, Éditions La Table Ronde, Paris, 1952.

FORTINI, Franco. *O Movimento Surrealista*, Editorial Presença, Lisboa, 1965.

- GABELLONE, Lino. *L'Objetto Surrealista*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977.
- GAUTHIER, Xavière. *Surréalisme et Sexualité*, Gallimard/Idées, Paris, 1971.
- NADEAU, Maurice. *Histoire du Surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.
- TORRE, Guillermo de. *Que es el Superrealisme*, Editorial Columba, Buenos Aires, 1967.
- LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE - N^{os}. 1 a 12 (01-12-24 a 15-12-29), Éditions Jean Michel Place, Paris, 1975.

ESTÉTICA E SEMIÓTICA DO CINEMA

- AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do Cinema*, Ed. Civilização Brasileira, RJ., 1973.
- BARBOSA, Haroldo, org. *Jean-Luc Godard*, Gráfica Record Editora, RJ, 1968.
- COMMUNICATION. N^o 15, Seuil, Paris, 1970.
- FARBER, Manny. *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco y otros escritos sobre cine*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1971.
- FELL, John L. *El Filme y la Tradición Narrativa*, Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*, Editora Perspectiva, SP, 1970 - Col. "Debates".
- KYROU, Ado. *Le Surréalisme au Cinéma*, Arcanes, Paris, 1953.
- L'ART DU CINÉMA, Antologia organizada por Pièrre Lherminier, Ed. Seghers, Paris, 1960.

- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*, Editorial Estampa, Lisboa, 1975.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*, Editorial Estampa, Lisboa, 1978.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Moraes Editores, Lisboa, 1970.
- MITRY, Jean. *Historia del Cine Experimental*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.
- MITRY, Jean. *Estética y Psicología del Cine*, Vols. 1 e 2, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978.
- NOGUEZ, Dominique, org. *Cinéma: Théorie, Lectures* - Número especial da "Revue d'Esthétique", Klincksieck, Paris, 1973.
- PAOLELLA, Roberto. *Historia del Cine Mudo*, Editorial Universitária de Buenos Aires, Bs.As., 1967.
- RONDOLINO, Gianni. *L'Occhio Tagliato*, Ed. Martano, Turin, 1972.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*, vols. I e II, Livraria Martins Editora, SP, 1963.
- VIRMAUX, Alain e Odette. *Les Surréalistes et le Cinéma*, Éditions Seghers, Paris, 1976.
- XAVIER, Ismail. *O discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência*, Editora Paz e Terra, R.J., 1977.

PSICANÁLISE

- ARNAUD, Alain e EXCOFFON-LAFARGE, Gisèle. *Bataille*, Écrivain de Toujours/Seuil, Paris, 1978.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*, Imago Editora, RJ, 1976.

- FAGES, J.B. *Para Compreender Lacan*, Editora Rio, RJ, 1975.
- HESNARD, A. *De Freud a Lacan*, Ediciones Martinez Roca, Barcelona, 1976.
- LACAN, Jacques. *Écrits I-II*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- LACAN, Jacques. *Le Seminaire - Livre XI: Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- LACAN, Jacques. *La Familia*, Ediciones Homo Sapiens, Buenos Aires, 1977.
- LACAN, Jacques. *De la Psychose Paranoïaque dans ses rapports avec la Personnalité, suivi de Premiers écrits sur la Paranoïa*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.
- LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan - Uma Introdução*, Editora Campus, RJ, 1979.
- OSBORN, Reuben. *Psicanálise e Marxismo*, Zahar Editores, RJ, 1966.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes* (8 vols.), Éditions Gallimard, Paris, 1976.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, Éd. de Minuit, Paris, 1957.
- BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita* (precedida de "A Noção de Despesa"), Imago Editora, RJ, 1975.
- BLAVATSKY, H.P. *As Origens do Ritual na Igreja e na Maçonaria*, Edit. Pensamento, SP, 1972.

PROGRAMME

PARIS-BESTIAUX

film de D ABRIC et M GOREI

UN FILM COMIQUE

Au Village

film de montage
de Leonid MOGUY

UN DESSIN ANIMÉ SONORE

et

L'AGE D'OR

film parlant surréaliste

de Luis BUNUEL

Scénario de Luis BUNUEL & DALI

interprété par

GASTON MODOT

LYA LYS

Caridad de LABERDESQUE

Lionel SALEM

Max ERNST

Madame NOIZET

Liorens ARTRYAS

DUCHANGE

IBANEZ

(Photo de la page extraite du programme du Studio 28 à l'occasion de la sortie de l'Age d'Or en 1930, document pratiquement introuvable et aimablement prêt à « L'Avant-Scène du Cinéma » par Gaston Modot. Précisons également que la liste des œuvres musicales jouées dans le film est en page 30).