

## **O Surrealismo e o confinamento em *O Anjo exterminador*, de Luis Buñuel**

por Beatriz D'Angelo Braz\*

**Resumo:** Luis Buñuel é um cineasta notável na história do cinema. Célebre por sua parceria com Salvador Dali, seus filmes possuem traços distintivos que evidenciam a forma única com que o cineasta expunha sua visão de mundo. Provocador, irônico, com humor ácido e muitas vezes negro, Buñuel expunha em muitos de seus filmes sua crítica à sociedade e à burguesia, por meio de seu diálogo com o Surrealismo, em que o absurdo, o onírico e excêntrico são introduzidos na narrativa. Entre tantas produções memoráveis, neste artigo focou-se *O Anjo Exterminador* (México, 1962), uma vez que este filme destaca-se como um divisor de águas na produção de Buñuel, reunindo elementos e *leitmotiv* característicos do diretor. Em função disso, nesse trabalho, buscou-se analisar esse filme, comparando-o às demais produções do diretor, especialmente no tocante ao Surrealismo e ao confinamento como constantes na produção de Luis Buñuel.

**Palavras-chave:** Cinema, Luis Buñuel, Surrealismo, confinamento.

**Abstract:** Luis Buñuel is a remarkable filmmaker in the history of film. Famous for his partnership with Salvador Dali, his films have distinctive features that show the unique way in which the filmmaker would expose his world view. Provocative, ironic and full of caustic humor, Buñuel presented in many of his films his criticism over the society and the bourgeoisie by means of his dialogue with Surrealism, in which the absurd, oneiric and eccentric are introduced in the narrative. Amongst many memorable productions, in this article we focused on *The Exterminating Angel* (Mexico, 1962), since this film stands out as a watershed in Buñuel's film production, gathering elements and leitmotifs that are characteristic of the director. Therefore, in this work, we sought to analyze this film, comparing it with his other films, especially in regards to Surrealism and confinement, which are constant elements in Luis Buñuel's film production.

**Key words:** cinema, Luis Buñuel, surrealism, confinement.

**Fecha de recepción:** 17/02/2015

**Fecha de aceptación:** 09/09/2015

## Introdução

O cineasta espanhol Luis Buñuel está entre os mais importantes e distintivos realizadores do século XX. Com mais de trinta filmes produzidos ao longo de quase quarenta anos de carreira, Buñuel é considerado o pai do Surrealismo cinematográfico. Dos primeiros trabalhos na França até seus últimos filmes produzidos neste país, Buñuel se destaca como um dos cineastas mais originais, provocadores, críticos e irônicos. Esses traços se manifestam de forma diferente nos diversos filmes feitos por ele, nos quais se podem observar algumas recorrências e *leitmotiv* temáticos ou estruturais. Nesse sentido, esses elementos compõem um estilo que é característico do cineasta.



Apesar de possuírem elementos comuns, as produções de Buñuel se diferenciam em função das diferentes fases ou momentos da carreira do

diretor. Estas, inicialmente, poderiam ser divididas em função da localização geográfica, uma vez que Buñuel inicia sua produção cinematográfica na Espanha, muda-se para o México e por fim produz seus mais célebres filmes na França. Porém, observam-se algumas semelhanças entre os últimos filmes feitos no México e a produção francesa. Dessa forma, busca-se, nesse artigo, refletir sobre o filme *O Anjo Exterminador* (*El Angel Exterminador*, Luis Buñuel, 1962), que nos parece ter a função de divisor de águas na produção de Buñuel e sintetiza muitas dessas recorrências e *leitmotiv* temáticos, formais e estruturais. Isso porque, esse filme se destaca como um filme emblemático na produção do cineasta e nos possibilita uma reflexão sobre as características do cinema feito por Luis Buñuel.

*O Anjo exterminador* foi um dos últimos filmes feito por Buñuel em sua fase mexicana. A narrativa do filme centra-se em um grupo de pessoas, pertencentes à elite, que, ao retornar da ópera para um jantar, misteriosamente não conseguem sair de um dos cômodos de um clássico palacete. Este confinamento de um grupo social possibilita a observação de tipos característicos, valores, comportamentos, narrando várias histórias ao mesmo tempo, em um estudo do comportamento humano que é uma constante da produção do cineasta, como foi destacado por Adilson Ruiz em *Um jato na contramão: Buñuel no México*, livro organizado por Eduardo Peñuela Cañizal:

A miséria que circunscreve os protagonistas deste drama (*Os Esquecidos*) tem por função situar as personagens de maneira tal que a própria opressão das condições a que estão submetidas faça emergir o seu inconsciente. Assim como um barco à deriva desperta o instinto de sobrevivência e provoca nos naufragos reações inimagináveis. É o mesmo tipo de estudo sobre o comportamento humano que reaparecerá como tema recorrente na filmografia de Buñuel, e que é magistralmente tratado em *El Angel Exterminador*. (Ruiz in Peñuela Cañizal, 1993: 203)

Esse estudo do comportamento humano ocorre uma vez que os personagens do filme se configuram como uma burguesia sem ação, que, uma vez confinada, concentra-se em conflitos e dramas pessoais. Durante o confinamento, os exilados afloram diversas desavenças, expondo relações de adultério, incesto, ódio, quebrando com as convenções sociais, chegando praticamente à bestialidade, em função da escassez de espaço psicológico, alimentos e água. Nisto se observa uma postura fortemente crítica do diretor em à burguesia, sendo esta também uma constante na produção do cineasta - especialmente explorada em *O discreto charme da burguesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel, 1972). A posição do cineasta torna-se ainda mais explícita em sua autobiografia quando este afirma:

O que digo atualmente, embalado pelos devaneios de meu niilismo inofensivo, é que a abundância e a cultura mais desenvolvida que havia do outro lado, do lado franquista, deveriam ter limitado o horror. Nada disso ocorreu, pelo contrário. E é por isso que questiono, sozinho diante de meu *dry-martini*, as vantagens do dinheiro e as vantagens da cultura (Buñuel, 1982: 240).

Ao mesmo tempo em que se evidencia essa postura crítica por parte do diretor –que repercute também nos personagens de *O discreto charme da burguesia*, que, entre outros elementos e situações, caminham sem rumo em diferentes sequências do filme–, cria-se, então, um espaço privilegiado para observação desse grupo. Em *O Anjo Exterminador*, não há razão concreta para o confinamento, os convidados sentem-se impossibilitados de transpor os limites da sala, sem que haja qualquer impedimento real para isso. Da mesma forma, em oposição, os de fora sentem a mesma impossibilidade de adentrar a casa, mesmo que esta esteja com os portões abertos. Uma força externa, maior, dominante, impede, delimita o espaço e o comportamento das pessoas de forma inexplicável. Os armários da sala tornam-se refúgios em que as pessoas podem desfrutar da liberdade, atendendo às necessidades naturais do homem.



Com o confinamento de uma espécie de burguesia ilustrada, surgem elementos estranhos, desconcertantes para o espectador e dissonantes ao sofrimento explícito desta classe: um urso e alguns carneiros, que percorrem a casa livremente, até o momento em que estes carneiros começam a invadir o espaço dos exilados e são por estes devorados. O urso, contudo, permanece distante do grupo de exilados, desfrutando da liberdade e perambulando pela bela mansão enquanto os personagens permanecem confinados em uma sala. Neste caso, não parece ser útil desvendar significados para essas presenças excêntricas como afirma Jean Claude Carrière, colaborador de Buñuel, em seu livro *A linguagem secreta do cinema* (1995: 97), mas é forçoso contextualizá-las como uma espécie de dissonância em meio aos conflitos dos confinados, ou como índice de que o conflito é falsamente natural, tipicamente característico dos surrealistas.



É de se notar a necessidade que os empregados, representantes da classe de baixa renda, têm de abandonar a casa, antes do evento que estranhamente se anuncia, já no início de *O Anjo Exterminador*. Logo que os convidados chegam para o jantar, todos os empregados se retiram, com exceção do mordomo, sem qualquer explicação. Nem eles próprios sabem ao certo a motivação dessa retirada. Percebe-se uma recusa comum desse grupo social em tomar parte da situação.

Assim, o filme faz um recorte do grupo social no qual irá focar-se, retratando o confinamento dos dois elementos clássicos de dominação social: a elite e o clero. Ao final do filme, quando o grupo consegue finalmente sair da casa, ficam confinados novamente, em meio a uma multidão, dentro da igreja, após a missa. Ao mesmo tempo, soldados metralham a população nas ruas. Dessa forma, o confinamento social, a partir dessa sequência do filme, passa a ser um moto-contínuo. A resultante parece apontar para diferentes dilemas: a elite dominante e conservadora confinada, de forma obediente, no templo religioso, enquanto a população das ruas é metralhada no espaço público, o que parece indicar para uma postura do diretor e do roteirista que caminha em direção à afirmação de Carlos Rebollo em seu livro *Buñuel*: “Querendo viver protegida, a burguesia vive imobilizada e termina por morrer dessa mesma imobilidade.”<sup>1</sup> (Rebollo, 1964: 146, tradução nossa)

### ***O Anjo Exterminador* e seu diálogo com a filmografia de Luis Buñuel**

Com *Viridiana* (Idem, Luis Buñuel, 1961) e *O Anjo Exterminador*, Buñuel reassume sua posição de cineasta responsável por escandalizar o público, ainda que involuntariamente, como confessa em suas memórias. Em vista de minimizar a reação do público e tranquilizá-lo, o primeiro cinema que exibiu *O Anjo Exterminador*, em Paris, pediu que o diretor redigisse a seguinte advertência:

---

<sup>1</sup> “Voulant vivre protégée, la bourgeoisie vit immobile et finit par mourir de cette immobilité même.”

Se o filme que vão ver parece-lhes enigmático ou incongruente, a vida também o é. Ele é repetitivo como a vida, e, tal qual a vida, sujeito a mil interpretações. O autor declara que não quis utilizar símbolos, pelo menos inconscientemente. Talvez a melhor explicação para *El Angel Exterminador* seja que, racionalmente, ele não tem nenhuma. (Buñuel apud Kyrou, 1966: 67).



Percebe-se, dessa forma, que *O Anjo exterminador* marca um retorno do cineasta à forma de elaboração fílmica que caracteriza sua produção mais célebre, especialmente aquela produzida na França. Nesse sentido, a partir da bibliografia sobre o cineasta e dos próprios filmes de Luis Buñuel, pode-se desenvolver uma estratégia analítica, ainda que um tanto rudimentar, separando a produção do diretor em três momentos distintos. O primeiro seria na Espanha, em que Buñuel produziu os dois grandes marcos do cinema surrealista: *O Cão Andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929) e *A Era do*

*Ouro* (*L'âge d'or*, Luis Buñuel, 1930), em parceria com Salvador Dalí, e o emblemático documentário *Terra sem pão* (*Las Hurdes*, Luis Buñuel, 1933).

Em um segundo momento, Buñuel aparentemente abandona o projeto surrealista e inicia uma série de filmes no México<sup>2</sup>. Estes alargam as temáticas para o aspecto urbano e social, que seria o germe de seus filmes de maturidade, mas se organizam como narrativas mais lineares, coadunando-se à sintaxe fílmica do cinema clássico. Estes filmes, em sua maioria, são reconhecidos como melodramas mexicanos feitos por razões muito mais comerciais do que artísticas, em função da condição de exilado do diretor, recém-chegado ao México, e de sua necessidade de sustento. *Os esquecidos* (*Los Olvidados*, Luis Buñuel, 1950) destaca-se como uma exceção dentro dessa filmografia, sendo um projeto mais autoral do diretor retomando, de certa forma, a crueza no retrato das camadas sociais como já havia feito em *Terra sem pão*.

Todavia, a partir de *Viridiana* e *O Anjo Exterminador*, percebe-se um retorno às experiências surrealistas, uma vez que ambos contêm um caráter absurdo, em que o estranho é introduzido na narrativa de forma familiar (Peñuela Cañizal, 1993: 164). Nesse terceiro momento da produção cinematográfica de Buñuel, principalmente nas produções francesas, o Surrealismo torna-se, novamente, um dos vetores da estrutura fílmica, em que o absurdo, o estranho e a lógica do sonho são os alicerces que caracterizam o aspecto crítico e provocador dos filmes, tais como: *O Discreto Charme da Burguesia*, *Via Láctea* (*La voie lactée*, Luis Buñuel, 1969), *O Fantasma da Liberdade* (*Le fantôme de la liberté*, Luis Buñuel, 1974) e *Esse obscuro objeto do desejo* (*Cet obscur objet du désir*, Luis Buñuel, 1977).

Nesse ponto, parece propício destacar a afirmação de Charles Tesson na edição especial do *Cahiers du cinéma* dedicada a Buñuel que inicia sua argumentação afirmando que o cineasta não fazia cinema para ser surrealista,

---

<sup>2</sup> tais como: *O Alucinado* (*Él*, Luis Buñuel, 1953), *A ilusão viaja de bonde* (*La ilusión viaja en tranvía*, Luis Buñuel, 1954), *Ensaio de um crime*, (*Ensayo de un crimen*, Luis Buñuel, 1955) e *Nazarín*, (*Nazarín*, Luis Buñuel, 1959).



---

mas era surrealista para fazer cinema (Tesson, 1995: 13). O autor, então, salienta uma indeterminação no cinema de Buñuel entre o surrealismo e o naturalismo, que se centra em manter e abolir a fronteira entre sonho e realidade (Tesson, 1995, p. 73). O surrealismo de Buñuel, segundo Tesson, não é uma roupa que o cineasta veste quando deseja, mas em sua obra ele aparece com formas distintas de modulações, oscilando entre suas experiências iniciais, o realismo exacerbado de *Terra sem pão* e *Os esquecidos* e essa tensão que caracteriza suas produções a partir de *Viridiana* e *O Anjo Exterminador*, em especial nas produções francesas.

Buñuel, em diversas entrevistas e em suas memórias, salienta que muitos dos elementos insólitos de seus filmes têm origem em fatos da sua vida cotidiana. Nesse sentido, o cineasta retoma a noção de que a narrativa, no cinema de arte, é confusa como a vida é confusa (Sandro, 1987: 73) e reafirma o aviso inicial de *O Anjo Exterminador*. Essa forma de elaboração, condizente com as próprias noções expostas no manifesto de Breton de que o surrealismo seria um “super-realismo”, talvez possa ser considerada ainda mais próxima da “realidade”, uma vez que rompe com a lógica e quebra as expectativas de uma narrativa mimética nos moldes tradicionais. Esta, tentando ser o mais verossímil possível, muitas vezes torna-se mais afastada do mundo em função justamente de sua necessidade permanente de coerência.

No caso dos filmes de Buñuel, há constantemente uma quebra de expectativas, ainda mais reforçadas pelos elementos narrativos que permanecem sem explicação. O confinamento de *O Anjo exterminador*, as caminhadas dos personagens de *O discreto charme da burguesia*, a caixa misteriosa levada pelo cliente asiático ao bordel em *A Bela da tarde* (*Belle de jour*, Luis Buñuel, 1967). Não há uma resposta ou motivação lógica para sua presença. Ainda mais porque Buñuel por diversas vezes afirmou, que estes elementos não simbolizavam coisa alguma. O surrealismo de Buñuel não é metafórico. A inclusão desses elementos, como afirma Peñuela Canizal, deriva de práticas

inovadoras e revolucionárias de fazer cinema, no intuito de libertar as energias do instinto, ao romper com a lógica e o lugar comum. (Peñuela Cañizal, 2009: 70)

Nesse sentido, observa-se na obra de Buñuel uma mudança na estrutura narrativa dos filmes. Na primeira fase de experimentação estética, a narrativa caracteriza-se pela construção aleatória e irracional. Já na segunda fase, que corresponde à produção mexicana, a estrutura narrativa se apoia em uma construção mais linear e lógica – uma narração trivial, ou seja, com referências de espaço e tempo claras (Xavier, 1984: 95). Esta estrutura narrativa conforma-se com a concepção de realismo baziniano, principalmente em *Os Esquecidos*, *Nazarin* e *Terra sem pão*, opondo-se de forma clara ao filme aqui em estudo (Tesson, 1995: 24). Apesar disso, todos esses filmes parecem ter um traço em comum, como foi destacado por Mercè Ibarz em seu artigo sobre *Terra sem pão*. Ibarz ressalta que o documentário, como os dois filmes que o antecederam, confronta o espectador com o *framework* ideológico repressivo do indivíduo burguês e afronta o inconsciente coletivo das classes dominantes (Ibarz in Evens; Santaolalla, 2004: 45). A afirmação de Ibarz pode ser ampliada para a grande maioria dos filmes de Buñuel, em especial aqueles que são considerados suas obras-primas. Apesar de suas diferenciações estruturais, esse tom seria uma constante que permeia a carreira do diretor.

Observa-se que *O Anjo Exterminador* exerce função quase que de divisor entre uma produção mais linear e os demais filmes que o seguem - em que o estranho e o absurdo retornam como elementos que constituem a estrutura dramática dos filmes. Isso porque, como afirma Charles Tesson, *Viridiana* e *O Anjo Exterminador* representam uma provável virada estética, confirmada pelas obras que os seguem, ao introduzirem uma ruptura e uma evolução fílmica (Tesson, 1995, p. 23). Essa diferenciação ocorre uma vez que nessa nova fase os traços surrealistas não são mais levados às últimas consequências, como é o caso de *O Cão Andaluz* e *A idade do Ouro*, permanecendo de forma mais

sutil na temática dos filmes. Em torno desta questão, Serguei Kracauer observa:

Deve-se lembrar bem de que as experiências vanguardistas de linguagem cinematográfica, montagem rítmica e representação dos processos quase inconscientes, beneficiaram grandemente o cinema em geral. Nem deveria ser esquecido que, como Buñuel, muitos artistas de vanguarda assumiram uma mentalidade realista e se voltaram para a realidade exterior (Kracauer, 1997: 192).



O comentário de Kracauer sintetiza esta alteração na obra do diretor. Após duas experiências essencialmente surrealistas, em que se “privilegia a intenção de exprimir o funcionamento do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão” (Breton, 2001: 40), assim como o rompimento com as convenções culturais e estéticas de um cinema que usa a montagem como construção de um espaço verossímil e o corte como repressão da imagem

proibida (Xavier, 1984: 95), Buñuel modifica seu modo de elaboração. Ele, então, retorna a uma forma narrativa mais clássica, mas insere elementos absurdos e excêntricos, tanto em recursos formais da linguagem cinematográfica quanto situações, diálogos e até mesmo proposições narrativas que evidenciam que as influências surrealistas estão presentes.

Assim posto, *O Anjo Exterminador* resulta em um filme marcante na produção cinematográfica do cineasta. Todavia, o Surrealismo, neste filme, apresenta-se de forma mais temática do que estrutural. Esta diferenciação foi salientada por Ado Kyrou, quando este afirma que, diferentemente de *A Idade do Ouro*, *O Anjo Exterminador* narra um acontecimento “real”, com a lógica de sonho (Kyrou, 1966: 68.). Percebe-se, então, uma alteração na forma da construção fílmica. Em *O Anjo Exterminador*, as imagens estão apoiadas em cenas de um cotidiano da elite que, no transcorrer do filme, assumem aspectos de situação extraordinária. A narrativa estabelece uma relação com o “real”, no sentido em que se centra em um acontecimento específico. O que se pode diferenciar entre a produção inicial na Espanha e o filme em análise nesse trabalho é uma modificação na forma em que as bases surrealistas irão influenciar e motivar a criação cinematográfica.

Esta diferenciação, talvez, deve-se a uma alteração na elaboração dos filmes. No documentário *A propósito de Buñuel* (Idem, Javier Rioyo, 2000) Juan Luis Buñuel, filho do cineasta, relata o processo criativo de seu pai, à época de sua parceria com Salvador Dali. Segundo ele, a construção fílmica da dupla continha um forte caráter aleatório, quase como um *brainstorm*, sem as simbologias que os críticos atribuíram aos filmes. Em fluxos de ideias, a dupla estabelecia o roteiro, com imagens que lhes pareciam interessantes, sem que houvesse uma simbologia.

A motivação das imagens era, ou procurava ser, puramente irracional! São tão misteriosas e inexplicáveis para os dois colaboradores como para o espectador.

NADA, no filme, SIMBOLIZA COISA ALGUMA. O único método de investigação dos símbolos seria, talvez, a psicanálise. (destaque do autor) (Xavier, 1984: 96)

Nessa construção fílmica que privilegia o irracional e o aleatório, a intenção dos realizadores parte em direção à quebra quase total da ilusão de continuidade. A montagem introduz sequências de imagens que frustram as expectativas do público, que espera por uma narração trivial, introduzindo a descontinuidade e o *non-sense* (Xavier, 1984: 95).

Entretanto, o método de criação de *O Anjo Exterminador* não parece ter seguido esta sistemática. O retorno ao Surrealismo perde o caráter totalmente aleatório e se torna mais sutil. Isso porque no filme de 1962, e nos demais filmes que o seguem, surge uma estrutura dramática e há uma estrutura narrativa com toques surrealistas, que por vezes quebram a expectativa do público, mas de forma mais moderada.

A narrativa do filme centra-se em um grupo de pessoas, pertencentes à elite, que, ao retornar da ópera para um jantar, misteriosamente não consegue sair de um dos cômodos de um clássico palacete. Os confinados não se deparam com nenhuma forma física ou “real” de obstáculo. O elemento surrealista se manifesta, principalmente, na impossibilidade de as personagens transporem o limite da sala, sem que haja uma motivação específica ou algum impedimento “real”.

Neste sentido, Buñuel procura novamente introduzir elementos absurdos ou inesperados, e não operando na lógica da narrativa clássica. É o caso de *Esse obscuro objeto do desejo*, de 1977, em que o cineasta utiliza duas atrizes –Carole Bouquet e Ángela Molina– para representar a mesma personagem, intercalando-as ao longo do filme para retratar as desventuras de um casal. Essa escolha do cineasta, obviamente, não opera na representação naturalista. Pelo contrário, o espectador tem certo estranhamento, principalmente nas



primeiras sequências do filme. No caso específico de *O Anjo Exterminador*, isso pode ser percebido não somente no absurdo da premissa do confinamento inexplicável, mas também em outros elementos que são inseridos no filme garantindo toques do absurdo, tais como: o urso e os carneiros e, sobretudo, o comportamento exótico das personagens –o abandono inexplicável dos empregados; Leandro (José Baviera) e Christian (Luis Beristáin) que se cumprimentam duas vezes; Leticia (Silvia Pinal) que, sem qualquer explicação, atira um cinzeiro em uma janela; os diálogos inesperados; as alucinações, sonhos e delírios– que são aceitos por todos como naturais.

Além disso, observa-se que há na obra de Buñuel algumas recorrências temáticas que relacionam *O Anjo exterminador* com outros filmes do diretor. Nesse ponto, uma observação que vale ser ressaltada é a de Adilson Ruiz em seu ensaio “Buñuel, um cineasta no exílio”, no livro dedicado ao cineasta organizado por Eduardo Peñuela Cañizal. Ainda que Ruiz não se detenha prioritariamente em *O Anjo Exterminador*, uma vez que faz um breve mapeamento e comentário dos vinte filmes de Buñuel realizados no México, sua afirmação inicial na seção dedicada a este filme de 1962 ressalta essas recorrências e destaca o filme em estudo.

*Un Chien Andalou*, *L'Âge d'Or* e *El Angel Exterminador* formam a tríade de obras mais explicitamente surrealistas de Buñuel. *El Angel Exterminador* leva as últimas consequências a ideia de “ilhamento”, que permeia a obra de Buñuel: a do confinamento físico das personagens numa situação limite. (Ruiz in Peñuela Cañizal, 1993: 231)

Este “ilhamento”, como coloca Adilson Ruiz, é tema recorrente nas produções de Buñuel, já visto em filmes que antecedem *O Anjo Exterminador*, tais como *Robson Crusóé* (1954), *A jovem* (1960) e *Os esquecidos*. Esse aspecto também é marcado nas disposições de Cécile Chaspoul, em seu ensaio “Luis Buñuel: Cinéma exilé, cinéma exilant” na revista *Positif*, ao analisar o exílio e a

relação com a obra do cineasta. Segundo ela, “[...] pode-se ressaltar uma ligação, uma convivência entre o exílio e certo *leitmotiv* da obra buñueliana, como o errático e a identidade conturbada.”<sup>3</sup> (tradução nossa) (Chaspoul, 1997: 115)

Assim, as personagens na filmografia do diretor, na análise de Cécile Chaspoul, possuem um traço característico: são errantes e de identidade conturbada. Como Buñuel, que se exilou no México durante a ditadura de Francisco Franco, as personagens propendem ao deslocamento de um lugar para outro, em busca de algo que nunca é encontrado, o que é ainda mais evidente em *O discreto charme da burguesia* e *Esse obscuro objeto do desejo*. Para Chaspoul, muitas personagens buñuelianas, tais como Viridiana, Tristana e Simon do deserto, parecem jamais realmente habitarem o local em que vivem, tomando a posição de agregados em suas próprias casas.

Nesse quadro de constâncias e persistências, todavia, é em *O Anjo Exterminador* que esse “ilhamento” é aprofundado ao máximo, uma vez que se torna o moto-contínuo da narrativa e a condição determinante das personagens do filme. Isso reforça ainda mais nossa percepção de que *O Anjo exterminador* configura-se como um filme emblemático dentro da produção do cineasta.

A partir dessa breve reflexão sobre a filmografia do diretor, e ao observar as mudanças no diálogo que os filmes de Buñuel estabelecem com a vanguarda surrealista, nota-se que, sobretudo, a montagem e a estruturação da narrativa são os elementos que evidenciam esta alteração. Em vista disso, serão estes os dois elementos principais sobre os quais esta análise se deterá.

---

<sup>3</sup> « [...] peut-on relever un lien, une connivence entre l'exil et certains leitmotifs de l'œuvre bunuélienne, comme l'errance et l'identité troublée.”



### O aspecto fílmico de *O Anjo Exterminador*

Uma vez assinaladas as diferenças na construção narrativa, torna-se importante avaliar o aspecto da montagem. Ainda que a afirmação de Kracauer explicita o caráter mais realista da produção de Buñuel após *O Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro*, percebe-se em *O Anjo Exterminador* uma forma de elaboração fílmica que se volta para um antinaturalismo. Em função não somente da situação absurda do confinamento, mas da montagem que apresenta cenas propositalmente repetidas.

Para que seja possível melhor compreender esta construção, é apropriada a reflexão em torno da relação do cinema com a “realidade”. Para isso, parece propícia a reflexão dos teóricos do cinema que se detiveram nessa questão,

tais como Hugo Münsterberg (2012), um dos primeiros autores a estabelecer teorias sobre o cinema no início do século XX. Münsterberg, em seus estudos apoiados na psicologia e na filosofia, defendia o cinema como uma arte que existia na mente do espectador - que confere movimento, atenção, memória, imaginação e emoção a uma inanimada série de sombras - e não na película.

Ele estabelece, ainda que não afirme especificamente, uma relação entre o cinema e o sonho. Enquanto a realidade tem suas bases fixadas nas ordens primárias de tempo, espaço e causalidade, o cineasta tem os meios para reorganizar precisamente essas três categorias de experiência, dando-lhes a forma que preferir, não importando as condicionantes iniciais das relações espaciais, temporais e causais que escolha. Assim, o cinema não opera na lógica da representação mimética da realidade.

Esse ponto de vista também é defendido, posteriormente, por Rudolf Arheim, que considerava a experiência cinematográfica como sendo irreal. A função do artista seria apenas a de representar e não conceber o cinema como veículo da realidade, uma vez que diferentes aspectos –entre eles, a projeção de sólidos em uma superfície bidimensional, a redução de um sentido de profundidade, a ausência da continuidade espaço-temporal– tornam a experiência cinematográfica irreal (Andrew, 2002: 36). Em função deste elemento, ambos os autores criticam o cinema que não somente busca mimetizar a realidade, mas que também possui o intuito de propor a experiência cinematográfica como uma experiência “real”.

Dessa forma, Buñuel, que, como Arheim, defendia o cinema como “uma janela para o mundo”, em sua construção narrativa, opera na lógica do sonho. O filme, ainda que possua uma narrativa baseada em uma trama estruturada e possa até ser concebido como um *domestic drama*, na representação do *intérieur* burguês, rompe com o “real” em função da montagem, com cenas repetidas, da presença de animais que passeiam pela casa, estabelecendo

com o espectador a relação descrita por Münsterberg. Ou seja, o espectador penetra na trama conferindo a ela não somente movimento, mas, principalmente, sentido.

Buñuel explora a linguagem cinematográfica, a fim de evidenciar que se assiste a um filme, e este filme caracteriza-se como uma distorção do “real” em sua estrutura lógica, por meio do surrealismo, a fim de criticar e, de certa forma, chocar o espectador. Busca-se o absurdo, como forma de recusa da convenção naturalista do cinema, sobretudo na própria premissa do confinamento. Esta recusa foi uma característica do cinema feito nos anos 1960 em resposta ao modelo industrial hollywoodiano (Xavier, 2003: 129).

A noção de convenção naturalista do cinema clássico é explicitada por Ismail Xavier em seu livro *O discurso cinematográfico*, principalmente no que concerne à decupagem e à montagem fílmica. Xavier salienta que a hipótese “realista” pressupõe a admissão de uma forma normal ou natural de se combinar as imagens a fim de proporcionar a “impressão de realidade”. Assim produzindo a impressão de que a ação ocorreu por si mesma e à câmera coube apenas captá-la (Xavier, 1984: 25).

Ao recusar o padrão da decupagem clássica, Buñuel recusa o principal efeito que esta produz no espectador: o da identificação. A decupagem clássica busca a coerência, uma vez que o interesse é que em cada detalhe, tudo pareça “real”. Com isso, o espectador será dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a “participação afetiva”, que organiza o mecanismo de identificação. A posição de Buñuel parece apontar para o sentido contrário, na medida em que ele explicita que se assiste a um filme, não há o objetivo de identificação, mas, principalmente, o de estranhamento. Xavier elucida a posição de Buñuel quando afirma que, para o cineasta surrealista, o fazer cinematográfico não deve imitar o verossímil, mas deve imitar a articulação dos sonhos, ou seja, a lógica de uma experiência que é o preenchimento do desejo



por excelência (Xavier, 1984: 96). Este traço do cinema surrealista permeia a carreira de Buñuel, a partir de *O Anjo Exterminador*, sendo o alicerce de sua forma de representação.

Assim, em função dessa nova forma de representação, Buñuel constrói situações absurdas, com cenas que se repetem, sonhos que interrompem a narrativa, animais que rodeiam a casa, a fim de, por meio da montagem, atingir certa forma de choque, ou produzir estranhamento nos espectadores. Esta espécie de intenção de chocar, mais calcado em um aspecto crítico em relação à sociedade, pode ser percebida em quase todos os filmes que se seguem a *Viridiana* e *O Anjo Exterminador*. Ainda que não se possa pensar em um aspecto metafórico, transparece o uso do absurdo como forma de ironizar e ridicularizar os personagens retratados. O Surrealismo se manifesta como um dos alicerces da crítica de Buñuel à sociedade, o qual estabelece com o espectador a relação descrita por Münsterberg: é o espectador que deverá atribuir sentido não somente a uma série de fotogramas, mas também a uma série de episódios ou eventos aparentemente absurdos, dentro da lógica do sonho.

A intencionalidade do cineasta pode ser percebida quando, na década de 1950, este afirma:

O mistério, o elemento essencial de qualquer obra de arte, está em geral ausente nos filmes. Autores, diretores e produtores, com sacrifício, conservam nossa paz, deixando hermeticamente fechada a janela que leva ao mundo liberador da poesia. Preferem fazer a tela refletir temas que poderiam integrar a continuidade normal de nossa vida cotidiana, repetir mil vezes o mesmo drama ou fazer-nos esquecer das duras horas do trabalho diário. E tudo isto naturalmente sancionado pela moralidade habitual, governo, censura internacional e religião, dominados pelo bom gosto e enlevados pelo humor insípido e outros imperativos prosaicos da realidade (BUÑUEL apud XAVIER, 1984: 94).

Nesse sentido, a recusa de Buñuel vai ao encontro dos preceitos defendidos por Munsterberg e Arheim, quando estes propõem a recusa da relação entre cinema e “realidade”. A relação defendida por Munsterberg é descrita por Arheim na forma em que a arte processa o que o mundo oferece, e o mundo responde ao artista obrigando-o a adaptar seu padrão imaginativo. Qual é o padrão que Buñuel se impunha? Para Arheim, o trabalho artístico expressa tanto o artista como o mundo, e o objetivo da arte é o de perceber e expressar as forças gerais da existência. Para ele, o artista, ao terminar sua obra, estabeleceu um equilíbrio entre um grupo de forças, as suas próprias e a do mundo.

Esta posição precisa ser contraposta à de André Bazin. A crítica francesa inspirada na fenomenologia, em que André Bazin é o principal nome, defende que a imagem cinematográfica é produto de um olhar e a sucessão define a atitude de um observador diante de um mundo. O cinema, para Bazin, é uma espécie de “terceiro estado de criação”, em que há um estilo autêntico e exclusivo na captação da vivência humana em sua essencial abertura no tempo.

Entretanto, a vanguarda tinha a crença do cinema como uma forma de possibilitar a “expressividade do mundo”. Percebe-se a posição de Buñuel quando este afirma:

Não gosto de ir ao cinema, mas gosto do cinema como meio de expressão. Acho que não há nada melhor para nos mostrar uma realidade que não tocamos todos os dias com o dedo. Ou seja, pelos livros, pelos jornais, por nossa experiência, conhecemos uma realidade exterior e objetiva. O cinema, por seu próprio mecanismo, abre-nos uma pequena janela, que permite ver o prolongamento dessa realidade. (Buñuel apud Bazin, 1989: 92)

O cineasta, de certa forma, reflete este equilíbrio defendido por Arheim, uma vez que reprocessa algo que o mundo fornece e cria uma obra que reflete este

padrão de forma distorcida. Neste sentido, a experiência de Buñuel como exilado e a recorrência do confinamento como temática em seus filmes parecem corresponder à posição de Arheim em relação ao equilíbrio de forças exercido pelo artista.

Assim, Buñuel reafirma o pressuposto de Arheim de que o cinema, mais do que uma janela, é um prisma para o mundo e de que a arte cinematográfica é um produto da tensão entre a representação e a distorção. Pode-se perceber que *O Anjo Exterminador*, então, possui este traço de prisma, uma vez que distorce o “real”, ao mesmo tempo em que reflete o mundo e transforma o “irreal” em “real”. O espectador atribui sentido à situação absurda, e constrói seu significado, fazendo da distorção uma representação.

Nesse sentido, compreende-se a posição de Buñuel do cinema como janela poética para o mundo, uma vez que este possibilita o contato com uma “realidade que não tocamos com o dedo”. A partir da própria afirmação do cineasta, percebe-se a busca do absurdo como forma de estabelecer a relação descrita por Arheim com a “realidade”. Este absurdo manifesta-se na temática de praticamente todos os filmes que seguem *Viridiana* e *O Anjo Exterminador*, juntamente com a introdução de elementos oníricos que reforçam o aspecto crítico e provocador do cineasta em relação às instituições burguesas, com destaque para a igreja, que é também uma constante nos filmes do diretor.

Ao evitar a narrativa trivial –que está diretamente ligada ao domínio da linguagem do cinema– Buñuel manifesta um tipo especial de preocupação com o processo da imagem, ao investir no mecanismo da montagem. Certamente, ele não desconhecia a importância da montagem, seja no aspecto ideológico, seja no da resultante da complexidade da imagem. Assim, embora houvesse a forte influência do cinema clássico, a montagem passa a ter maior relevância ao possibilitar a estruturação de um campo crítico que circunscreverá a criação de suas imagens nesta nova fase. Basta observar a presença da intercalação

da imagem do urso como *leitmotiv* dos conflitos dos confinados, em *O Anjo Exterminador*.

A junção de determinadas imagens em sequência fazem com que esta imagem adquira um novo significado. Eisenstein e Kulechov foram os primeiros a formarem uma teoria sobre a importância da montagem e como esta pode modificar o significado de uma imagem. Sobre esta questão, Bazin, ainda que não considerasse a montagem o elemento crucial da construção fílmica, afirma que o sentido não está na imagem, o sentido é projetado pela montagem (Bazin, 1985: 68).

Dessa forma, a montagem opera como uma forma de evidenciar e impor ao espectador a posição do realizador frente ao acontecimento representado. A montagem, em *O Anjo Exterminador*, por exemplo, novamente evidencia a postura crítica de Buñuel para com a burguesia, entre outros momentos, na sequência final, em que se tem a justaposição da imagem da burguesia confinada na igreja, a da população metralhada nas ruas e os carneiros entrando na igreja. Considerando-se que o cinema é o produto de um olhar, como afirma Bazin, a sequência proposta por Buñuel constrói um olhar crítico sobre os confinados -agora seguros no espaço religioso-, enquanto a população é massacrada nas ruas.

### **Bibliografia**

- ANDREW, Dudley (2002). *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- ARHEIM, Rudolf (1984). *The film as art*. University of California Press.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, André (1989). *Cinema: Ensaíos*. São Paulo. Brasiliense.
- \_\_\_\_ (1989). *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes.
- BRETON, André (2001). *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau.
- BUÑUEL, Luis (1982). *Meu Último Suspiro*: Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- \_\_\_\_ (2000). *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- CARRIÈRE, Jean Claude (2006). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CHASPOUL, Cécile (1997). *Luis Bunuel. Cinéma exilé, cinéma exilant*. Positif, nº 435, Paris, Éditions Jean-Michel Place.
- EVANS, Peter William ; SANTAOLALLA, Isabel (2004). *Luis Buñuel: New readings*. Londres: British Film Institute.
- KRACAUER, Siegfried (1997). *Theory of film*. New Jersey: Princeton University Press.
- KYROU, Ado (1966). *Luis Buñuel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MUNSTERBERG, Hugo (2012). *The film: A philosophical study*. New York: Dover Publications.
- PALÁCIO, Manuel e IBAÑEZ, Juan Carlos (2004). *Os esquecidos, de Luis Buñuel: o exílio republicano espanhol e a revitalização do cinema social em Latinoamérica*. Significação, nº 31, São Paulo: Annablume.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (org.) (1993). *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_ (2009). *Luis Buñuel: Uma poética do selvagem*. Significação, nº32, São Paulo: Annablume.
- REBOLLEDO, Carlos (1964). *Buñuel*. Paris: Editions Universitaires.
- SANDRO, Paul (1987). *Diversions of Pleasure: Luis Buñuel and the Crises of Desire*. Columbus: Ohio State University Press.
- TESSON, Charles (1995). *Luis Buñuel*. Paris, Cahier du Cinéma, collection "auteurs": Éditions de l'Étoile/ Cahier du Cinéma.
- XAVIER, Ismail (1984). *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- \_\_\_\_ (2003). *O olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify.

---

\* Beatriz D'Angelo Braz é Bacharel em Letras, com habilitação em Francês e Português, pela Universidade de São Paulo, e em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, pela Fundação Armando Alvares Penteado. É mestre em Mídias pelo Instituto de Artes da Unicamp. Desenvolveu pesquisa de Iniciação Científica com apoio da Fapesp sobre *O Anjo Exterminador*, de Luis Buñuel, a qual resultou no presente texto. E-mail: [beatrizbraz@gmail.com](mailto:beatrizbraz@gmail.com)