



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

DANIEL FÁBIO ROCHA DE OLIVEIRA

**GEOGRAFIA E ARTE CINEMATOGRAFICA: UMA ANÁLISE DO
ESPAÇO NA OBRA FÍLMICA DE LUIS BUÑUEL**

BRASÍLIA
2014

DANIEL FÁBIO ROCHA DE OLIVEIRA

**GEOGRAFIA E ARTE CINEMATOGRAFICA: UMA ANÁLISE DO
ESPAÇO NA OBRA FÍLMICA DE LUIS BUÑUEL**

Monografia de Graduação apresentada ao Departamento de
Geografia da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau
de Bacharel em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Dante Flávio da Costa Reis Júnior

BRASÍLIA
2014

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

DANIEL FÁBIO ROCHA DE OLIVEIRA

Monografia de Prática e Pesquisa de Campo II submetida ao Departamento de Geografia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharelado em Geografia.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Dante Flávio da Costa Reis Junior

Orientador - Departamento de Geografia da Universidade de Brasília

Profa. Dra. Gloria Maria Vargas

Departamento de Geografia da Universidade de Brasília

Prof. Dr. Valdir Adilson Steink

Departamento de Geografia da Universidade de Brasília

Brasília
2014

OLIVEIRA, D. F. R.

Geografia e Arte Cinematográfica: Uma Análise do Espaço na Obra Fílmica de Luis Buñuel.

Daniel Fábio Rocha de Oliveira. Distrito Federal, 2014

73 pág. (IH/ GEA/ UnB, Bacharelado, 2013)

Monografia, Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas,
Departamento de Geografia.

- I. Buñuel
- II. Cinema
- III. Geografia humanística
- IV. Geopoética
- V. Análise fílmica

IH/ GEA/ UnB

AGRADECIMENTOS

Aos colegas de curso que me ajudaram nos trabalhos em grupo, saídas de campo, preenchimento de relatórios ou mesmo pelas risadas nos poucos momentos de tempo livre. Aos professores que passaram pela minha vida e contribuíram de alguma maneira para que eu pudesse fechar mais esse ciclo de aprendizado, em especial ao meu orientador prof. Dante, não somente pela paciência e profissionalismo, mas, principalmente, por ter despertado em mim o interesse pela Geografia Cultural. Sem sua experiência e ajuda esse trabalho jamais seria realidade. A todos os amigos e familiares que sempre acreditaram em mim e na minha capacidade. Não vou anunciar todos, pois são muitos e não quero cometer injustiças. Tem pessoas que possuem poucos amigos, outros não possuem nenhum. Tenho a sorte de ter vários. Ao meu sogro Gérson que sempre me incentivou a priorizar os estudos e abriu as portas de sua casa para mim. À minha sogra Carmen que além de sempre me tratar como filho, nunca deixou de acreditar na minha capacidade. À minha irmã Vanessa pelo incentivo e por ter aberto o caminho da geografia na minha vida. Sempre será minha fonte de inspiração. Ao meu irmão Diógenes pelo exemplo de caráter, honestidade e por sempre estar do meu lado nos momentos mais difíceis. Grande parte do que sou devo ao meu “Mano Velho”. Ao meu pai Diógenes por, mesmo à distância, enviar-me seu carinho solitário. Gostaria de agradecer especialmente à minha mãe, Sra. Joana da Abadia Rocha (mais conhecida como Dona Joanita) por ter abdicado de parte de sua juventude para garantir o alimento, o abrigo, a educação e por sempre deixar disponível seu colo – meu *lugar íntimo*. Por fim, à minha amada esposa Laís, por estar comigo o tempo todo, pelo incentivo, pelos momentos bons e pelos difíceis. Por nunca deixar de acreditar mesmo quando já pensava em desistir. Tenho muita sorte de ter você do meu lado.

RESUMO

Partindo do princípio de que vários pesquisadores vêm explorando sob vários ângulos a interface das linguagens geográfica e cinematográfica, esse trabalho tem como objetivo principal testar a viabilidade ou não de se construir uma ponte entre a geografia e a obra do cineasta Luis Buñuel. O aporte epistemológico da Geografia Humanística, baseada no método fenomenológico, em que a chamada “Geopoética” encontra-se inserida, propiciou a aproximação entre geografia e arte e a consequente justaposição entre geografia e cinema. O trabalho se desenvolveu em quatro diferentes etapas. Na primeira, falamos sobre o método de Análise Fílmica, procurando demonstrar como operacionalizá-la para estudos de caso. Na segunda, abordamos o que os geógrafos culturais brasileiros vêm produzindo na área de cinema. Na terceira, nos valem do “caso empírico” Buñuel, analisando sua biografia para tentar entender como as ambiências aparecem em sua obra e buscando interpretar a relação das personagens com espaços fílmicos. Na quarta e última etapa, nos guiamos por um protocolo de parâmetros sugeridos por uma ficha de análise para procedermos ao exame da obra do diretor – lançando, portanto, um “olhar geográfico” sobre seus filmes. Para tanto, foi definida como objeto de exame uma amostra de dezoito obras do referido autor.

Palavras-chave: Buñuel, cinema, Geografia Humanística, Geopoética, Análise fílmica.

ABSTRACT

Based on the fact that many researchers have been exploring from several angles the interface between geographical and cinematic language, this work aims to test the viability or not to build a bridge between Geography and the work of the filmmaker Luis Buñuel. The epistemological contribution of Humanistic Geography, based on the phenomenological method, in which the so-called "Geopoetics" lies inserted, provided the connection between Geography and Art and the consequent juxtaposition between Geography and cinema. The work was developed in four different stages. At first, we talked about the method of filmic analysis, trying to demonstrate how to operationalize it in case studies. In the second, we discuss what Brazilian cultural geographers have been producing in the field of cinema. In the third, we avail of the "empirical case" Buñuel, analyzing his biography searching to understand how ambiances appear in his work and seeking to interpret the relationship between characters and filmic spaces. The fourth and final step, We are guided by a parameters protocol suggested by an analysis form to proceed to the examination of the work of the director - giving, therefore, a "geographical look" on his films. For that, It was defined as an object of examination a sample of eighteen works of that author.

Key-words: Buñuel, cinema, Humanistic Geography, Geopoetics, Filmic Analysis

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	01
Capítulo 1: Um pouco sobre a análise fílmica	04
1.1 Correspondência entre geografia e cinema.....	11
Capítulo 2: A Nova Geografia Cultural	15
2.1 O interesse dos geógrafos pelos problemas culturais.....	15
2.2 O resgate da Geografia Cultural.....	18
2.3 Aproximação entre ciência e arte.....	19
2.4 Aproximação entre geografia e cinema.....	20
2.5 Experiência íntima com o lugar.....	21
2.6 Topofobia/topofilia.....	25
Capítulo 3: Buñuel	27
3.1. A Obra.....	29
3.1.1. <i>Bares e Cafés</i>	33
3.1.2. <i>Residência dos Estudantes em Madri</i>	35
3.1.3. <i>Paris</i>	38
3.1.4. <i>Exílio nos Estados Unidos</i>	44
3.1.5. <i>México</i>	44
3.1.6. <i>Regresso à Europa</i>	48
Capítulo 4: Análise da Amostra filmográfica	51
4.1. Um cão andaluz.....	52
4.2. A idade do ouro.....	53
4.3. Gran Cassino.....	54
4.4. A adolescente.....	55
4.5. Viridiana.....	56
4.6. O anjo exterminador.....	58
4.7. A bela da tarde.....	59
4.8. A Via Láctea.....	60
4.9. Tristana.....	61
4.10. O discreto charme da burguesia.....	63
4.11. Panorama geral de outras obras.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	69
ANEXOS	73

INTRODUÇÃO

Esta monografia é fruto do aprofundamento de um trabalho desenvolvido a partir dos resultados preliminares obtidos da execução de uma das etapas previstas em um projeto de iniciação científica intitulado oficialmente *Geografia no Cinema: em busca de um método de análise*.¹ Os objetivos deste trabalho desmembraram-se da necessidade de detectar elementos inscritos na obra fílmica de Luis Buñuel que subsidiassem uma espécie de “chão teórico” entre a profícua obra do cineasta espanhol-mexicano e a relação entre as personagens e o ambiente que os circunda.

Entendemos que o estudo e as análises das produções culturais encontram-se inseridas no âmbito da Geografia Humanística e, por consequência, deve ser desenvolvida à luz da abordagem cultural na Geografia, baseada ora no método fenomenológico ora no dialético, a depender do propósito delimitado que o pesquisador se propõe proceder na diligência de seu objeto de investigação.

Para este estudo de caso o aporte epistemológico da Geografia Humanística baseada no método fenomenológico se mostrou o mais adequado. Para que essa abordagem se mostrasse eficaz verificou-se a necessidade de um contato preliminar com literatura específica concernente ao objetivo mais particular dessa monografia que é elucidar ou não a compatibilidade entre a geografia e o cinema através da obra fílmica de Luis Buñuel. Para essa etapa, algumas noções-chave como os conceitos teóricos de “lugar íntimo” e “topofobia/topofilia” se mostraram extremamente relevantes e serão tratados em tópicos à parte.

Esta Monografia está dividida em quatro capítulos. No primeiro, buscamos alguns trabalhos que pudessem auxiliar na tarefa da análise fílmica. Aprofunda-se em dois tópicos: um, em que apresentamos alguns estudos que propõem métodos de análise para obras fílmicas, e outro em que, por entendermos que já existe um significativo interesse de geógrafos pelo tema, buscamos por literatura que guardasse alguma correspondência entre geografia e cinema, seja direta ou indiretamente. No segundo capítulo, abordamos a chamada Nova Geografia Cultural. Os subtemas tentam entender

¹ Projeto de iniciação científica da UnB (ProIC/DPP/UnB) “*Potenciais da arte cinematográfica: um estudo preliminar do conteúdo geográfico nas obras fílmicas de Buñuel e Bergman*”. Divulgado, pela primeira vez, no “II Simpósio Nacional e I Internacional de Geografia, Literatura e Arte”, SNGLA, 10-13 Jun. 2013, USP, São Paulo/SP.

como se deu o interesse dos geógrafos pelos problemas culturais, os fatores que propiciaram o resgate desse setor da ciência geográfica, a aproximação entre geografia e arte, e os conceitos trazidos por Yi-Fu Tuan, os quais, acreditamos, são “ferramentas” que nos auxiliaram a tornar possível a aproximação entre ciência geográfica e arte cinematográfica. No terceiro, falamos sobre Luis Buñuel e como as ambiências aparecem em sua vida e obra, buscando enfatizar os eventos que nortearam sua carreira, principalmente os que se apresentaram associados aos “lugares”. Por fim, nos ocupamos da análise da amostra de filmes que julgamos possuir elementos que conservassem significativa analogia à dimensão espacial; bem como procuramos destacar certas características em comum entre os filmes examinados.

Antes de procedermos à análise propriamente dita da amostra de filmes expressa nesta Monografia (Figura 1), procuramos, em uma etapa precedente, levantar da série de filmes aqueles potencialmente mais significativos para a finalidade da investigação. As obras foram previamente catalogadas em seus aspectos técnicos e houve uma espécie de rastreamento de publicações tanto materiais quanto virtuais que pudessem contribuir com comentários analíticos e elementos biográficos distinguidos da carreira do diretor. Em seguida, passamos à análise dos filmes. Nesse momento, valemo-nos de anotações sobre os elementos de interesse na obra, a partir da observação. Buscamos nesse instante registrar os “ambientes” que nos pareciam mais interessantes e significativos. Sempre que achávamos necessário retrocedíamos as cenas, a fim de destacar e melhor compreender os pequenos detalhes que talvez pudessem passar despercebidos. Então, separávamos as cenas que avaliássemos como potencialmente aproveitáveis. As anotações foram processadas com o auxílio de uma ficha de análise pré-formatada (ver Anexo 1). Trata-se de um “artefato” desenvolvido e já testado a partir do projeto *Geografia no Cinema: em busca de um método de análise* (GEBRIN, OLIVEIRA, REIS JR., 2013), que se mostrou de grande valia para nosso intuito de salientar “o olhar geográfico sobre a obra fílmica”, de tal sorte que tornasse possível privilegiar a identificação de elos entre o imaginário, a ação e os espaços. Nesse sentido, podemos classifica-lo como potencialmente viável.

ANO	LUÍS BUÑUEL
1928	Um Cão Andaluz (<i>Un Chien Andalou</i>)
1930	A Idade de Ouro (<i>L'Âge d'Or</i>)
1933	As Hurdes (<i>Les Hurdes</i>)
1947	Gran Casino (<i>Gran Casino</i>)
1951	A Filha do Engano (<i>La Hija del Engaño</i>)
1952	O Bruto (<i>El Bruto</i>)
1953	A Ilusão Viaja de Bonde (<i>La Ilusión Viaja en Tranvía</i>)
1958	Nazarín (<i>Nazarín</i>)
1960	A Adolescente (<i>La Joven</i>)
1961	Viridiana (<i>Viridiana</i>)
1962	O Anjo Exterminador (<i>El Ángel Exterminador</i>)
1965	Simão do Deserto (<i>Simón del Desierto</i>)
1967	A Bela da Tarde (<i>Belle de Jour</i>)
1969	Via Láctea (<i>La Voie Lactée</i>)
1970	Tristana (<i>Tristana</i>)
1972	O Discreto Charme da Burguesia (<i>Le Charme Discret de la Bourgeoisie</i>)
1974	O Fantasma da Liberdade (<i>Le Fantôme de la Liberté</i>)
1977	Esse Obscuro Objeto do Desejo (<i>Cet Obscur Objet du Désir</i>)

Figura 1 – Obra fílmica amostrada para o projeto

Este trabalho não tem a pretensão de oferecer uma análise inteiramente nova ou original. Mas sim a de demonstrar/ratificar como esse campo potencial de investigação – influenciado pelas transformações próprias das ciências, contextualizadas historicamente – é viável para replicação em estudos de vários autores e obras cinematográficas.

Capítulo 1: Um pouco sobre a análise fílmica

Manuela Penafria (2009) em seu artigo para o “VI Congresso SOPCOM”² reconhece que, aparentemente, a análise fílmica é uma atividade que pode ser praticada por qualquer espectador sem que seja necessária a utilização de determinada metodologia, porém não descarta que é imperativo por parte de quem se propõe a analisar uma obra cinematográfica realizar uma distinção clara entre dois conceitos que, embora muitas vezes associados como sinônimos – “análise” e “crítica” – são, necessariamente, conceitos distintos. A autora cita Jacques Almont para reconhecer que não existe uma metodologia universalmente aceita para se proceder a uma análise de um filme, mas reconhece que é comumente aceito que envolva duas fases distintas: a primeira seria “decompor” o filme (que é o mesmo que descrevê-lo) e, em seguida, o analisador deveria “interpreta-lo” (que, por sua vez, seria equivalente a compreender as relações entre os elementos decompostos) (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994).

Após reconhecer que não existe consenso acerca de uma metodologia única com vistas à análise fílmica, e reconhecer a existência de duas fases distintas que envolvem esse processo, a autora se dedica à descrição do que seria o seu objeto:

O objetivo da Análise é (...) explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados. (PENAFRIA, 2009, p. 1)

Em seguida conceitua os objetivos da crítica:

Já a crítica tem como objetivo avaliar, ou seja, atribuir um juízo de valor a um determinado filme – trata-se de determinar o valor de um filme em relação a um determinado fim (o seu contributo para a discussão de um determinado tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade,...). Este tipo de discurso não é pois uma análise propriamente dita, mas poderá beneficiar do trabalho de análise que consideramos anterior a uma atribuição de um juízo de valor. Ou seja, consideramos que a atribuição de um juízo de valor deverá ser suportada por uma decomposição do filme em causa. E a nosso ver, a crítica de cinema encontra-se algo afastada dessa atividade que poderia servir-lhe de suporte e dar-lhe uma maior consistência de discurso: a análise. (PENAFRIA, 2009, p. 1).

² VI Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, SOPCOM. 14-18 Abr. 2009, Universidade Lusófona, Lisboa.

Ainda segundo Penafria (2009), a crítica é carregada de adjetivos facilmente aplicáveis a diferentes filmes e exemplifica com várias frases genéricas que podem ser atribuídas a diferentes filmes, mas que deveriam conter maior especificidade a fim de tornar o juízo de valor mais consistente. Na crítica não percebemos a primeira etapa de decomposição e, não existindo, conseqüentemente aferimos que a segunda etapa, a de reconstrução do filme tendo em conta os elementos decompostos não estará presente. Não que a crítica não seja uma forma de interpretação, mas é que essa não se encontra contemplada na maioria dos casos.

Num segundo momento a autora sugere os tipos de análises conhecidos:

1) A análise textual: considera o filme como um texto, e ele é dividido em segmentos. Esse tipo de análise dá importância aos códigos de cada filme. Esses códigos podem ser:

Os perceptivos (capacidade do espectador reconhecer objetos no ecrã¹); culturais (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã recorrendo à sua cultura, por exemplo, alguém vestido de preto em sinal de luto) e códigos específicos (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã a partir dos recursos cinematográficos, por exemplo, a montagem alternada como indicação que duas ações estão a decorrer ao mesmo tempo, mas em espaços³ diferentes). (PENAFRIA, 2009, p. 6).

2) Análise de conteúdo:

Considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: Este filme é sobre...). Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema. (PENAFRIA, 2009, p. 6).

3) Análise poética:

Esta análise, da autoria de Wilson Gomes (2004), entende o filme como uma programação/criação de efeitos. Este tipo de análise pressupõe a seguinte metodologia: 1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído. [...] Ainda que este tipo de análise se aplique a filmes convém notar que pode ser aplicada à contemplação de qualquer outra obra de arte. (PENAFRIA, 2009, p. 6).

4) Análise da imagem e do som.

³ No português falado em Portugal ecrã é o mesmo que tela. (N. do A.)

Este tipo de análise entende o filme como um meio de expressão. Este tipo de análise pode ser designado como especificamente cinematográfico, pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos, por exemplo, verificar o uso do grande plano por diferentes realizadores; para um determinado poderá ser apenas um plano para dar informação ao espectador [...] e, noutro caso, estarmos perante uma utilização mais dramática e pessoal deste tipo de plano [...] Encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo [...] (PENAFRIA, 2009, p. 6).

Entendemos que esses “quatro tipos de análise” são extremamente ricos e importantes para ajudar a interpretar a amostra de filmes de Luis Buñuel. Durante o desenvolvimento desta Monografia, foram extremamente úteis principalmente os tipos de análise “textual”, “de conteúdo” e a “poética”. A análise da imagem e do som nos fornece uma possibilidade muito interessante para essa análise fílmica/geográfica, mas que exigiria ainda mais aprofundamento teórico. Certamente, esse aprofundamento também resultaria num interessante ensaio de cunho geográfico.

Nesse momento vale destacar o termo “espaço fílmico”. Ele seria o “campo” e o “fora-de-campo”⁴, que fazem parte de um mesmo espaço imaginário. Tal espaço imaginário é justamente o espaço fílmico ou “cena fílmica”. Esse termo pode ser favorável à exploração geográfica no cinema, pois está diretamente relacionado ao “olhar geográfico” que se pretende lançar sobre a obra de Luis Buñuel.

A autora propõe ainda dois tipos de análise: uma “interna” e outra “externa”. A interna se refere ao filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que dizem respeito a ela mesma. Se é feita a análise de um único filme, é possível interpreta-lo tendo em conta a “filmografia” do seu realizador. Neste caso, estaremos verificando o “estilo” desse realizador. Já quanto à externa:

[...] o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico. (PENAFRIA, 2009, p. 6-7).

André França (2002) em sua Dissertação de Mestrado propõe uma abordagem que examina e discute o modelo de análise fílmica proposto por Francis Vanoye e Anne

⁴ Campo define-se como o espaço representado na materialidade da imagem, e que constitui a expressão plena do espaço da representação fotográfica. Mas a compreensão e interpretação do campo visual pressupõe sempre a existência de um “fora de campo”. (Definição do pintor belga Philippe Dubois. Em: <http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/espacio_por.html>).

Goliot-Lété (1994), adotando como referencial de discussão a descrição feita por Dudley e Andrew (1989) sobre algumas das principais teorias do cinema. Num primeiro momento o autor se propõe a descrever em ordem cronológica as teorias formativas do cinema. O primeiro período, entre 1920 e 1935, marca o momento em que os intelectuais abandonaram a posição segundo a qual o cinema era equivalente a uma vulgar diversão circense e passaram a considerá-lo como uma forma de arte séria, não inferior a nenhuma das outras artes estabelecidas há séculos. Mas será somente a partir de 1960 que surgirá o interesse do ambiente acadêmico pelo fenômeno cinema.

Efeito subsequente disso será a edição de manuais que procuraram estudar os efeitos resultantes das diversas técnicas disponíveis para a realização de um filme (iluminação, montagem, tipos de planos, trabalhos dos autores, etc.). França define “atenção”, como uma propriedade mental que organizaria o mundo percebido e que “Num nível mais elevado da mente, sede das operações da memória e da imaginação, o mundo percebido ganha um sentido” (FRANÇA, 2002, p. 22). Podemos então conjecturar que esse “mundo percebido” esteja relacionado à “visão de mundo” que engloba os aspectos econômicos, sociais, culturais e políticos do mundo. Elementos estes caros à Geografia dita “humanística” e que estarão presentes em nosso estudo. Para França, é a propriedade mental que organiza esse mundo percebido e reconhece que o filme, para se tornar uma obra de arte, deve ser realizado obedecendo três categorias Kantianas básicas: o espaço, o tempo e a causalidade. Essa passagem nos dá uma amostra inequívoca do potencial da inserção da Geografia numa abordagem do espaço em obras fílmicas e, em nosso caso específico, na obra de Luis Buñuel.

Num segundo momento o autor trata mais especificamente das teorias do cinema e análise fílmica. França chama a atenção para os diferentes enfoques abordados por colunistas em seções dedicadas ao cinema que assinam textos relacionados a um ou mais filmes com objetivo de apresentar o filme ao leitor. Esses textos curtos revelam detalhes sobre enredo, produção, elenco, sua posição no mercado cinematográfico (prêmios obtidos, bilheteria, carreira realizada até ali) e até algumas de suas características estéticas. Esse texto, segundo o autor, é mais informativo do que analítico. A aparente liberdade que esses autores têm para escrever o que bem entenderem, em muitos casos, acaba por descrever diferentes percepções sobre o mesmo filme. Esses textos são carregados de subjetividade e impressões pessoais que parecem conferir ao autor importância igual a do próprio filme. Destaca ainda que “estas mesmas

características com frequência são também encontradas em um outro tipo de texto, a análise de filmes ou análise fílmica” (FRANÇA, 2002, p. 60), fartamente encontradas em revistas especializadas em cinema, publicações de críticos e na produção acadêmica. Ao contrário do que ocorre nas resenhas dos jornais, a análise fílmica compõe um objetivo mais profundo da obra cinematográfica.

De posse de todos esses conceitos teóricos o autor passa a examinar a proposta de análise fílmica apresentada no livro *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (1994), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. O autor sugere uma pergunta que se confunde com o objetivo desse capítulo: afinal, para que mais pode servir uma análise fílmica? Para Vanoye e Anne Goliot-Lété a análise de um filme pode proporcionar ao leitor “prazeres específicos” em sua relação com o filme, uma vez que “desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12). Para esses autores, analisar um filme implica necessariamente por um exame técnico e resulta essencialmente num processo de compreensão da obra fílmica. Essa análise é capaz de proporcionar ao espectador ou ao especialista uma sensação de prazer “melhor” do que teria se tivesse somente o assistido.

Vanoye e Anne Goliot-Lété avaliam que a atividade analítica se dá em duas fases consecutivas:

[...] analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Numa segunda fase, o trabalho consiste em:

[...] estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15, grifo nosso).

França relembra que o termo análise está muitas vezes relacionado às ciências exatas (comumente à química e à física) onde se trata de “quebrar o objeto de estudo sucessivas vezes, até que se consiga isolar as suas menores (mínimas) partes que possuem características peculiares.” (FRANÇA, 2002, p. 63). Em relação à análise fílmica cita Vanoye e Goliot-Lété, segundo os quais “podemos proceder da mesma maneira [...] podemos começar o trabalho ‘quebrando’ o filme em suas ‘partes constituintes’: as sequências, as cenas, os planos, os elementos dos planos, a banda sonora, etc.” para depois concluir que “Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ apud FRANÇA, 2002, p. 62).

Vanoye e Goliot-Lété classificam os analistas em dois atores distintos: o espectador normal ou o analista. O primeiro é passivo, ou, como os autores preferem classificar, menos ativo que o analista. O espectador normal é guiado pelo filme, enquanto o analista submete o filme a seus instrumentos de análise. Enquanto o espectador está envolvido num processo de identificação com a obra, o analista está envolvido num processo de distanciamento. O primeiro vê o filme como forma de lazer, já o segundo como uma forma de produção intelectual.

Contudo, França (2002, p. 68) não corrobora com essa concepção, já que acredita não ser possível adotar uma classificação tão “estanque, dura e artificial”, como se os espectadores não refletissem sobre os filmes aos quais assistem, ou se sentissem distanciados deles. Também não acredita que o analista seja capaz de manter tamanho distanciamento ao ponto de não se envolver emocionalmente com a obra e estabelecer uma relação de prazer com os filmes.

Deriva, certamente, desta visão do analista de filmes, a forma “científica”, distanciada e objetiva da análise de filmes que os autores propõem. (...) Uma abordagem que desse atenção a este lado mais “instintivo” e “irracional” da relação com o filme, próprio da experiência de vê-lo; que desse espaço para que o analista procurasse transpor para o texto seu arrebatamento e prazer diante da obra; que não mascarasse os seus movimentos de identificação com as personagens e com o filme. Não teria um texto construído desta forma maiores chances de falar ao seu leitor sobre a experiência de ver um determinado filme e, portanto, não se constituiria assim como um discurso mais exato, próximo, fiel àquela obra. (FRANÇA, 2002, p 70).

França passa então para o exame da segunda fase da análise fílmica, que diz respeito ao ato de isolar os elementos do filme. Destaca que uma das etapas da realização da análise fílmica está nas anotações sobre os elementos que se observam na obra. Trata-se do registro dos elementos que parecem interessantes e significativos ao analista. Atualmente, o uso de aparelhos eletrônicos largamente disponíveis ao público e a disponibilização das obras propiciadas pelo uso de diferentes tecnologias permitem a quem se dedica a analisar um filme até mesmo abrir mão do registro escrito, cabendo ao analista utilizá-lo ou não. “A chamada descrição pode então ser substituída pela referência geral ao filme e pelas referências mais locais às suas cenas ou mesmo a um ponto (temporal) particular do filme, possibilidade que surge com o advento dos DVDs.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 124).

Por fim, não se esgotam aqui todas as possibilidades de utilização das mais variadas técnicas de análise fílmica. Porém, não é nosso objetivo esgotar as possibilidades de análise, tampouco realizar uma descrição superficial da obra de Buñuel, mas tentar provar se a aproximação entre geografia e cinema na obra do cineasta é realmente viável.

Paulo Gomes (2014) nos dá ainda uma importante definição a respeito da análise fílmica e nos diz que ela envolve os mais diversos métodos que são utilizados para relatar a visão do analista, de acordo com seu campo, método e intenção; não havendo nenhuma disciplina hermenêutica que confira garantias que ultrapassem o subjetivo (GOMES, 2014).

Segundo Gomes (2004, p. 100, grifo nosso):

[...] pode-se considerar análise fílmica qualquer texto que fale de filmes e do que neles está contido, não importando propriamente o seu foco, alcance, profundidade e rigor, num arco que inclui desde o mero comentário, passando-se pela chamada crítica de cinema de tipo jornalístico, incluindo, por fim, até mesmo o estudo acadêmico, em toda sua variedade. Cada analista vê o que pode ou quer e, pelo menos em princípio, poderia falar de uma coisa diferente do que falaria um outro analista, segundo a ordem que lhe agrada e com a ênfase que deseje. Na ausência de qualquer disciplina hermenêutica capaz de oferecer garantias demonstrativas suficientes para produzir convicção para além do limiar do subjetivo e do íntimo e capaz, além disso, de oferecer um terreno público e leal para a disputa interpretativa, a análise finda por apoiar-se inteiramente nas qualidades peculiares do analista, ou seja, no seu talento, sua cultura, sua habilidade literária, ou na falta deles.

Essa definição somada às definições anteriores nos permitem considerar coerente a abordagem fílmica com viés geográfico. Afinal, já que dispomos de um leque tão extenso de possibilidades – cuja escala vai desde o simples comentário, passando pela crítica e chegando até o estudo acadêmico –, podemos deduzir que é bastante plausível aplicar uma visão geográfica sobre obras fílmicas e sobre a obra de Luis Buñuel.

1.1 Correspondência entre geografia e cinema

O objetivo desta pesquisa não foi o de tecer críticas à obra de Buñuel, ou exercer uma análise fílmica aprofundada acerca de critérios técnicos sobre sua obra. A fim de obter parâmetros teóricos sólidos o suficiente para uma Monografia, surgiu o desafio de se produzir um capítulo relacionado à “Análise fílmica” explicando o que é e como operacionaliza-la em estudos de caso e um segundo capítulo a respeito dos recentes estudos que geógrafos culturais brasileiros vêm produzindo na área do cinema.

Pedro Geiger (2004, p. 11) descreve a correspondência entre Geografia e Cinema como densas, “cobrindo temas do espaço vivido e das representações do espaço”. É importante ressaltar que o autor mencionado teve como objetivo discutir as relações entre geografia e cinema através de uma perspectiva filosófica das relações Arte/Ciência, a partir da obra do cineasta David Lynch. Para Geiger o cinema tem:

[...] a capacidade de reproduzir as representações fotográficas do espaço real [...] pode abranger tanto o quadro natural, como o espaço construído, assim como cobrir as experiências vividas da população, incluindo as suas práticas do imaginário e do simbólico. (GEIGER, 2004, p.12).

Para o autor a observação continuada do espaço é também um aspecto da tarefa geográfica em concomitância com o cinema, que ilustra fotograficamente suas proposições. O autor realiza uma análise do filme *Cidade dos Sonhos*, (*Mullholand Drive*, 2001). Após tecer vários comentários sobre o aspecto que marca a proximidade da geografia com a arte, reconhece que a ciência geográfica se coloca atenta ao que produz não só o cinema, mas também a literatura, ou qualquer outra expressão de arte (e que isso significa não se restringir unicamente a uma postura cientificista), Geiger passa efetivamente a realizar uma leitura geográfica dos filmes de David Lynch. Para o autor

(2004, p. 16), a obra do diretor fornece a ideia de que a interação “entre comportamento humano e espaço geográfico se revela de forma permanente, seja no enredo dos filmes, que ele mesmo escreve, seja na composição cinematográfica que ele dirige”. Para justificar essa afirmação, o autor passa a analisar outros filmes do diretor, tais como *Veludo Azul* (1986), *Coração Selvagem* (1990), *A Estrada Perdida* (1996), *História Real* (1999), além de *A Cidade dos Sonhos* (2001). A análise fílmica realizada por Geiger não cita a metodologia da análise, mas simplesmente um testemunho da observação realizada pelo próprio autor. Essa contribuição é muito válida, já que nos propõe um norte para o trabalho acerca da aproximação entre geografia e cinema. Entretanto, no estudo de caso proposto nesta Monografia, pretendemos ir um pouco além. Nesse sentido, acreditamos que é possível avançar dessa observação ao tentarmos analisar geograficamente uma obra fílmica.

Em outro estudo relacionado ao tema, Tiago de Almeida Moreira (2011) propõe uma revisão e análise crítica do que vem sendo apresentado como uma nova área da pesquisa geográfica, as “Geografias de Cinema”, que instaurariam estudos mais abrangentes que incluiriam também a análise geográfica de obras televisivas, de propaganda, de animação, os jogos de videogame e outros. Dentre os trabalhos analisados, a grande maioria se detém em estudos de caso sobre o papel dos filmes como objeto de estudo das ciências sociais, ou como recurso didático ao ensino de Geografia e de outras disciplinas. Contudo reconhece que são poucos os trabalhos que fazem proposições teóricas e tipologias sobre a temática em foco.

“*Geografias de Cinema*” e “*Geografia da Imagem*” são termos válidos, pois pode sim haver Geografias de Cinema, contudo, estas definições não são muito específicas, centram-se apenas em uma das formas da linguagem audiovisual e deixam de lado tantas outras: televisão, propaganda, animação, jogos de videogame, etc. Para Moreira o termo Geografia da Imagem é vago e impreciso, pois a Geografia é, e sempre foi, uma ciência imagética, através do uso de mapas, cartas, fotografias, aerofotogrametrias, imagens de satélite e tantos outros recursos. Moreira (2011) cita David Harvey para descrever a potencialidade do cinema como instrumento de representação e apreensão do espaço geográfico, que afirmou que “dentre todas as formas artísticas, ele [o cinema] tem talvez a capacidade mais robusta de tratar de maneira instrutiva de temas entrelaçados do espaço e do tempo” (HARVEY apud MOREIRA, 2011, p. 3). Cita ainda Christopher Lukinbeal (1995), que desde muito

tempo, já propunha uma área denominada “*Geography of Film*” (“Geografia do Filme”), mas que poderia ser traduzido como a *Geografia dos Filmes*. Para Lukinbeal existem tanto a “Geografia nos Filmes, quanto a Geografia dos Filmes”. A primeira corresponderia às representações geográficas nos filmes enquanto a segunda ao estudo dessas representações geográficas. Em todos esses trabalhos busca-se a dimensão simbólica dos espaços e territórios representados nos filmes, as recriações das realidades através da imagem e do som (“espaço fílmico”). Moreira esclarece que o método fenomenológico defende a premissa de que os discursos analisados são subjetivos, mas concorda com as ideias de Foucault (FOUCAULT apud MOREIRA, 1996, p. 53), que ressaltava que os discursos não são somente subjetivos, mas que são de fato concretos, haja vista que habitam “no imaginário coletivo, que se reproduzem em meio às relações sociais”, e que não devemos:

[...] transformar o discurso em jogos de significações prévias; não imaginar que o mundo nos apresenta uma face legível que teríamos de decifrar apenas; ele não é cúmplice do nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor. (FOUCAULT apud MOREIRA, 1996, p. 53).

Enquanto na fenomenologia o sujeito lança mão de bases teórico-conceituais para buscar a essência do objeto, na dialética o sujeito busca identificar e analisar as contradições internas deste objeto, bem como as contradições do objeto com a realidade a qual ele busca representar, através da tríade tese - antítese - síntese. Moreira propõe o seguinte esquema (figura 2):

<p>Sujeito > Objeto (Fenomenologia)</p>	<p>Sujeito < --- > Objeto (Dialética)</p>
---	--

Figura 2 – Esquema proposto por Moreira (2011)
[adaptado]

Relacionando esta última afirmação com os estudos das Geografias Audiovisuais, pode-se dizer que, na análise de obras audiovisuais, a tese seria o discurso sobre uma dada realidade presente na obra, a antítese seria a realidade como de fato se apresenta, e a síntese seria a análise crítica do pesquisador, entrecruzando a realidade e sua representação.

Moreira (2011, p. 12) conclui que “As Geografias Audiovisuais” são:

[...] uma subárea da Geografia Humana, dentro do âmbito da Geografia Cultural e Geografia da Percepção. Os seus dois objetivos principais são: a realização de pesquisas e análises críticas geográficas das obras audiovisuais, bem como o uso dessas obras no Ensino de Geografia. Os objetos de estudo das Geografias Audiovisuais são as diversas formas de produção audiovisual: cinema, televisão, animação, jogos eletrônicos, videoartes etc.

Outras obras corroboram com a possibilidade de se relacionar geografia à temática cinematográfica. Georgia Moutella Jordão (2009) informa que desde a renovação da geografia cultural no fim da década de 1970, a relação de temáticas como o cinema tem se estreitado e reafirmado como uma possibilidade legítima de discussão e análise espacial nas obras fílmicas. No estudo específico, a autora trata da existência de um discurso espacial em alguns filmes de Alfred Hitchcock (1899-1980) analisados pela autora. A ênfase privilegiada por Jordão é a forma com que os lugares são construídos e apresentados, utilizando como base teórica a discussão do conceito de lugar ou “espaço vivido”. Nesse caso buscou-se investigar novas possibilidades no desenvolvimento e aprofundamento do conceito de espaço na Geografia, além da legitimação da própria Geografia Cultural enquanto área do conhecimento geográfico.

Por sua vez, Eduardo Stefani (2010) constrói uma interpretação geográfica das salas de cinema contemporâneas do município de São Paulo, atribuindo significados sociais do lugar e as formas de sociabilidade com foco na territorialidade e apropriação do espaço. O objetivo principal é analisar o significado das salas de cinema, as ações e apropriações desenvolvidas por seus frequentadores na reprodução do espaço urbano do município na década de 1990, elaborando uma compreensão teórico-conceitual com nas concepções de redes geográficas e nas territorialidades decorrentes de apropriações espaciais. Por fim, Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2008) procuraram discutir o papel da mulher no contexto das representações do espaço e da cultura, tomando por base a representação cinematográfica brasileira contemporânea. As autoras procuram enfocar a representação imagética da percepção do espaço vivenciado.

Todos esses referenciais teóricos, apesar das diferentes abordagens, corroboram com a tese da viabilidade, à luz da geografia cultural, da interface entre as linguagens geográfica e cinematográfica.

Capítulo 2: A Nova Geografia Cultural

Partindo do entendimento de que a relação geografia e cinema esteja inserida no que se convencionou chamar de Nova Geografia Cultural, antes de tratarmos de questões que envolvam a aproximação entre elas, precisamos entender a gênese da Geografia Cultural. Para tanto, mostrou-se necessário responder a alguns questionamentos. Como se deu o interesse dos geógrafos pelos problemas culturais? Se traçarmos uma linha do tempo, qual o momento e quais os aspectos propiciaram o resgate do elemento cultural? Qual o “setor” da Geografia Humanística permitiu a aproximação entre ciência e arte? E, finalmente, como se deu esta aproximação?

2.1 O interesse dos geógrafos pelos problemas culturais

A abordagem clássica da cultura foi aperfeiçoada por Carl Sauer. Mais tarde, com a ênfase na percepção e no comportamento, viria a consagrar-se uma geografia mais “humanista” (HOLZER, 1993).

Baseados nos estudos de Werther Holzer podemos dizer que a principal diferença entre os dois momentos está no bojo de suas bases teóricas. Enquanto a primeira lança mão de métodos quantitativos, cuja origem remete ao positivismo lógico predominante da época, a segunda negava-os com veemência. Na década de 1970 havia três campos epistemológicos caracterizados na Geografia: o analítico (baseado no neopositivismo); o marxista (inspirado no marxismo ou no estruturalismo); e o humanista (com bases filosóficas na fenomenologia existencialista).

Para Paul Claval (2002), a Geografia Cultural, ou mais precisamente o interesse dos geógrafos pelos problemas culturais, nasceu na mesma época da Geografia Humana: final do século XIX. O autor destaca três momentos no seu desenvolvimento: 1º) do final do século XIX até os anos cinquenta (quando os geógrafos adotavam uma perspectiva positivista ou naturalista, não estudando a dimensão psicológica ou mental da cultura); 2º) dos anos sessenta aos setenta (quando a evolução da Geografia Cultural deu-se numa tentativa de utilizar os resultados da “Nova Geografia” para uma sistematização metodológica); e 3º) a partir dos anos setenta (quando ocorre uma

mudança significativa, haja vista a Geografia Cultural deixar de ser tratada como um subdomínio da Geografia Humana, posicionando-se no mesmo patamar da Geografia Econômica ou da Geografia Política). Para Claval:

O objetivo da abordagem cultural é entender a experiência dos homens no meio ambiente e social, compreender a significação que estes impõem ao meio ambiente e o sentido dado às suas vidas. A abordagem cultural integra as representações mentais e as reações subjetivas no campo da pesquisa geográfica. (CLAVAL, 2002, p. 20).

Desde a sua origem a Geografia Cultural interessa-se pela diversidade regional da Terra. Mas foi somente em meados da segunda década do século vinte, mais precisamente no norte dos Estados Unidos, que será possível encontrar estudos relacionados à Geografia Cultural, em que muito dos temas estudados eram propostos por Carl Sauer – dentre eles destacam-se: as “áreas culturais”, a história da cultura no espaço, paisagem cultural, ecologia cultural, entre outros (CLAVAL, 1997; ROSENDAHL; CORRÊA, 1999). Alguns aspectos acabaram por se destacar como o caráter material das culturas, o tipo de vestiário, o habitat, os utensílios, as técnicas. Resumidamente, pode-se dizer que possuía a pretensão primeira de analisar os modos de existência dos grupos humanos.

A Geografia Cultural passou por importantes transformações entre as décadas de 1940 e 1970 e, nesse período, por motivos diversos, acabou sendo deixada de lado. Até 1940 ela se mantinha em ascensão, porém nas décadas que se seguiram, 1950, 1960 e 1970, houve um desinteresse por parte dos geógrafos por esse seguimento. Esse esfriamento no interesse se deu por diversos motivos, com destaque ao fato de que ela não considerava o aspecto subjetivo da cultura e, juntamente com isto, as mudanças que estavam ocorrendo no cenário mundial, principalmente com o advento da Guerra Fria, o que acabou por fazer com que as linhas de estudos até então vigentes não correspondessem totalmente com a realidade.

Somente no final da década de 1970 é possível observar um interesse mais intenso por parte dos geógrafos, apoiados agora por proposições resgatadas pela Nova Geografia Cultural. Nessa mesma época, pesquisadores começam a problematizar filmes e procuram buscar uma nova fonte de pesquisa para análises geográficas. Os conceitos utilizados são os mais variados e transitam entre as abordagens cognitivas e humanistas (KENNEDY; LUKIMBEAL, 1997) e estudos socioculturais (AITKEN;

ZONN, 1994). Para Claval, nesse período a epistemologia das Ciências Humanas e Sociais começa a mudar. “Graças à fenomenologia, o interesse pela experiência direta dos lugares e pelo sentido de morar (para quem e não para que, hoje e não ontem) se desenvolveu” (CLAVAL, 2002, p. 20). O autor reconhece que também foi graças às filosofias críticas, mais precisamente ao marxismo, que surgiria a ideia de que no campo social o positivismo assumira um papel conservador. Decorre daí a necessidade de integrar as perspectivas existenciais e críticas em todas as Ciências Sociais. Essa imposição acabou por denotar certa perda de credibilidade das grandes narrativas desenvolvidas pelas ciências sociais e históricas.

Essa abordagem cultural acaba por impor uma necessidade de se repensar a Geografia Humana de forma a não desvincula-la totalmente da cultura em que se desenvolveu. Como consequência, temos que o campo da abordagem cultural na Geografia Humana amplia-se, tomando proporções ainda maiores do que o da Geografia Cultural do passado. Para Claval (2002), a única maneira possível de integrar algumas das particularidades culturais das populações e dos lugares estudados é através da prática da arte da *descrição densa*. Este é um termo que se tornou conhecido a partir dos trabalhos do antropólogo Clifford Geertz, principalmente em seu texto *Uma Descrição Densa*, que data de 1973. Este trabalho parte do princípio de que a cultura é formada por “teias de significados”, tecidas pelo homem. Significados estes que os homens dão às suas ações e a si mesmos. Assim, a etnografia, mais que registrar os fatos, deve analisar, interpretar e buscar os significados contidos nos atos, ritos, performances humanas; e não apenas descrevê-los.

Claval acrescenta que o uso do termo cultura deve ser crítico. Para alguns estudiosos, a uniformização do mundo deveria ser evitada; para outros, sempre seria possível atribuir uma dimensão universal às culturas. Esses diferentes pontos de vista – tanto a valorização da diversidade, quanto a uniformidade e universalidade – são frutos de escolhas ideológicas. Porém, para Claval, nenhuma destas preferências são componentes obrigatórias da abordagem cultural. Reconhece que existem diferentes concepções de cultura e enumera algumas: por exemplo, a de que cultura seria um conjunto de práticas, de *savoirfaire* ou *know hows*, de conhecimentos e de valores que cada um recebe e adapta a situações evolutivas. “Nessa concepção, a cultura aparece ao mesmo tempo como uma realidade individual (resultante da experiência de cada pessoa) e social (resultante de processos de comunicação)” (2002, p. 21). Por consequência, não

é uma realidade homogênea, mas composta por muitas variações. Noutro exemplo de concepção, a cultura seria “um conjunto de princípios, regras, normas e valores que deveriam determinar as escolhas dos indivíduos e orientar a ação” (p. 21). A partir desta definição a cultura apareceria como algo imutável, extremamente útil para compreender a normatização dos comportamentos, e como as regras são interpretadas ou justificam as escolhas diversas. Por último, a cultura poderia ser concebida como “um conjunto de atitudes e de costumes que dão ao grupo social a sua unidade [...] papel importante na construção das identidades coletivas” (p. 21). Claval finaliza o trecho afirmando que os geógrafos deveriam ter sempre em mente que existem diversos níveis de realidades culturais, formando uma estrutura complexa.

2.2 O resgate da Geografia Cultural

Claval nos esclarece que na primeira metade do século XX a Geografia Humana focalizava a descrição e a explicação da diversidade regional da terra. As culturas jamais aparecem semelhantes em lugares diversos; logo, a cultura serviu como um fator importante da explicação da diversidade da superfície terrestre. No início, os estudos eram baseados em princípios frágeis, em que o pesquisador buscava explicar as características de um lugar ou de uma região através da análise dos seus aspectos econômicos, sociais e políticos. Se não obtivesse o resultado esperado, recorria a dados culturais. Desse modo, o fator cultural aparecia como um fator residual.

Claval não considera como verdadeira a afirmação de que a Geografia Regional seria um setor secundário da disciplina. Para ele, o que houve de fato é que o foco dos estudos regionais simplesmente mudou. Hoje não se dá mais na escala regional, e sim na escala local. A atenção se focaliza sobre o lugar e o território.

As paisagens desempenharam um papel de fundamental importância para a Geografia, desde a primeira metade do século vinte. Contudo, o estudo da paisagem permaneceu durante muito tempo baseado em duas concepções: a funcional e a arqueológica. Na primeira, “a paisagem era concebida como reflexo do funcionamento social, cultural e econômico da sociedade” (2002, p. 22); na segunda, “a paisagem não refletia o funcionamento atual, mas os funcionamentos passados. A dimensão estética quase não foi contemplada, salvo na análise da harmonia da paisagem feita por alguns geógrafos alemães” (idem). Porém, na atualidade, a situação é bastante diversa.

Segundo Claval, a atenção dos geógrafos se voltou para a dimensão estética da paisagem, que inspiram pintores e aparecem em suas telas – podendo ser tanto as rurais quanto as urbanas. Para melhor ilustrar essa mudança, Claval cita Gilles Sautter, para o qual a ideia fundamental seria que os geógrafos concebessem o estudo da paisagem como uma exploração da convivência que se desenvolve entre ela e os homens (SAUTTER apud CLAVAL, 2002). Podemos dizer que a nova abordagem cultural provocou uma renovação profunda no estudo das paisagens e, através dessa nova perspectiva, tornou possível uma aproximação entre a geografia e arte.

2.3 Aproximação entre ciência e arte

O texto *Cavernas como paisagens geopoéticas: contribuições Bachelardianas*, de Luiz Afonso de Figueiredo (2009), nos dá uma ideia de como se tornou possível a aproximação entre geografia e arte através da Geopoética. Segundo o autor, esse tipo de abordagem considera a paisagem como se fosse uma espécie de *texto*. Este, por sua vez, deve ser lido e interpretado como se fosse um tipo de *documento social*. Entretanto, essa visão renovada da geografia cultural tem por claro que os textos permitem diferentes leituras e suas dimensões válidas (COSGROVE apud FIGUEIREDO, 2007).

Para tanto, foram necessárias novas abordagens para a formatação dos eixos estruturantes da moderna geografia cultural, um deles envolve a questão das sensações e das percepções. Desse modo:

A geografia cultural está associada à experiência que os homens têm da Terra, da natureza e do ambiente, estuda a maneira pela qual eles os modelam para responder às necessidades, seus gostos e suas aspirações e procura compreender a maneira como eles aprendem a se definir, a construir sua identidade e a se realizar. (CLAVAL, 1997, p. 89-92).

A busca por outras perspectivas para tentar compreender esses novos elementos introduzidos nos estudos geográficos, recorrendo à fenomenologia, fez com que os mais variados autores procurassem a arte e a literatura como fonte de inspiração a fim de estabelecer relações com os conceitos de paisagem, espaço e lugar. Figueiredo cita Marc Brosseau que considerou esse um bom caminho, tendo em vista que a produção literária poderia ser uma fonte preciosa, “capaz de avaliar a originalidade e a personalidade dos lugares (sense of place) e fornecer exemplos eloquentes de apreciação pessoal da

paisagem” (BROSSEAU apud FIGUEIREDO, 2007, p. 19-20). De acordo com Brosseau, a literatura surgiu como um importante complemento da geografia regional, mesmo que tenham sido questionadas as capacidades dos autores de reproduzirem objetivamente as paisagens. De outro lado a geografia humanista anglo-saxã caminhou na direção da literatura de forma a identificar e valorizar uma geografia dos lugares.

Alguns pesquisadores fundamentam filosoficamente suas análises, pautando-se nas contribuições e reflexões de Gaston Bachelard (1884-1962); em especial, na sua produção sobre o imaginário poético. Pensamos que essa aproximação entre geografia, literatura e arte também proporcione a possibilidade de exploração de conceitos geográficos para o caso da expressão artística “cinema”.

2.4 Aproximação entre geografia e cinema

Os autores Karina Fioravante e Washinton da Silva (2013) nos informam que as primeiras aproximações entre a geografia e o cinema se deram a partir de interesses educacionais, ou seja, os filmes – e sua até então inquestionável verossimilhança com a realidade – eram utilizados como suporte pedagógico para o ensino em geografia, visto que possibilitavam uma “viagem” ao campo de interesse. Segundo essa perspectiva, eles demonstravam com maior precisão as dinâmicas sociais e naturais, pois se constroem a partir da ideia de movimento e forma; o que os tornava, pois, mais aptos do que outras formas imagéticas, como a fotografia e a pintura. Segundo Fioravante e Silva (2013, p. 13):

A noção, cara também à Nova Geografia Cultural, exerce uma hegemonia esplêndida e inquestionável no que concerne às produções sobre Geografia e Cinema. A paisagem contempla as ideias de simbolização, significação e subjetividade que muitos autores buscam problematizar a partir dos mais diversos filmes, possuindo também um indiscutível caráter pictórico.

Já Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (2009) discutem que o cinema é uma criação social que expressa visões do mundo. Ou seja, não só pode como deve ser analisado sob a ótica da espacialidade.

2.5 Experiência íntima com o lugar

Dois conceitos fundamentais da Geografia Humanista são os de “espaço vivido” e de “lugar”. O lugar é a categoria geográfica que se refere ao espaço vivido, onde se estabelecem as relações mais próximas. Para definir o conceito de lugar recorremos a Adriana Figueira Leite (1998), que, citando Edward Relph, nos lembra que, para os seguidores da corrente humanística, o *lugar* é principalmente um produto da experiência humana: “lugar significa muito mais que o sentido geográfico de localização. Não se refere a objetos e atributos das localizações, mas a tipos de experiência e envolvimento com o mundo, a necessidade de raízes e segurança” (RELPH apud LEITE, 1998, p. 7). Ou ainda, “lugar é um centro de significados construído pela experiência” (TUAN, 1975, p. 151). Leite completa que no campo da Geografia Humanística este conceito surge no âmbito da sua consolidação no início da década de 1970, como mencionado anteriormente. Sua linha de pensamento caracteriza-se principalmente pela valorização das relações de afetividade desenvolvidas pelos indivíduos em relação ao seu ambiente. Para tanto houve um apelo às filosofias do significado – fenomenologia, existencialismo, idealismo e hermenêutica – que em essência encontram na subjetividade humana as interpretações para suas atitudes perante o mundo (MELLO, 1990; HOLZER, 1993; HOLZER, 1997).

O termo “íntimo” nos remete a algo que vem do interior do indivíduo, que reside no âmago do ser, àquilo a que se tenha uma afeição muito forte; mas também que une estreitamente indivíduos, podendo ser de origem familiar ou não. A abordagem geográfica do cinema, a partir do conceito de “lugar íntimo”, parâmetro teórico-conceitual esclarecido por Yi-Fu Tuan na obra *Espaço e Lugar* (TUAN, 1983). Nela encontramos um capítulo que remete a importantes considerações que acreditamos tornar possível a aproximação entre teoria geográfica e cinema, mais especificamente o capítulo cujo título é *Experiência íntimas com o lugar*. Mas antes de definir o conceito de lugar íntimo torna-se mister entendermos o significado de “momentos íntimos”. Para explicá-lo, Tuan nos diz que “estes momentos são aqueles que nos tornam ‘passivos e que nos deixam vulneráveis’” (1983, p. 152). É a partir dessa fragilidade e vulnerabilidade que os lugares se tornam refúgios e ganham significado. Para Tuan “O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” (p. 151) e defino o lugar como “uma pausa no movimento” (p. 153). Essa pausa significa a suspensão momentânea de algo que nos é rotineiro e está disponível aos afetos e o

desejo de acalantos. O afeto entre indivíduos e o lugar está diretamente ligado à experiência que se pode ter neste espaço. Considera que os seres humanos desenvolvem afetividade pelos espaços quando estes se transformam em lugares. “Os lugares íntimos são os lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato” (p. 152). Essa transformação permite aos indivíduos uma real experiência espacial. Às vezes, até mesmo acontecimentos simples ou corriqueiros podem se transformar em sentimentos profundos pelo lugar.

Para Tuan, os humanos são os únicos primatas que possuem o sentimento de lar. Todos os animais, incluindo os seres humanos, são capazes de reservar uma localidade onde é possível realizar suas necessidades biológicas, mas os primatas não estão aptos a exceptuar uma pausa para cuidar de um membro de seu grupo que se encontra ferido ou doente. “Os homens o fazem e esse fato contribui para a intensidade de seu sentimento de lugar” (p. 153). A infância é para Tuan uma fase de importante destaque, pois, essencialmente, o lugar íntimo está fortemente ligado às memórias e ao passado. Na sensação de conforto experimentado na infância durante as histórias contadas para dormir, a criança experimenta tranquilidade e segurança – proporcionadas pelo conforto do colo dos pais. Para as crianças os pais são o seu “lugar”, pois o adulto acaba por se transfigurar em algo que remete à segurança, à estabilidade e a proteção, ou seja, ocorre uma ressignificação dada aos lugares.

As mesmas sensações podem ser conferidas por adultos quando se acomodam alegremente numa poltrona após um exaustivo dia de trabalho, ou quando relaxam e se sentem acolhidos na mesma poltrona, ainda que estando diante do aparelho de televisão, assistindo às notícias de violência. Tuan ainda utiliza a própria casa que, a depender das estações do ano (p.ex., mais frias), acaba por se tornar mais “íntima” que em épocas quentes. O frio expõe a nossa fragilidade diante do meio e acaba por definir o lar como um refúgio. Tuan nos diz que a permanência é um elemento importante para nos dar uma ideia de lugar. “Na ausência da pessoa certa, as coisas e os lugares rapidamente perdem o significado, de maneira que sua permanência é uma irritação a mais do que um conforto” (1983, p. 155). A intimidade entre as pessoas “não requer o conhecimento de detalhes da vida de cada um; brilha nos momentos de verdadeira consciência e troca. Cada troca íntima acontece em um local, o qual participa da qualidade do encontro” (p. 156). Quando tratarmos, em capítulo específico, da análise dos filmes de Buñuel, poderemos verificar tal situação na análise fílmica de *Bela da tarde* (*Belle de jour*,

1977). Para Tuan, os lugares íntimos podem ser tantos quantas as ocasiões em que as pessoas verdadeiramente estabelecem contato. Logo, eles podem ser transitórios e pessoais. Podem então:

[...] ficar gravados no mais profundo da memória e, cada vez que lembrados, produzem intensa satisfação, mas não são guardados como instantâneos no álbum de família nem percebidos como símbolos comuns: lareira, cadeira, cama, sala-de-estar, que permitem explicações detalhadas. (TUAN, 1983, p. 156).

Assim, a troca genuína de intimidade não pode jamais ser planejada. Para ilustrar, Tuan nos diz ainda que, num campus, árvores podem ser plantadas a fim de proporcionar sombra e fazer com que pareça mais verde e mais aprazível. Há dessa forma o intuito deliberado de se criar um lugar. Esse cenário analisado de forma isolada não é capaz de produzir um impacto estético. Porém, podem “proporcionar um local para encontros humanos afetuosos; cada árvore nova é um lugar potencial para encontros, mas seu uso não pode ser previsto, pois depende da ocasião e da imaginação” (1983, p. 157). Podemos pensar nas coisas que podem nos emocionar. A intenção inicial de se plantar árvores foi de atingir um efeito estético, de forma deliberada, mas seu valor real pode ser como pontos de encontros afetuosos e espontâneos. Outro exemplo que Tuan nos apresenta são as lâmpadas de uma determinada rodovia. Elas são intencionais e funcionais; no entanto, ao anoitecer, as luzes de neon podem produzir cores de beleza estonteantes. “A depressão da terra embaixo do balanço e o chão batido e alisado pelos pés humanos não são planejados, mas podem ser comoventes” (p. 158).

Somente através da reflexão é que reconhecemos o valor das experiências íntimas; uma vez que não são exaltadas, passam despercebidas. Além mesmo os acontecimentos mais prosaicos podem com o tempo vir a se transformar em um sentido profundo de lugar. Tuan cita como exemplo alguns objetos ou coisas comuns em uma fazenda, como galinhas, ovos ou tomates, que existem para ser vendidos ou consumidos, mas que, às vezes, parecem possuir “a essência de uma beleza total, e podem consolar”. (p. 159). Nossa casa, por exemplo, está cheia desses objetos comuns conhecidos através do uso, mas que não lhe damos a mesma atenção que poderíamos dispensar às obras de arte. De tão próximos, são quase como parte de nós mesmos. Contudo, quando contemplados, algo acontece. Através do tato, do “coração” ou do olfato, essas coisas passam a ser percebidas e aceitas como passagens boas e se tornam

merecedoras de ser lembradas e reconhecidas. Chega um tempo que essas percepções, principalmente durante a meia-idade, são capazes de convencer até mesmo as mentes mais críticas.

Tuan enumera alguns lugares que, devido aos significados atribuídos, são íntimos por excelência. Um deles é o lar. Pensamos na casa como lar e lugar, mas ela só adquire significado de lugar quando evocamos as imagens atraentes do passado. Essa atração não se dá somente pela totalidade do prédio onde seres humanos adentram e fazem morada. Ela pode ser vista pelos seus elementos e mobiliários e ser percebido através de outros sentidos, como o tato e o olfato. Essa casa passa a ser vista também através da mobília, dos cômodos, dos recantos, de uma cadeira ou espelho. Nas menores coisas e nas mais familiares. Os objetos comuns conhecidos através do uso que no dia-a-dia não nos chamam muita atenção. A memória é responsável por tecer as alegrias mais intensas e acaba por manter-nos à mercê através desses objetos mencionados, ou sons, o tom de uma voz, um odor característico. Segundo Tuan, da mesma maneira que ocorre com o lar, a cidade natal também é uma expressão de lugar íntimo. Por mais que a cidade careça de belezas naturais ou arquitetônicas, até mesmo de algum encanto histórico, é natural que nos sintamos ofendidos quando um estranho a critica (1983, p. 160). A casa, o lar, a cidade natal se tornam locais idealizados e desejados, que trazem consigo registros imagéticos simbólicos.

Tuan reconhece que as experiências íntimas, tanto com pessoas ou coisas, são difíceis de comunicar. Entretanto, não são impossíveis de expressar. Podem ser pessoais e sentidas profundamente, mas não são uma realidade única representada somente pelo eu empírico. “Lareira, refúgio, lar ou sede são lugares íntimos para as pessoas onde quer que seja. [...] Cada cultura possui seus próprios símbolos de intimidade, amplamente reconhecido pelas pessoas” (p. 163). Como exemplo, cita que os norte-americanos identificam como emblemas da boa vida “a igreja da Nova Inglaterra, a praça da cidade do Meio-Oeste, a *drugstore*⁵ da esquina, a Rua Principal e a lagoa da vila” (idem). Um lugar pessoal pode ser também uma poltrona (como já mencionado) ou um banco do jardim, porém nenhum dos dois é um “símbolo privado com significados completamente obscuro para os outros” (idem).

⁵ Espécie de minimercado que vende produtos de higiene, perfumaria, jornais e outras mercadorias. Farmácia.

Por fim, Tuan reconhece que há muito mais possibilidades sobre a experiência além do que foi exemplificado e discutido no capítulo. Até mesmo os sentimentos íntimos têm grandes possibilidades de representação, tudo graças à arte e à imaginação de escritores sensíveis. De outro modo é possível “saborear” experiências que poderiam se apagar com o tempo. O pensamento que

[...] cria distância e destrói a proximidade da experiência direta; é, no entanto, através do pensamento reflexivo que os momentos fugidios do passado são trazidos para perto para nós na realidade presente e ganham uma certa permanência. (TUAN, 1983, p. 164).

De posse desses conceitos, entendemos que Buñuel se enquadra, com sua arte e como cineasta imaginativo e sensível, nesse amplo âmbito da abordagem geográfica humanística. De modo que também podemos “saborear” suas experiências e vivências profissionais, artísticas e pessoais – que nos fornecem um importante subsídio e tornam possível o emprego do conceito de “lugar íntimo” como “ferramenta geográfica” de análise fílmica.

2.6 Topofobia/topofilia

Yi-Fu Tuan observa que os indivíduos possuem diferentes formas de compreender e sentir o lugar em que vivem. Ao lançar mão da fenomenologia, realizou significativos estudos acerca da maneira como os sujeitos sentem e conhecem o espaço e a maneira como entendem o mundo (TUAN, 1980). O conceito de Tuan sobre lugar, discutido anteriormente, consegue abranger boa parte da riqueza e complexidade imanente a ele, e nos fornece uma importante análise acerca das relações afetivas, sentimentais, sociais em relação ao lugar. Ele pode se manifestar em diferentes escalas e sua identificação depende da experiência afetiva e emocional vivenciada por cada pessoa. Para uma melhor compreensão acerca da ideia de lugar, recorre a dois conceitos fundamentais: *topofilia* e *topofobia*. O sentimento de *topofilia* está relacionado ao envolvimento do indivíduo com o meio material. Esse meio é carregado de simbolismos e sensações positivas. Essas percepções podem ser adquiridas ao longo de um dia ou com o passar dos anos. *Topofilia* “consiste no elo efetivo que a pessoa ou um determinado grupo social têm em relação a um lugar ou um ambiente físico” (1980, p. 105). O sentimento de *topofobia*, ao contrário, estaria relacionado aos lugares que

despertam medo, abominação, antipatia, repulsa ou sentimentos negativos em relação aos lugares. Está “diretamente ligado aos sentimentos de desafeto e aversão que alguns indivíduos têm para com determinados lugares, espaços até mesmo paisagens.” (TUAN, 1980, p. 105). Além desses dois conceitos, existe ainda um terceiro, bem mais recente que o anunciado por Tuan: o *topocídio*. Segundo Amorim Filho (1996) essa denominação foi proposta pelo geógrafo britânico Porteus, em 1988, e designaria a destruição ou aniquilação que o homem opera sobre as paisagens naturais ou culturais.

Capítulo 3: Buñuel

Neste capítulo abordaremos como a vida de Luis Buñuel aparece em seus filmes. Suas referências pessoais, suas amizades. Como a aldeia em que viveu é retratada em seus filmes; as cidades onde trabalhou, morou, visitou; os países que estão relacionados à sua carreira, etc. A ênfase será nos acontecimentos que nortearam a sua obra, principalmente aos relacionados aos lugares. Não é objetivo deste capítulo tecer um relato eminentemente biográfico; mas realçar certos episódios vividos e refletidos nela. Muitos servirão para ilustrar, outros para demarcar sua biografia. Apenas na próxima seção trataremos da análise dos filmes propriamente dita. É preciso que fique claro que, apesar da tabela com vários filmes amostrados para exame, abordaremos aqui somente aqueles considerados de maior relevância e que seja possível elucidar a compatibilidade entre a geografia e o cinema, sempre enfatizando o “olhar geográfico”, ao qual se pretendeu submeter a obra do cineasta.

Alguns elementos na obra de Luis Buñuel aparecem repetidas vezes na grande maioria dos filmes analisados nesta Monografia. De tão assíduos, ainda que de forma até exagerada, não seria de todo falho afirmar que são elementos quase “onipresentes”. Suas “obsessões” são muitas: a denúncia da hipocrisia da burguesia da qual ele mesmo fazia parte; as diferenças sociais, elementos anticlericais (a Igreja Católica aparece com muita frequência bem como os símbolos relacionados a ela como personagens cônegos, freiras, objetos sacros, badalar de sinos de igrejas, tambores, etc.); a aversão por líderes opressores (é muito comum a presença de personagens militares, uma clara referência à ditadura do general Francisco Franco), a tentativa artística de se romper com a forma tradicional de retratar a realidade (surrealismo); a intenção de se alcançar o “território” do subconsciente (a repetição comumente utilizada para dar maior ênfase a sua ótica surreal), a morte e o sexo.

É importante salientar que esses elementos guardam relação direta com os lugares, ambiências e companhias vivenciadas pelo autor ao longo de sua vida. Através da leitura de suas memórias registradas em um livro intitulado *Meu último suspiro* (*Mon Dernier Soupir*, 1982), finalizado um ano antes de seu falecimento, é possível ter uma visão mais clara a esse respeito. Considerado pelo próprio autor como “semibiográfico”,

essa afirmação se dá pelo fato do autor utilizar unicamente a sua memória como recurso de “pesquisa”, não recorrendo a nenhuma nota ou nenhum outro livro, mas tão somente ao retrato proposto pela visão do próprio autor. A obra contempla várias possíveis falhas cabíveis a qualquer ser humano: repetições, brancos verdades e mentiras. Por não se considerar um “homem de escrita”, chamou para ajudá-lo o premiado roteirista, escritor, diretor e ator francês Jean-Claude Carrière, seu colaborador frequente que trabalhou em várias de suas obras como co-roteirista e até como ator. Buñuel reconhece que “A memória é perpetuamente invadida pela imaginação e o devaneio, e, como existe uma tentação de crer na realidade do imaginário, acabamos por transformar nossa mentira em verdade.” (2009, p. 15). Apesar de admitido que os trechos narrados não representam necessariamente uma verdade factual, a obra ganha relevância por retratar com detalhes seus erros e acertos, suas dúvidas e certezas, vivências, parcerias, pessoas e lugares que influenciaram sua obra, bem como os “caminhos” percorridos durante a sua profícua carreira. Baseamo-nos neste livro para tentar “traçar esse caminho”.

O objetivo desse capítulo não é apresentar simplesmente uma biografia pormenorizada do autor, nem poderia sê-lo. Contudo pretende-se analisar a obra submetendo-a ao “olhar geográfico”, cronologicamente e da forma mais linear possível, tentando traçar uma espécie de linha do tempo. Essa escolha se deu por entendermos ser possível estabelecer uma espécie de “trajetória”, um “caminho” onde constam as manifestações profissionais e artísticas influenciadas pelas vivências do autor em questão. Essa pretensa linearidade justifica-se por entender-se que poderia ajudar na percepção de como esses elementos vão sendo desencadeados e assimilados pelo autor de maneira ora gradual, ora estanque. Também será possível perceber que, à medida que Buñuel desvenda novos lugares, novas “fronteiras” são abertas em seu trabalho e em sua arte.

Os fatos às vezes considerados menos importantes em uma biografia de repente podem ganhar importância devido a certa “relevância geográfica” como, por exemplo, a adoração de Buñuel pela cidade de Toledo, fato nem sempre lembrado em artigos relacionados ao cineasta, mas que ganha importância devido à abordagem geográfica humanística pretendida nesse trabalho.

3.1. A obra

“Escolhi meu lugar, é dentro do mistério. Resta-me respeitá-lo.”

Luis Buñuel Portolés nasceu no dia 22 de fevereiro de 1900 em Calanda, aldeia espanhola na província de Teruel, mais precisamente na comunidade autônoma de Aragão. Filho de Leonardo Buñuel González e María Portolés Cerezuela. Seu pai, um fidalgo que fez uma pequena fortuna em Cuba antes da independência da Ilha e lá montou uma *ferreteria*, que, na verdade trata-se uma loja onde se vendiam ferramentas, armas, esponjas e “um pouco de tudo”. Primogênito da família teve quatro irmãs e dois irmãos. Tempos depois a família estabeleceria residência em Zaragoza, mas retornavam sempre à Calanda durante a Semana Santa ou durante as férias de verão. Sua infância é relatada como saudável e despreocupada.

Ao descrever sua terra Buñuel faz um relato sobre a geografia do lugar onde nasceu. A terra do Baixo Aragão, apesar de fértil, era poeirenta e terrivelmente seca. Era comum passar um ano inteiro ou até dois sem que fosse possível observar nuvens ameaçadoras. Certa vez houve até uma procissão numa aldeia vizinha onde fiéis imploravam por um aguaceiro. Nas palavras do autor “a Idade Média se estendeu até a Primeira Guerra Mundial” (p. 24). A sociedade do lugar era estática com diferenças de classes bem demarcadas. À época, Calandra possuía pouco mais de cinco mil habitantes. Não oferecia sequer uma atração turística. Os moinhos de azeite preenchiam a paisagem remontando os tempos romanos. A fé enraizada no catolicismo romano não permitia pôr em dúvida as “verdades universais” propagadas pela Igreja. Buñuel tocava violino na igreja e fazia parte do coro musical da Virgen del Carmen e servia seu tio cônego como coroinha. Em diversas ocasiões se apresentou no convento das carmelitas situado na saída da aldeia. No início da Guerra Civil, os dominicanos do convento foram fuzilados. “A onipresença da religião manifestava-se em todos os detalhes da vida” (p. 24). Até os catorze anos de idade a fé da família Buñuel era cega para o jovem Luis. Mas os primeiros questionamentos e as primeiras inquietações surgiram ainda na adolescência como, por exemplo, o motivo do horror ao sexo na religião católica. Para ele o provável motivo é que o sexo não respeita barreiras ou leis e pode tornar-se fator de desordem e perigo para uma sociedade extremamente organizada e hierarquizada. Assim, a opressão imposta pela Igreja que deveria levar à resignação, acabava tendo efeito contrário e servia como motivação para a busca por mais prazer e a vontade de

satisfação dos desejos carnisais. “Em contraste a alegria de viver era muito mais forte. Os prazeres sempre desejados ganhavam intensidade quando conseguíamos satisfazê-los. Os obstáculos aumentavam a alegria”. (p. 26). A certeza de que a sensação de pecado pode tornar-se uma experiência prazerosa é estranhamente admitida por razões que nem o próprio Buñuel conseguiu explicar: a morte e o sexo guardariam similitude.

A partir dessa digressão já é possível perceber vários elementos que ajudarão a moldar o trabalho de Buñuel. Já é possível entender, por exemplo, os indícios do que viria: sua posição declaradamente anticlerical, a dicotomia entre o sagrado e profano, a crítica à burguesia. O sentimento anticlerical que fora despertado ganha intensidade ainda em Calanda, especialmente devido ao contato com a revista *El Motín*, periódico anarquista e ferozmente contrário à participação política por parte da Igreja. Ao analisarmos a obra do diretor será possível perceber todas essas referências presentes em seus filmes. Dessa forma, podem-se adiantar alguns exemplos desses sentimentos traduzidos em imagens, como em uma cena de *Um cão andaluz (Um Chien Andalou, 1929)*, quando um casal encontra-se em uma cena íntima: “o homem acaricia os seios nus da mulher e, de repente, seu rosto se transforma em um cadáver” (p. 27). O próprio Buñuel admite o que motivo provável é que na infância e na adolescência ele próprio foi vítima da “mais feroz opressão sexual que a história já conheceu” (p. 27). Na sua visão o desejo sexual dos espanhóis talvez fosse o mais poderoso do mundo, fruto talvez de séculos de catolicismo opressor. Isso fez com que esse desejo reprimido proporcionasse ao povo espanhol um prazer supostamente superior aos outros. Quando foi à França pela primeira vez em 1925, achou extraordinário e ao mesmo tempo revoltante ver um homem e uma mulher se beijando na rua. Espantava-o que um casal pudesse morar junto fora do casamento. Esses costumes pareciam-lhe um tanto obscenos.

A política surgiu somente nos anos 1927-28, um pouco antes da proclamação da República. Antes disso, a atenção despertada por questões políticas só se manifestou com a notícia de que anarquistas haviam assassinado o arcebispo de Zaragoza, Soldevilla y Romero, personagem detestado até mesmo pelo seu tio cônego. Esse episódio é referenciado nas cenas finais de *Esse obscuro objeto de desejo (Cet obscur objet du désir, 1977)*.

Esses relatos são de extrema importância, pois, mais tarde, quando verificarmos as obras fílmicas, será possível observar, em maior ou em menor grau, como se

encontram inseridos esses elementos “onipresentes” supracitados. Não tarda eles irão confrontar-se principalmente a partir de sua saída de Calanda para estudar em Madri.

Buñuel faz uma reflexão a respeito de como as crianças como ele, nascidas no seio de uma família de posses contrastava com as crianças pobres do lugar onde nasceu. O olhar dessas crianças, cujos pais trabalhavam na lavoura era de pessoas assombradas. Essas reflexões acerca das desigualdades sociais também se farão presentes em vários de seus filmes. O caráter feudal do lugar se completa na forma como se fabricava o azeite, no artesanato que dava conta das necessidades primárias do lugar, a economia essencialmente voltada para a agricultura que permanecia semifeudal. As mudanças ocorridas em Calanda devidas ao progresso tecnológico e científico trouxeram ao território “A entropia – o caos – assumindo a forma, cada dia mais aterradora, da explosão demográfica” (p. 31). Confessa que teve a sorte de passar a infância na “Idade Média”, época “dolorosa e sofisticada em contraste com os dias atuais” (p. 31).

Outro costume relacionado ao lugar descrito pelo diretor e que aparece em sua obra de forma bastante marcante são “os tambores de Calanda”, costume típico do lugarejo que acontecem do meio-dia da sexta-feira Santa até o dia seguinte, sábado de aleluia à mesma hora. Simbolicamente representam “as trevas que se estendem sobre a terra no instante da morte de Cristo, bem como os terremotos, as rochas desmoronadas, o véu do templo rasgado de cima para baixo” (p. 31). Ele mesmo participou de diversas vezes dessa manifestação cultural que marcou presença em seus filmes (Figura 3).



Figura 3 – Buñuel tocando tambor na Semana Santa de Calanda
[fonte: <http://cayetanorivera.es/blogramirocura/?p=927>]

O som dessa percussão se confunde com a cultura da própria Calanda e foi utilizada inúmeras vezes em seus filmes, mais particularmente em *A idade de ouro* (*L'Âge d'Or*, 1930) e *Nazarin* (*Nazarín*, 1959). Podemos dizer que essa manifestação relacionada à sua vivência é somente uma de muitas referências perceptíveis que encontraremos ao longo de sua extensa carreira artística e profissional.

Aos 14 anos surgiram os primeiros questionamentos acerca da religião tão fortemente enraizada em sua criação e nos lugares que vivera até então. Foi mais ou menos nesse período que teve contato com a literatura distinta daquela encontradas em estabelecimentos de ensino religiosos nos quais estudara até ali. Descobriu, por exemplo, o filósofo inglês Hebert Spencer, o filósofo, teórico político, escritor Jean-Jacques Rousseau, e o teórico Karl Marx. Mas o livro que foi crucial para que perdesse o que restava de sua tênue fé foi *A origem das espécies*, de Charles Darwin. A virgindade perdera em um dos bordéis de Zaragoza. Veremos adiante que esses eventos não se configuram como meras curiosidades, mas representam elementos que ajudam a configurar elementos estéticos presentes em sua obra. Os eventos políticos que ocorreram na Europa também se refletiriam de maneira indelével.

Em 1908 o cinema entrou em sua vida. A primeira vez que assistiu a um filme foi no cinema Farrucini em Zaragoza na companhia de sua governanta. As primeiras imagens deixaram a criança maravilhada. O filme foi uma animação colorida de um personagem em forma de um porco. Ela era toda pintada à mão quadro a quadro. Nascera ali naquela sala o que viria a se tornar uma paixão inseparável e que resultaria numa das maiores e inquietas carreiras do cinema mundial. O cinema representaria a primeira irrupção de um elemento totalmente novo no universo reconhecido como medieval pelo futuro cineasta. Segundo Buñuel, em 1914, Zaragoza já contava com excelentes cinemas. Os primeiros filmes a que assistiu foram os dos atores Max Linder e Gabriel Leuvielle (este, um ator francês da era do cinema mudo); e o filme *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), de Georges Méliès – ilusionista francês, e um dos precursores do cinema. Um pouco mais tarde assistira aos primeiros filmes norte-americanos e a melodramas italianos. Todos os cinemas da época contavam com um personagem chamado de “explicador” que consistia num homem que, de pé, ao lado da tela, explicava a ação mostrada na tela em voz alta para melhorar a compreensão por parte da plateia. A narrativa inteiramente nova e, ao mesmo tempo tão incomum proporcionada pelo cinema provocava na imensa maioria do público uma dificuldade de

compreender o que se passava na tela, bem como o encadeamento entre as cenas. Hoje as montagens e as ações simultâneas ou sucessivas são compreendidas inconscientemente devido ao hábito. Daí a necessidade do “explicador”, à época.

Durante os vinte ou trinta primeiros anos de sua existência o cinema era considerado como algo vulgar, um entretenimento que não possuía qualquer concepção artística. Em “1928 ou 1929” Buñuel manifestou a sua intenção de realizar seu primeiro filme. Sua mãe ficou chocada e quase chorou. Para uma mãe que ouvisse uma notícia como essa era o equivalente a dizer que desejava atuar como palhaço. Foi preciso a intervenção de um amigo da família, que era advogado, para que ela aceitasse. Sua irmã Conchita certa vez relatou para a revista francesa *Positif* que durante a apresentação teatral organizada pelo prefeito na escola municipal, seu irmão, com dois outros garotos, entraram em cena fantasiados metade-cigano, metade-bandido, e gritavam “Com essa tesoura e minha fana de cortar, vou à Espanha tramar uma pequena revolução” (p. 59). Essas tesouras que remetiam às suas primeiras manifestações artísticas apareceriam em *Viridiana* (*Viridiana*, 1961). Outro relato revela a vontade de seu irmão de cursar Agronomia, fato que agradava seu pai e desagradava sua mãe, pois isso implicaria a sua saída de Zaragoza. Era justamente essa possibilidade que deslumbrava Buñuel. Relata ainda que o cachorro amarrado debaixo de uma carroça em *Viridiana* era uma menção a um costume enraizado no camponês espanhol, situação que seu irmão fazia de tudo para remediar, ainda que tal atitude representasse uma luta contra “moinhos de vento”. (p. 61). Mais uma vez é possível perceber a influência dos costumes e das vivências em sua obra.

3.1.1. Bares e Cafés

*“O bar é para mim um lugar de meditação e recolhimento,
sem o qual a vida é inconcebível.”*

Para Buñuel, o bar representava “um lugar de meditação e recolhimento”. Ele faz uma distinção clara e entre “bar” e “café” e associando bares e cafés a lugares que visitou e viveu. Para ilustrar, tomemos Paris. Buñuel confessa não ter encontrado na cidade “um único bar decente”. Em contrapartida reconhece que se trata de um lugar onde abunda os mais fantásticos cafés e que grande parte da afinidade com os

intelectuais surrealistas desenvolveram-se no Café Cyrano na Place Blance e também do Sélect nos Champs-Élysées. Foi na inauguração do *La Conpoloe*, em Montparnasse, que encontrou Man Ray e Louis Aragon para organizarem a primeira seção de *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1929). Enquanto o café representa o lugar que “supõe uma conversa, o vai e vem, amizade, vez ou outra, mulheres”, o bar, ao contrário, “é um exercício de solidão” (p. 67). Então descreve quais características um bar deve possuir para que seja tratado como um “lugar íntimo”: “tem que ser acima de tudo, calmo, bem escuro, bem confortável. Toda música, ainda que distante, deve ser severamente proibida. Uma dúzia de mesas no máximo, se possível com fregueses pouco comunicativos” (p. 67). Para ele “convém desconfiar das paisagens”, mas há as exceções, e dá exemplo: o bar *Chicote* em Madri é um lugar mais para ir com os amigos do que para a meditação solitária. No *Hotel de Paular*, no norte de Madri, instalado num dos pátios de um mosteiro gótico onde possuía como hábito tomar seu aperitivo noturno numa sala comprida com colunas de granito. “Posso dizer que adorei esse lugar como um velho e querido amigo”, confessa (p. 68). Jean-Claude Carrière, roteirista e colaborador, sempre concedia-lhe quarenta e cinco minutos de solidão e devaneio. Era um acordo entre as partes essencial para o bom andamento dos trabalhos. Esse exercício permitia-lhe uma abstração fora do tempo abrindo imagens que “se esgueiravam pelo recinto”. Às vezes essas ações inesperadas poderiam ser úteis ao roteiro.

Em Nova Iorque seu bar favorito era o bar do *Plaza* com vista para o Central Park, mas lamenta que o lugar tivesse sido invadido pelo restaurante do hotel sobrando apenas duas mesas. No México sua predileção era o bar do hotel de *San José Purúa*, no *Michoacán* onde, por mais de trinta anos, costumava se refugiar para escrever os seus roteiros. O hotel situa-se no flanco de um grande cânion semitropical cujas janelas se abrem para uma bela paisagem, o que, a princípio, poderia representar um inconveniente como mencionado anteriormente, deixa de sê-lo, pois havia uma árvore tropical “com galhos flexíveis e entrelaçados com um nó de enormes serpentes, uma ‘ziranda’ crescia bem em frente à janela, escondendo, em parte, a paisagem verde” (p. 73). Nesse relato é possível perceber a influência da paisagem (ou ausência dela) como inspiração para seus roteiros. Esse costume resultou em um episódio pitoresco. Em 1977 ele se desentendera com uma atriz de *Esse obscuro objeto de desejo* (*Cest obscur objet du désir*, 1977), o que acabou resultando na interrupção das filmagens o que representaria um prejuízo considerável. Buñuel foi com Serge Silberman, produtor, a

um bar. Surgiriam ali algumas ideias. Por exemplo, a de se utilizar duas atrizes ou a receita do drink perfeito (de um *dry martini*, sua bebida de predileção), que foi descrita em uma das cenas de *O discreto charme da burguesia (Le charme discret de la bourgeoisie, 1972)*. O que parecia algo absurdo e apresentado como piada, acabou por salvar o filme: tudo, nas palavras do diretor, “graças ao bar” (p. 73).

3.1.2. Residência dos Estudantes em Madri

Quando foi estudar em Madri em 1917, instalou-se na prestigiada e elitista *Residência de Estudantes*, uma espécie de *campus* universitário à inglesa, onde permaneceria até janeiro de 1925. No início achou Madri provinciana e observava atentamente como as pessoas se vestiam e se comportavam. Tomou contato com as primeiras revistas anarquistas e com revisas que revelaram textos de Lênin e Trótski. Nesse tempo conheceu a obra de escritores portentosos que considerava verdadeiros mestres. Um deles, o novelista madrilenho Benito Galdós, do qual adaptaria duas peças, *Nazarín (Nazarín, 1959)* e *Tristana, uma paixão mórbida (Tristana, 1970)*. Durante a epidemia de gripe de 1918-19 ficou praticamente a sós na companhia do poeta e pintor de Málaga Moreno Villa. Seu amigo emprestava-lhe vários livros, entre eles *O vermelho e o negro (Le Rouge et le Noir, 1830, de Stendhal)* que leu durante a terrível epidemia. Mais tarde, durante a guerra civil Villa foi para Valência, sendo evacuado como todos os intelectuais de certa importância. Ramón Gómez de la Serna, talvez a figura mais célebre das letras espanholas, autor e escritor, foi um dos responsáveis por introduzir seus aprendizados sobre cinema durante os anos que permaneceu na Residência. Reuniam-se prioritariamente no *Café Pombo*. Buñuel não costumava perder essas reuniões, pois era onde encontrava grande parte de seus amigos e demais intelectuais. As conversas envolviam comentários literários sobre as publicações da época, últimas leituras, muitas delas políticas. Era comum, também, os autores lerem seus poemas e artigos. No prestigiado *Café del Prado* era comum encontrar o neurologista Santiago Ramón y Cajal, prêmio Nobel em 1906. Ali realizava-se uma confraria de poetas ultraístas⁶ da qual Buñuel sempre participava. Outro membro da chamada Geração de

⁶ O Ultraísmo é considerado o primeiro movimento literário e artístico de vanguarda na Espanha. Se opunha aos regionalismos e nacionalismos. Era constituído de duas vertentes: uma apoiada no Expressionismo alemão do pós-guerra; e outra, no Futurismo italiano, no Creacionismo e no Construtivismo da poesia francesa. (KERN, 1996).

1927⁷, Rafael Alberti, também fazia parte do grupo. O poema *As sandálias da noite* agradou-o imediatamente, terminando por estreitar seus laços de amizade e, nos anos de convívio na Residência, raramente se separavam.

Dois anos após sua chegada à Residência conheceu Federico García Lorca, poeta e dramaturgo espanhol. O quarto de Lorca era um dos mais visitados e se tornou um dos pontos de encontro mais concorrido em Madri. Surgiria ali uma profunda amizade. As pradarias e terrenos baldios estendiam-se nas proximidades do lugar e, em um descampado atrás da Residência sentavam sobre o capim onde Lorca lia seus poemas para seu amigo. Lorca foi o principal responsável pela descoberta da poesia por Buñuel, principalmente a espanhola.

Três anos após sua mudança a Madri é vez do pintor catalão Salvador Dali ir morar na Residência. Conversavam, trabalhavam, passeavam, bebiam sempre juntos. Frequentavam os bordéis madrilinhos, ouviam muito jazz e chegaram a montar peças de teatro. Não fica difícil perceber que a Residência é o componente que os une; que serviu para aproximá-los; um dos fatores responsáveis pelo início da parceria que renderia frutos logo mais. Até mesmo as estripulias de Buñuel e Dali na Residência seriam retratadas em uma das cenas de *Esse obscuro objeto de desejo* onde a atriz francesa Carole Bouquet é encharcada pelo personagem do ator espanhol Fernando Rey na plataforma de uma estação. Nesses anos tornou-se fanático da cultura física, do atletismo e do boxe e também se tornou adepto da hipnose.

Seu fascínio pela morte também é constantemente retratado em seus filmes. Certa vez fez seus amigos penetrarem em um cemitério. Ao avistar um mausoléu entreaberto, percebe um caixão cuja tampa estava levemente erguida do qual a cabeleira de uma defunta despontava. Estarrecido, chamou o restante do grupo para observarem a cena macabra. Essa cabeleira foi evocada em *O fantasma da liberdade (Le Fantôme de la liberté, 1974)*. Essa experiência é considerada pelo próprio como “uma das experiências com imagens mais impressionantes que presenciei em minha vida” (p. 105).

⁷ A *Geración de 1927*, como ficou mundialmente conhecida, foi um grupo de poetas com inquietações e gostos estéticos comuns. Tinham como principal objetivo o desejo de trabalhar com formas vanguardistas de arte e poesia. Seu marco foi a reunião que ocorreu em Sevilha em 1927, quando da celebração do aniversário de 300 anos da morte do poeta e dramaturgo Luis de Góngora (MALDONADO, 2011).

Uma cidade presente no “caminho” e digna de menção é, sem dúvida, Toledo, na Espanha. Em 1986 a cidade foi tombada e reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como patrimônio histórico-cultural da humanidade⁸, mas seu interesse pelo lugar era muito mais “pela atmosfera indefinível do que por sua beleza turística” (p. 106). Chegou a fundar em 1923, no dia da Festa de São José – uma das festas mais populares da Espanha – a Ordem de Toledo, da qual se autoneomeou comendador. Essa ordem durou até 1936, ano que Toledo foi tomada pelas tropas de Franco. Contou com personalidades como Lorca, Alberti, Pedro Garfia (poeta espanhol), o pintor basco José Uzelay, Salvador Dalí, entre outros intelectuais pertencentes à Geração de 1927. Sua relação com a cidade era tão profunda que para alcançar a patente de *caballero* era necessário “adorar Toledo sem reservas” (p. 108). Outra regra era ir a Toledo sempre que possível e dispor-se a experiências inesquecíveis. As pousadas onde se hospedavam eram distantes dos hotéis convencionais e, quase sempre, hospedavam-se na *Pousada de la Sangre* (destruída após a tomada de Toledo) onde Miguel de Cervantes citou *La ilustre fregona*. Nela havia burros no pátio, carroceiros, lençóis sujos e estudantes. Os membros eram proibidos de tomar banho durante a temporada na cidade considerada santa. As refeições eram, na maioria das vezes, feitas em tabernas fora da cidade. A volta deveria ser feita a pé e constava uma parada obrigatória: no túmulo do cardeal de Tavera, esculpido pelo escultor espanhol Alonso Berruguete. Os ordenados deveriam passar alguns minutos de recolhimento diante da estátua deitada do cardeal morto, cujas faces já carcomidas foram capitadas pelo escultor através de uma máscara que serviu de molde. Esse episódio aparentemente banal ganhará significado quando o cinema “surgir” de vez na vida de Buñuel. Em 1970 retornou a Toledo para filmar *Tristana, uma paixão mórbida* (*Tristana*, 1970). Duas das suas obsessões, a morte e Toledo, encontram-se simbolizadas em uma cena em que a atriz francesa Catherine Deneuve debruça-se sobre essa imagem estática da morte (Figura 4).

⁸ No ano de 1986 Toledo foi reconhecida como patrimônio histórico-cultural pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Fonte: <<http://whc.unesco.org/en/list/379>>.



Figura 4 – Catherine Deneuve sobre a estátua do cardeal de Tavera
[fonte: <http://www.listal.com/viewimage/3049998>]

Carrière recordaria que a escultura fúnebre representava para Dom Luis, como habituou chama-lo, “a vitória da morte sobre a vida, o mármore e o corpo”. (CARRIÈRE, 2011). Todos esses acontecimentos relatados permite-nos a percepção de que a obra está sim relacionada à vivência de Buñuel com os lugares que frequentou. A Residência, os cafés, os bares, as cidades, as influências aparecem direta ou indiretamente em seus filmes.

Nos anos em Madrid o cinema não passava de entretenimento. O grupo já havia sido reconhecido como um novo meio de expressão, mas não como uma arte. O Surrealismo ainda não existia. As amizades confrontavam-se com a política. A guerra na Europa fez com que a Espanha e o resto do mundo se dividisse em duas correntes ideológicas majoritárias. A dita “direita” e os idealistas conservadores alinhavam-se profundamente ao pensamento germanófilo enquanto a “esquerda” e a maioria dos que se declaravam liberais e republicanos inflamavam-se a favor da França.

3.1.3. Paris

Em 1923 precisou voltar a Zaragoza devido à doença de seu pai que terminou por falecer poucas horas após a sua chegada. Esse episódio foi decisivo para Buñuel. Se não fosse por ele, provavelmente permaneceria por muito mais tempo em Madrid. Seu “caminho” a partir daí tomaria um rumo inesperado: a capital francesa Paris. Para tanto, candidatou-se a uma vaga em um organismo intitulado Sociedade Internacional de

Cooperação Intelectual, da qual o escritor e crítico de arte espanhol Eugenio d'Ors foi designado como representante. Partiu então na companhia de seu amigo e, como o organismo ainda não existia oficialmente, lhe foi solicitado que esperasse em Paris até que lhe dessem novas instruções. Coincidentemente, hospedou-se no mesmo hotel onde seus pais passaram a lua de mel, em 1889, onde o primogênito seria concebido. Esse evento marcaria inicialmente a admiração de Buñuel pela cidade e resultaria numa relação “íntima” do diretor com o lugar. Essa relação estaria fortemente ligada a sua obra e representaria duas fases distintas: a fase surrealista e o seu retorno do exílio. A parte da população parisiense mais ligada à “direita” ideológica desdenhava dos estrangeiros que moravam em Paris e superlotavam as varandas dos cafés. Classifica-os como *metecos*⁹. A desvalorização do franco permitiu-lhes viver com relativo conforto na capital francesa. Enquanto era possível ler nos cartazes espalhados pela cidade para a população não desperdiçar comida, os “*metecos*” bebiam os melhores champanhas ao custo de uma única peseta.

Um dos lugares que Buñuel frequentava em Paris eram os cabarés (lugar muito retratado em seus filmes), mas também visitava ateliês. Num deles conheceu o pintor Pablo Picasso quando este já era uma celebridade. Achou-o um tanto egocêntrico, mas percebeu que se humanizara durante a guerra civil, quando se posicionou politicamente. Num desses ateliês viu chegar três lindas moças, uma delas era Jeanne Rucar, que viria a se tornar sua esposa. Mais uma vez é possível inferir a partir das declarações do autor que os lugares estão intimamente ligados a sua vida e obra. Os bares, os cafés, os cabarés, os ateliês, a Residência, os terrenos baldios, as cidades de Toledo, de Madri, estarão representados nos seus filmes.

Sua chegada a Paris foi marcada por uma maior aproximação com o cinema. Passou a frequentar muito mais as salas em Paris do que o fazia em Madri. Foi através de *A morte cansada* (*Der müde Tod*, 1921 – que no Brasil recebeu também o título de “As três luzes”), do diretor expressionista alemão Fritz Lang, que Buñuel decidiu que queria fazer cinema. O filme que consagrou o cineasta é uma deslumbrante parábola sobre a vida, o amor e a morte¹⁰. Ajudou a moldar o que hoje se acostuma a classificar como “filme de terror”, “suspense” ou “*noir*”. Esse “impacto” causado pelo filme

⁹ Nesse sentido se refere à maneira desdenhosa como a “direita” francesa chamava os estrangeiros que moravam em Paris e lotavam as varandas dos cafés parisienses (BUÑUEL, 2009).

¹⁰ Ver site “Cinematca”:

<http://www.cinematca.pt/CinematcaSite/media/Documentos/lang_2013.pdf>.

remete à obsessão de Buñuel pela morte, e a proximidade dos temas morte e amor, referida antes. O filme em si não chamou tanto a atenção do cineasta espanhol, mas especificamente um personagem de chapéu preto, que aparece em um cemitério situado em uma aldeia flamenca. Percebeu imediatamente que se tratava da morte. Essa experiência imagética foi a materialização dos longos momentos de recolhimento diante da estátua do cardeal em Toledo.

Isso fez com que procurasse os estúdios Albatroz, em Montreuil-sous-Bois, sabendo que o diretor de origem russa Jean Epstein preparava outro de seus filmes, *Mauprat* (1926). Antes Epstein criara uma espécie de academia de atores na qual se matriculou imediatamente. Não entendia nada da parte técnica, então pediu ao diretor que o colocasse a desempenhar qualquer função que fosse necessária. E assim foi feito. As filmagens ocorreram em Paris, Romarantine e Châteauroux. Ficou marcado então como a sua primeira experiência cinematográfica. Nele, atuou em papéis secundários e fez um pouco de tudo. A partir de então, mais um lugar – na verdade, outros lugares – se somariam aos já mencionados, só que dessa vez com uma intensidade muito maior: os sets de filmagem. Parecia que jamais se separariam, mas alguns acontecimentos fariam com que separassem por longos anos, como será possível verificar adiante.

Depois da experiência de *Mauprat*, trabalhou também em *A queda da casa de Usher* (*La chute de la Maison Usher*, 1929), baseado na vida do romancista norte-americano Edgar Allan Poe. Buñuel, desta vez, fora contratado como assistente. Fez ainda pequenos papéis como em *Carmen* (1926), de Jacques Feyder, quando foi apresentado a vários diretores. O cinema agora passava a figurar também como profissão definitiva.

Buñuel tinha verdadeiro fascínio por sonhos. Em *Meu último suspiro* chega a enumerar quinze deles. Alguns desses sonhos encontram-se representados em seus filmes (como veremos no próximo capítulo) o que explicaria o “universo onírico” presente em grande parte de seus trabalhos. Confessa que, muitas vezes, sonhava até mesmo acordado.

Entre 1925 e 1929 voltou várias vezes à Espanha, onde encontrava com seus amigos da Residência. Nesse momento talvez fosse o único espanhol, dos que mudaram do país, a possuir uma noção mais abrangente a respeito do cinema. Assim, foi convidado a realizar um filme sobre o centenário da morte do pintor espanhol Francisco

de Goya. Chegou a escrever um roteiro completo, mas o projeto foi abandonado por falta de verba. Seu segundo roteiro foi inspirado em contos do escritor Ramón Gómez de la Serna. Poucos meses depois realizaria seu primeiro filme, *Um cão andaluz*. Esse filme traz a temática dos sonhos bastante implícita, pois, na origem, é fruto de dois sonhos. No primeiro, uma nuvem esguia cortava a lua e uma lâmina rasgava um olho; no segundo, uma mão cheia de formigas. Salvador Dalí propôs que fizessem um filme a partir disso. Combinaram que haveria algumas regras: não aceitar de maneira alguma uma ideia ou imagem que pudesse dar ensejo a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Deveriam abrir todas as portas do irracional. Não acolher senão as imagens que os impressionassem, sem procurar exatamente o porquê. Havia muita intenção nessa aparente desordem. Havia um “lugar” a ser alcançado: o território do subconsciente, o mistério, muito embora não fosse interesse realizar um trabalho de psicologia. Nenhum dos dois se interessava pelo assunto, embora, de fato, tenha resultado um trabalho psicológico.

Em uma das incontáveis reuniões no Café Cyrano, na Place Blanche foi apresentado a vários outros artistas adeptos do surrealismo. Lá foi anunciada a estreia do filme. A primeira apresentação pública de *Um cão andaluz* foi no cinema Ursulines e reuniu o que se chamava de “a fina flor de Paris”: Picasso, o arquiteto Le Corbusier, o poeta Jean Cocteau e o ilustrador Christian Bérard estiveram presentes. E, naturalmente, um grupo surrealista. Apesar da apreensão, o filme foi recebido com aplausos prolongados e estava consolidada sua entrada no grupo surrealista. Sua admissão ocorreria justamente no Café Cyrano.

O que mais lhe fascinava nessas reuniões era a força do aspecto moral do movimento, pois, para Buñuel, era isso que representava o surrealismo: “um movimento político, revolucionário e moral” (p. 156). Foi justamente nessa época que aflorou sua “sanha” revolucionária, que viria a se tornar mais uma de suas marcas registradas. Com o sucesso vieram também os insultos, que o acompanhariam até a velhice e iam ganhar força no seu segundo filme *A idade de ouro* (*L'Âge D'Or*, 1930).

Filmado nos estúdios Billancourt, as externas foram filmadas na Catalunha, perto de Cadaques e também nos arredores de Paris. Depois de pronto, a primeira sessão contou somente com amigos íntimos, na casa da família Noailles – cujo filho mais novo se tornou uma espécie mecenas da arte francesa. (Os Noailles, além de financiar *A idade*

de ouro, ajudaram a fomentar outras importantes obras do cinema de arte na França.). Outra sessão aconteceu no suntuoso cinema Pantheon e contou com a “nata de Paris” e um sem-número de aristocratas. A imprensa conservadora se voltou imediatamente contra o filme. Uma organização integralista chegou a destruir o cinema num episódio que ficou conhecido como “o escândalo de *A idade de ouro*”. O filme acabou censurado e permaneceu assim por cinquenta longos anos. Em Nova Iorque, por exemplo, foi lançado somente em 1981.

Buñuel faz uma reflexão a respeito do surrealismo. Para ele o movimento “triunfou no supérfluo e fracassou no essencial”. Atingiram justamente aquilo com o que não se importavam, que era o reconhecimento artístico e sucesso cultural (o supérfluo); enquanto desejavam transformar o mundo e mudar a vida (o essencial). Reconhece, porém, que as reuniões no café não foram de todo um fracasso. Através do surrealismo obteve livre-acesso “às profundezas do ser”, alcançou o “apelo ao irracional, à obscuridade” e combateu tudo o que lhe parecia “nefasto” e que aparentava guardar certa coerência. Como exemplo, cita que os surrealistas foram os primeiros a atacar a sociedade burguesa sistematicamente, e trazer à tona “sua mentira”; a proclamar que o trabalho assalariado é uma vergonha. O eco dessa “verdade” pode ser conferido em *Tristana*, no discurso do personagem *Don Lope* a um jovem mudo, como pode ser conferido no próximo capítulo. Algumas atitudes desse personagem confundem-se com a do próprio autor e não deixam de ser uma forma de autorreflexão, uma vez que o mesmo fazia parte da burguesia, que sempre criticava.

Os acontecimentos que sacudiriam a Europa terminariam por mantê-lo longe do cinema por anos. Em 1936 começa a Guerra Civil Espanhola. Os eventos dessa época marcariam substancialmente seu trabalho. Em Madri os fuzilamentos ocorriam diuturnamente. Buñuel em suas lembranças fez questão de compartilhar o que vivenciara, mesmo reconhecendo que não é um historiador e não pode garantir a imparcialidade de seus depoimentos.

A ausência de controle dos eventos associados à guerra deixava-o transtornado. Sentia medo, detestava as execuções sumárias, as pilhagens e os atos de banditismo. Enquanto isso, as tropas de Franco ganhavam terreno. Muitas cidades se entregavam sem esboçar reação, enquanto outras poucas se mantinham fiéis à República. Todo suspeito de praticar o liberalismo era sumariamente executado. Mas o evento que mais

lhe entristeceu foi o assassinato de seu amigo, Lorca. As histórias que circulavam a respeito da morte, a ausência dos restos mortais e os boatos acerca da sua sexualidade. Buñuel permaneceu em Paris durante a guerra civil. Atuou como organizador dos filmes, das informações e da propaganda republicana rodados na Espanha. Nesse período fez várias viagens. Antuérpia, Estocolmo, Londres ... e várias vezes à Espanha, em missões de apoio à causa republicana. Nas suas missões chegou a atuar até mesmo como guarda-costas, transportando documentos e material de propaganda. Atuava principalmente em seu escritório, na Rue de la Pépinière, agindo como se fosse um tipo de espião. A direita francesa atacava-o e não se esqueciam do caso *A idade de ouro*. Acusavam-no de “tendência à profanação”. (Depois será possível perceber que essa “profanação” é tema recorrente em seus filmes.).

Quando as tropas franquistas chegaram à Calanda, os simpatizantes da causa republicana do vilarejo fugiram. Sua irmã Conchita foi presa em Zaragoza. Aviões republicanos bombardearam a cidade. Sua irmã acabou libertada, mas esteve perto da execução. Vários de seus amigos não tiveram a mesma sorte e foram fuzilados. Longos anos se passariam até que Buñuel pudesse voltar à Espanha. Mais velho e sereno, reconhece a generosidade de seu povo e também os vários excessos praticados pelos republicanos. Não escondia que essas atitudes o horrorizavam. Admite que sua luta foi contra os rebeldes. Em um de suas narrações lembra uma imagem, uma fotografia que simboliza muito bem a relação entre igreja e política, que tanto criticava e que tanto abordou em seus filmes.

A vida inteira me impressionou a famosa fotografia em que vemos, em frente à Catedral de Santiago de Compostela, dignitários eclesiásticos. Trajando parâmetros sacerdotais, fazendo a saudação fascista perto de alguns oficiais. Deus e pátria lado a lado. Ambos só nos dispensavam repressão e sangue. (BUÑUEL, 2009, p. 239).

Assumidamente ateu, tampouco se interessava pela ciência, por julgá-la extremamente “pretenciosa, analítica e superficial”. Principalmente porque, em sua opinião, ela ignoraria componentes caros, tais como o sonho, o acaso, o riso, o sentimento e a contradição. Essa crítica à ciência, e seu ateísmo, estão expressos em uma das cenas de *A Via Láctea*, em que um dos peregrinos diz: “Meu ódio pela ciência

e meu desprezo pela tecnologia acabarão por me levar a essa absurda crença em Deus” (p. 246). Buñuel escolheu seu lugar. Não seria na fé ou na ciência, mas no mistério.

3.1.4. Exílio nos Estados Unidos

“Em algum lugar entre o acaso e o mistério insinua-se a imaginação, liberdade plena do homem”

No decurso da guerra civil Buñuel retorna aos Estados Unidos. Ficou alguns meses em Hollywood e estava quase sem recursos financeiros. Chaplin se recusava a assinar um apelo em favor da República e John Wayne presidia um comitê em favor de Franco. Encontrava-se, portanto, não só sem recursos, mas também isolado. Decidiu procurar trabalho em Nova Iorque. Foram tempos difíceis, mas em 1941 conseguiu emprego como chefe de montagem do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. (Ao ser questionado se era comunista, teria respondido que era “republicano espanhol”). Sua função consistia em selecionar filmes de propaganda antinazista e distribuí-los em três idiomas: inglês, espanhol e português. Por ironia, morava na esquina da 86 com a Segunda Avenida, região onde ocorriam com muita frequência manifestações favoráveis ao regime nazista.

Voltou a encontrar-se com artistas surrealistas que também moravam em Nova Iorque. Dalí já era uma celebridade por lá, mas já fazia vários anos que seus caminhos divergiam. No dia seguinte aos motins em Paris, em 1934, voltaram a se encontrar. Dalí casara com Gala, desafeta de Buñuel. E ele estava profundamente abalado pelos últimos acontecimentos. Porém, achou que seu antigo amigo agia de maneira indiferente. Durante a guerra civil, Dalí manifestou diversas vezes sua simpatia pelos fascistas. Em seu livro *La Vida secreta de Salvador Dalí*, de 1942, publicou que Buñuel era ateu e comunista, e relembrou o caso de *A idade de ouro*, que terminou por provocar um escândalo. A partir desse episódio a amizade ficaria marcada por uma ruptura profunda. Era mais uma mudança de curso na trajetória de Buñuel.

3.1.5. México

Em 1944 estava sem trabalho e sofrendo com crises ciáticas, quando lhe ofereceram um trabalho em Los Angeles para novamente cuidar das versões espanholas. Aceitou e viajou de trem com sua esposa e seus dois filhos. Essa temporada trouxe-lhe muita frustração, pois havia muito tempo não fazia cinema. Depois de várias tentativas e projetos frustrados surgiu algo que mudaria os rumos e faria com que voltasse a fazer o que mais gostava. Ainda em Los Angeles reencontrou Denise Tual que fora casada com Pierre Batcheff, que fez o papel principal em *Um cão andaluz*. Ela passaria três ou quatro dias no México. Seguindo “os meandros do acaso” (p. 267) acabou acompanhando-a. Desembarcou então na Cidade do México. Mais uma vez se via sem projeto numa cidade desconhecida.

Buñuel filmou somente dois filmes em língua inglesa, financiados por empresas norte-americanas: *Robson Crusóé* (1952) e *A adolescente* (*The young one*, 1960).

No caso de *A adolescente* o diretor recusou veementemente o caráter maniqueísta que considerava como característica do cinema feito na América. Essa é uma das hipóteses que utiliza para justificar o insucesso comercial do filme, somado ao sistema moral não só norte-americano como também europeu. Buñuel só retornaria a Los Angeles em 1972, para uma apresentação de *O discreto charme da burguesia*, quando pôde reencontrar as “calmas alamedas de Beverly Hills, a impressão de ordem e segurança, a amabilidade americana” (p. 273). Numa ocasião George Cukor convidou-o a um almoço com alguns amigos. Esse evento acabou se tornando emblemático. Lá conheceu Alfred Hitchcock, William Wyler, Billy Wilder, George Stevens, Rubem Mamouliam, Robert Wise e Robert Mullingan. Esse evento simbolizou o fato de, finalmente, o cinema americano reverenciar a genialidade do diretor espanhol (Figura 5).



Figura 5 – Almoço na residência de Cukor
 [Fonte: <http://www.imdb.com/media/rm3480721408/nm0000320>]

Em 1949, se torna cidadão mexicano. Entre 1949 e 1964, de *O grande cassino* a *Simão do deserto*, foram 32 filmes em solo mexicano, excetuando-se apenas *A adolescente* e *Robson Crusoe*, todos rodados em língua espanhola e com atores e técnicos mexicanos. O tempo das filmagens girava em torno de dezoito a vinte e quatro dias. Em duas oportunidades rodou três filmes no período de um único ano¹¹. Essa quantidade considerável de filmes se deve não pela necessidade artística ou pujança criativa, mas, principalmente, para poder viver do próprio trabalho fazendo filmes. Por vezes foi obrigado a aceitar temas que não havia escolhido, e trabalhar com atores que não lhe agradavam. Mas admite que nunca filmou uma única cena contrária às suas convicções. Todos esses trabalhos permitem ao cineasta guardar “recordações que talvez ajudem a conhecer o México de maneira diferente, pelo viés do cinema” (p. 280). Um lugar que não pode ser ignorado é o balneário de San José Purcía, no Michoacán, um grande hotel termal situado em cânion semitropical. Um “refúgio verdejante florido considerado [...] um paraíso” (p. 280). Nessa localidade Buñuel escreveu mais de vinte de seus filmes.

Os esquecidos (*Los olvidados*, 1950), filme lançado na Cidade do México, permaneceu somente quatro dias em cartaz e suscitou reações violentas de parte da crítica. Reconhecia que um dos grandes problemas do México era seu nacionalismo exacerbado, que remete ao que denota, segundo Buñuel, um profundo complexo de inferioridade. Chegou a ser questionado inclusive por um técnico de sua equipe do por

¹¹ Fonte: <www.luisbunuel.org>.

que não fazer um “filme mexicano autêntico”, como se a autenticidade fosse somente levar notícias boas sobre o país, ignorando os profundos problemas sociais característicos de países em desenvolvimento. Para as locações, durante quatro ou cinco meses, percorreu as “cidades perdidas” que consistia em subúrbios precários, paupérrimos, nas cercanias da Cidade do México. Num dos seus trabalhos de campo chegou a disfarçar-se e passou a observar, escutar, perguntar e estabelecer relações com moradores da região. Esse filme foi acusado de desonrar o país que tão bem lhe havia acolhido. Após o sucesso retumbante no Festival de Cannes, onde faturou o prêmio de melhor diretor, no ano de 1950, a fama europeia acabou por absolvê-lo do lado mexicano, cessando então os insultos. O filme chegou inclusive a ser relançado num bom cinema da cidade mexicana, permanecendo mais de dois meses em cartaz.

Vários de seus filmes retratam uma percepção do diretor em relação à banalização da violência que, em sua opinião, se deveria em grande parte à capacidade que o povo latino-americano teria (e talvez especialmente no México) de acabar com a vida do semelhante. Os múltiplos assassinatos que ocorrem na película fez com que o público veneziano risse da quantidade de mortes. Curiosamente, vários dos acontecimentos narrados eram realmente verídicos. Mesmo admitindo seu gosto por armas de fogo – e, neste aspecto, se sentia “muito mexicano” (p. 296) –, não se sentia à vontade com o fato do público europeu se limitar a essa imagem que se fazia do México: lugar de tiroteios. Na opinião do autor, “o México é um país de verdade”, cujos habitantes são guiados por um “desejo de aprender e de ir para frente, raramente encontrados em outro lugar”, junto com sua gentileza, cultivo de amizade e hospitalidade. Uma terra de exílio irrestrito (p. 296, 297).

Um dos seus filmes rodados no México *Nazarín* (1958) gravado em diversas e “belíssimas aldeias” da região de Cuautla, foi sua primeira adaptação de um romance de Galdós. Nele, confessa que chegou a virar a câmera para enquadrar “uma paisagem banal, mas que parecia muito verdadeira, mais próxima”. Isso se justifica devido ao fato de não gostar da cenografia “pré-fabricada”, que “frequentemente faz esquecer o que o filme quer contar e pessoalmente não me comove” (p. 301 e 302). Nesse filme é possível encontrar elementos novos que foram acrescentados como, por exemplo, o da epidemia da peste. Há aí a cena com o moribundo – claramente inspirada no *Diálogo entre o padre e um moribundo* de Sade –, em que uma mulher exige que seu amante negue a Deus. *Nazarín* é um dos filmes prediletos de Buñuel.

A respeito das paisagens e de sua dupla cidadania, revela que, devido a seu gosto de se alimentar cedo, de deitar e levantar cedo, nisso se considerava completamente antiespanhol. Já o gosto pelo Norte, pelo frio e pela chuva, nesse aspecto era completamente espanhol. Nascido num país árido, se sentia profundamente emocionado diante de paisagens com “florestas úmidas, invadidas pela neblina” (p. 308). Em sua infância emocionava-se “diante das urzes, do musgo nos troncos das árvores”. Gostava do barulho da chuva. “A chuva faz as grandes nações” (p. 308). Gostava muito do frio ao ponto de andar com uma simples camisa e um paletó no auge do inverno. Sua predileção pelo frio encontra-se simbolizada nas vestimentas de Fernando Rey, em *Tristana*. Não lhe agradavam os países quentes, os desertos, a areia; a civilização árabe, indiana e japonesa; sendo sensível somente à civilização greco-romano-cristã, na qual cresceu. Desprezava grandes altitudes e confessa que foi morar no México por acaso. Entre muitos dos seus medos e incertezas, confessa sentir-se profundamente chocado e preocupado com a explosão demográfica, e especialmente a verificada no México.

3.1.6. Regresso à Europa

Buñuel voltou à Espanha em 1960; a primeira vez em vinte e quatro anos. Passou primeiro por Barcelona e depois por Zaragoza antes de voltar a Madri. Sentiu forte emoção ao regressar aos lugares de sua infância e juventude. Chegou a chorar, como fizera dez anos antes, quando do seu retorno a Paris. Ao decidir filmar *Viridiana* na Espanha, Buñuel se viu novamente no centro de uma polémica: no México questionaram se seria direito filmar novamente em seu país de origem. Não seria um

tipo de traição? Foi inclusive recebido amavelmente por Franco. O filme foi rodado em Madri, em uma propriedade afastada da cidade. O escândalo promovido foi comparável ao de *A idade de ouro*, sendo também proibido, mas acabou sendo “absolvido” junto aos republicanos que moravam no México. Esse filme foi um divisor de águas em sua carreira, pois foi o responsável por fazer com que os europeus voltassem a se interessar por Buñuel. Filmaria ainda no México *O anjo exterminador* (*El ángel exterminador*, 1962) e *Simão do deserto* (*Simón del desierto*, 1965). A partir daí passaria a filmar somente na Europa. Essa fase foi marcada por total liberdade criativa e contou com a colaboração intensa de Carrière. Mas foi a partir de *O diário de uma camareira* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964) que declara que sua vida praticamente se confundia com os filmes que realizava. Após se radicar no México passou a viver mais tranquilamente, a despeito das idas e vindas entre o continente americano e a Europa; não teve mais problemas por falta de trabalho e sua vida começou a “se organizar com simplicidade” (p. 337). Todos os anos passava alguns meses na Espanha e na França para escrever roteiros e filmar, hospedando-se sempre nos mesmos hotéis e frequentando os mesmos cafés. Alguns relatos são pitorescos, mas servem para ilustrar como seu cinema é afetado pelos acontecimentos e ambiências de sua vida. Existe em *O discreto charme da burguesia* um hotel com vista para um cemitério, mais uma referência à morte que tanto misteriosamente lhe fascinava. A festa que motivou as primeiras cenas do filme remete às festas recorrentes na casa do cineasta francês Serge Siberman. Numa delas o anfitrião esqueceu-se de avisar à sua mulher que, no mesmo dia, havia marcado outro jantar em outro lugar. Os convidados foram chegando com flores. Silberman não estava. “Encontraram sua mulher de penhoar, alheia a tudo, já tendo jantado e pronta para ir pra cama” (p. 343).

Como se previsse sua despedida da vida, nos brinda com um relato emocionante a respeito dos lugares de sua vida e consolida a hipótese de que é possível realizar uma leitura geográfica de seus filmes onde vida e obra se confundem:

De uns anos pra cá, sempre que deixo um lugar que conheço bem, onde vivi e trabalhei, que fez parte de mim, como Paris, Madri, Toletto, El Paular, San José Purúa, dedico um instante a me despedir desse lugar. Dirijo-me a ele e digo, por exemplo, “Adeus, San José. Aqui conheci momentos felizes. Sem ti, minha vida teria sido diferente. Agora, vou embora, não te verei mais, continuará sem mim, digo adeus”. Digo adeus a tudo, montanhas, à fonte, às árvores, às rãs.” (BUÑUEL, 2009, p. 354).

Após filmar *Esse obscuro objeto do desejo*, sai de cena para viver uma vida reclusa. Cada dia mais combalido pela surdez e com a saúde bastante abalada, morreria na Cidade do México em 1983.

Capítulo 4: Análise da amostra filmográfica

Ao consultar sua biografia e analisar sua obra, podemos afirmar que, de certa forma, a obra cinematográfica de Luis Buñuel está diretamente relacionada ao “lugar”; e, em especial, ao espaço enquanto contexto circundante. Mesmo porque ela pode ser dividida em “fases” – todas elas enquadradas numa circunstância espacial: o início, em Paris; o exílio, nos Estados Unidos; e as chamadas fases mexicana e francesa.

O primeiro momento contempla as produções surrealistas; com destaque para *Um Cão Andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929) e *A Idade de Ouro* (*L'Âge d'Or*, 1930), que inseriram Buñuel no círculo parisiense de artistas surrealistas. Depois, o exílio na América do Norte possibilitaria ao cineasta a imersão no funcionamento da indústria cinematográfica estadunidense. Mas rapidamente este modelo de produção lhe desinteressaria; postura que também contribuiu a que fosse ignorado pelos estúdios norte-americanos. Sua “fase mexicana” conta com elementos que vão desde o neorealismo italiano até o surrealismo espanhol; mas o início dessa fase ficou mesmo marcado por filmes “comerciais”, sem notável aprofundamento em questões mais relevantes. Sua primeira obra nesse período é *Gran Casino* (*Tampico*, 1947), que, por sinal, marca seu retorno à direção após um hiato de onze anos. Mas o primeiro sucesso comercial nessa fase foi com *El Gran Calavera* (1949), que permitiria a Buñuel barganhar mais liberdade para compor seus projetos futuros; dentre os quais cabe mencionar os seguintes: *Os Esquecidos* (*Los Olvidados*, 1950), *A Filha do Engano* (*La Hija del Engaño*, 1951), *Subida ao Céu* (*Subida al Cielo*, 1952), *Ensaio de um Crime* (*Ensayo de un Crimen*, 1955) e *Nazarim* (*Nazarín*, 1959) – estes dois últimos executados com uma mais evidente liberdade criativa. Ainda nessa fase, o cineasta envolve-se com algumas produções mexicanas para distribuição nos Estados Unidos; são filmes como *Robinson Crusoe* (*Robinson Crusoe*, 1952) e *A Adolescente* (*The Young One*, 1960). Mas será apenas nos anos seguintes – com, especialmente, *Viridiana* (1961) e *O Anjo Exterminador* (*El Ángel Exterminador*, 1962) – que Luiz Buñuel atingirá o auge de sua liberdade criativa, na fase mexicana.

Por fim, a “fase francesa” é aquela que consolida sua obra, posto que é resultado de uma sequência de produções que são consideradas verdadeiras obras-primas. Obras que denotam sua explosão criativa e que se tornariam, por isso, clássicos do cinema de

autor. São dessa fase o sensual *A Bela da Tarde* (*Belle de Jour*, 1967), o épico *Via Láctea* (*La Voie Lactée*, 1969), o ousado *Tristana* (1970) e os insinuantes *O Discreto Charme da Burguesia* (*Le Charme Discret de la Bourgeoisie*, 1972) e *Esse Obscuro Objeto de Desejo* (*Cet Obscur Objet Du Desir*, 1977).

Para identificarmos as representações do espaço geográfico na obra de Luis Buñuel nos valem da análise dirigida por uma “ficha-piloto” e das observações resultantes deste exercício sistemático. Mencionaremos aqui aquelas que nos pareceram possuir elementos mais facilmente relacionáveis à dimensão espacial, bem como procuraremos dar relevo às características em comum dos filmes examinados.

Pode-se afirmar com razoável segurança que, de todos os filmes analisados, do conteúdo de alguns deles é possível extrair, em maior ou menor grau, percepções geográficas.

4.1. *Um cão andaluz*¹²

Tema: o subconsciente (lugar para a materialização do real, num universo onírico).

Um cão andaluz [*Un chien andalou*] França 1929 | P/B, 16 min.
 GÊNERO: Drama/Fantasia
 ROTEIRO: Luis Buñuel e Salvador Dalí
 FOTOGRAFIA: Albert Duvenger
 MONTAGEM: Luis Buñuel
 ELENCO: Simone Mareuil, Pierre Batcheff
 INFORMAÇÕES ADICIONAIS: Marco do surrealismo cinematográfico
 SINOPSE: Resultado da lendária parceria entre o cineasta Luis Buñuel e o artista plástico Salvador Dalí. O universo onírico explorado pelo diretor tem como objeto o subconsciente.

Na sua primeira obra, *Um Cão Andaluz* (1929), as paisagens observadas falam muito e são verdadeiros “personagens” – decisivos, portanto, para a sequência dos acontecimentos. A floresta, desfolhada pelo Outono, representa um assassinato. A praia ensolarada representa um lugar de amor e felicidade; enquanto a Primavera representa a morte. A paisagem presentada com uma lua cheia influencia o comportamento do homem, despertando-lhe um sentimento bucólico. A cidade representa a rapidez do progresso e seu avanço sobre a fragilidade humana (demonstrada por um atropelamento,

¹² Filme completo em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xCBEM5gMHAc>>.

que irrompe na tela, do nada). A famosa cena do corte do olho por uma navalha insinua a agressividade masculina e a submissão da mulher, que permanece estática, impávida, sem esboçar reação. Porém, este Buñuel não nos revela tudo isso como se tratasse de um tema consignado; pelo contrário. O surrealismo prova-se uma ferramenta que possibilita as mais variadas interpretações, decerto. Dispensa protocolos. Mas, por outro lado, parece sempre ter um objetivo: o de atingir uma “outra realidade” – distinta, mas simbolizadora desta que nos é apresentada no dia a dia. Uma realidade que, muitas vezes, acaba por ser aceita como a verdade (inescapavelmente “única”), mas que, a bem dizer, é dirigida por determinados agentes ... a burguesia, a Igreja, os líderes opressores. Por essa razão, o lugar “onde” Buñuel pretende chegar é o subconsciente. Não só, é claro, em *Um Cão Andaluz*, mas em boa parte de sua obra.

De maneira geral, observamos que os personagens se comportam como agentes transformadores das “paisagens-cenário” (notação que estabelecemos na ficha-piloto, para indicar o espaço em sua perspectiva ambiental, ou de “entorno”). No entanto, em alguns poucos casos se apresentam como agentes passíveis, para depois transformarem totalmente o ambiente.

4.2. *A idade de ouro*¹³

Tema: o homem (ora dominado pelo meio, ora seu dominador).

A idade de ouro [L'âge d'or] França 1939 | P/B, 60 min.
 GÊNERO: Drama/Comédia/Romance
 ROTEIRO: Luis Buñuel e Salvador Dalí
 FOTOGRAFIA: Albert Duvenger
 MONTAGEM: Luis Buñuel
 ELENCO: Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Laberdesque
 INFORMAÇÕES ADICIONAIS: Primeiro longa-metragem do diretor Luis Buñuel
 SINOPSE: Obra que radicaliza o conceito surrealista. Abusa de imagens fortes e exerce severa crítica à classe burguesa, à Igreja Católica e ao conservadorismo.

O filme começa com um documentário sobre escorpiões. Na narração, eles são descritos como animais temidos, capazes de aniquilar inimigos poderosos devido à letalidade de seu veneno. Descrevem-nos também como “amigos da obscuridade”. Isto é, apesar de toda a sua desenvoltura, são também vulneráveis: necessitam se esconder

¹³ Filme completo em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sTb2yHRIyPk>>.

da luz. Escavam para esconderem-se. Com isso o diretor faz um paralelismo entre escorpiões e homens. O lado voraz do escorpião encontra analogia com os personagens humanos, que chegam para inaugurar a Roma Imperial. Estes não possuem dificuldade, por exemplo, para se locomover sobre penhascos pedregosos. Marcham ali com extrema facilidade. E acabam por instituir seu território: dominam completamente o ambiente e o transformam segundo sua vontade. Modificam, enfim, a *paisagem-cenário*. Já a fragilidade dos escorpiões encontra espelhamento na ação de transgressores – personagens que são envolvidos pelo meio; o qual, lhes servindo de obstáculo, termina por dominá-los. A dificuldade de locomoção lhes confere uma imagem decadente. Estão surrados e cambaleantes. E isso demonstra a impotência de “alguns” diante de “meio hostil”.



Figura 6 – Cenas dos filmes “Um Cão Andaluz” (1929) (esq.) e “A Idade de Ouro” (1930)
[Fonte: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2011aprjun/bunuel.html>]

4.3. *Gran Cassino*¹⁴

Tema: lugar de trabalho, lugar afetivo.

Grande cassino [Gran casino (Tampico)] México 1947 | P/B, 92 min.
 GÊNERO: Drama/Musical
 ROTEIRO: Michel Veber e Mauricio Magdaleno
 FOTOGRAFIA: Jack Draper
 MONTAGEM: Glória Schoemann
 ELENCO: Jorge Negrete, Libertad Lamarque, Meche Barba, Augustín Isunza
 INFORMAÇÕES ADICIONAIS: Primeiro filme mexicano de Luis Buñuel
 SINOPSE: Dois fugitivos passam a trabalhar para um argentino que explora poços de petróleo na cidade de Tampico, México. Ameaçado por grandes produtores de petróleo, o argentino desaparece após uma noitada num cassino. Sua única irmã chega à cidade e decide investigar o caso.

¹⁴ Filme completo em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7JpD9Fa8dps>>.

Em *Gran Casino* (1947), o teor espacial infiltrado por Buñuel nos permite visualizar relações entre diferentes pontos de vista (diferentes personagens), sendo possível comparar as perspectivas do grande produtor de petróleo, do especulador imobiliário, do latifundiário e dos habitantes menos abastados, tanto quanto dos pequenos produtores rurais, que são expulsos, respectivamente, de suas residências e propriedades. Advêm, então, conflitos agrários, manifestações populares em defesa do direito à moradia; momento em que vem à tona a questão (frequente em Buñuel) da luta de classes que remete a sua infância em Calanda e a sua defesa da causa republicana. É possível ainda divisar o aspecto da relação afetiva do homem com o lugar, e o valor sentimental consagrado a ele, quando, melancolicamente, José Enrique, protagonista da trama, lembra-se de suas origens e define Tampico (lugar onde a trama se desenrola) como simplesmente um local em que teve de se estabelecer, para trabalhar duramente. Enquanto que sua terra natal, esta sim seria o lugar que lhe definiria a identidade.



Figura 7 – Cena do filme “Gran Casino” (1947)
[Fonte: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>]

4.4. *A adolescente*¹⁵

Tema: lugar como rito de passagem.

A adolescente [The young one / La joven] México 1960 | P/B, 95 min.
GÊNERO: Drama psicológico
ROTEIRO: Hugo Butler e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA: Gabriel Figueroa
MONTAGEM: Carlos Savage
ELENCO: Zachary Scott, Bernie Hamilton, Key Meersman
INFORMAÇÕES ADICIONAIS: *A adolescente* e *Robson Crusoe* são os dois únicos filmes em

¹⁵ Filme completo em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6q3UT5c1-3E>>.

língua inglesa de Buñuel.

SINOPSE: Uma jovem de 13 anos acaba de perder seu avô e passa a viver aos cuidados de um homem mais velho, em uma ilha. Um homem negro aparece por lá, fugindo da prisão.

Muitos pensam que as filmagens de *A Adolescente* (1960) ocorreram na Carolina do Sul, nos Estados Unidos. Na verdade ele foi todo rodado no México, na região de Acapulco e na Cidade do México. Nele, Buñuel propunha uma negação do sistema moral norte-americano perfeitamente codificado para o uso do cinema, e extremamente marcado por algo que lhe irritava: o maniqueísmo. As questões social e racial são exploradas e aparecem, sem dúvida, associadas ao lugar. Sr. Miller pertence a uma família típica do sul dos Estados Unidos; Traver é um negro americano. Os dois serviram na Segunda Guerra Mundial. O primeiro esteve no front, mas o segundo trabalhou como repositor de suprimentos, carregando munições às costas, no meio de fogo-cruzado. Pode-se inferir que os soldados brancos do sul eram tratados como heróis, enquanto que os negros eram comparáveis a mulas de carga, ainda que estivessem servindo à mesma nação. Numa passagem, a protagonista, Evie, muda-se da ilha na qual a trama se desenrola. A sensação de aprisionamento que a ilha lhe causava finda quando Evie parte de barco, em busca de um mundo totalmente novo, no continente. A mudança de lugar simboliza um rito de passagem. Na ilha era como uma criança; deixando-a para trás, torna-se uma mulher.

4.5. *Viridiana*¹⁶

Tema: topofobia fora do convento.

Viridiana [Viridiana] Espanha 1961 | P/B, 90 min.

GÊNERO: Drama

ROTEIRO: Juliano Alejandro e Luis Buñuel

FOTOGRAFIA: José F. Aguayo

MONTAGEM: Pedro del Rey

ELENCO: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey

INFORMAÇÕES ADICIONAIS: Filme marca a volta de Buñuel à Europa.

SINOPSE: Prestes a ser ordenada freira, Viridiana se vê obrigada a visitar seu tio e tutor, que se encontra convalescente. Com a morte do tio, passa a viver em sua casa, decidindo transformá-la em um albergue para mendigos. Mas chegada de seu jovem primo colocará sua fé à prova.

¹⁶ Trailer em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x4hTSjfh7Y0>>.

Em *Viridiana* (1961), logo no começo do filme percebe-se certa “topofobia” com relação ao ambiente externo ao convento em que a protagonista vivia (atitude estampada pelo fato da noiva desejar não voltar a ver o mundo). A fazenda de seu tio, nesse caso, simboliza a aversão da personagem à realidade exterior ao convento. Este, então, por sua vez, representava um lugar seguro; a que estava apegada tão fortemente, que queria limitar seu universo apenas a ele. Ao visitar o tio, a protagonista não consegue se desvencilhar de todo o simbolismo representado pelo lugar. Replicando ali práticas ascéticas, para dormir prefere o chão a uma cama confortável e espaçosa; o que vem a representar seu desapego ao luxo e à comodidade – desfrutados (como ela mesma rememora) quando de sua vida no antigo lar. A *paisagem-cenário* tem conotações distintas para cada personagem do filme. Com a morte do tio, o sítio é transformado por Viridiana num albergue para mendigos. Sendo assim, a personagem preserva seu comportamento moral, apenas substituindo a vida reclusa no convento pela administração de um lugar que, após deliberadamente transfigurado, adquirira agora uma função de caridade ao próximo. Mas para os mendigos mesmos, o lugar transformado representava uma vida confortavelmente melhor (mais cômoda que a levada na cidade), pois ali possuem abrigo e não se preocupam com o trabalho. Numa terceira perspectiva perceptiva, a de Jorge, primo de Viridiana, apesar de ser reconhecido o valor da sensação de bucolismo, são também enxergados problemas: a terra árida e abandonada, por exemplo. Jorge pretende instalar energia elétrica, reformar a sede da fazenda, plantar uma horta, cultivar milho e trigo. Seu anseio conflita com os de Viridiana. A personagem tem ambições imateriais; deseja apenas que o lugar possa receber pessoas em situação de vulnerabilidade. Seu primo quer sofisticá-lo materialmente; criar uma infraestrutura propícia à obtenção de algum lucro. As cenas de ocupação da sede pelos mendigos tem toda uma conotação simbólica de dominação de território. Fenômeno possível de verificar na escala dos detalhes (o uso, por exemplo, que fazem das toalhas e das louças) e no próprio fato da invasão de um espaço que não lhes pertence. Nessa passagem do filme ocorre o que talvez seja a mais célebre sátira no cinema de Buñuel, e forte candidata a figurar entre as melhores cenas da história do cinema: mendigos à mesa postam-se como que para um registro fotográfico. A cena faz clara alusão ao quadro *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci (1498): posam ali também “doze apóstolos”, sendo que o mendigo cego, violento e mais devasso é justamente o que faz as vezes de Cristo.

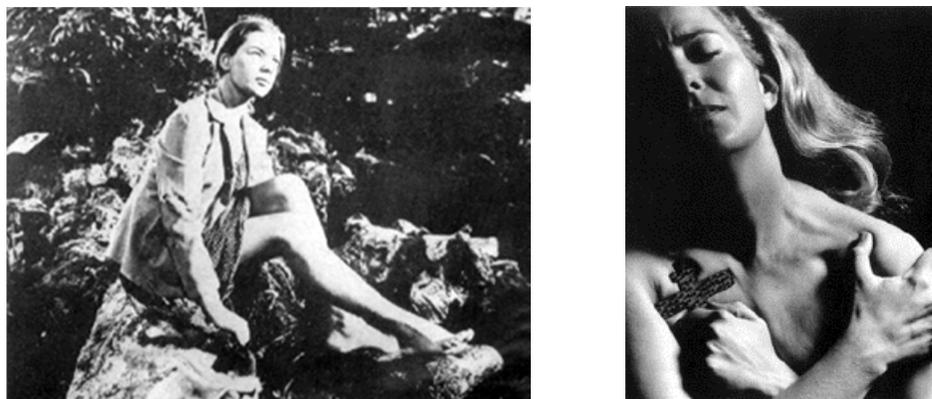


Figura 8 – Cenas dos filmes “A Adolescente” (1960) (esq.) e “Viridiana” (1961)
[Fonte: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>]

4.6. *O anjo exterminador*¹⁷

Tema: espaços psicológicos definindo espaços físicos.

O anjo exterminador [*El ángel exterminador*] México 1962 | P/B, 95 min.
 GÊNERO: Comédia/Drama/Suspense
 ROTEIRO: Luis Alcoriza e Luis Buñuel
 FOTOGRAFIA: Gabriel Figueroa
 MONTAGEM: Carlos Savage
 ELENCO: Silvia Pinal, Enrique Rambal, Claudio Brook
 SINOPSE: Após uma festa burguesa, os convidados não conseguem deixar a sala de jantar, sem que haja uma explicação racional para isso. Aos poucos as máscaras caem e o grupo passa a desenvolver comportamentos nada humanos.

Em *O Anjo Exterminador* (1962), tal como se dá em *A Idade de Ouro*, os personagens terminam por agir como agentes transformadores do meio, embora, num primeiro momento, observe-se também certo determinismo ambiental. Nesse filme, por algum motivo, os convidados não conseguem deixar a sala de jantar, mesmo não encontrando nenhum entrave físico que os impedisse. Misteriosamente, esse lugar figura como uma barreira psicológica intransponível, e o espaço subjetivo acaba definindo também uma espécie de espaço físico. Diante do confinamento, os bons modos, a etiqueta, a formalidade são postas de lado, e quando a situação se torna extrema, até a civilidade se esvai. O auge da bestialidade acontece quando um carneiro consegue chegar à sala de jantar: como animais predadores, os personagens cativos devoram-no vivo. E se aqueles personagens não conseguem escapar da sala, os demais

¹⁷ Filme completo em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U0uxDJHLL0I>>.

(empregados, curiosos, imprensa, militares, eclesiásticos) não conseguem adentrá-la. O meio faz com que os personagens se embruteçam; são totalmente dominados por ele. Mas logo, por motivos de sobrevivência, acabam por transformá-lo: quebram paredes para obter água, queimam móveis e instrumentos musicais para se aquecer, comem papéis. Aos poucos o cenário é completamente destruído e modificado. A convivência também é aniquilada juntamente com as formas físicas. Tensão, isolamento, degradação, violência, crueldade, ironia, angústia, egoísmo, fraqueza, desordem, caos, ... são flagelos infligidos por um espaço de confinamento psicológico.

4.7. *A bela da tarde*¹⁸

Tema: lugar íntimo é lugar de libertação.

Bela da tarde [Belle de jour] França 1967 | Cor, 101 min.
 GÊNERO: Drama
 ROTEIRO: Jean-Claude Carrière e Luis Buñuel
 FOTOGRAFIA: Sacha Vierny
 MONTAGEM: Louisette Hautecoeur
 ELENCO: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page
 SINOPSE: Severine é uma mulher rica e bonita; casada com o Dr. Pierre. Apesar de amar seu marido, ela decide trabalhar durante o dia em um bordel, a fim de realizar suas fantasias eróticas.

Em *A Bela da Tarde* (1967), o quarto é o lugar simbólico que exprime os mais diversos sentimentos e instintos. É nesse “lugar íntimo” que Severine se prostitui, se libertando dos fingimentos sociais e da moral católica (questão quase onipresente em Buñuel). É onde também ocorre a materialização da paisagem que frequenta seus sonhos e que nos é apresentada logo no início do filme: uma carruagem e seu som hipnótico, contrastando com a beleza de uma longa estrada ladeada por florestas e lagos. Tanto no “lugar real” quanto no onírico, a personagem é submetida a ultraje físico e moral. Em ambos ela experimenta o desconhecido e sente a emoção do proibido e o prazer que tal sensação lhe proporciona. No quarto, enfim, é possível desafiar o que a reprime; é onde ela pode dissipar seus instintos e obter prazeres que jamais conheceu no casamento. Em alguns momentos do filme, inclusive, não é fácil discernir entre o que são sonhos e experiência real.

¹⁸ Trailer em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FJXLCYZMGQ8>>.

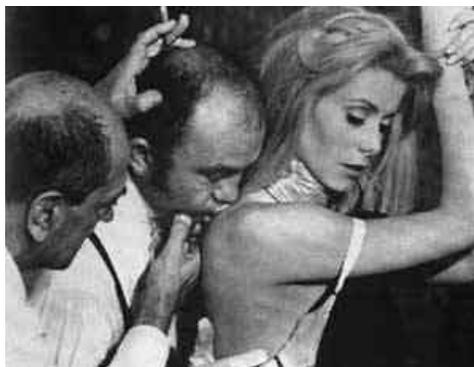


Figura 9 – Cena da filmagem de “A Bela da Tarde” (1967)
[Fonte: <http://www.luisbunuel.org>]

4.8. A Via Láctea¹⁹

Tema: o mais “geográfico” dos filmes de Buñuel?

A via láctea [La voie lactée] França 1970 | Cor, 98 min.
 GÊNERO: Drama/Histórico
 ROTEIRO: Jean-Claude Carrière e Luis Buñuel
 FOTOGRAFIA: Christian Matras
 MONTAGEM: Louissette Hautecoeur
 ELENCO: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny
 INFORMAÇÕES ADICIONAIS: Roteiro é feito a partir de histórias veridicamente registradas nos escritos cristãos.
 SINOPSE: Dois peregrinos viajam em direção ao Caminho de São Tiago de Compostela, na Espanha. No caminho deparam-se com vários personagens bíblicos e históricos, onde se expõem as dicotomias que envolvem o sagrado e o profano relacionadas ao cristianismo.

Via Láctea (1969) talvez seja, por assim dizer, a “mais geográfica” das produções de Luís Buñuel. O filme gira em torno do hoje turístico “Caminho de Santiago” (Compostela, Espanha), que pode assumir significados tantos quantos sejam as pessoas que o percorram: agradecimento por uma graça alcançada, busca de um milagre, manutenção da fé, busca de conhecimento pessoal, etc. A peregrinação parece permitir ao fiel, entre outras coisas, uma volta ao passado – o que denota um transcurso no tempo e no espaço. O caminho também é conhecido como “a via láctea”, pelo significado original, em latim, de Compostela: *Campus Stealle* (“Campo de Estrelas”). O cenário inicial é uma paisagem eminentemente urbana, com muitos automóveis e ares de modernidade. Os carros seguem para a rodovia que, de súbito, transforma-se numa paisagem rural. Ali será o cenário da peregrinação, mas a paisagem será modificada de

¹⁹ Filme completo em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K8yXsXV-1d0>>.

acordo com acontecimentos históricos. Os viajantes (um deles crente; o outro, nem tanto) seguem pela estrada sem conseguir carona, em direção à fronteira. O diretor parece tirar partido desse cenário e sua veia irônica para tecer críticas ao momento histórico vivenciado na Espanha: a ditadura de Franco, a colaboração da Igreja na manutenção do regime. Em *Via Láctea* Luís Buñuel exercita aquela que talvez seja a sua mais feroz crítica à Igreja Católica. O autor se refere à instituição, mas utiliza de forma genial o cristianismo para atingir, igualmente, a política e a sociedade espanhola subjugada por um ditador. No filme, a religião não só reafirma dogmas seculares (que poderiam ter se perdido no tempo), como também aparece utilizada, de maneira deturpada, por aqueles que, se valendo dela, desejam manter a ordem e o poder vigente.



Figura 10 – Cena do filme “Via Láctea” (1969)
[Fonte: <http://www.luisbunuel.org>]

4.9. *Tristana, uma paixão mórbida*²⁰

Tema: vida e obra se confundem.

Tristana. Uma paixão mórbida [Tristana] França 1970 | Cor, 95 min.
GÊNERO: Drama
ROTEIRO: Julio Alejandro e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA: Pedro del Rey
MONTAGEM: Enrique Alarcón
ELENCO: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero
SINOPSE: Tristana é uma jovem órfã entregue aos cuidados de Don Lope, um senhor já idoso. A jovem desperta em seu tutor mais que sentimentos paternais. A relação acaba transformada em relacionamento marital sem ser abalado até a chegada do jovem pintor Horacio.

²⁰ Trailer em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bcW2EKnzXxE>>.

Tristana é uma jovem cuja mãe acabara de falecer e está de mudança para a casa de Don Lope. Este, um aristocrata liberal e assumidamente anticlerical, paradoxalmente alimenta princípios socialistas. Essa aparente contradição se refere à “verdade” que Buñuel defendia a respeito dos surrealistas. O eco desta “verdade” pode ser conferido no discurso de Don Lope para um jovem surdo.

Pobres trabalhadores. Cornos e, como se não bastasse, espancados! O trabalho é uma maldição, Saturno. [...] Esse trabalho não nos honra, como dizem, serve apenas para encher a pança dos porcos que nos exploram. Em contrapartida, o trabalho que fazemos por prazer, por vocação, enobrece o homem. Todos deveriam trabalhar assim. Olhe para mim: eu não trabalho. Podem me prender, não trabalho. E veja, vivo, vivo mal, mas vivo sem trabalhar. (BUÑUEL, 2009, p. 175).

Afirmava que foram eles os primeiros a atacar o modelo do trabalho assalariado e proclamaram que o trabalho, “valor sacrossanto da sociedade burguesa”, é vergonhoso e cambaleavam sobre bases frágeis. Esse trecho serve para ilustrar o caráter pessoal de Buñuel refletido em seus filmes e o quanto a vida e a obra do diretor estão diretamente relacionadas, muitas vezes, chegando a se confundir.

Tristana vive reclusa. A casa simboliza sua prisão e causa-lhe desconforto e falta de ar, apesar do espaço e da imponência. Só sai de lá para ir à igreja que, por sua vez, assume o papel de lugar de libertação; não da alma, por motivos religiosos, mas do corpo, que se sente preso. É no caminho da igreja que ela transita pelas estreitas ruas da cidade. A igreja também servirá de cenário para um ponto de inflexão do filme, pois é lá que o tutor se insinua para a moça e beija-a pela primeira vez. Em casa, Don Lope conduz Tristana até o quarto. A câmera espreita o casal – como se espectador fosse um *voyeur*. Enquanto Tristana se despe, Don Lope fecha a porta ao espectador, só restando-lhe imaginar o que se passa no interior do quarto e com se dá a intimidade do improvável casal. As relações de afetividade entre eles só ocorrem dentro do quarto, tendo somente o ambiente como testemunha. No decorrer do filme a afetividade será substituída por sentimento de vingança. As estações do ano são usadas como forma de demonstrar a passagem do tempo e lhe conferirem linearidade. O diretor utiliza, por exemplo, o inverno e a paisagem nebulosa e com neve como pano de fundo para a transformação de Tristana que, outrora cheia de esperança, agora passa a ser uma pessoa

amarga, silenciosa, fria, que tripudia da idade e da decadência de Don Lope. O seu ar frio e sem compaixão se harmoniza com a imagem de inverno rigoroso que ganha destaque.

4.10. *O discreto charme da burguesia*²¹

Tema: indivíduos impassíveis diante do meio.

O discreto charme da burguesia [*Le charme discret de la bourgeoisie*] França/Itália/Espanha 1972 | COR, 100 min.
 GÊNERO: Comédia/Drama/Fantasia
 ROTEIRO: Jean-Claude Carrière e Luis Buñuel
 FOTOGRAFIA: Edmond Richard
 MONTAGEM: Hélène Plemiannikov
 ELENCO: Fernando Rey, Paul Frankeur, Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel
 SINOPSE: O filme conta a história de seis membros da burguesia que se reúnem para um jantar, mas, estranhamente, são constantemente interrompidos por acontecimentos reais e surreais, onde sonho e realidade se misturam.

Um dos poucos filmes analisados em que os personagens são totalmente dominados pelo meio é *O Discreto Charme da Burguesia* (1972). Testemunhamos ali indivíduos impassíveis: tudo o que o grupo quer é realizar o ritual de uma reunião de jantar, o qual, ainda que sofrendo interrupções por eventos surreais, não é nunca encerrado. Os personagens não fazem mais nada a não ser planejar suas reuniões sociais; mas nem nisso, aparentemente, são bem-sucedidos. Intermitentemente, cenas de uma estrada percorrida a pé pelos personagens são interpostas no meio da narrativa. A estrada é a espacialidade criada por Buñuel para representar o vazio existencial dos personagens. E mais: ela demonstra a própria passividade diante do meio, pois eles caminham sem objetivo e sem saber para onde precisamente estão se dirigindo. Nesse filme, Buñuel insere uma história bastante pessoal associada a sua obsessão por sonhos. Seu falecido primo Rafael aparecia em sonhos recorrentes, citados no capítulo anterior. O sonho é transcrito com grande fidelidade. Nele o protagonista se encontra com o fantasma numa rua vazia. De repente, vê-se numa casa escura e desarrumada, cheia de teias de aranha, onde viu Rafael entrar. A casa, a rua são elementos utilizados para

²¹ Trailer em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JT4zwTxMdIc>>.

explorar o universo onírico e metafórico utilizado com muita frequência em sua obra e cercado de mistério. É um dos “lugares” que Buñuel almeja alcançar.



Figura 11 – Cenas do filme “O Anjo Exterminador” (1962) (esq.) e da filmagem de “O Discreto Charme da Burguesia” (1972)
[Fonte: <http://www.luisbunuel.org>]

4.11. Panorama geral de outras obras

Em *A Filha do Engano* (1951) há referências a movimentos de massa, verificados com frequência no lugar. Observa-se no filme que há um domínio do meio, devido à presença de equipamentos urbanos, como uma estação de trem, e a intensa presença de veículos automotores e autoestrada. A paisagem também é cenário dos encontros amorosos, servindo para o casal protagonista planejar a vida longe do sofrimento.

Em *O Bruto* (1952) o enredo gira em torno de um conflito urbano. Andres Carrera é o proprietário de um prédio e deseja demoli-lo e usar o terreno para ganhar dinheiro com especulação imobiliária. Assim como ocorre em *Viridiana*, manifestam-se visões distintas sobre a paisagem-cenário. Os moradores identificam-se com o lugar onde moram e se afeiçoam a ele; ao contrário do proprietário, que só o enxerga como forma de aumentar seu patrimônio.

Em *A Ilusão Viaja de Bonde* (1953) dois bêbados sequestram um bonde que está prestes a ser tirado de circulação. Uma série de obstáculos impede os protagonistas de devolver o veículo à garagem da companhia, e o filme explora cada um deles, revelando-nos as nuances da Cidade México e sua diversidade (tudo “conduzido” pelos trilhos do bonde). O veículo é o símbolo da evolução da cidade; e, ao mesmo tempo, um

espaço físico-social onde não importa quem por lá passa ou faz uso de seus préstimos. Ali dentro existe um objetivo comum: superar as grandes distâncias, apesar de, aparentemente, cada indivíduo ser o dono do seu próprio destino. Simboliza também a luta de classes, pois o diretor parece utilizar o veículo como objeto para tecer uma forte crítica, denunciando o lucro abusivo dos patrões e o conflito existente entre estes e a classe trabalhadora.

Em *Nazarín* (1958) a história gira em torno de um cortiço que está prestes a receber energia elétrica. O padre Nazário vive numa pensão, ou invés de em uma paróquia. O lugar serve como instrumento para aproximá-lo de pessoas que necessitam compartilhar (ou se aproveitar de) sua pobreza. Faz-se, em determinado momento, uma associação entre o “lugar” e determinadas atitudes que são pejorativamente atribuídas aos pregadores residentes nesse lugar.

Em *Simão do Deserto* (1965) logo no seu início já se tem uma ideia de que se trata de mais uma feroz crítica de Luis Buñuel à hipocrisia da sociedade cristã; a começar pelo tempo em que o beato-profeta está sobre a coluna: formando o número cabalístico 666. O cenário é desértico e árido; inflige bastante sofrimento a quem ali resiste. É um ambiente que potencializa ainda mais o sofrimento de Simão, que se recusa a viver entre os homens. O deserto e sua imensidão servem como símbolo desse esvaziamento de humanidade, a fim de uma aproximação com algo de metafísico. Mas, de repente, Simão e o Diabo são abduzidos por uma aeronave de voo comercial. O cenário agora é urbano e o mundo é moderno. Os homens são capazes de dominar suas limitações e conseguem inclusive voar mais alto que as aves. Eles estão no “*Clube X*”, onde músicos tocam rock n’roll com suas guitarras elétricas. Nesse momento o diretor dá a sua versão sobre o que seria o apocalipse, e coloca toda a humanidade às portas da perdição: Simão agora está “desvirtuado”; cedeu às tentações da carne. Por trás de todo penitente haveria, abafada, uma incrível vontade de perder-se? Somos todos humanos e não deuses – Buñuel parece querer dizer. Para o autor, abrir mão de tudo o que o mundo oferece é abrir mão da própria humanidade. Viver em reclusão e/ou em penitência seria, então, mera hipocrisia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio de se tentar uma aproximação entre as linguagens geográfica e cinematográfica é bastante ambicioso, pois na verdade, além destas linguagens serem realmente distintas, seus “compromissos” também o são. Quer dizer, por mais que o analista científico tenha o anseio de interpretar e enquadrar o conteúdo dos filmes num certo modelo teórico, a arte em si não precisa nem deve ser feita na intuição de que, em algum momento, ela será alvo de investigação da ciência.

A hipótese de que é possível “construir uma ponte” entre a geografia e a obra fílmica de Luis Buñuel parece se dar em duas frentes: na primeira, os lugares encontram-se inseridos nas vivências e ambiências consideradas caras ao diretor; logo, aparecem simbolizadas na sua obra. Na segunda, podemos concluir que essa “ponte” também estaria presente na relação das próprias personagens dos filmes com as ambiências cenográficas.

O conceito de “lugar íntimo”, apresentado por Yi-Fu Tuan, é verificado em alguns de seus filmes, tais como a *Bela da tarde*; além de também estar bastante associado a passagens de sua vida. Os conceitos de “topofilia/topofobia” aparecem claramente em *Viridiana*. Na sua terra natal, lugar íntimo por definição, várias informações culturais ajudaram a moldar seu trabalho. Sua posição declaradamente anticlerical e a crítica à burguesia estão diretamente ligadas aos costumes de sua cidade. Os Tambores de Calanda, por exemplo, aparecem representados em vários de seus filmes. Cenas corriqueiras ou objetos comuns, sem valor aparente e que podem passar despercebidos, acabam por se transformar em um sentimento profundo de lugar – como é o caso de uma tesoura em *Viridiana*, a qual, para um olhar espontâneo, tratar-se-ia tão somente de um objeto cenográfico. Porém, quando examinamos a biografia, percebemos que estes artefatos são reificados; ganham novo sentido, já que remetem às suas primeiras manifestações artísticas.

A cidade de Toledo nos ajuda a compreender a relação íntima de Buñuel com os lugares. A representação de intimidade do diretor com a cidade, associada à sua obsessão pela morte, está personalizada na escultura fúnebre do cardeal de Tavera, que aparece em *Tristana*. Para Buñuel, esse símbolo representava a sua pausa no

movimento, onde era possível desfrutar de momentos de recolhimento diante da impotência do ser humano frente à morte.

Os bares (representação lugares de meditação e recolhimento) e os cafés (associados às afinidades com seus amigos e demais intelectuais, que sempre teve por companhia) permitem observar verdadeiras experiências de lugares íntimos para Buñuel. Ele chega até mesmo a enumerar as características que um bar precisaria possuir para se transformar em um lugar íntimo. As cidades (Calanda, Madri, Paris, Toledo, Nova Iorque, Cidade do México, etc.), os países (Espanha, França, Estados Unidos e México), os bares, os cafés, a Residência dos Estudantes em Madri, parecem-nos corroborar com a afirmação de que é pertinente realizar uma leitura geográfica humanística, a partir de suas experiências pessoais. Afinal, essas vivências constam inegavelmente de seus filmes.

Tanto os geógrafos quanto os analistas de obras fílmicas admitem a existência de um termo denominado “espaço fílmico” (que são recriações da realidade através da imagem e do som). A partir daí já é possível admitir a existência de uma singular proximidade entre geografia e cinema. Essas correspondências são amplamente encontradas na literatura, e em tantas outras manifestações artísticas. Um dos vieses que possibilita essa aproximação é o “setor” da Geografia Humanística denominado Geopoética – termo multidisciplinar que designa a compatibilização entre geografia, filosofia e as artes (normalmente, a literatura). E sendo o cinema uma expressão inequívoca de arte, podemos insinuar que existe, de fato, uma correspondência “geopoética” entre ele e a disciplina.

O desafio de se produzir um capítulo sobre “análise fílmica”, objetivando desde a definição até sua operacionalização, se mostrou útil. Ficou claro que não existe uma metodologia única para procedê-la. Mas independentemente das diferentes técnicas disponíveis ao analista disposto a adotá-las, há pelo menos uma característica principal comum a todas elas: a tentativa de explicar/esclarecer determinado filme, entender os seus desdobramentos e propor uma interpretação pessoal. Qualquer processo de análise de obras fílmicas envolve uma etapa primeira que é a “decomposição” do filme, a fim de se obter um conjunto de elementos que se distingue seguida de outra fase, que buscará estabelecer aquilo que pareça unir esses elementos isolados, bem como a maneira como se associam, para depois fazer com que possam ser novamente reunidos,

possibilitando o surgimento de um “todo” significativo. Ou seja, devemos “desconstruir” o filme para depois “reconstruí-lo” em busca de um significado.

Dos tipos de análises estudados, consideramos que a “textual”, a “de conteúdo” e a “poética” foram extremamente úteis para ajudar-nos a interpretar nossa amostra de filmes. A análise de imagem e do som, por sua vez, poderia nos fornecer uma possibilidade muito interessante de interpretação, porém exigiria muito mais aprofundamento teórico. Incentivamos a que esse tipo de análise, mais técnica, possa também ser explorada pelos geógrafos em trabalhos futuros.

Entendemos que a atividade de se analisar um filme é uma atividade fundamental quando se deseja avançar em estudos relacionados ao cinema. Somente através da análise é possível avaliar verdadeiramente uma obra cinematográfica mais densamente. É através dela que podemos verificar e avaliar efetivamente os filmes nos seu caráter mais específico, ou se, por exemplo, existem virtuais semelhanças associadas a outros filmes. A análise fílmica – que pode ir desde um simples comentário até um estudo mais aprofundado – viabiliza “olhares geográficos”. Cabe ao analista buscar o aprimoramento desse olhar.

Por outro lado, a geografia ainda não conta com uma abordagem totalmente consolidada sobre a aproximação com a arte cinematográfica. Ainda que durante o desenvolvimento dessa pesquisa tenha sido possível constatar a existência dessa relação, acreditamos que ela ainda não é suficientemente conclusiva. Entretanto, não podemos ignorar o potencial e a variedade de possibilidades que a linguagem cinematográfica aliada à ciência geográfica é capaz de proporcionar. Se corretamente utilizada, pode introduzir uma apreciável reflexão acerca do espaço e das ambiências. A pesquisa não explorou todo o potencial da linguagem estética do cinema de Luis Buñuel, mas o estudo de sua obra nos traz a convicção de que os geógrafos humanistas têm muito a ganhar se decidirem ir mais a fundo nessa investigação. Novos testes se fazem necessários; o “olhar geográfico” deve ser direcionado às obras de outros cineastas, para que os resultados apurados nesse estudo ganhem ainda mais respaldo. As possibilidades são múltiplas e podem ser ainda mais surpreendentes.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. Re-presenting the place pastiche. In: AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. (Org.). **Place, power, situation, and spectacle: a geography of film.** Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, p. 3-25.

AMORIM FILHO, O. B. **Topofilia, Topofobia e Topocídio em Minas Gerais** In: Percepção ambiental, a experiência brasileira. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema:** uma introdução. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

BRAGA, M. H.; COSTA, V. Geografia, Gênero e espaço no contexto do cinema brasileiro contemporâneo. In: Coloquio Internacional de Geocrítica: diez años de câmbios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales: 1999-2008, 10. **Anais ...** Barcelona: Universidad de Barcelona, 2008.

BUÑUEL, C. Mon frère Luis: depoimento [nov. 1961]. Paris: Positif n. 42. Entrevista concedida a Carlos Saura.

BUÑUEL, L. P. **Meu último suspiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARRIÈRE, J. C. **Roteirista Jean-Claude Carrière lembra os lugares de Toledo, que Buñuel tanto amou.** [09 out. 2011]. Toledo: Uol Notícias. Entrevista concedida a Rocío García.

Acesso em: <<http://m.noticias.uol.com.br/midiaglobal/elpais/2011/10/09/roteirista-jean-claude-carriere-lembra-os-lugares-de-toledo-que-bunuel-tanto-amou.htm>>. Acessado em: 18 mai. 2014.

CLAVAL, P. As abordagens da Geografia Cultural. In: CASTRO, I. E. et al. (Org.). **Explorações geográficas.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 19-28.

_____. “A volta do cultural” na nova geografia. **Mercator**, v. 1, n. 1, p. 1-27, 2002.

COOK, I. C. D.; NAYLOR, S.; RYAN, J. R. (Ed.). **Cultural turns/geographical turns.** Harlow: Pearson Education Limited, 2000.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Cinema, música e espaço.** Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

FIGUEIREDO, L. A. V. Cavernas como paisagens geopoéticas: contribuições bachelardianas. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa Geográfica, 8. **Anais ...** Curitiba: UFPR, 2009. p. 1-17.

FIORAVENTE, K. E.; SILVA, W. D. S. Aproximações entre a geografia e o cinema: em busca de um novo subcampo. In: Encontro de Geografia da América Latina, 14. **Anais ...** Lima, 2013.

FRANÇA, A. R. **Das teorias do cinema à análise fílmica.** 2002. 157 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

GEBRIM, L. G.; OLIVEIRA, D. F. R.; REIS JR., D. F. C. Potenciais da arte cinematográfica: um estudo preliminar do conteúdo geográfico nas obras fílmicas de Buñuel e Bergman. In: II Simpósio Nacional e I Internacional de Geografia, Literatura e Arte. **Anais ...** São Paulo: FFCL-USP, 2013. p. 1-25.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GEIGER, P. Ciência, arte e a geografia no cinema de David Lynch. **Geosp**: Espaço e Tempo, São Paulo, n. 15, p. 1-18, 2004.

GOMES, P. E. S. **Crítica de cinema no suplemento literário**: v. I, II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992, 349p.

HOLZER, W. A geografia humanista anglo-saxônica: de suas origens aos anos 90. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, v. 55, n.1/4, p. 109-139, jan./dez. 1993.

_____. A geografia humanista: uma revisão. **Espaço e Cultura**, v. 3, p. 8-19, 1997.

JORDÃO, G. M. Espaço em cena: diálogos entre a geografia e o cinema de Hitchcock. In: Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico, 2. **Anais ...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

KENNEDY, C.; LUKINBEAL, C. Towards a holistic approach to geographic research on film. **Progress in Human Geography**, v. 21, n. 1, p. 33-50, 1997.

KERN, M. L. B. Arte argentina: tradição e modernidade. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. **Anais ...** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p. 320-332.

LEITE, A. F. O Lugar: duas acepções geográficas. **Anuário do Instituto de Geociências**, v. 21, p. 9-20, 1998.

LUKINBEAL, C. **A geography in film**: a geography of film. 1995. 137 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Institute of Geography, California State University, Hayward, USA, 1995.

MALDONADO, R. G. **A Geração de 1927 na literatura hispânica**. Natal: SIGAA/UFRN. p. 1-11 2011. Acesso em <
<http://cchla.ufrn.br/shXIX/anais/GT40/ARTIGO%20SEMANA%20DE%20HUMANIDADE%20-%20PDF%20ATUAL%201.pdf>> Acessado em 18 de mai. 2014.

MELLO, J. B. F. Geografia humanística: a perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo. **Revista Brasileira de Geografia**, v. 52, n. 4, p. 91-115, 1990.

MOREIRA, T. A. Geografia e cinema no Brasil: estado da arte. **Revista Eletrônica Técnica - Tempo - Território**, v. 2, n. 1, p. 77-95, 2011.

PENÁFRIA, M. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 6. **Anais ...** Lisboa: Universidade Lusófona, 2009.

RELPH, E. C. As bases fenomenológicas da geografia. **Geografia**, v. 4, n. 7, p. 1-25, 1979.

ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. Manifestações da cultura no espaço. In: _____ (Org.). **Geografia cultural: passado e futuro** Rio de Janeiro: UERJ 1999. p. 84-91

STEFANI, E. B. **A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte e multiplex**. 2010. 298 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – FFLCH, Universidade de São Paulo, 2010.

STURZA, J. A.; MACHADO, L. M. C. O sentido de lugar em Rondonópolis – MT e o topocídio do cerrado: uma contribuição aos estudos de cognição ambiental. In: GERALDI, L. H.; CARVALHO, P. (Org.). **Geografia: ações e reflexões**. Rio Claro: UNESP, 2005. p. 341-357.

TUAN, Y. F. Place: an experiential perspective. **Geographical Review**, v. 65, n. 2, p. 151-165, 1975.

_____. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

_____. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

XAVIER, I. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZANI, R. **O carnaval buñuelesco: uma aurora ao entardecer**. Campinas: [s.n.], 2010.

FILMOGRAFIA REFERENCIADA

_____. **Um cão andaluz**. [1929], duração 16 min. Versátil, DVD.

_____. **A idade de ouro**. [1930], duração 60 min. Versátil, DVD.

_____. **Gran casino**. [1947], duração 1:32 min. Silver Screen, DVD.

_____. **A filha do engano**. [1951], duração 1:18 min. Silver Screen, DVD.

_____. **O bruto**. [1952], duração 1:21 min. Silver Screen, DVD.

- _____. **A ilusão viaja de bonde.** [1953], duração 1:30 min. Continental, DVD.
- _____. **Nazarin.** [1958], duração 1:35 min. Magnus Opus, DVD.
- _____. **A adolescente.** [1960], duração 1:36 min. Silver Screen, DVD.
- _____. **Viridiana.** [1961], duração 1:30 min. Silver Screen, DVD.
- _____. **O anjo exterminador.** [1962], duração 1:35 min. Versátil, DVD.
- _____. **Simão do deserto.** [1965], duração 0:45 min. Silver Screen, DVD.
- _____. **A bela da tarde.** [1967], duração 1:41 min. Spectra Nova, DVD.
- _____. **Via láctea.** [1969], duração 1:38 min. Silver Screen, DVD.
- _____. **Tristana.** [1970], duração 1:35 min. Silver Screen, DVD.
- _____. **O discreto charme da burguesia.** [1972], duração 1:42 min. Lume Filmes, DVD.

ANEXOS

FICHA TÉCNICA						
Título: Diretor/Ano: Informações adicionais: [detalhes que pareçam relevantes]						
SINOPSE						
[sucintamente, o “enredo geral” do filme]						
(A) ELEMENTOS EXPLORADOS						
[temas (direta ou indiretamente) possíveis de identificar na obra, sustentando em seguida essa identificação]						
<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <input type="checkbox"/> perda da origem <input type="checkbox"/> estranhamento do “novo” <input type="checkbox"/> conflito de visões sobre o mesmo objeto <input type="checkbox"/> adaptação às condições do meio <input type="checkbox"/> indiferença às condições do meio <input type="checkbox"/> comportamentos “afetivos” (com relação às ambiências) </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <input type="checkbox"/> transformação do meio <input type="checkbox"/> ostentação da identidade <input type="checkbox"/> reflexo local de um fenômeno geral <input type="checkbox"/> expressão de “lugares íntimos” <input type="checkbox"/> valores compartilhados x valores restritos <input type="checkbox"/> Outros ... </td> </tr> </table>	<input type="checkbox"/> perda da origem <input type="checkbox"/> estranhamento do “novo” <input type="checkbox"/> conflito de visões sobre o mesmo objeto <input type="checkbox"/> adaptação às condições do meio <input type="checkbox"/> indiferença às condições do meio <input type="checkbox"/> comportamentos “afetivos” (com relação às ambiências)	<input type="checkbox"/> transformação do meio <input type="checkbox"/> ostentação da identidade <input type="checkbox"/> reflexo local de um fenômeno geral <input type="checkbox"/> expressão de “lugares íntimos” <input type="checkbox"/> valores compartilhados x valores restritos <input type="checkbox"/> Outros ...				
<input type="checkbox"/> perda da origem <input type="checkbox"/> estranhamento do “novo” <input type="checkbox"/> conflito de visões sobre o mesmo objeto <input type="checkbox"/> adaptação às condições do meio <input type="checkbox"/> indiferença às condições do meio <input type="checkbox"/> comportamentos “afetivos” (com relação às ambiências)	<input type="checkbox"/> transformação do meio <input type="checkbox"/> ostentação da identidade <input type="checkbox"/> reflexo local de um fenômeno geral <input type="checkbox"/> expressão de “lugares íntimos” <input type="checkbox"/> valores compartilhados x valores restritos <input type="checkbox"/> Outros ...					
Argumentação:						
(B) QUESTÕES TÓPICAS DO ENREDO						
[elementos indicadores presentes no filme]						
<ol style="list-style-type: none"> 1. Há “horizontes” simultâneos? E eles se interceptam? (Visões de mundo distintas) 2. As atitudes são definidas pelas “paisagens-cenário”? (Determinismo ambiental) 3. Fatos objetivos definem relações? (Causalidade comportamental fácil de identificar) 4. Faz-se referência a um contexto? (Informações de época ou circunstância histórica) 5. Como o(s) personagem(ns) se enquadra(m) nas paisagens-cenário? (Agentes transformadores ou impassíveis) 6. Como o(s) personagem(ns) “entende(m)” as paisagens-cenário? (Significados atribuídos aos meios de vivência) [imaginários, símbolos, mitos, etc .]						
(C) “QUADRO IMAGÉTICO”						
[a importância dos recursos técnicos para a transmissão dos significados]						
<ol style="list-style-type: none"> 1. Elementos audiovisuais bastante explorados: <input type="checkbox"/> luz <input type="checkbox"/> fotografia <input type="checkbox"/> balanço de cores <input type="checkbox"/> trilha sonora <input type="checkbox"/> sons ambientes <input type="checkbox"/> outro... 2. Tem-se a impressão de que o filme elege como função-chave: <input type="checkbox"/> os diálogos <input type="checkbox"/> a relação imagem/som <input type="checkbox"/> a “distância” do objeto <input type="checkbox"/> outro... 3. Até que ponto aquele(s) elemento(s) explorado(s) pelo diretor [item 1] induz(em) a significados? 4. Outros recursos verificados... (argumento) 						
(D) FUNÇÕES POTENCIAIS DA OBRA FÍLMICA						
[a(s) possível(eis) serventia(s) do filme segundo uma perspectiva geográfica]						
<table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 33%; vertical-align: top;"> <input type="checkbox"/> Função Didática argumento: </td> <td style="width: 33%; vertical-align: top;"> <input type="checkbox"/> Função Derivativa argumento: </td> <td style="width: 33%; vertical-align: top;"> <input type="checkbox"/> Outra... argumento: </td> </tr> <tr> <td style="vertical-align: top;"> <input type="checkbox"/> Função Ilustrativa argumento: </td> <td style="vertical-align: top;"> <input type="checkbox"/> Função de Veículo argumento: </td> <td></td> </tr> </table>	<input type="checkbox"/> Função Didática argumento:	<input type="checkbox"/> Função Derivativa argumento:	<input type="checkbox"/> Outra... argumento:	<input type="checkbox"/> Função Ilustrativa argumento:	<input type="checkbox"/> Função de Veículo argumento:	
<input type="checkbox"/> Função Didática argumento:	<input type="checkbox"/> Função Derivativa argumento:	<input type="checkbox"/> Outra... argumento:				
<input type="checkbox"/> Função Ilustrativa argumento:	<input type="checkbox"/> Função de Veículo argumento:					