
Luis Buñuel
MEU ÚLTIMO SUSPIRO

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe ***Le Livros*** e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudíavel a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O ***Le Livros*** e seus parceiros disponibilizam conteúdo de dominio publico e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: ***LeLivros.link*** ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."





PARA JEANNE,
MINHA MULHER,
MINHA COMPANHEIRA

NÃO SOU UM HOMEM DA ESCRITA.
APÓS LONGAS CONVERSAS,
JEAN-CLAUDE CARRIÈRE,
FIEL A TUDO QUE LHE CONTEI,
ME AJUDOU A ESCREVER ESTE
LIVRO.

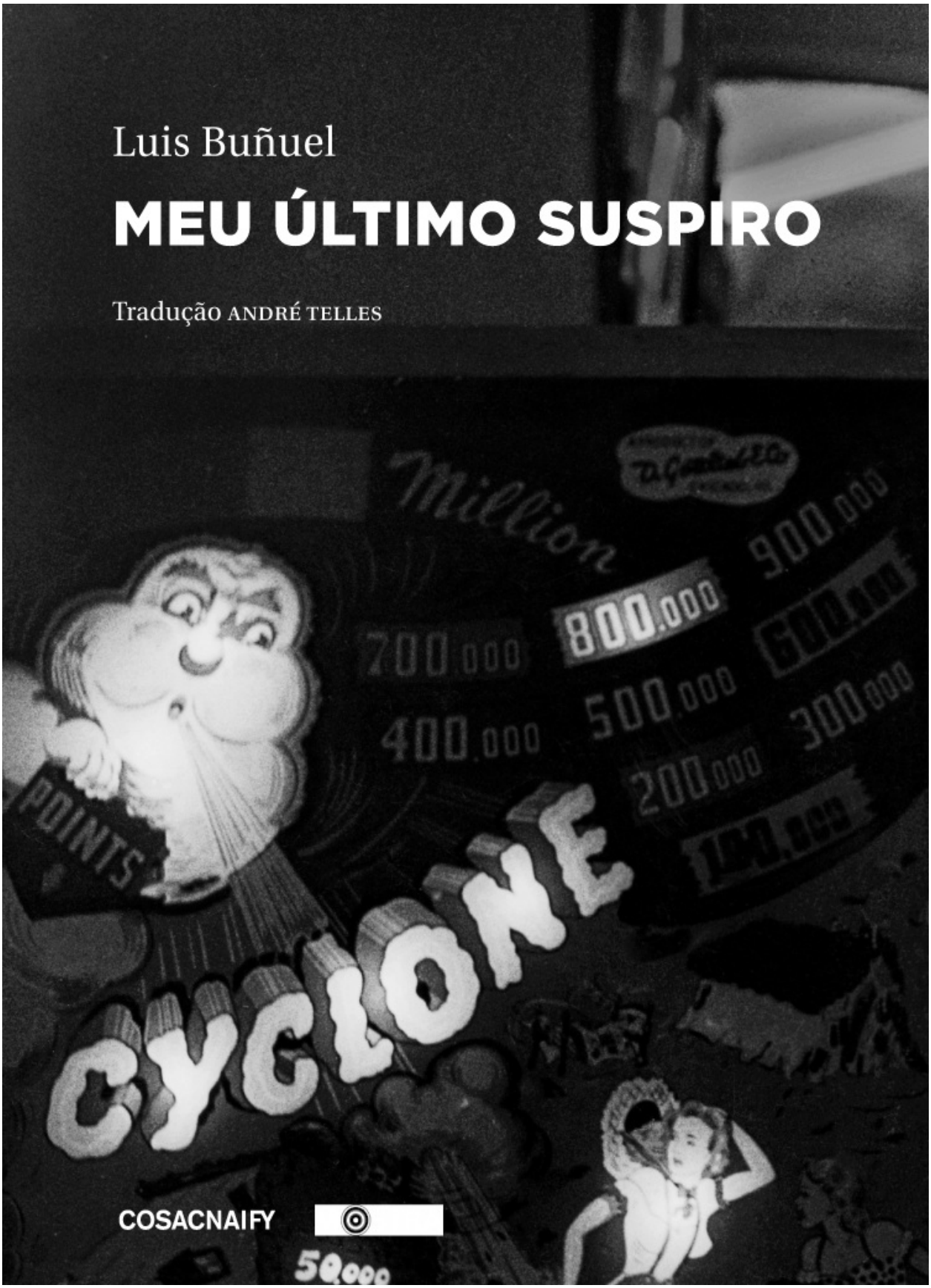




Luis Buñuel

MEU ÚLTIMO SUSPIRO

Tradução ANDRÉ TELLES



COSACNAIFY



MEMÓRIA



Com a mãe, ao retornar à Espanha em 1966

NOS ÚLTIMOS ANOS DE SUA VIDA, MINHA MÃE FOI PERDENDO AOS POUCOS a memória. Quando eu ia visitá-la, em Zaragoza, onde morava com meus irmãos, às vezes lhe dávamos uma revista, que ela folheava minuciosamente da primeira à última página. Em seguida, pegávamos de volta a revista de suas mãos para oferecer outra, que na realidade era a mesma. Ela voltava a folhear com o mesmo interesse.

Chegou a não mais reconhecer os filhos, a não saber mais quem éramos, quem era. Eu entrava, beijava-a, passava um tempo com ela – fisicamente, minha mãe continuava bem, mostrando-se inclusive bastante ágil para sua idade –, depois saía e voltava dali a pouco. Ela me recebia com o mesmo sorriso e pedia que eu me sentasse como se estivesse me vendo pela primeira vez, sem nem mesmo lembrar sequer do meu nome.

No colégio, em Zaragoza, eu era capaz de recitar de cor a lista dos reis visigodos espanhóis, as superfícies e populações de todos os Estados europeus e várias outras inutilidades. Em geral, tais exercícios de memória mecânica são menosprezado nos colégios. Na Espanha esse tipo de aluno é conhecido como *memorión*. E eu mesmo, por mais *memorión* que fosse, não dava a mínima para aquelas exibições medíocres.

Porém, à medida que os anos passam, essa memória antes desdenhada torna-se preciosa para nós. As recordações vão se acumulando de maneira imperceptível e, um dia, de uma hora para outra, inutilmente tentamos nos lembrar do nome de um amigo, de um parente. Esquecemos. Chegamos às vezes a mergulhar numa espécie de raiva ao procurar em vão por uma palavra que conhecemos, que está na ponta da língua e se recusa obstinadamente a vir à tona.

Esse tipo de esquecimento, e outros que não tardam a surgir, faz que passemos a compreender e admitir a importância da memória. A amnésia – que no meu caso se iniciou por volta dos 72 anos – começa com os nomes próprios e as lembranças mais próximas: onde deixei o isqueiro que estava comigo há cinco minutos?, o que era mesmo que eu queria dizer ao enunciar esta frase? Isso é conhecido como amnésia anterógrada, que é seguida pela amnésia anterorretrógrada, referente aos acontecimentos dos últimos meses, dos últimos anos: qual era mesmo o nome do hotel em que me hospedei naquela viagem a Madri no mês de maio de 1980?, o título

daquele livro que me interessou há seis meses? Não sei mais, rumino longamente, não adianta. Por fim, vem a amnésia retrógrada, que pode apagar toda uma vida, como no caso de minha mãe.

Ainda não senti os achaques dessa terceira forma de amnésia. Do meu passado remoto, da minha infância, da minha mocidade, guardo lembranças múltiplas e precisas, bem como uma profusão de rostos e de nomes. Se às vezes esqueço um, não me preocupo além da conta. Sei que ele vai voltar de repente, por um acaso do inconsciente, que trabalha incansável na escuridão.

Em contrapartida, preocupa-me muito, chego a me angustiar, quando não consigo me lembrar de um fato recente que vivi, ou então do nome de uma pessoa conhecida nos últimos meses, ou mesmo de um objeto. Subitamente minha personalidade desmorona, se desarticula. Não consigo pensar em outra coisa e, ainda assim, todo o meu esforço, toda a minha raiva são inúteis. Será o começo de um ofuscamento total? Sensação atroz, ter que usar uma metáfora para dizer "uma mesa". E a mais horrenda e pior das angústias: estar vivo, mas não reconhecer mais a si próprio, não saber mais quem se é.

Precisamos começar a perder a memória, ainda que gradativamente, para nos darmos conta de que é essa memória que constitui nossa vida.

Uma vida sem memória não seria vida, assim como uma inteligência sem possibilidade de expressão não seria inteligência. Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela, não somos nada.

Por várias vezes cogitei inserir uma cena, num filme, em que um homem tentaria contar uma história a um de seus amigos. Mas ele esquece uma palavra em cada quatro, geralmente uma palavra bem simples, "carro", "rua", "policial". Ele gagueja, hesita, executa gestos, procura equivalências patéticas, até que seu amigo, irritadíssimo, o esbofeteia e vai embora. Às vezes também, para me defender de meu próprio pânico com o humor, conto a história do homem que vai a um psiquiatra e se queixa de distúrbios de memória, brancos. O psiquiatra faz uma ou duas perguntas de praxe, depois diz:

- E então? E esses brancos?

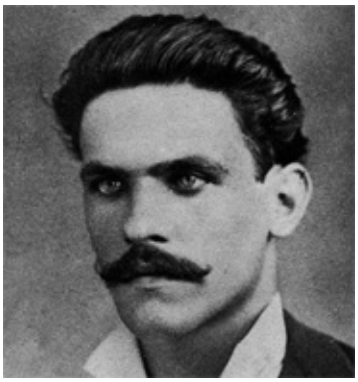
- Que brancos? – pergunta o homem.

Indispensável e onipotente, a memória é também frágil e vulnerável. Não apenas é ameaçada pelo esquecimento, seu velho inimigo, como pelas falsas recordações que dia após dia a invadem. Um exemplo: durante muito tempo contei a amigos (e conto neste livro) o casamento de Paul Nizan, brilhante intelectual marxista dos anos 1930. Eu revia perfeitamente a igreja de Saint-Germain-des-Prés, os convidados, dos quais eu fazia parte, o altar, o padre, Jean-Paul Sartre, padrinho do noivo. Um belo dia, no ano passado, pensei subitamente: mas isso é impossível! Nunca Paul Nizan, marxista convicto, e sua mulher, pertencente a uma família de agnósticos, teriam se casado na igreja! Era absolutamente impensável! Teria eu então alterado uma recordação? Tratava-se de uma invenção? Uma confusão? Será que montei um cenário familiar de igreja para uma cena que me contaram? Ainda hoje, não faço ideia.

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 numa verdade. O que, por sinal, tem apenas importância relativa, já que uma e outro também são vividos, ambos igualmente pessoais.

Neste livro semibiográfico, ao longo do qual eventualmente me perderei como num romance picaresco, rendendo-me ao encanto irresistível da narrativa inesperada, talvez ainda subsistam algumas falsas recordações, a despeito de minha vigilância. Repito, isso tem uma importância irrisória. Sou feito de meus erros e de minhas dúvidas, assim como de minhas certezas. Não sendo historiador, não recorri a nenhuma nota, a nenhum livro, e o retrato que proponho é, em todo caso, o meu, com minhas afirmações, hesitações, repetições e brancos, com minhas verdades e minhas mentiras; para resumir: minha memória.

LEMBRANÇAS DA IDADE MÉDIA





Os pais: Leonardo Buñuel em 1877 e María Buñuel em 1908

EU TINHA TREZE OU CATORZE ANOS QUANDO SAÍ PELA PRIMEIRA VEZ DA província de Aragão. Convidado por amigos da família que passavam o verão em Vega de Pas, perto de Santander, no norte da Espanha, descobri maravilhado, atravessando o País Basco, uma paisagem nova, inesperada, totalmente antagônica à que eu conhecia até então. Vi nuvens, chuva, florestas assombradas pela bruma, musgo úmido nas pedras. Impressão deliciosa que nunca irá me abandonar. Sou um apaixonado pelo norte, o frio, a neve e as grandes torrentes das montanhas.

A terra do Baixo Aragão é fértil, mas poeirenta e terrivelmente seca. Podíamos passar um ano, ou até mesmo dois, sem ver nuvens ameaçadoras no céu impassível. Quando por acaso um cúmulo temerário despontava acima das montanhas, vizinhos, empregados de uma mercearia, vinham bater a nossa casa, sobre cujo telhado erguia-se a empena de um pequeno observatório. Dali, observavam por horas a fio a aproximação da nuvem e diziam, balançando tristemente a cabeça: "Vento sul. Vai passar longe". Tinham razão. A nuvem se afastava sem agradecer à terra com uma única gota de chuva.

Num ano de seca angustiante, na aldeia vizinha de Castelserás, a população, padres à frente, organizou uma procissão – *una rogativa* – para implorar aos céus um aguaceiro. Nuvens escuras acumulavam-se nesse dia sobre a aldeia. A prece parecia quase desnecessária.

Desafortunadamente, as nuvens se dispersaram antes do fim da procissão, e o sol ardente reapareceu. Então os sacripantas que encontramos em todos os vilarejos se apoderaram da estátua da Virgem que puxava o cortejo e, atravessando uma ponte, atiraram-na no rio Guadalope.

Em minha aldeia, onde nasci em 22 de fevereiro de 1900, pode-se dizer que a Idade Média se estendeu até a Primeira Guerra Mundial. Sociedade isolada, estática, com as diferenças entre as classes bem demarcadas. O respeito e a subordinação do povo trabalhador aos senhores, os grandes proprietários, pareciam imutáveis, fortemente arraigados nos antigos costumes. A vida se desenrolava horizontalmente, sempre a mesma, organizada e ritmada pelos campanários da igreja do Pilar. Os sinos anunciavam as cerimônias religiosas (missas, vésperas, ângelus) e os acontecimentos da vida cotidiana com o dobre fúnebre conhecido como

“toque de agonia”. Quando um morador do vilarejo chegava às portas da morte, um sino badalava langorosamente para ele: um sino grande, profundo e grave para o último embate de um adulto, um sino de bronze mais leve para a agonia de uma criança. Nos campos, nas trilhas, nas ruas, as pessoas paravam e se perguntavam: “Quem será que está morrendo?”.

Lembro-me também do toque de alarme, em caso de incêndio, e dos gloriosos carrilhões dos grandes domingos de festa.

Calanda possuía menos de 5 mil habitantes. Essa grande aldeia da província de Teruel, que nada oferece de notável a turistas de passagem, situa-se a dezoito quilômetros de Alcañiz. Em Alcañiz parava o trem que nos trazia de Zaragoza. Três charretes nos esperavam na estação. A maior chamava-se *jardinera*. A *galera* era um veículo fechado. Havia também uma pequena charrete de duas rodas. Família numerosa, carregada de baús, acompanhada por criados, nos espremíamos nos três coches. Era preciso quase três horas, sob um sol calcinante, para percorrer os dezoito quilômetros até Calanda, mas não tenho lembrança de um único minuto de tédio.

Exceto na Festa do Pilar e nas feiras de setembro, pouquíssimos forasteiros passavam por Calanda. Diariamente, por volta de 12h30, surgia num turbilhão de poeira a diligência de Macan, puxada por uma parelha de mulas. Trazia a correspondência e, muito de vez em quando, algum caixeiro-viajante perdido. Não se viu automóvel na cidade antes de 1919.

Quem o comprou chamava-se *don* Luis Gonzáles, homem liberal e moderno, e até mesmo anticlerical. *Doña* Trinidad, sua mãe, viúva de um general, pertencia a uma família aristocrática de Sevilha. Essa dama sofisticada foi vítima das indiscrições de seus criados. O fato é que, para suas abluções íntimas, ela usava um aparelho escandaloso, cuja forma, bastante parecida com a de uma guitarra, as mulheres da boa sociedade de Calanda, pudicas e indignadas, desenhavam com um gesto largo. Por causa desse bidê, ficaram um longo tempo sem dirigir palavra a *doña* Trinidad.

Esse mesmo *don* Luis Gonzáles desempenhou um papel decisivo quando os vinhedos de Calanda foram vítimas da filoxera. As mudas morriam, era inexorável, mas os camponeses se recusavam tenazmente a arrancá-las e substituí-las por cepas americanas, como se fez em toda a Europa. Um

engenheiro-agrônomo, vindo especialmente de Teruel, instalou no grande salão da prefeitura um microscópio que permitia examinar os parasitas. De nada adiantou. Os camponeses se recusavam a substituir as mudas. Então, para dar o exemplo, *don* Luis arrancou todas as suas. Como recebera ameaças de morte, passeava por seus vinhedos empunhando um fuzil. Obstinação coletiva, típica aragonesa, tardiamente vencida.

O Baixo Aragão produz o melhor azeite de oliva da Espanha, quiçá do mundo. A colheita, em determinados anos esplêndida, achava-se sempre ameaçada pela aridez, que podia desfolhar as árvores. Considerados grandes especialistas, alguns camponeses de Calanda iam todos os anos à Andaluzia para a poda das árvores, perto de Jaén e de Córdoba. No início do inverno tinha início a colheita das azeitonas e, durante o trabalho, os camponeses cantavam a "Jota Olivarera". Enquanto os homens, empoleirados em suas escadas, fustigavam com uma vara os galhos carregados de azeitonas, as mulheres, no chão, as colhiam. A "Jota Olivarera" é doce, melodiosa e delicada – pelo menos na minha lembrança. Contrasta curiosamente com as notas vibrantes e ásperas do canto regional de Aragão.

Conservo também em minha memória, a meio caminho entre a vigília e o sono, outro canto dessa época. Acredito que hoje ele esteja desaparecido, pois a melodia era transmitida de viva voz de geração para geração, sem que jamais tivesse sido escrita. Chamava-se "El canto de la aurora". Antes do amanhecer, um grupo de meninos percorria as ruas para acordar os colheiteiros, que deviam se pôr ao trabalho às primeiras horas do dia. Quem sabe algum desses "despertadores" ainda esteja vivo e possa se lembrar da letra e da melodia. Canto magnífico, meio religioso, meio profano, proveniente de uma época remota. Ele me acordava no meio da noite, na época das colheitas. Depois eu dormia de novo.

Durante todo o resto do ano uma dupla de guardas-noturnos, bem equipados com suas lanças e lampiões, embalava nosso sono: "Deus seja louvado", gritava um, e o outro respondia: "Para sempre seja louvado". Diziam também, por exemplo: "Onze horas, o tempo está claro", muito mais raramente, que alegria: "Nublado", e, às vezes, milagre: "Chovendo!".

Calanda possuía oito moinhos de azeite. Um desses moinhos já era

hidráulico, mas os outros funcionavam exatamente como no tempo dos romanos: uma pedra pesada e cônica, arrastada por cavalos ou mulas, moía as azeitonas sobre outra pedra. Parecia que nada ia mudar. Os mesmos gestos e os mesmos desejos eram transmitidos de pai para filho, de mãe para filha. Mal ouvíamos falar do progresso, que passava ao largo, como as nuvens.

A MORTE, A FÉ, O SEXO

Todas as manhãs de sexta-feira, uma dúzia de homens e mulheres de idade avançada recostava-se lentamente nos muros da igreja, em frente a nossa casa. Eram os mais pobres dos pobres, *los pobres de solemnidad*. Um de nossos empregados saía e dava um pedaço de pão para cada um, que eles beijavam respeitosamente, bem como uma moeda de dez cêntimos, esmola generosa comparada ao *céntimo por barba* – isto é, por cabeça – distribuído normalmente pelos outros ricos da aldeia.

Foi em Calanda que tive meu primeiro contato com a morte, que, ao lado de uma fé profunda e do despertar do instinto sexual, compõe o conjunto das forças vivas de minha adolescência. Certo dia, eu passeava com meu pai num olival quando a brisa trouxe um cheiro adocicado e repulsivo. A uns cem metros de nós, um burro morto, pavorosamente inchado e despedaçado, servia de repasto a um punhado de abutres e alguns cães. O espetáculo me atraía e repugnava ao mesmo tempo. Pesadamente saciadas, as aves mal conseguiam levantar voo. Os camponeses não enterravam os animais mortos, convencidos de que sua decomposição enriquecia a terra. Fiquei como que fascinado diante dessa visão, vislumbrando, para além da matéria apodrecida, um vago significado metafísico. Meu pai me agarrou por um braço e me afastou dali.

Em outra ocasião, um dos pastores de nosso rebanho, em consequência de uma discussão estúpida, levou uma punhalada nas costas e morreu. Todos os homens carregavam sempre uma boa navalha enfiada na cinta.

A autópsia foi realizada na capela do cemitério pelo médico do lugar, auxiliado por seu assistente, que também exercia a profissão de barbeiro. Outras quatro ou cinco pessoas, amigas do médico, estavam presentes. Consegui entrar discretamente na capela.

A garrafa de aguardente passava de mão em mão, e eu bebia avidamente para ganhar coragem, coragem que começou a vacilar diante do ranger do serrote que abria o crânio e do barulho das costelas quebradas uma a uma. No fim, completamente embriagado, tive que ser levado para casa, onde meu pai me castigou severamente pela bebedeira e também pelo "sadismo".

Nos enterros das pessoas do povo, o caixão era colocado em frente às portas abertas da igreja. Padres cantavam. Um vigário contornava o modesto esquife aspergindo-o com água benta e lançava uma pá de cinzas sobre o peito do cadáver, erguendo por um instante o véu que o cobria (encontramos uma reminiscência desse gesto na cena final de *Escravos do rancor* [Abismos de pasión, 1953]). O sino profundo repicava o dobre. Assim que os homens começavam a carregar o caixão para o cemitério, situado a poucas centenas de metros da aldeia, reverberavam os gritos dilacerantes da mãe: "Ah, meu filho! Você me deixou sozinha! Nunca mais te verei!". As irmãs do defunto, outras mulheres da família, às vezes até vizinhas ou amigas, juntavam-se às lamentações da mãe e formavam o coro das *plañideras*, as carpideiras.

A morte impunha sua presença com muita frequência, fazia parte da vida, como na Idade Média.

Da mesma forma, a fé. Profundamente enraizados no catolicismo romano, em nenhum instante podíamos pôr em dúvida essa verdade universal. Eu tinha um tio padre que era uma excelente pessoa. Nós o chamávamos de tio Santos. Todos os verões ele me ensinava latim e francês. Na igreja, eu lhe servia de coroinha e fazia parte do coro musical da Virgen del Carmen. Éramos sete ou oito. Eu tocava violino; um de meus amigos, contrabaixo; o reitor de uma instituição religiosa de Alcañiz (*Los escolapios*), por sua vez, tocava violoncelo. Juntos, com cantores da nossa idade, nos apresentamos umas boas vinte vezes. Em diversas ocasiões fomos convidados para nos apresentar no convento dos carmelitas – depois dos dominicanos – que se erguia na saída da aldeia, convento fundado no fim do século XIX por um tal de Forton, morador de Calanda, marido de uma dama aristocrata da família dos Cascajares. Um casal de orgulhosos carolas, que não perdiam a missa um dia sequer. Mais tarde, no início da guerra civil, os dominicanos desse convento foram fuzilados.

Calanda tinha duas igrejas e sete paróquias. Acrescente-se a isso que o tio Santos, depois de um acidente – uma queda num precipício durante uma caçada –, foi contratado pelo meu pai como administrador de seus bens.

A onipresença da religião manifestava-se em todos os detalhes da vida. Uma de minhas brincadeiras, por exemplo, era celebrar a missa no sótão da casa, diante de minhas irmãs. Eu possuía vários objetos litúrgicos de chumbo, além de uma alva e uma casula.

O MILAGRE DE CALANDA

Nossa fé era tão cega – pelo menos até os catorze anos – que todos nós acreditávamos na veracidade do célebre milagre de Calanda, no ano da graça de 1640. Esse milagre é atribuído à Virgem do Pilar, assim chamada porque apareceu para são Tiago, nos tempos remotos da ocupação romana, sobre uma coluna em Zaragoza. A Virgem do Pilar, padroeira da Espanha, é uma das duas grandes Virgens espanholas, a outra é, naturalmente, a de Guadalupe, que me parece de uma categoria bem inferior (é a padroeira do México).

Por exemplo, em 1640, um morador de Calanda, Miguel Juan Pellicer, teve uma perna esmagada por uma roda de carroça, sendo obrigado a amputá-la. Ora, tratava-se de um homem muito religioso, que ia diariamente à igreja mergulhar o dedo no óleo da lamparina que ardia diante da estátua da Virgem, para esfregar em seu toco. Uma noite, a Virgem e anjos desceram dos céus e lhe deram uma perna nova.

Como todos os milagres – que sem isso não seriam milagres –, este foi atestado por diversas autoridades religiosas e médicas da época. Deu margem a uma abundante iconografia, a diversos livros. Magnífico milagre, ao lado do qual os da Virgem de Lourdes me parecem quase ridículos. Um homem, "cuja perna estava morta e sepultada", recupera a perna intacta! Meu pai deu de presente à paróquia de Calanda um soberbo *paso*, uma dessas efígies que são agitadas durante as procissões e que os anarquistas queimaram durante a guerra civil.

Diziam na aldeia – onde nenhum de nós duvidava dessa história – que o próprio rei Filipe iv viera beijar a perna restituída pelos anjos.

Não pensem que exagero ao falar de rivalidades entre as diferentes

Virgens. Na mesma época, em Zaragoza, um padre fez um sermão durante o qual falou da Virgem de Lourdes, reconhecendo-lhe os méritos, mas para logo acrescentar que esses méritos eram menores que os da Virgem do Pilar. Na igreja, achava-se um grupo de francesas que trabalhavam como preceptoras, leitoras, nas boas famílias de Zaragoza. Chocadas com as declarações do padre, protestaram junto ao arcebispo – Soldevilla y Romero (assassinado anos depois pelos anarquistas). Julgavam intolerável que se denegrisse a célebre Virgem francesa.

No México, em torno de 1960, contei o milagre de Calanda a um dominicano francês. Ele sorriu para mim e disse:

– Meu amigo, acho que você está exagerando um pouco.

▪

Morte e fé. Presença e poder.

Em contraste, a alegria de viver era muito mais forte. Os prazeres, sempre desejados, ganhavam em intensidade quando conseguíamos satisfazê-los. Os obstáculos aumentavam a alegria.

Apesar de nossa fé sincera, nada conseguia arrefecer uma curiosidade sexual impaciente e um desejo permanente, obsedante. Aos doze anos, eu ainda acreditava que os bebês vinham de Paris (mas sem cegonhas, chegando simplesmente de trem ou de carro), até que um colega dois anos mais velho que eu – que acabaria sendo fuzilado pelos republicanos – me iniciasse no grande mistério. Começou, então, o que conheceram todos os adolescentes do mundo: conversas, suposições, informações imprecisas, aprendizagem do onanismo – em outras palavras, a função tirânica do sexo. A virtude mais elevada, nos ensinavam, era a castidade, indispensável a toda vida louvável. As duríssimas batalhas do instinto contra a castidade nos martirizavam, não se tratando sequer de pensamentos, mas de um opressivo sentimento de culpa. Os jesuítas nos diziam, por exemplo:

– Sabem por que Jesus não respondeu a Herodes quando este o interrogava? Porque Herodes era um homem lascivo, vício ao qual nosso salvador dispensava profundo horror.

Por que esse horror ao sexo na religião católica? Fiz-me essa pergunta não poucas vezes. Por razões de todo tipo, sem dúvida, teológicas,

históricas, morais e também sociais.

Numa sociedade organizada e hierarquizada, o sexo, que não respeita nenhuma barreira, nenhuma lei, pode a todo instante tornar-se fator de desordem e verdadeiro perigo. Eis por que, provavelmente, determinados padres da Igreja e são Tomás de Aquino mostraram-se de uma peculiar severidade ao abordar o domínio turvo e ameaçador da carne. São Tomás julgava inclusive que o ato de amor entre marido e mulher constitui quase sempre um pecado venial, pois nunca conseguimos varrer do espírito toda a concupiscência. Ora, a concupiscência é, por natureza, má. Desejo e prazer são necessários, uma vez que Deus assim o quis, mas toda imagem de concupiscência (que é o simples querer do amor) e todo pensamento impuro deviam ser banidos da obra da carne em prol de uma única ideia: trazer ao mundo um novo servo de Deus.

É claro, digo isso com frequência, que esse interdito implacável gera uma sensação de pecado que pode vir a ser deliciosa. Durante muito tempo, foi esse o meu caso. Da mesma forma, por razões que me escapam, sempre vi no ato sexual certa similitude com a morte, uma relação secreta, mas constante. Cheguei a traduzir esse sentimento inexplicável em imagens, em *Um cão andaluz* [*Un Chien andalou*, 1929], quando o homem acaricia os seios nus da mulher e, de repente, seu rosto se transforma no de um cadáver. Será que fiz isso porque, na infância e na adolescência, fui vítima da mais feroz opressão sexual que a história já conheceu?

Em Calanda, os jovens que podiam se permitir esse luxo iam duas vezes por ano ao bordel de Zaragoza. Uma vez – mas isso foi já em 1917 –, por ocasião da grande Festa da Virgem do Pilar, *camareras*, garçonetes reputadas como fáceis, foram contratadas por um bar de Calanda. Durante dois dias as garotas resistiram aos beliscões rudes e profusos dos fregueses (*el pizco*, em aragonês), depois desistiram e foram embora. Não aguentavam mais. Naturalmente, os fregueses não faziam outra coisa a não ser beliscar. Se tivessem tentado outra coisa, teríamos visto imediatamente a Guarda Civil interferir.

Esse prazer maldito, sem dúvida ainda mais apetecível na medida em que nos era apresentado como um pecado mortal, tentávamos imaginá-lo, brincando de médico com as meninas, observando os animais. Um de meus

colegas chegou a tentar conhecer a intimidade de uma égua, sem outro resultado senão um tombo do alto da escadinha na qual subira. Felizmente, ignorávamos até mesmo a existência da sodomia.

No verão, na hora da sesta, do calor mais opressivo, quando as moscas zumbiam nas ruas vazias, nós nos reuníamos na penumbra de uma loja de tecidos. Portas fechadas, cortinas cerradas. O empregado que cuidava da loja emprestava-nos algumas revistas "eróticas" (sabe Deus como haviam chegado até ali), *La Hoja de Parra*, por exemplo, e kdt, cujas reproduções eram mais realistas. Atualmente essas revistas proibidas pareceriam de uma inocência angelical. Mal dava para distinguir a sombra de uma perna ou de um seio, apenas o suficiente para abrasar nosso desejo, inflamar nossas confidências. A total separação entre homens e mulheres conferia um ardor extra aos nossos impulsos desajeitados. Ainda hoje, quando me recordo das minhas primeiras emoções sexuais, volto a sentir os cheiros dos panos.

Em San Sebastián, quando completei treze ou catorze anos, os banheiros nos ofereciam outro meio de informação. Eram separados por divisórias, o que tornava muito fácil introduzir-se num dos compartimentos e, através de um buraco perfurado na divisória, observar as moças se despindo do outro lado.

Porém, nessa época, entraram na moda longos alfinetes nos chapéus femininos, e as moças, sabendo-se observadas, enfiavam os alfinetes nos buracos, sem medo de furar o olho curioso (lembrei-me desse detalhe, mais tarde, em *O alucinado* [*Él*, 1953]). Para nos proteger dos alfinetes, inseríamos cacos de vidro nos buracos.

Um dos homens mais atuantes de Calanda, que teria morrido de rir escutando nossos problemas de consciência, era um dos dois médicos, *don* Leoncio. Republicano inveterado, tinha forrado todo o seu consultório com páginas coloridas da revista *El Motín*, periódico anarquista e ferozmente anticlerical, muito popular na Espanha da época. Lembro-me de uma das charges: dois padres rechonchudos sentados numa pequena charrete, e Cristo, atrelado, suando e fazendo uma careta de esforço.

Para dar uma ideia do tom dessa revista, eis, por exemplo, como ela descrevia uma manifestação em Madri, durante a qual os operários investiram violentamente contra os padres, ferindo transeuntes e

quebrando vitrines: “Ontem à tarde um grupo de operários subia tranquilamente a Calle de la Montera, quando percebeu, descendo a mesma rua do outro lado, dois padres. Diante dessa provocação [...]”. Citei diversas vezes esse artigo como um belo exemplo de “provocação”.

Só íamos a Calanda para a Semana Santa e para passar o verão – isso até 1913, quando descobri o norte e San Sebastián. A casa recém-construída por meu pai atraía os curiosos. Vinha gente até dos vilarejos vizinhos para vê-la. Era mobiliada e decorada segundo o gosto da época, aquele “mau gosto” agora reivindicado pela história da arte e cujo mais ilustre representante, na Espanha, foi o grande catalão Gaudí.

Quando a porta principal da casa se abria para alguém entrar ou sair, percebíamos sentado ou de pé nos degraus, em frente à porta, um grupo de crianças pobres, de oito a dez anos, lançando olhares assombrados para o “luxuoso” interior. A maioria delas carregava nos braços um irmãozinho ou irmãzinha incapaz de enxotar as moscas que pousavam no canto de seus olhos, na saída do canal lacrimal ou na comissura dos lábios. As mães estavam na lavoura ou na cozinha, preparando a batata e o feijão, comida básica e regular dos lavradores.

A menos de três quilômetros da aldeia, perto do rio, meu pai mandou construir uma casa de campo, que chamávamos de La Torre. Ao seu redor, plantou um pomar com árvores frutíferas que descia até um pequeno lago, onde nos esperava uma barca, que levava até o rio. Um pequeno canal de irrigação corria através da horta, onde o caseiro cultivava legumes.

A família completa – pelo menos umas dez pessoas – ia a La Torre quase diariamente, em duas *jardineras*. Nosso bando de crianças felizes cruzava quase sempre no caminho com outras desnutridas e andrajosas que, numa cesta disforme, recolhiam o cocô do cavalo que seu pai usaria para adubar alguns metros de horta. Imagens de pobreza que nos deixavam, acho, completamente indiferentes.

À noite jantávamos com bastante frequência no jardim de La Torre, à luz suave de algumas lâmpadas de acetileno, e voltávamos já bem tarde. Vida ociosa, sem ameaças. Se eu tivesse feito parte daqueles que regavam a terra com seu suor e recolhiam o cocô, quais seriam hoje minhas lembranças desse tempo?

Éramos provavelmente os últimos representantes de uma antiquíssima ordem das coisas. Raras trocas comerciais. Obediência aos ciclos. Imobilidade do pensamento. A fabricação do azeite constituía a única indústria da região. Era do exterior que nos chegavam os tecidos, os objetos de metal, os remédios, ou melhor, as substâncias básicas depois manipuladas pelo boticário, de acordo com as instruções do médico.

O artesanato local dava conta das necessidades primárias: um ferreiro, um funileiro, fabricantes de jarras e potes, um seleiro, pedreiros, um padeiro, um tecelão.

A economia agrícola permanecia de tipo semifeudal. O proprietário confiava a terra a um meeiro, que lhe entregava metade da colheita.

Conservei umas vinte fotografias tiradas em 1904 e 1905 por um amigo da família. Elas são vistas em relevo, graças a um aparelho da época. Eis meu pai, parrudo, o espesso bigode branco e quase sempre de chapéu cubano (uma exceção para um chapéu de palha). E minha mãe aos 24 anos, morena e risonha, saindo da missa, cumprimentada pelos figurões da aldeia. Meu pai e minha mãe posando com uma sombrinha, e minha mãe montada num burro (foto que se chamava "a fuga do Egito"). E eu, aos seis anos, num milharal com outras crianças. E depois lavadeiras, camponeses tosando carneiros, minha irmã Conchita pequenininha no colo de meu pai jogando conversa fora com *don* Macario, meu avô dando de comer a um cão, um lindo passarinho no ninho.

Hoje em Calanda não se veem mais pobres sentados perto da igreja às sextas-feiras para mendigar um pedaço de pão. A aldeia é relativamente abastada, as pessoas vivem bem. Há muito tempo o costume tradicional desapareceu, a cinta larga, o *cachirulo* na cabeça, a calça justa.

As ruas estão asfaltadas e iluminadas. Há água corrente, saneamento básico, cinemas, bares. Como em todo o resto do mundo, a televisão contribui de modo eficaz para a despersonalização dos espectadores. Há automóveis, motocicletas, geladeiras, uma felicidade material minuciosamente elaborada, equilibrada por esta nossa sociedade, em que o progresso científico e tecnológico relegou a um território distante a moral e a sensibilidade do homem. A entropia – o caos – assumiu a forma, cada dia mais aterradora, da explosão demográfica.

Tive a sorte de passar minha infância na Idade Média, época “dolorosa e sofisticada”, como escreveu Huysmans. Dolorosa em sua vida material. Sofisticada em sua vida espiritual. Justamente o contrário de hoje.

OS TAMBORES DE CALANDA



Os tambores de Calanda, 1960

EXISTE EM VÁRIOS PUEBLOS DE ARAGÃO UM COSTUME TALVEZ ÚNICO NO mundo, o dos tambores da Sexta-feira Santa. Bate-se tambor em Alcañiz e Hijar. Mas em lugar nenhum se faz isso com uma força tão misteriosa, tão irresistível quanto em Calanda.

Esse costume, que remonta ao fim do século XVIII, havia se extinguido por volta de 1900. Um dos párocos de Calanda, Mosén Vicente Allanegui, o ressuscitou.

Os tambores de Calanda batem sem interrupção, ou quase isso, do meio-dia da Sexta-feira Santa até o dia seguinte, Sábado de Aleluia, à mesma hora. Eles celebram as trevas que se estenderam sobre a terra no instante da morte de Cristo, bem como os terremotos, as rochas desmoronadas, o véu do templo rasgado de cima a baixo. Cerimônia coletiva impressionante, carregada de uma emoção perturbadora, que ouvi pela primeira vez em meu berço, aos dois meses de idade. Mais tarde, participei dela diversas vezes, até anos recentes, apresentando esses tambores a incontáveis amigos, que ficaram todos impressionados como eu. Em 1980, durante minha última viagem à Espanha, houve uma reunião com alguns convidados num castelo medieval, não longe de Madri. Ali, foi-lhes oferecida uma serenata de tambores vindos especialmente de Calanda. Entre esses convidados estavam excelentes amigos, Julio Alejandro, Fernando Rey, José Luis Barros. Todos se declararam emocionadíssimos, sem razão especial. Cinco deles confessaram até ter chorado.

Ignoro o que provoca essa emoção, bastante comparável à que às vezes nasce da música. Deve-se provavelmente às pulsações de um ritmo secreto, que nos fustiga do exterior, produzindo uma espécie de calafrio físico, além da razão. Meu filho Juan Luis realizou um curtametragem, *Los tambores de Calanda* [1966], e eu mesmo utilizei essas percussões profundas e inesquecíveis em diversos filmes, em particular em *A idade do ouro* [*L'Âge d'or*, 1930] e *Nazarín* [1959].

Na época da minha infância, não passavam de trezentos ou quatrocentos participantes. Hoje são mais de mil, entre os quais seiscentos ou setecentos tambores e quatrocentos bombos.

No fim da manhã da Sexta-feira Santa, a multidão se reúne na praça principal, em frente à igreja. Todos aguardam num silêncio total, tambor a

tiracolo. Se porventura um impaciente deixa escapar uma batidinha de baqueta, a multidão impõe o silêncio.

À primeira badalada do meio-dia na igreja, um enorme estrondo, como uma sonora trovoada, golpeia e esmaga a aldeia. Todos os tambores percutem ao mesmo tempo. Uma emoção indefinível, que logo vira uma espécie de embriaguez, apodera-se dos executantes. Depois de duas horas tocando desse jeito, forma-se uma procissão, conhecida como *El Pregón* (o *pregón* é o tambor oficial, o pregoeiro público), e essa procissão deixa a praça principal para percorrer a aldeia. Os últimos ainda não deixaram a praça, quando os primeiros já ressurgem do outro lado, tão densa é a massa.

Viam-se nessa procissão dois soldados romanos com barbas postiças (chamados *putuntunes*, palavra cuja pronúncia lembra o ritmo do tambor), centuriões, um general romano e outro personagem, chamado Longinos, vestindo uma armadura da Idade Média. Este último, que a princípio defende o corpo de Cristo contra os profanadores, bate-se em duelo, num dado momento, com o general romano. A massa dos tambores faz um círculo em torno dos combatentes. O general romano, dando meia-volta sobre si mesmo, indica que está morto, e Longinos sela o sepulcro sobre o qual deve velar.

Cristo é representado por uma estátua que jaz num féretro de vidro.

Durante toda a procissão, entoa-se o texto da Paixão, em que aparece diversas vezes a expressão “miseráveis judeus”, suprimida por João XXIII.

Por volta das cinco horas, tudo está consumado. Respeita-se então um momento de silêncio, depois os tambores recomeçam para só parar no dia seguinte ao meio-dia.

O rufar dos tambores obedece a cinco ou seis ritmos diferentes, de que não me esqueci. Quando dois grupos, seguindo ritmos distintos, deparam-se numa esquina, estacionam frente a frente e aí se assiste a um verdadeiro duelo de ritmos, que pode durar uma hora, ou mais. O grupo mais fraco alia-se finalmente ao mais forte.

Fenômeno assombroso, poderoso, cósmico, que roça o inconsciente coletivo, os tambores fazem o solo tremer sob nossos passos. Basta encostar a mão na parede de uma casa para senti-la vibrar. A natureza entra no ritmo dos tambores, que se prolonga noite adentro. Se alguém dorme, embalado

pelas batidas, desperta bruscamente quando essas batidas se afastam e o abandonam.

No fim da noite, o couro dos tambores está todo manchado de sangue. As mãos sangram de tanto bater. E, no entanto, trata-se de mãos calejadas, de lavradores.

Na manhã de sábado, alguns vão celebrar a subida do Calvário sobre uma colina, perto da aldeia, onde há uma via-crúcis. Os demais continuam a percutir os tambores. Às sete horas, todos se encontram para a procissão dita *del entierro*. À primeira badalada do meio-dia, tudo para até o ano seguinte. Porém, mesmo depois de voltarem à vida cotidiana, alguns moradores de Calanda ainda falam aos arrancos, obedecendo ao ritmo dos tambores emudecidos.

ZARAGOZA



No colégio dos jesuítas, 1907

O PAI DO MEU PAI ERA UM "RICO AGRICULTOR", O QUE SIGNIFICAVA POSSUIR três mulas. Teve dois filhos. Um virou farmacêutico, o outro – meu pai – deixou Calanda com quatro companheiros para servir como militar em Cuba, que ainda pertencia à Espanha.

Ao chegar a Cuba, pediram-lhe para preencher e assinar um papel. Como tinha, graças a seu professor, uma letra muito boa, foi destacado para tarefas de escritório. Seus colegas morreram todos de malária.

Concluído seu tempo de serviço, decidiu ficar por lá. Contratado como gerente de uma loja, mostrou-se trabalhador e sério. Algum tempo depois, fundou sua própria *ferreteria*, espécie de bazar onde se vendiam ferramentas, armas, esponjas, um pouco de tudo. Um engraxate, que vinha visitá-lo todas as manhãs, virou seu amigo, bem como outro empregado. Meu pai passou-lhes a empresa em sociedade e regressou à Espanha com uma pequena fortuna pouco antes da independência de Cuba. (Independência que foi recebida com indiferença na Espanha. As pessoas foram à tourada, nesse dia, como se nada tivesse acontecido.)

Quando voltou a Calanda, aos 43 anos, casou-se com uma moça de dezoito, minha mãe. Comprou muitas terras, mandou construir a casa e La Torre.

Primogênito da família, fui concebido durante uma viagem a Paris, no Hotel Ronceray, perto de Richelieu-Drouot. Tive quatro irmãs e dois irmãos. O mais velho de meus dois irmãos, Leonardo, radiologista em Zaragoza, morreu em 1980. O outro, Alfonso, quinze anos mais moço que eu, arquiteto, morreu em 1961, enquanto eu filmava *Viridiana*. Minha irmã Alicia faleceu em 1977. Restamos quatro. Minhas outras irmãs, Conchita, Margarita e Maria, estão bem vivas.

Desde os iberos e os romanos – Calanda era uma aldeia romana –, sucederam-se tantos invasores no solo da Espanha, dos visigodos aos árabes, que todos os sangues se misturaram. No século XV, havia uma única família de cristãos-velhos em Calanda. Todas as outras eram árabes. No seio de uma mesma família, podiam surgir tipos físicos incrivelmente diferentes. Minha irmã Conchita, por exemplo, podia passar por uma escandinava com seus cabelos claros e olhos azuis. Já Maria, ao contrário, parecia fugida de algum harém.

Quando meu pai saiu de Cuba, deixou na ilha seus dois sócios. Em 1912, sentindo a aproximação da guerra na Europa, decidiu voltar para lá, e me lembro das orações ditas todas as noites em família "pela boa viagem de papai". Seus sócios se recusaram a readmiti-lo nos negócios. Ele voltou para a Espanha furioso. Em virtude da guerra, os sócios ganharam milhões de dólares. Um deles, num carro conversível, encontrou meu pai na Castellana, em Madri, alguns anos depois. Não trocaram uma palavra, nem um cumprimento.

Meu pai media 1,74 metro. Era forte e tinha olhos verdes. Um homem severo, mas muito bom, que perdoava rápido.

▪

Apenas quatro meses depois do meu nascimento, em 1900, entediando-se um pouco em Calanda, ele resolveu mudar-se para Zaragoza com a família. Meus pais se instalaram num grande apartamento burguês que hoje não existe mais, uma antiga capitania-geral que ocupava um andar inteiro e tinha mais de dez sacadas. À exceção das férias em Calanda, depois em San Sebastián, morei nesse apartamento até 1917, quando, concluída a faculdade, fui para Madri.

A velha cidade de Zaragoza foi quase inteiramente destruída durante os dois cercos a que se viu submetida pelas tropas de Napoleão. Em 1900, capital de Aragão, com uma população de cerca de 100 mil habitantes, Zaragoza era uma cidade tranquila e organizada. Apesar da presença de uma fábrica de vagões de trem, nenhuma agitação operária se verificara ainda naquela que os anarquistas viriam a chamar um dia de "a pérola do sindicalismo". As primeiras greves e manifestações sérias que a Espanha conheceu explodiram em Barcelona em 1909 e resultaram no fuzilamento do anarquista Ferrer (de quem, eu nunca soube por que, há uma estátua em Bruxelas). Zaragoza viu-se afetada um pouco mais tarde, principalmente em 1917, quando se deflagrou a primeira grande greve socialista na Espanha.

Cidade calma e banal, onde veículos de tração animal já conviviam com bondes. A parte central das ruas era asfaltada, mas as calçadas viravam um lamaçal quando chovia. Impossível caminhar por elas nos dias de chuva. Uma profusão de sinos a repicar em todas as igrejas. No dia de Finados,

todos os sinos da cidade vestiam a madrugada com seu canto, das oito da noite às oito da manhã. UMA POBRE MULHER DESMAIA E É ATROPELADA POR UM FIACRE: eram assim as manchetes dos jornais. Até a guerra de 1914 o mundo era como uma terra imensa e distante, abalada por fatos que não nos afetavam, mal nos interessavam e chegavam amenizados. Por exemplo, não ouvi falar da guerra russo-japonesa, em 1905, a não ser pelas figurinhas que encontrava nas barras de chocolate. Como muitos garotos da minha idade, eu tinha um álbum de figurinhas que cheirava a chocolate. Durante meus primeiros treze ou catorze anos não vi nenhum negro, nenhum asiático – exceto, talvez, no circo. Nosso único ódio organizado – falo das crianças – dirigia-se aos protestantes, pela instigação maldosa dos jesuítas. Durante a grande Festa do Pilar atiramos pedras num infeliz que vendia bíblias por alguns cêntimos.

Em contrapartida, nenhum vestígio de antissemitismo. Foi só muito mais tarde, na França, que descobri essa forma de racismo. Os espanhóis, em suas orações e nos relatos da Paixão, podiam dirigir todo o desprezo aos judeus perseguidores de Cristo, mas nunca identificaram esses judeus de outrora com aqueles que podiam ser seus contemporâneos.

A *señora* Covarrubias era considerada a pessoa mais rica de Zaragoza. Diziam que possuía um patrimônio no valor de 6 milhões de pesetas (a título de comparação, a fortuna do conde de Romañones, o homem mais rico da Espanha, montava a 100 milhões de pesetas). Em Zaragoza, meu pai devia ocupar o terceiro ou quarto lugar. Quando o Banco Hispano-Americano passou por problemas de caixa, ele pôs sua conta corrente à disposição do estabelecimento, o que bastou, era o que corria na minha família, para evitar a falência da instituição.

Para ser franco, meu pai não fazia nada. Acordava, tomava o café da manhã, fazia sua toalete, lia os jornais (hábito que conservei). Em seguida, ia verificar se suas caixas de charutos haviam chegado de Havana, fazia suas compras, trazia às vezes vinho ou caviar, tomava regularmente um aperitivo.

O pacote que continha o caviar, delicadamente amarrado com barbante, era o único que meu pai conseguia carregar. Assim ditavam as conveniências sociais, seu lugar na sociedade: um homem de seu *status* não

carregava nada. Para isso havia os criados. Da mesma forma, quando eu ia até a casa do meu professor de música, minha governanta, que me acompanhava, carregava o estojo do meu violino.

À tarde, depois do almoço e da sesta que se seguia necessariamente ao almoço, meu pai trocava de roupa e ia até o clube. Ali jogava *bridge* e *tresillo* com os amigos, enquanto não chegava a hora do jantar.

À noite, vez por outra meus pais iam ao teatro. Zaragoza tinha quatro teatros, o Teatro Principal, que existe ainda hoje, muito bonito, cheio de dourados, onde meus pais ocupavam um camarote de assinantes. Lá, aplaudiam ora uma ópera, ora uma peça representada por atores em turnê, ora um concerto. Quase tão nobre pelo aspecto era o Teatro Pignatelli, que hoje não existe mais. Um pouco mais frívolo, especializado na opereta, o Parisina. E por fim um circo – que às vezes apresentava peças teatrais –, aonde me levavam assiduamente.

Uma de minhas melhores recordações continua sendo a opereta extraída de *Os filhos do capitão Grant* [*Enfants du Capitaine Grant*, 1868], de Júlio Verne, encenada numa superprodução. Devo ter visto esse espetáculo cinco ou seis vezes e nunca deixava de me impressionar com a queda do imenso condor sobre o palco.

Um dos grandes acontecimentos da vida de Zaragoza foi a exibição aérea do aviador francês Védrines. Pela primeira vez íamos ver um homem voar. A cidade inteira dirigiu-se a um local conhecido como Buena Vista, na encosta de uma colina. De lá de cima vimos, de fato, o aparelho de Védrines elevar-se a uns vinte metros do solo, sob os aplausos da multidão. Eu não tinha o menor interesse naquilo. Capturava lagartixas e cortava a ponta do rabo, que continuava a se agitar por um instante ainda entre as pedras.

Desde muito jovem, eu já demonstrava um gosto acentuado pelas armas de fogo. Assim que fiz catorze anos, arranjei uma pequena *browning* que transportava sempre comigo – clandestinamente, nem preciso dizer. Desconfiando um dia de alguma coisa, minha mãe me fez levantar os braços, passou as mãos pelo meu corpo e sentiu a pistola. Mais que depressa fugi, desci correndo até o pátio do nosso prédio e joguei a *browning* na caçamba de lixo – para recuperá-la mais tarde.



Turma do Instituto de Ensino Secundário de Zaragoza, 1917 (na segunda fila de cima para baixo, o terceiro da esquerda)

Num outro dia, eu estava sentado com um amigo num banco. Chegaram dois *golfos*, jovens vagabundos desempregados, sentaram-se no mesmo banco e começaram a nos empurrar, fazendo meu amigo cair no chão. Levantei-me e ameacei dar um corretivo nos dois. Um deles pegou então uma bandarilha ainda ensanguentada (era fácil arranjar uma na saída das touradas) e me ameaçou com ela. Peguei minha *browning*, em plena rua, e apontei para eles, que se acalmaram na mesma hora.

Um pouco depois, quando estavam indo embora, apresentei minhas desculpas. Minha raiva nunca dura muito.

Às vezes eu surrupiava por um dia a pistola grande do meu pai e ia treinar tiro no campo. Pedia a um amigo chamado Pelayo para ficar com os braços em cruz, com uma maçã ou uma lata de conserva em cada mão, e atirava. Que eu me lembre, nunca acertei nem na maçã nem na mão.

Outra história dessa época: um dia demos de presente aos meus pais um aparelho de jantar completo, que viera da Alemanha (ainda posso ver a chegada daquela caixa enorme). Todas as peças do aparelho estampavam o retrato de minha mãe. Mais tarde, durante a guerra civil, essa louça quebrou

e se extraviou. Anos depois da guerra, minha cunhada encontrou por acaso um dos pratos num antiquário de Zaragoza. Comprou e me deu – ainda o tenho.

ENTRE OS JESUÍTAS

Meus estudos começaram nos *corazonistas*, equivalentes na França aos irmãos do Sacré-Cœur de Jésus. A propósito, eram franceses em sua maioria e mais bem-vistos pela sociedade do que os lazaristas. Ensinaram-me a ler, inclusive em francês, pois ainda me lembro:

Où va le volume d'eau
Que roule ainsi ce ruisseau?
Dit un enfant à sa mère.
Sur cette rivière si chère
D'où nous le voyons partir
Le verrons-nous revenir? [a]

No ano seguinte, entrei como semi-interno nos jesuítas, no Colegio del Salvador, onde estudei sete anos.

O enorme casarão do colégio foi destruído. Em seu lugar ergue-se hoje – como em toda parte – um shopping center. Todas as manhãs, por volta das sete horas, um coche – ainda posso ouvir o barulho dos vidros mal encaixados – vinha me buscar em frente a nossa casa e me levava até o colégio com os outros semi-internos. O mesmo coche me trazia de volta no fim do dia, a menos que eu preferisse voltar a pé, pois o colégio ficava a apenas cinco minutos de minha casa.

Todos os meus dias começavam com a missa, às 7h30, e terminavam com o rosário da tarde. Apenas os internos usavam o uniforme completo. Os semi-internos eram identificados pelo gorro, enfeitado com um galão.

Minha primeira recordação é a de um frio paralisante, amplos cachecóis, dormência nas orelhas, nos dedos das mãos e dos pés. Nenhum aposento tinha calefação. Ao frio somava-se uma disciplina de antigamente. À menor infração, o aluno acabava de joelhos atrás de sua carteira, ou então no meio da sala, braços abertos em cruz, um livro pesando sobre cada mão. Na sala

de estudos, o inspetor ficava num estrado bem alto, tendo de ambos os lados uma escada com corrimões. Lá de cima, atento, vigiava toda a sala com visão panorâmica.

Não nos deixavam um instante a sós. Na sala de estudos, por exemplo, quando um aluno saía para ir ao banheiro – era um por um, e isso podia durar muito tempo –, o inspetor seguia-o com os olhos até a porta. Atravessada a porta, o aluno logo se via sob o olhar de outro padre, que o seguia com os olhos ao longo de todo o corredor. No fundo do corredor, em frente à porta dos banheiros, postava-se um terceiro padre.

Por outro lado, fazia-se de tudo para evitar o contato entre os alunos. Caminhávamos sempre em coluna dupla, braços cruzados (para impedir qualquer passagem de bilhete, por exemplo), guardando uma distância de cerca de um metro do colega mais próximo. Era assim que chegávamos ao pátio do recreio, em fila e em silêncio, até que uma campainha libertasse nossos gritos e pernas.

Vigilância permanente, ausência de qualquer contato pernicioso entre alunos, e silêncio. Silêncio na sala de estudos e no refeitório, bem como na capela.

Assentado nesses princípios básicos, rigorosamente observados, desenvolvia-se um ensino no qual a religião ocupava, de maneira muito natural, amplo espaço. Estudávamos o catecismo, a vida dos santos, apologética. O latim nos era familiar. Algumas técnicas não passavam inclusive de simples remanescência da argumentação escolástica.

Por exemplo, o desafio. Eu podia, se quisesse, lançar um desafio a um de meus colegas sobre esta ou aquela lição do dia. Eu chamava seu nome, ele se levantava, eu fazia uma pergunta e lançava um desafio. A linguagem utilizada naqueles dias ainda era a da Idade Média: "*Contra te! Super te!*" ("Contra ti! Sobre ti!"), e também: "*Vis cento?*" ("Queres cem?", isto é, "Queres apostar cem?", tendo como resposta "*Volo*" ("Quero").

No fim do desafio, o professor apontava o vencedor. Os dois jovens desafiantes voltavam a seus lugares.

Lembro-me também das aulas de filosofia, quando o professor nos explicava com uma espécie de sorriso misericordioso a doutrina do pobre Kant, por exemplo, que se equivocara lamentavelmente em seu raciocínio

metafísico. Tomávamos notas, ansiosos. Na aula seguinte, o professor chamava pelo nome um dos alunos e dizia: “Mantecón! Refute Kant!”. Se o aluno Mantecón tivesse aprendido bem a lição, a refutação durava menos de dois minutos.

Foi por volta dos catorze anos que surgiram minhas primeiras dúvidas referentes à religião que tão ciosamente nos envolvia. Essas dúvidas tiveram como origem a realidade do inferno e, principalmente, do Juízo Final, cena inconcebível. Eu não podia imaginar todos os defuntos e defuntas, de todos os tempos e países, levantando-se subitamente do seio da terra, como nos quadros da Idade Média, para a ressurreição final. Aquilo me parecia absurdo, impossível. Eu me perguntava onde estariam amontoados esses bilhões de corpos? E também: se há um Juízo Final, para que serve o outro julgamento, aquele se que segue imediatamente à morte e que, a princípio, é definitivo e irrevogável?

É verdade que, em nossos dias, são incontáveis os padres que não acreditam nem no inferno, nem no diabo, nem no Juízo Final. Minhas dúvidas colegiais os divertiriam.

▪

Apesar do rigor, do silêncio e do frio, guardo uma excelente lembrança do Colegio del Salvador. Nunca o menor escândalo sexual veio perturbar a boa ordem, fosse entre alunos, ou entre alunos e professores. Excelente aluno, eu tinha um dos piores comportamentos do colégio. No último ano, passei a maioria dos meus recreios de pé no pátio, de castigo. Uma vez aprontei uma espetacular.

Eu tinha por volta de treze anos. Era terça-feira da Semana Santa, e eu devia partir no dia seguinte para bater com todas as minhas forças os tambores de Calanda. De manhã bem cedinho, indo a pé para o colégio, meia hora antes da missa, encontrei dois colegas. Defronte do colégio havia um velódromo e uma taberna infame. Meus dois maus ladrões incentivaram-me a entrar naquela taberna e comprar uma garrafa de uma aguardente pavorosa, daquela bem baratinha que chamamos de *matarratas*. Quando saí da taberna, próximo a um pequeno canal, os dois canalhas me incitaram a beber, e ambos sabiam que era difícil para mim

resistir a um convite desse tipo. Bebi direto no gargalo – enquanto eles mal molhavam os próprios lábios –, e de repente vi tudo embaralhado e cambaleei.

Meus dois queridos colegas me levaram até a capela e lá eu me ajoelhei. Durante a primeira parte da missa, permaneci de joelhos, de olhos fechados, como todo mundo. Chegou a leitura do Evangelho, quando os fiéis devem se levantar. Fiz um esforço, levantei-me e, de repente, nauseado, vomitei o que bebera sobre os ladrilhos do lugar santo.

Naquele dia – em que conheci meu amigo Mantecón –, fui carregado para a enfermaria e depois para casa. Cogitaram expulsar-me do colégio. Muito chateado, meu pai falou em suspender a ida a Calanda, depois desistiu, por bondade, acho.

Aos quinze anos, quando íamos fazer nosso exame de fim de ano no Instituto de Ensino Secundário, em outras palavras no liceu laico, o diretor, não sei por quê, me deu um pontapé humilhante e me chamou de *payaso* ("palhaço").

Saí da fileira, fiz meu exame sozinho e à noite comuniquei a minha mãe que acabara de ser expulso dos jesuítas. Minha mãe foi até o diretor do colégio, o qual se declarou disposto a me conservar por eu ter obtido a "menção honrosa", a mais alta distinção, em história universal. Mas me recusei a voltar para o colégio.

Matricularam-me, então, no Instituto, onde eu devia passar dois anos, até o fim do curso. Todo estudante podia escolher entre esse liceu público e vários estabelecimentos de ensino religioso.

Durante esses dois anos, um estudante de direito me apresentou uma coleção bem barata de livros de filosofia, história e literatura, da qual não me haviam falado no Colegio del Salvador. O leque de minhas leituras alargou-se subitamente. Descobri Spencer, Rousseau e até Marx. A leitura de *A origem das espécies*, de Darwin, que foi um deslumbramento, terminou de me fazer perder o que me restava de fé. Minha virgindade acabava de perder-se num pequeno bordel de Zaragoza. Simultaneamente, depois do início da guerra na Europa, tudo mudava, tudo rachava, tudo estilhaçava a nossa volta. Por ocasião dessa guerra, a Espanha já se dividia em duas tendências irredutíveis que, vinte anos depois, iam matar-se mutuamente.

Toda a direita e todos os elementos conservadores do país declararam-se profundamente germanófilos. Toda a esquerda e todos aqueles que se afirmavam liberais e modernos inflamavam-se a favor da França e dos aliados. Era o fim da calma provincial, dos ritmos lentos e repetidos, da hierarquia social indiscutível. O século XIX acabava de terminar.

Eu tinha dezessete anos.

O PRIMEIRO CINEMA

Em 1908, ainda criança, descobri o cinema.

O estabelecimento chamava-se Farrucini. Do lado de fora, numa bela fachada de madeira em que se abriam duas portas, uma para a entrada, a outra para a saída, cinco autômatos de um realejo, empunhando instrumentos musicais, atraíam ruidosamente os curiosos. Dentro do galpão, coberto por um simples toldo, o público sentava-se em bancos. Minha governanta me acompanhava, naturalmente. Me acompanhava sempre, até quando eu ia à casa do meu amigo Pelayo, que morava do outro lado da rua.

As primeiras imagens animadas que vi, e que me deixaram maravilhado, foram as de um porco. Era um desenho animado. Envolto num cachecol tricolor, o porco cantava. Um toca-discos, instalado atrás da tela, reproduzia a canção. O filme era em cores, lembro-me perfeitamente, o que significa que o haviam pintado quadro a quadro.

Naquela época, tratava-se de uma mera atração de feira, uma descoberta da técnica. À exceção da ferrovia e dos bondes, já incorporados à rotina, a técnica considerada moderna não desempenhava senão um papel limitado em Zaragoza. Em 1908, creio que não existia em toda a cidade senão um único automóvel, que funcionava à base de eletricidade. O cinema era a irrupção de um elemento totalmente novo em nosso universo medieval.

Nos anos seguintes, salas permanentes instalaram-se em Zaragoza, com poltronas e bancos compridos, dependendo do preço. Por volta de 1914 existiam excelentes cinemas, Le Salon Doré, o Coïné (nome de um célebre fotógrafo) e o Ena Victoria. Esqueci o nome de um quarto, na Calle de los Estebanes. Eu tinha uma prima que morava nessa rua e da janela de sua cozinha dava para assistir aos filmes. Essa janela, então, foi emparedada e

instalaram na cozinha um teto de vidro para deixar a luz passar. Mas tínhamos feito um buraco nos tijolos, e dali, alternadamente, às escondidas, ficávamos espiando as imagens mudas se mexendo.

Lembro-me muito vagamente dos filmes que vi nessa época. Às vezes confundo-os com outros filmes que veria depois em Madri. Mas lembro-me de um cômico francês que caía o tempo todo. Era conhecido na Espanha como Toribio (seria Onésimo?). Passavam também filmes de Max Linder e de Méliès, como *Viagem à lua* [*Le Voyage dans la Lune*, 1902]. Os primeiros filmes americanos chegaram um pouco mais tarde, sob a forma de fitas burlescas ou folhetins de aventuras. Lembro-me também dos melodramas românticos italianos, que arrancavam lágrimas. Ainda vejo Francesca Bertini, a grande estrela italiana, a Greta Garbo da época, amarfanhando a comprida cortina de sua janela e chorando. Patético e tedioso.

Conde Hugo e Lucila Love (que pronunciamos *lovê* em espanhol), atores americanos, estiveram entre os mais populares dessa época, estrelando as aventuras sentimentais e movimentadas dos folhetins.

Em Zaragoza, além do pianista tradicional, cada cinema tinha seu explicador, isto é, um homem que, de pé ao lado da tela, explicava a ação em voz alta. Dizia por exemplo:

– Então o conde Hugo vê sua mulher passeando de braço dado com outro homem, que não é ele. E agora os senhores e as senhoras verão como ele abre a gaveta de sua escrivaninha para pegar um revólver e assassinar a mulher infiel.

O cinema proporcionava uma forma de narrativa tão nova, tão incomum, que a imensa maioria do público sentia muita dificuldade para compreender o que se passava na tela e como os acontecimentos se encadeavam de uma cena para outra. Estamos inconscientemente habituados à linguagem cinematográfica, à montagem, às ações simultâneas ou sucessivas, e até mesmo aos *flashbacks*. Naquela época, porém, o público pelejava para decifrar a nova linguagem.

Daí a presença do explicador.

Não posso esquecer meu pavor, partilhado aliás por toda a sala, quando vi meu primeiro *travelling para a frente*. Na tela, uma cabeça avançava para nós, cada vez maior, como se fosse nos engolir. Era impossível imaginar um

instante que fosse que a câmera se aproximava da cabeça – ou que esta crescia mediante uma trucagem, como nos filmes de Méliès. O que víamos era uma cabeça vindo em nossa direção e crescendo de modo descomunal. E, iguaizinhos a são Tomé, o apóstolo, acreditávamos no que víamos.

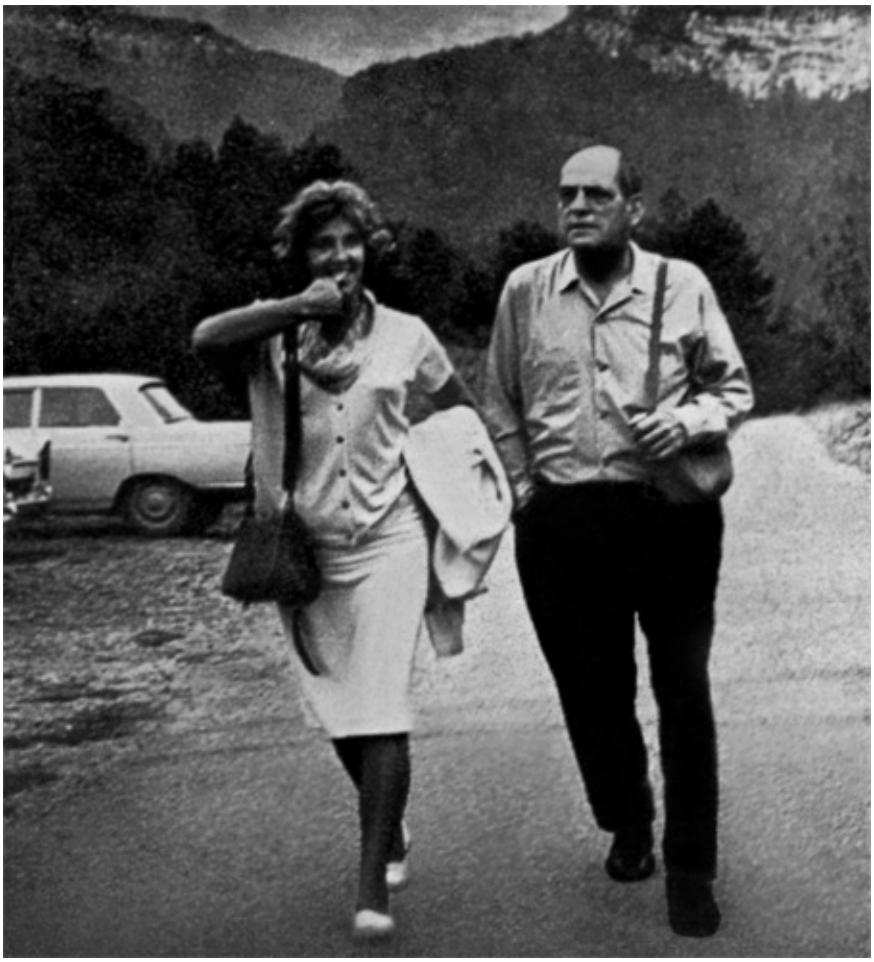
Acho que minha mãe foi ao cinema um pouco mais tarde, mas tenho quase certeza de que meu pai, morto em 1923, nunca viu um único filme em sua vida. Ainda assim, em 1909, recebeu a visita de um de seus amigos, que chegava de Palma de Mallorca, propondo-lhe financiar a implantação de galpões de cinema na maioria das cidades da Espanha. Meu pai recusou, dispensando tão somente desprezo ao que lhe parecia uma atividade de saltimbancos. Se tivesse aceitado, eu talvez fosse hoje o maior distribuidor espanhol.

Durante os vinte ou trinta primeiros anos de sua existência, o cinema foi considerado um entretenimento de parque de diversões, vulgar, bom para o populacho, sem nenhum futuro artístico. Nenhum crítico se interessava. Em 1928 ou 1929, quando comuniquei a minha mãe a intenção de realizar meu primeiro filme, foi um choque para ela, que quase chorou, como se eu tivesse dito: “Mamãe, quero ser palhaço”. Foi preciso a intervenção de um advogado, amigo da família, que explicou com toda a seriedade que o cinema permitia ganhar somas nem um pouco desprezíveis e até mesmo realizar obras interessantes, como os grandes filmes de época rodados na Itália. Minha mãe se deixou convencer, mas nunca viu o filme que financiou.

---

[a] Em tradução livre: “Para onde vai toda essa água/ que corre assim por esse riacho?/ Pergunta uma criança à mãe./ A esse rio tão querido/ De onde o vemos partir/ o veremos regressar?”. [N. T.]

AS RECORDAÇÕES DE CONCHITA



O cineasta com a irmã Conchita nos Pirineus, c. 1961

HÁ UNS VINTE ANOS, MINHA IRMÃ CONCHITA TAMBÉM RELATOU, PARA a revista francesa *Positif*, algumas de suas recordações. Eis o que ela disse sobre nossa infância:

> Éramos sete irmãos. Luis, o mais velho, e, sucedendo-se em escadinha, três irmãs, da qual eu era a terceira e a mais tonta. Luis nasceu em Calanda por puro efeito do acaso, mas cresceu e foi criado em Zaragoza.
>
> Como ele volta e meia me acusa de fazer meus relatos começarem no período pré-natal, esclareço que minhas lembranças mais remotas são uma tempestade num corredor e uma garota bonita coçando sua coxa branca atrás de uma porta. Eu tinha cinco anos.
>
> Luis já frequentava os jesuítas. Logo cedo pela manhã, havia entre mamãe e ele pequenas brigas porque ele queria sair sem o obrigatório gorro do uniforme. Muito pouco severa com seu filho favorito, minha mãe era absolutamente intransigente nesse ponto, não sei muito bem por quê.
>
> Quando Luis já tinha catorze ou quinze anos, minha mãe mandava uma das garotas segui-lo para verificar se, como prometera, ele não tinha escondido o gorro sob o casaco. E, de fato, ele o escondia.
>
> Por inteligência nata e sem o menor esforço, Luis tirava as melhores notas. A tal ponto que, pouco antes do fim do ano escolar, cometia voluntariamente algum deslize para evitar a humilhação de ser sagrado imperador perante o público nas distribuições de prêmios.
>
> Durante a ceia, a família escutava com emoção as peripécias de sua vida de colegial. Uma vez, Luis nos assegurou que durante um almoço retirara de sua sopa uma cueca de jesuíta suja e preta. Meu pai, que em qualquer circunstância defendia por princípio o colégio e os professores, se recusou a acreditar naquilo. Como Luis insistia, foi expulso da sala de jantar, e saiu muito digno, dizendo, como Galileu: "Apesar de tudo, havia uma cueca".
>
> Aos treze anos, Luis começou a ter aulas de violino, porque sentia uma vontade enorme de fazer isso e porque parecia ter talento para esse instrumento. Esperava a gente ir se deitar e, depois, empunhando o violino, ia até o quarto onde nós três dormíamos; começava por expor o

“tema”, acerca do qual me dou conta, lembrando hoje, de que era bastante wagneriano, embora na época ele soubesse disso tanto quanto nós. Não acho que sua música fosse música de verdade, mas para mim era a ilustração que enriquecia minhas aventuras imaginárias. Luis conseguiu formar uma orquestra, e nas grandes solenidades religiosas eles lançavam do alto do coro, sobre as massas extasiadas, as notas da “Missa” de Perossi e da “Ave Maria” de Schubert.

Meus pais iam frequentemente a Paris e nos enchiam de brinquedos na volta. De uma dessas viagens trouxeram um teatro, que devia medir um metro quadrado, para o meu irmão. Tinha painéis de fundo e cenários. Lembro-me de dois: o primeiro, uma sala do trono; o outro, uma floresta. Os personagens de papelão representavam um rei, sua rainha, um bufão e escudeiros. Não mediam mais de dez centímetros e deslocavam-se sempre de frente, embora caminhassem de lado, puxados por um arame. Para completar o elenco, Luis tinha um leão na posição de saltar que, em outros tempos, sobre uma pedra de alabastro, fora um peso de papéis. Usava também uma Torre Eiffel dourada que até então morava ora no salão, ora na cozinha, ora na despensa. Não consigo me lembrar se a Torre Eiffel representava algum figurão cínico ou uma cidadela, mas lembro-me muito bem de tê-la visto entrar em cena saltitando na sala do trono, amarrada ao rabo retesado do temível leão.

Oito dias antes da apresentação, Luis começava seus preparativos. Ensaiava com os eleitos que, como na Bíblia, eram poucos; eles instalavam cadeiras num dos sótãos e enviavam convites aos meninos e meninas com mais de doze anos da aldeia. No último minuto, preparavam um pequeno lanche com caramelos e suspiros, e, para beber, água com vinagre e açúcar. Como julgávamos aquela bebida originária de um país exótico, bebíamos com prazer e devoção.

Para que Luis nos deixasse, nós, suas irmãs, nosso pai tinha que ameaçar proibir a apresentação.

Alguns anos mais tarde e por uma razão provavelmente grave, o prefeito organizou um festival na escola municipal. Meu irmão, com dois outros garotos, entrou em cena fantasiado metade de cigano, metade de

bandido, brandindo enormes tesouras de tosa e cantando. A despeito dos anos, ainda me lembro da letra: “Com essa tesoura e minha gana de cortar, vou à Espanha tramar uma pequena revolução”. Pelo visto, hoje aquelas tesouras são *Viridiana*. Os espectadores aplaudiram entusiasticamente e jogaram charutos e cigarros para ele.

Mais tarde, como ganhava no braço de ferro dos mais fortes da aldeia, organizou lutas de boxe, alcunhando-se o “Leão de Calanda”. Em Madri, foi campeão amador peso leve, mas, quanto a isso, não tenho mais detalhes.

Luis começara a falar, em casa, de seu desejo de ser engenheiro agrônomo. A ideia agradava a meu pai, que já o via melhorando nossas propriedades do Baixo Aragão. Minha mãe, ao contrário, odiava-a: era uma carreira que não se podia cursar em Zaragoza. E era justamente isso que tanto alvoroçava Luis: deixar Zaragoza e a família. Formou-se com notas excelentes.

Nessa época, passávamos o verão em San Sebastián. Luis só voltava a Zaragoza nas férias ou quando acontecia alguma tragédia, como por ocasião da morte de meu pai, quando Luis tinha 22 anos.

Em Madri, passou seus anos de estudante na Residência, fundada pouco antes. A maioria dos residentes viria a se distinguir mais tarde nas letras, nas ciências e nas artes, e sua amizade continua a ser uma das melhores coisas na vida de meu irmão. Apaixonou-se em seguida pela biologia e ajudou Bolívar durante alguns anos em seus trabalhos. Foi talvez nessa época que se tornou naturalista.

Sua alimentação diária era comparável à de um esquilo e, sob temperaturas abaixo de zero, apesar da neve, usava roupas leves e andava descalço ou de sandálias franciscanas. Meu pai ficava possesso. Ainda que no fundo tivesse orgulho de um filho capaz de tais coisas, não queria reconhecer isso e se zangava quando o via levantar uma perna depois da outra para lavar os pés na água gelada da pia, sempre que lavava as mãos. Naquela época, tínhamos (a menos que tenha sido antes; realmente não me entendo com o calendário) um rato do tamanho de uma lebre, sujo e com o rabo áspero, que tratávamos como um membro da família. Nós o levávamos para viajar numa gaiola de

periquito, e durante muito tempo ele complicou bastante nossa vida. Morreu, o coitado, como um santo, apresentando sintomas claros de envenenamento. Tínhamos cinco empregadas e não conseguimos descobrir a assassina. De toda forma, esquecemos o rato antes que seu cheiro tivesse desaparecido completamente.

Sempre tivemos algum animal: macacos, papagaios, falcões, sapos e rãs, uma ou duas cobras, um grande lagarto africano que a cozinheira, numa reação de pavor, matou sadicamente com um golpe de atiçador na bancada da cozinha.

Não me esqueço de Gregorio, carneiro que quase esmigalhou meu fêmur e minha bacia quando eu tinha dez anos. Acho que foi trazido da Itália muito jovem. Foi sempre um hipócrita, e eu só gostava de Nene, o cavalo.

Tínhamos uma grande caixa de chapéus cheia de camundongos cinzentos. Eram de Luis, mas ele nos deixava olhar uma vez por dia. Selecionara alguns casais que, bem nutridos e tratados, haviam procriado loucamente. Antes de partir, ele os levou para o sótão e, para grande prejuízo do proprietário do lugar, devolveu-lhes a liberdade, recomendando-lhes "crescer e multiplicar".

Todos nós apreciávamos e respeitávamos tudo que tinha vida, até mesmo uma vida vegetal. Acho que eles também nos respeitavam e amavam. Podíamos atravessar uma floresta cheia de animais ferozes sem correr perigo. Uma exceção: as aranhas.

Monstros pavorosos e medonhos que a qualquer instante podem nos privar da alegria de viver. Uma estranha morbidez buñuelesca faz delas o tema principal de nossas conversas familiares. Nossas histórias de aranhas são fabulosas.

Contam que meu irmão Luis, diante de um monstro de oito olhos, com a boca rodeada de pedipalpos em forma de gancho, perdeu os sentidos numa pousada toledana onde estava almoçando e só recobrou os sentidos em Madri.

Minha irmã mais velha não encontrava folha de papel suficientemente grande para nela desenhar a cabeça e o tórax da aranha que a espiava num hotel. Quase chorando, descrevia-nos os quatro

pares de olhares dardejados pela fera quando um *groom*, incompreensivelmente calmo, pegou-a por uma pata e a levou para fora do quarto.

Minha irmã, com sua mão bonita, imita a marcha vacilante e terrível das velhas aranhas aveludadas e poeirentas que arrastam atrás de si farrapos sujos de sua própria substância e que, com uma pata amputada, perpassam as recordações de nossa infância. A última aventura me aconteceu não faz muito tempo. Eu descia a escada quando ouvi atrás de mim um barulho suave e repulsivo. Pressenti o que era. Sim, era ela mesma, a horrível inimiga hereditária dos Buñuel. Achei que ia morrer e nunca me esquecerei do barulho infernal que ela fez quando se viu esmagada pelo pé do garoto que trazia os jornais. Eu quase lhe disse: "Você salvou mais que a minha vida". Ainda me pergunto com que terrível desígnio ela me seguia daquela forma.

Aranhas! Tanto nossos pesadelos como nossas conversas fraternais estão repletos delas.

Quase todos os animais citados acima pertenciam ao meu irmão Luis, e nunca vi criaturas mais bem tratadas, cada uma segundo suas próprias necessidades biológicas. Ainda hoje ele continua a gostar de animais, e chego a suspeitar que tenta inclusive não odiar mais as aranhas.

Vemos em *Viridiana*, numa longa estrada, um pobre cachorro amarrado debaixo de uma carroça. Buscando ideias para seu filme, Luis foi testemunha dessa situação e fez de tudo para remediá-la, mas esse é um costume tão enraizado no camponês espanhol que seria o mesmo que lutar contra moinhos de vento. Durante toda a filmagem, comprei por ordem sua um quilo de carne para os cachorros, e para qualquer outro cachorro que viesse a passar por ali.

Durante um desses verões que passávamos em Calanda, tivemos a "grande aventura" da nossa infância. Luis devia ter treze ou catorze anos. Resolvemos ir a uma aldeia vizinha sem a autorização de nossos pais. Estávamos com primos da mesma idade e saímos de casa vestidos – não sei por quê – como se fôssemos a uma festa. A aldeia, situada a cerca de cinco quilômetros, chama-se Foz. Lá tínhamos propriedades e colonos; visitamos todos, e eles nos ofereceram vinho doce e bolinhos. O

vinho nos deixou tão eufóricos e corajosos que nos estimulou a dar uma volta no cemitério. Lembro-me de Luis deitado na mesa das autópsias e pedindo que lhe extirpássemos as vísceras. Lembro-me também de nossos esforços para ajudar uma de minhas irmãs a retirar a cabeça de um buraco que o tempo abrira num túmulo. Estava tão encalacrada que Luis teve que arrancar o reboco com as unhas para libertá-la.

Depois da guerra voltei a esse cemitério atrás dessas recordações. Achei-o menor e mais velho. Fiquei muito impressionada ao ver, jogado num canto, um caixãozinho branco, desmantelado, no fundo do qual jazia o resto mumificado de um bebê. Através do que fora a sua barriga, crescia um ramo de papoulas vermelhas.

Após nossa visita inconscientemente sacrílega ao cemitério, voltamos pelos morros desmatados, calcinados pelo sol, à procura de alguma caverna fabulosa. O vinho doce continuava a nos estimular, e fomos assim capazes de audácias diante das quais adultos recuariam: pular no fundo de um abismo profundo e estreito, rastejar por um outro, horizontal, e alcançar a primeira caverna. Nosso equipamento de espeleólogos era um simples toco de vela confiscado do cemitério. Enquanto durou aquela luz, caminhamos, e então, de repente, mais nada, nem luz, nem coragem, nem alegria. Luis dizia que o bater de asas dos morcegos eram pterodátilos pré-históricos, mas que ele nos defenderia contra seus ataques. Mais tarde, um de nós sentiu fome: Luis se ofereceu heroicamente para ser devorado. Ele já era meu ídolo, e, aos prantos, me ofereci em seu lugar: eu era a mais jovem, a mais terna, a mais tola do primeiro grupo de irmãos e irmãs...

Esqueci a angústia daquelas horas, como esquecemos a dor física. Mas me lembro muito bem da nossa alegria ao sermos encontrados, bem como do medo do castigo. Em virtude de nossas péssimas condições, não houve castigo; retornamos “ao aconchego do lar” numa carroça puxada por Nene. Meu irmão estava desmaiado. Não sei se era insolação, medo ou tática.

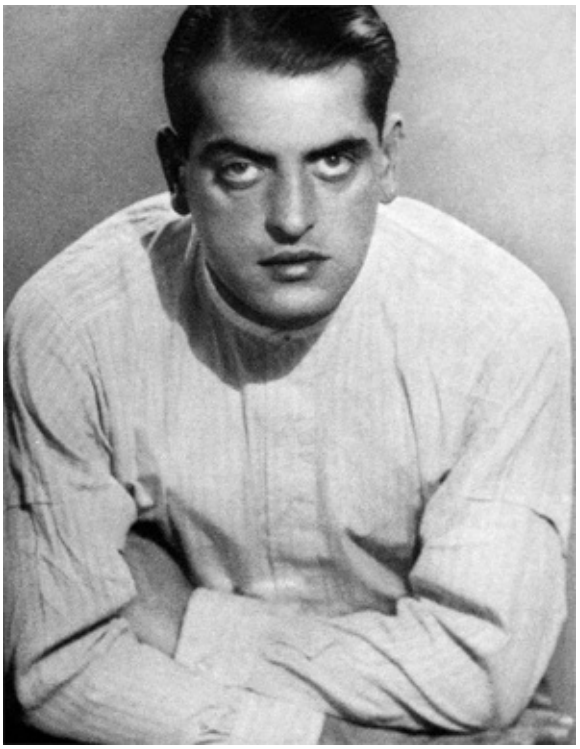
Durante dois ou três dias, nossos pais se dirigiram a nós na terceira pessoa. Quando achava que não estávamos escutando, meu pai contava às visitas nossa aventura exagerando as dificuldades e exaltando o

sacrifício de Luis. Nunca ninguém mencionou o meu, no mínimo tão heroico quanto. Sempre foi assim na nossa família, e apenas meu irmão Luis sempre reconheceu e elogiou meus raros valores humanos.

Os anos se passaram. Luis, com seus estudos, e nós, com nossa educação de senhoritas de boa família, quase não nos víamos. Minhas duas irmãs mais velhas, apesar de muito jovens, estavam casadas. Meu irmão gostava de jogar damas com a do meio. Suas partidas sempre terminavam mal, tal a gana que tinham de ganhar. Não jogavam a dinheiro, mas promoviam uma espécie de guerra de nervos. Quando ganhava, minha irmã tinha o direito de torcer e puxar um projeto de bigode inexistente que Luis tinha sob o nariz, e isso até ele pedir arrego. Ele resistia por horas, depois dava um pulo e atirava longe o tabuleiro e tudo o que estivesse ao seu alcance.

Quando ganhava, tinha o direito de aproximar do nariz de minha irmã um fósforo aceso até obrigá-la a pronunciar um palavrão que havíamos aprendido com um antigo cocheiro. Este nos dizia, quando éramos bem pequenos, que, se queimássemos o focinho de um morcego, ele falaria: “Babaca, babaca”. Minha irmã se recusava a fazer o morcego, e a coisa sempre acabava mal.

OS PRAZERES DESTE MUNDO



Fotografado por Man Ray, 1929

PASSEI HORAS DELICIOSAS NOS BARES. O BAR É PARA MIM UM LUGAR DE MEDITAÇÃO e recolhimento, sem o qual a vida é inconcebível. Hábito antigo que se arraigou ao longo dos anos. Como são Simeão Estilita, empoleirado sobre sua coluna e dialogando com seu Deus invisível, passei nos bares longos momentos de devaneio, raramente conversando com o garçom, na maioria das vezes comigo mesmo, invadido por cortejos de imagens que não cessavam de me surpreender. Hoje, velho como o século, não saio mais de casa. Sozinho, nas horas sagradas do aperitivo, na saleta onde guardo minhas garrafas, gosto de me lembrar dos bares que amei.

Esclareço desde logo que faço uma distinção entre *bar* e *café*. Em Paris, por exemplo, nunca encontrei um bar decente. Em compensação, é uma cidade que abunda em admiráveis cafés. Onde quer que estejamos, de Belleville a Auteuil, nunca ficamos angustiados por não encontrar uma mesa para sentar e um garçom para anotar o pedido. É possível imaginar Paris sem os cafés, sem as maravilhosas varandas, sem as tabacarias? Seria como viver numa cidade devastada por uma explosão atômica.

Grande parte da atividade surrealista desenvolveu-se no Café Cyrano, na Place Blanche. Eu também gostava do Sélect, nos Champs-Elysées, e fui convidado para a inauguração do La Coupole, em Montparnasse. Foi lá que encontrei Man Ray e Aragon para organizarmos a primeira sessão de *Um cão andaluz*. Não poderia citar todos. Digo apenas que o café supõe a conversa, o vaivém, a amizade, vez ou outra, mulheres.

O bar, ao contrário, é um exercício de solidão.

Tem que ser, acima de tudo, calmo, bem escuro, bem confortável. Toda música, ainda que distante, deve ser severamente proibida (ao contrário do costume infame que se espalha hoje pelo mundo). Uma dúzia de mesas no máximo, se possível com fregueses pouco comunicativos.

Gosto por exemplo do bar do Hotel Plaza, em Madri. Fica no subsolo, o que é excelente, pois convém desconfiar das paisagens. O *maître* me conhece bem e me leva imediatamente a minha mesa favorita, junto à parede. Depois do aperitivo, podemos pedir o jantar. A luz ambiente é bastante discreta, mas as mesas são suficientemente iluminadas.

Em Madri, eu também gostava muito do Chicote, repleto de recordações preciosas. Mas é um lugar mais para ir com amigos do que para uma

meditação solitária.

No Hotel del Paular, no norte de Madri, instalado num dos pátios do magnífico mosteiro gótico, eu tinha o hábito de tomar meu aperitivo da noite numa sala comprida com colunas de granito. À exceção dos sábados e domingos, dias sempre nefastos, quando turistas e crianças barulhentas espremem-se por toda parte, eu ficava praticamente sozinho, cercado por reproduções de quadros de Zurbarán, um dos meus pintores favoritos. A sombra silenciosa de um garçom passava ao longe de tempos em tempos, respeitando meu recolhimento alcoólico.

Posso dizer que adorei esse lugar como um velho e querido amigo. No fim de um dia de passeio e de trabalho, Jean-Claude Carrière, que colaborava nos roteiros, me concedia 45 minutos de solidão. Dali a pouco, pontualmente, seus passos ressoavam no chão de lajes de pedra. Sentava-se à minha frente, e eu me via na obrigação – era um acordo entre nós, pois creio que a imaginação é uma faculdade do espírito que pode ser treinada e desenvolvida, como a memória – de lhe contar uma história, curta ou comprida, que eu acabara de imaginar durante meus 45 minutos de devaneio. Essa história podia ou não ter relação com o roteiro no qual trabalhávamos. Podia ser engraçada ou melodramática, sangrenta ou celestial. O essencial era contar.

A sós com as cópias de Zurbarán e as colunas de granito, essa admirável pedra de Castela, na companhia privilegiada de minha bebida favorita (voltarei a isso daqui a pouco), eu me abstraía, fora do tempo, sem esforço, abrindo-me para as imagens que logo se esgueiravam no recinto. Às vezes pensava em assuntos familiares, planos prosaicos, e de repente alguma coisa acontecia, uma ação, em geral surpreendente, delineava-se, personagens surgiam, falavam, expunham seus conflitos, seus problemas. Volta e meia eu ria sozinho no meu canto. Às vezes, quando sentia que essa ação inesperada podia ser útil ao roteiro, retrocedia, tentava organizar as coisas, com maior ou menor sucesso, e guiar minhas ideias errantes.

De Nova York, guardo excelentes recordações do bar do Hotel Plaza, a despeito de ser um ponto de encontro muito badalado (e proibido às mulheres). Eu costumava dizer aos meus amigos, que puderam comprovar várias vezes o fato: “Se passarem por Nova York e quiserem saber se estou

na cidade, deem um pulinho no bar do Plaza ao meio-dia. Se eu estiver em Nova York, estarei lá". Infelizmente, esse bar magnífico, com vista para o Central Park, agora foi invadido pelo restaurante do hotel. Sobraram apenas, para o bar propriamente dito, duas mesas.

No que se refere aos bares mexicanos que frequento, gosto muito, na própria capital, do El Parador, mas é para ir com amigos, como o Chicote. Durante muito tempo me senti completamente à vontade no bar do hotel de San José Purúa, no Michoacán, onde costumava me refugiar para escrever meus roteiros durante mais de trinta anos.

O hotel se situa no flanco de um grande cânion semitropical. Assim, as janelas do bar se abriam para uma bela paisagem, o que em princípio é um inconveniente. Por sorte, uma árvore tropical com galhos flexíveis e entrelaçados como um nó de enormes serpentes, uma *ziranda*, crescia bem em frente à janela, escondendo em parte a paisagem verde. Eu deixava meu olhar se perder nos infinitos cruzamentos dos galhos, que eu seguia como fios sinuosos de múltiplas histórias e sobre os quais via pousar de quando em quando uma coruja, uma mulher nua ou outra coisa qualquer.

Infelizmente, e sem nenhuma razão plausível, fecharam o bar. Ainda nos vejo, Silberman, Jean-Claude e eu, em 1980, vagando como almas penadas pelos meandros do hotel em busca de um lugar aceitável. É uma recordação desagradável. Nossa época devastadora, que destrói tudo, não poupa nem os bares.

Agora queria falar das bebidas. Como é um tema em que sou praticamente inesgotável – uma conversa sobre esse assunto com o produtor Serge Silberman pode realmente durar horas –, tentarei ser bem conciso. Os que não estejam interessados – desgraçadamente, eles existem – podem pular algumas páginas.

Acima de tudo coloco o vinho, e mais especificamente o vinho tinto. Encontramos na França o melhor e o pior (nada mais ignóbil que o *coup du rouge* dos bistrôs de Paris). Sinto uma grande ternura pelo Valdepeñas espanhol, bebido frio, num odre de pele de cabra, e pelo Yepes branco da região de Toledo. Os vinhos italianos me parecem falsificados.

Existem nos Estados Unidos bons vinhos californianos, o Cabernet e outros. Às vezes tomo um vinho chileno ou mexicano. E isso é tudo.

Naturalmente, nunca bebo vinho num bar. O vinho é um prazer puramente físico, que não excita em absoluto a imaginação.

Num bar, para induzir e estimular o devaneio, o recomendável é o gim inglês. Meu drinque favorito é o *dry* martíni. Considerando o papel primordial que ele desempenhou nesta vida que relato, vejo-me obrigado a dedicar-lhe uma ou duas páginas. Como todos os drinques, o *dry* martíni é uma invenção americana. Compõe-se essencialmente de gim e gotas de um vermute, de preferência Noilly-Prat. Os autênticos aficionados, que apreciam seu *dry* martíni bem seco, chegavam a dizer que bastava deixar um raio de sol atravessar uma garrafa de Noilly-Prat antes de tocar o copo de gim. Um bom *dry* martíni, diziam certa época nos Estados Unidos, deve se parecer com a concepção da Virgem Maria. Com efeito, sabemos que, segundo são Tomás de Aquino, o poder gerador do Espírito Santo atravessou o hímen da Virgem "como um raio de sol passa através de uma vidraça, sem quebrá-la". O mesmo se passa com o Noilly-Prat, diziam. Mas eu achava isso um pouco de exagero. Outra recomendação: convém que o gelo utilizado esteja bem frio, bem duro, para não soltar água. Nada pior que um martíni aguado. Peço licença para dar minha receita pessoal, fruto de longa experiência, com a qual continuo a obter um sucesso lisonjeador.

Guardo tudo o que é necessário no congelador na véspera do dia em que espero meus convidados, os copos, o gim, a coqueteleira. Tenho um termômetro que me permite certificar-me de que o gelo está numa temperatura de cerca de vinte graus abaixo de zero.

No dia seguinte, quando chegam os amigos, pego tudo de que preciso. Sobre o gelo bem duro despejo algumas gotas de Noilly-Prat e meia colherinha de café de angustura. Agito tudo, depois jogo fora o líquido. Preservo apenas o gelo, que carrega o ligeiro vestígio dos dois perfumes, e sobre o gelo despejo o gim puro. Sacudo um pouco mais e sirvo. É só isso, mas é insuperável.

Em Nova York, nos anos 1940, o diretor do Museu de Arte Moderna [MOMA] me ensinou uma versão ligeiramente diferente, com Pernod em vez da angustura. Isso me pareceu herético, e, a propósito, a moda passou.

Além do *dry* martíni, que continua sendo o meu favorito, sou o modesto inventor de um coquetel chamado Buñueloni. Na realidade, trata-se

simplesmente de um plágio do famoso Negroni, porém, em vez de misturar Campari ao gim e ao Cinzano doce, substituo o Campari pelo Carpano.

É um drinque que tomo de preferência à noite, antes de ir para a mesa. Temos mais uma vez a presença do gim, que predomina em quantidade sobre os outros dois componentes, constituindo um ótimo estímulo para o devaneio. Por quê? Não faço a mínima ideia. É apenas uma constatação.

Como provavelmente vocês perceberam, não sou alcoólatra. Claro, na minha vida houve ocasiões em que bebi até cair. Mas no mais das vezes trata-se de um ritual delicado, que não gera embriaguez de verdade, mas uma espécie de tonteira, de bem-estar sereno, análogo ao efeito de uma droga leve. Isso me ajuda a viver e trabalhar. Se me perguntassem se alguma vez na minha vida eu me desesperei por falta de bebida, diria que não tenho lembrança de isso ter ocorrido. Sempre tive alguma coisa para beber, pois sempre tomei minhas precauções.

Por exemplo, passei cinco meses nos Estados Unidos em 1930, na época da Lei Seca, e acho que nunca bebi tanto. Eu tinha em Los Angeles um amigo *bootlegger* [a] – me lembro muito bem dele, faltavam-lhe três dedos em uma das mãos – que me ensinou como distinguir o gim verdadeiro do falsificado. Bastava agitar a garrafa de determinada maneira: o gim verdadeiro produzia bolhas.

Também era possível encontrar uísque nas farmácias, sob receita médica, e havia restaurantes que serviam vinho em xícaras de café. Em Nova York, eu conhecia um bom *speak-easy* ("falem baixo").* Batia-se de determinada forma numa pequena porta, abria-se uma janelinha, entrava-se rápido. Do lado de dentro, era um bar igual a outro qualquer. Tinha tudo o que se queria.

A Lei Seca foi uma das ideias mais absurdas do século. Convém dizer que nessa época os americanos embriagavam-se ferozmente. Depois, acho que aprenderam a beber.

Eu também tinha um fraco pelos aperitivos franceses, o *piconbière-grenadine*, por exemplo (drinque favorito do pintor Tanguy) e sobretudo o *mandarin-curaçao-bière*, que me subia à cabeça mais abruptamente que o *dry* martíni. Infelizmente, esses compostos admiráveis estão em vias de extinção. Assistimos a uma pavorosa decadência do aperitivo, triste sinal

dos tempos, entre outros.

Naturalmente, de vez em quando tomo uma vodca com caviar, aquavita com salmão defumado. Gosto das aguardentes mexicanas, da tequila e do mescal, mas não passam de regra-três. Quanto ao uísque, nunca me interessei. É uma bebida que não entendo.

Um dia, numa dessas colunas sobre medicina que encontramos nas revistas francesas – *Marie-France*, se bem me lembro –, li que o gim é um calmante maravilhoso e um antídoto eficaz contra a angústia gerada pelas viagens aéreas. Decidi comprovar imediatamente a veracidade de tal afirmação.

Sempre tive medo de avião, um medo constante e irreprimível. Se eu visse, por exemplo, um dos pilotos passar ao nosso lado com a expressão séria, pensava: pronto, estamos perdidos, está escrito na cara dele. Se, ao contrário, ele passasse sorrindo, supersolícito, eu pensava: o negócio está feio, ele quer nos tranquilizar. Todos esses temores desapareceram como por encanto no dia em que decidi seguir os excelentes conselhos de *Marie-France*. Habituei-me, a cada viagem, a preparar um odrezinho de gim, que embrulhava num jornal para conservar fresco. No salão de embarque, esperando a chamada dos passageiros, tomava furtivamente uma boas talagadas de gim e logo me sentia calmo, serenado, preparado para enfrentar sorrindo as piores turbulências.

Se tivesse que enumerar todas as virtudes do álcool, não terminaria nunca. Em 1977, em Madri, quando eu me descabelava, em consequência de um desentendimento total com uma atriz, para continuar a filmagem de *Esse obscuro objeto do desejo* [*Cet Obscur Objet du désir*, 1977], e Serge Silberman, o produtor, estava determinado a interromper o filme, o que representava um prejuízo considerável, estávamos uma noite os dois num bar, bem abatidos, e subitamente ocorreu-me a ideia – mas apenas depois de um segundo *dry* martíni – de pegar duas atrizes para fazer um único papel, o que jamais se fizera. Serge vibrou com a ideia, que apresentei como uma piada, e o filme foi salvo graças a um bar.

Em Nova York, nos anos 1940, quando eu era muito amigo de Juan Negrín, filho do ex-presidente do conselho republicano, e de sua mulher, a atriz Rosita Díaz, tivemos um dia a ideia de abrir um bar que se chamaria *Ao*

tiro de canhão e seria escandalosamente caro, o mais caro do mundo. Nele só haveria drinques sofisticados, incrivelmente requintados, vindos dos quatro cantos da terra.

Seria um bar íntimo, bastante confortável, de um bom gosto inatacável, naturalmente, com apenas umas dez mesas. Em frente à porta, justificando o nome do estabelecimento, uma velha bombarda, com pavio e pólvora preta, que faria um disparo, a qualquer hora do dia ou da noite, sempre que um cliente gastasse mil dólares.

Esse plano sedutor, mas muito pouco democrático, jamais foi executado. A ideia é de quem pegar. É interessante imaginar um modesto funcionário, num prédio vizinho, acordado às quatro horas da manhã por um canhoneio e dizendo à mulher, deitada ao seu lado: "Outro sem-vergonha que acaba de gastar mil dólares!".

▪

Impossível beber sem fumar. No que me toca, comecei aos dezesseis anos e nunca parei. Verdade que raramente fumei mais de vinte cigarros por dia. O que fumei? De tudo. Fumo preto espanhol. Há vinte anos afeiçoei-me aos cigarros franceses, Gitanes e sobretudo Celtiques, que coloco acima de todos.

O tabaco, que se casa admiravelmente com o álcool (se o álcool é a rainha, o tabaco é o rei), é um solícito companheiro de todos os acontecimentos de uma vida. É o grande amigo dos bons e dos maus dias. Acendemos um cigarro para comemorar uma alegria ou esconder uma amargura. Quando estamos sozinhos ou em grupo.

O tabaco é um prazer de todos os sentidos, da visão (que espetáculo, sob o papel prateado, os cigarros brancos enfileirados como que para uma parada), do olfato, do tato. Se me vendassem os olhos e colocassem um cigarro aceso na minha boca, eu me negaria a fumar. Gosto de apalpar o maço no meu bolso, abri-lo, apreciar entre dois dedos a consistência de um cigarro, sentir o papel sob meus lábios, o gosto do fumo na minha língua, ver irromper a chama, aproximá-la, encher-me enfim de calor.

Um homem que eu conhecia desde a universidade, Dorronsoro, republicano espanhol de origem basca, morreu de um câncer conhecido

como “do fumante”. Eu ia visitá-lo no hospital, no México. Estava todo entubado e com uma máscara de oxigênio que retirava de quando em quando para dar uma tragada furtiva num cigarro. Fumou até as últimas horas de sua vida, fiel ao prazer que o matava.

Portanto, respeitáveis leitores, peço licença, encerrando estas considerações sobre o álcool e o tabaco, pais tanto das amizades fortes como dos devaneios fecundos, para lhes dar um duplo conselho: não bebam e não fumem. Faz mal à saúde.

▪

Acrescento que o álcool e o tabaco acompanham muito bem o ato amoroso. Geralmente, o álcool vem antes e o tabaco depois. Que não esperem de mim confidências eróticas extraordinárias. Os homens da minha geração, em especial os espanhóis, sofriam de uma timidez ancestral diante das mulheres e de um desejo sexual que talvez fosse, como eu disse, o mais poderoso do mundo.

Esse desejo era fruto, naturalmente, de séculos de catolicismo opressor e castrador. A proibição de qualquer relação sexual fora do casamento (e das outras também), o banimento de toda imagem, de toda palavra que pudesse se relacionar de perto ou de longe ao ato de amar, tudo contribuía para fazer nascer um desejo excepcionalmente violento. Quando, a despeito de todas as proibições, esse desejo se realizava, ele proporcionava um gozo físico incomparável, pois vinha sempre misturado à alegria secreta do pecado. Sem sombra de dúvida, um espanhol sentia, ao copular, um prazer superior ao de um chinês ou de um esquimó.

Na minha mocidade, na Espanha, com raríssimas exceções, só conhecíamos duas formas de fazer amor: o bordel e o casamento. Quando fui à França pela primeira vez, em 1925, achei absolutamente extraordinário, e na verdade revoltante, ver um homem e uma mulher se beijando na rua. Da mesma forma, espantava-me que um homem e uma moça pudessem morar juntos fora do casamento. Esses costumes eram quase inimagináveis para mim. Pareciam-me obscenos.

Desde esses dias remotos, muitas coisas aconteceram. Em particular, de uns anos para cá, assisti ao desaparecimento progressivo, mesmo em sonho,

do meu instinto sexual. Me alegro com isso, pois é como se eu tivesse me livrado de um tirano. Se Mefistófeles aparecesse e me oferecesse de volta o que chamam de virilidade, eu lhe diria: “Não, obrigado, isso eu não quero, mas fortaleça meu fígado e meus pulmões para que eu possa continuar bebendo e fumando”.

Preservado das perversões que espreitam os anciãos impotentes, é com um olhar sereno, sem nenhum arrependimento particular, que me lembro das putas madrilenhas, dos bordéis parisienses e das *taxi-girls* de Nova York. À exceção de alguns quadros vivos, em Paris, acho que só assisti a um único filme pornográfico em minha vida, deliciosamente intitulado *Soeur Vaseline* [1925]. Nele, no jardim de um convento, via-se uma bondosa freira dando para o jardineiro, o qual por sua vez era sodomizado por um monge, terminando tudo numa suruba.

Ainda revejo as meias de algodão preto da freirinha, que iam até acima do joelho. Jean Mauclair, do Studio 28, me deu esse filme de presente, mas eu o perdi. Com René Char, fisicamente muito forte, como eu, tínhamos planejado entrar num cinema para crianças, subjugar o projecionista, amarrá-lo, amordaçá-lo e projetar *Soeur Vaseline* para

um público jovem. *O tempora! o mores!* [b] A ideia de profanar a infância nos parecia uma das formas mais sedutoras de subversão. Naturalmente, não fizemos nada disso.

Também gostaria de dizer algumas palavras sobre minhas orgias frustradas. Na época, a ideia de participar de uma orgia nos excitava sobremaneira. Um dia, em Hollywood, Charlie Chaplin organizou uma para mim e dois amigos espanhóis. Chegaram três garotas deslumbrantes de Pasadena, mas lamentavelmente elas começaram a brigar, pois todas queriam Chaplin, até que foram embora.

Em outra ocasião, em Los Angeles, eu e meu amigo Ugarte convidamos Lya Lys, que atuava em *A idade do ouro*, e uma de suas amigas para irem a minha casa. Estava tudo preparado, as flores, o champanhe. Novo fracasso. As duas ficaram apenas uma hora e se retiraram.

Na mesma época, um diretor soviético cujo nome me escapa, que obtivera autorização para ir a Paris, me pediu para organizar uma pequena orgia parisiense para ele. Ele chegara numa péssima hora. Consultei

Aragon, que me perguntou: “E então, meu amigo, será que você quer ser…?”. Aqui, com a maior delicadeza do mundo, Aragon usou uma palavra que o leitor há de presumir, mas que não posso escrever. Nada me parece mais desprezível, de uns anos para cá, do que a proliferação de palavras chulas, sem nenhuma razão de ser, nos livros ou entrevistas de nossos escritores. Essa pretensa liberalização é um arremedo miserável de liberdade. Eis por que me recuso a qualquer insolência sexual, a qualquer exibicionismo verbal.

De toda forma, à pergunta de Aragon, respondi: “De jeito nenhum”. Aragon então me aconselhou a evitar qualquer tipo de orgia, e o russo voltou de mãos vazias para a Rússia.

---

[a] Termo em inglês usado para designar pessoas que vendiam ilegalmente bebidas alcoólicas nos Estados Unidos na época da Lei Seca. [N. T.]

[b] “Oh tempos! oh costumes!” Célebre frase do filósofo Cícero contra a perversidade dos homens do seu tempo, em discurso feito contra o senador Catilina de Roma, em 63 a.c. [N. T.]

MADRI: RESIDÊNCIA DOS ESTUDANTES 1917 1925



Representação de *Don Juan Tenorio* na Residência dos Estudantes, 1920

EU SÓ TINHA IDO A MADRI UMA ÚNICA VEZ, COM MEU PAI, PARA UMA temporada breve. De volta em 1917, com meus pais, para procurar um lugar onde prosseguir os estudos, no início eu me sentia paralisado pelo meu provincianismo. Observava discretamente, para imitá-las, como as pessoas se vestiam e se comportavam. Ainda me lembro de meu pai, com seu chapéu de palha, dando-me explicações em voz alta e amparando-se na sua bengala, na Calle de Alcalá. Com as mãos nos bolsos, eu olhava para o outro lado, fingindo que não o conhecia.

Visitamos diversas pensões madrilenhas de estilo clássico, onde se comia todos os dias o *cocido a la madrileña*, com grão-de-bico e batatas assadas, um pouco de toucinho, chouriço e, às vezes, um pedaço de frango ou carne. Minha mãe não quis nem ouvir falar nisso, ainda mais por temer que reinasse certa liberdade de costumes nessas pensões.

Finalmente, graças à recomendação de um senador, *don* Bartolomé Esteban, matricularam-me na Residência dos Estudantes, onde eu permaneceria durante sete anos. São tão ricas e vivas minhas recordações dessa época que posso dizer, sem medo de errar, que sem a Residência minha vida teria sido outra.

Espécie de *campus* universitário à inglesa, financiado por fundações privadas, a Residência cobrava apenas sete pesetas por um quarto individual e quatro pesetas por um quarto dividido com outro estudante. Meus pais pagavam a pensão e me davam, além disso, vinte pesetas por semana para meus gastos, soma bem confortável, mas sempre insuficiente. A cada feriado, de volta a Zaragoza, eu pedia a minha mãe que quitasse minhas dívidas contraídas durante o trimestre. Meu pai nunca soube de nada.

Dirigida por um homem de vasta cultura, originário de Málaga, *don* Alberto Jiménez, a Residência, onde podíamos cursar todas as disciplinas desejadas, compreendia salas de conferências, cinco laboratórios, uma biblioteca e vários campos de esporte. Podia-se ficar ali o tempo que se quisesse e mudar de disciplina no meio do caminho.

Antes de deixar Zaragoza, quando meu pai me perguntou o que eu queria fazer da vida, respondi, querendo acima de tudo fugir da Espanha, que meu desejo era ser compositor e ir estudar na Schola Cantorum, em

Paris. Recusa taxativa de meu pai. Eu precisava de uma profissão séria, e todo mundo sabe que compositores morrem de fome.

Comuniquei-lhe então minha inclinação pelas ciências naturais e a entomologia. “Seja um engenheiro agrônomo”, ele me aconselhou. Infelizmente, embora tivesse passado em primeiro lugar em biologia, tirei notas fatais em matemática durante três anos seguidos. Sempre me perdi no pensamento abstrato. Algumas verdades matemáticas me saltavam aos olhos, mas eu me sentia incapaz de seguir e repetir os meandros de uma demonstração.

Meu pai, irritado com aquelas notas vergonhosas, me segurou uns meses em Zaragoza e providenciou aulas particulares para mim. Quando voltei a Madri, no mês de março, devido à falta de quartos vagos na Residência, aceitei a oferta de Juan Centeno, irmão do meu bom amigo Augusto Centeno, de morar com ele. Instalamos uma cama extra em seu quarto. Fiquei ali um mês. Estudante de medicina, Juan Centeno saía cedinho pela manhã. Antes de sair, penteava-se demoradamente diante do espelho, mas parando no cocuruto, deixando em desordem e abandonados os cabelos que não via atrás da cabeça. Depois de duas ou três semanas desse procedimento absurdo repetido diariamente, acabei por odiá-lo, apesar do favor que lhe devia. Ódio inexplicável, oriundo de um desvio obscuro do inconsciente, lembrado numa rápida cena de *O anjo exterminador* [*El ángel exterminador*, 1962].

Para agradar a meu pai, mudei de carreira e comecei a estudar engenharia industrial, que abrangia todas as disciplinas técnicas, mecânica, eletromagnetismo, e exigia seis anos de estudos. Passei nos exames de desenho industrial e numa parte dos exames de matemática (graças às aulas particulares); depois, durante o verão, em San Sebastián, aconselhei-me junto a dois amigos de meu pai, um dos quais, Asín Palacios, gozava de grande reputação de arabista. O outro tinha sido meu professor no liceu de Zaragoza. Comuniquei-lhes meu horror pela matemática, meu tédio daqueles longos estudos, minha aversão àquilo, e eles foram conversar com meu pai, que aceitou que eu seguisse minha inclinação pelas ciências naturais.

O Museu de História Natural situava-se a algumas dezenas de metros da

Residência. Trabalhei ali durante um ano, com bastante interesse, sob a supervisão do grande Ignacio Bolívar, na época o mais famoso especialista em ortópteros do mundo. Ainda hoje sou capaz de identificar à primeira vista diversos insetos, bem como de dizer seus nomes latinos.

Depois daquele ano, durante uma excursão a Alcalá de Henares liderada por Américo Castro, professor do Centro de Estudos Históricos, fiquei sabendo que vários países estrangeiros careciam de leitores de espanhol. Tão intenso era meu desejo de partir que me ofereci imediatamente. Mas não aceitavam estudantes de ciências naturais. Para obter o posto de leitor, era preciso estudar letras ou filosofia.

Daí uma brusca e última reviravolta. Comecei a me preparar para a licenciatura em filosofia, que compreendia três vertentes: história, literatura e filosofia propriamente dita. Optei por história.

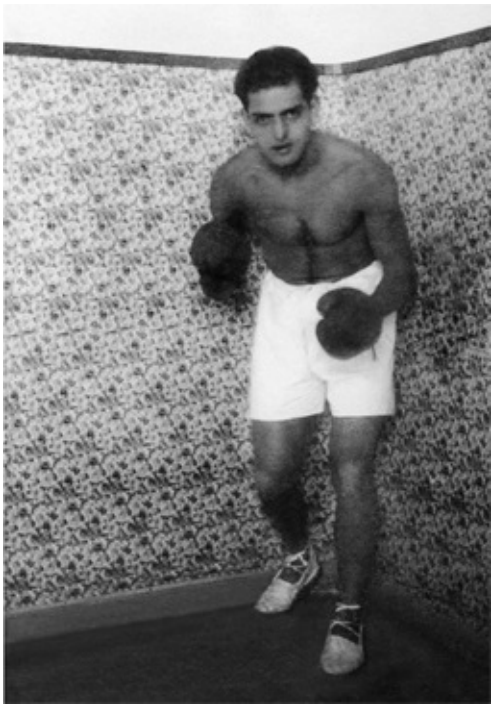
▪

Esses detalhes são fastidiosos, sei perfeitamente. Mas, se queremos tentar seguir, passo a passo, o caminho aleatório de uma vida, ver de onde ela vem e para onde vai, como escolher entre o supérfluo e o indispensável?

▪

Foi também na Residência que passei a praticar esportes. Diariamente, de calção e descalço mesmo quando a geada cobria o solo, eu corria num campo de treinamento da cavalaria da Guarda Civil. Fundei a equipe de atletismo da faculdade, que participou de diversas competições universitárias, e cheguei a praticar boxe amador. Apenas duas lutas ao todo. Uma delas ganhei por w.o., meu adversário não se apresentou. A outra perdi por pontos, depois de cinco *rounds*, por falta de ataque. A bem da verdade, eu só pensava em proteger o rosto.

Tudo o que fosse exercício me parecia adequado. Cheguei até a escalar a fachada da Residência.



Lutando boxe na Residência dos Estudantes, Madri, 1921

Conservei durante toda a minha vida – ou quase toda – os músculos adquiridos nessa época, em particular a musculatura do abdômen e do estômago muito dura. Fazia inclusive uma espécie de número: deitava no chão e meus colegas pulavam na minha barriga. Outra especialidade: o braço de ferro. Disputei incontáveis torneios em mesas de bar ou de restaurante, até uma idade bem respeitável.

▪

Na Residência dos Estudantes, vi-me diante de uma escolha inevitável. O ambiente no qual eu vivia, o ambiente literário que agitava Madri naquela época, o encontro de amigos inestimáveis, tudo me influenciou nessa escolha. Em que momento preciso decidir o que fazer da vida? Hoje isso é quase impossível de responder.

A Espanha vivia um período que agora me parece – comparado ao que se seguiu – relativamente calmo. O grande acontecimento foi a revolta de Abd el-Krim no Marrocos e a acachapante derrota das tropas espanholas em Annual, em 1921, justamente o ano em que eu devia prestar o serviço militar. Pouco antes, eu conhecera o próprio irmão de Abd el-Krim na

Residência, razão pela qual mais tarde quiseram me enviar em missão ao Marrocos – missão que recusei.

Naquele ano, em função da guerra no Marrocos, foi suspensa a lei que permitia às famílias ricas reduzir o período de serviço militar de seus filhos. Fui encaminhado para um regimento de artilheiros que, tendo se sobressaído na guerra colonial, estava dispensado de combater no Marrocos. Um dia, entretanto, em razão das circunstâncias, nos comunicaram: "Partimos amanhã". Naquela noite, pensei seriamente em desertar. Dois amigos meus fizeram isso, e um deles acabou engenheiro no Brasil.

No fim das contas, a partida foi adiada, e passei o tempo todo do serviço em Madri. Nada de especial. Continuava a visitar meus amigos, uma vez que nos concediam o direito de sair todas as noites e dormir em casa, exceto quando estávamos de plantão. Isso durou catorze meses.

Nessas noites de plantão, aprendi o que era a inveja. Dormíamos todos vestidos, até mesmo com nossas cartucheiras, em meio aos percevejos do corpo da guarda, esperando o turno. Na sala ao lado ficavam os sargentos junto a uma boa estufa, jogando baralho e com um copo de vinho ao alcance da mão. Tudo o que eu queria no mundo naquelas horas era ser sargento.

Assim, no que se refere a certos períodos de minha vida, recordo – como todo mundo – apenas uma imagem, às vezes um sentimento ou impressão: meu ódio por Juan Centeno e seus cabelos displicentemente penteados, minha inveja da estufa dos sargentos.

Ao contrário da maioria de meus amigos, apesar das condições de vida frequentemente duras, apesar do frio, apesar do tédio, guardo boas lembranças da temporada entre os jesuítas e do serviço militar. Vi e aprendi coisas que não se aprendem em nenhuma outra parte.

Depois da libertação, encontrei meu capitão num concerto. Ele só conseguiu me dizer:

– O senhor era um bom artilheiro.

▪

A Espanha viveu alguns anos sob a ditadura familiar de Primo de Rivera, pai

do fundador da Falange. O movimento operário, sindicalista e anarquista, se desenvolvia; ao mesmo tempo, nascia timidamente o Partido Comunista espanhol. Um dia, ao voltar de Zaragoza, fiquei sabendo, na estação, que anarquistas haviam assassinado em plena rua, na véspera, o presidente do conselho, Dato. Peguei um fiacre, e o cocheiro me mostrou o impacto das balas na Calle de Alcalá.

Em outra ocasião, vibramos com a notícia de que anarquistas, liderados se bem me lembro por Ascaso e Durruti, tinham acabado de assassinar o arcebispo de Zaragoza, Soldevilla y Romero, personagem odioso, detestado por todo mundo, até por um tio meu cônego. Nessa noite, na Residência, bebemos à danação de sua alma.

Quanto ao resto, devo dizer que nossa consciência política, ainda entorpecida, mal começava a despertar. Exceto por três ou quatro de nós, foi preciso esperar os anos 1927-28, um pouco antes da proclamação da República, para que essa consciência se manifestasse. Até então – com poucas exceções – só dávamos uma atenção discreta às primeiras revistas anarquistas e comunistas. Estas últimas nos revelaram os textos de Lênin e Trótski.

As únicas discussões políticas de que participei – talvez as únicas de Madri na época – realizavam-se na *peña* do Café de Platerías, na Calle Mayor.

Uma *peña* é uma reunião realizada regularmente num café. Esse costume desempenhou papel essencial na vida de Madri, e não apenas na vida literária. O pessoal se reunia por profissões, sempre no mesmo estabelecimento, à tarde, das quinze às dezessete horas, ou à noite, a partir das 21 horas. Uma *peña* podia reunir entre oito e quinze participantes, todos homens. As primeiras mulheres só apareceram por volta do início dos anos 1930, em detrimento de sua reputação.

No Café de Platerías, onde se reunia uma *peña* política, eu via frequentemente Sam Blanca, um aragonês de tendências anarquistas, que escrevia em diversas revistas, na *España Nueva*, por exemplo. O extremismo de suas opiniões era tão notório que o prendiam automaticamente no dia seguinte a qualquer atentado. Por exemplo, quando Dato foi assassinado.

Santolaria, que dirigia um jornal de tendências anarquistas em Sevilha,

também participava dessa *peña* quando se encontrava em Madri. Eugenio d'Ors também comparecia às vezes.

Lá ainda conheci esse poeta estranho e magnífico chamado Pedro Garfias, um homem que podia passar quinze dias no encalço de um adjetivo. Ao encontrá-lo, eu perguntava, por exemplo:

– E aí, achou o adjetivo?

– Não, continuo procurando – ele respondia, antes de se afastar, pensativo.

Ainda sei de cor um de seus poemas, intitulado "Peregrino", extraído da antologia *Bajo el ala del sur* ("Sob a asa do sul"):

Fluían horizontes de sus ojos
Traía rumor de arenas en los dedos
Y un haz de sueños rotos
Sobre sus hombros trémulos
La montaña y el mar sus dos lebreles,
La saltaban al paso
La montaña assombrada, el mar encabritado… [a]

Garfias dividia um quarto modesto, na Calle Humilladero, com seu amigo Eugenio Montes. Fui visitá-los uma manhã, por volta das onze horas. Displicentemente, ao mesmo tempo em que tagarelava, Garfias arrancava com a mão percevejos que passeavam em seu peito.

Durante a guerra civil, publicou poemas patrióticos que me agradavam menos. Emigrou para a Inglaterra sem saber uma palavra de inglês, hospedando-se na casa de um inglês que não sabia nada de espanhol. Apesar disso, parece que conversavam animadamente por horas a fio.

Depois da guerra, foi para o México, como inúmeros espanhóis republicanos. Era visto, quase como um mendigo, imundo, entrando nos cafés para ler poemas em voz alta. Morreu na miséria.

▪

Madri ainda era uma cidade bem pequena, capital administrativa e artística. Andava-se muito para ir de um lugar a outro. Todo mundo se conhecia, todos os encontros eram possíveis.

Chego uma noite ao Café Castilla com um amigo. Vejo divisórias instaladas para isolar uma parte da sala, e o garçom nos comunica que Primo de Rivera viria jantar com duas ou três pessoas. Ele chega, com efeito, manda imediatamente retirarem as divisórias e, avistando-nos, nos chama: "*Hola, jóvenes! Una copita!*". O ditador nos oferecia uma bebida.

Esbarrei até com o rei Alfonso XIII. Eu estava na janela do meu quarto na Residência. Sob meu chapéu de palha, a brilhantina me empastava os cabelos. Subitamente o coche real parou sob a minha janela, com o cocheiro, um ajudante e outra pessoa (mais jovem, eu era apaixonado pela rainha, a bela Victoria). O rei saiu do carro para me fazer uma pergunta. Não conseguia achar o caminho. Pasmo, e apesar de teoricamente anarquista naquela época, respondi muito educadamente, encabuladíssimo, concedendo até o "*majestad*". Quando a carruagem se afastou, me dei conta de que não havia tirado o chapéu de palha. Minha honra estava salva.

Contei essa aventura ao diretor da Residência. Minha reputação de farsante estava tão bem consolidada que ele mandou checar minhas palavras junto a um secretário do Palácio Real.

▪

Em uma *peña*, às vezes acontecia de todos se calarem de repente e abaixarem os olhos, constrangidos. Alguém acabava de entrar no café, e esse homem era considerado um *gafe*.

Um *gafe* era um sujeito com mau-olhado, um espalhador de azar. Acreditava-se piamente, em Madri, que era melhor evitar a proximidade com determinados indivíduos. Meu cunhado, marido de Conchita, conheceu um capitão do estado-maior cuja presença era temida por todos os seus companheiros. Quanto ao dramaturgo Jacinto Grau, melhor nem pronunciar seu nome. A desgraça parecia acompanhá-lo com estranha perseverança. Durante uma conferência que ele deu em Buenos Aires, o lustre caiu, ferindo gravemente várias pessoas.

Tomando como pretexto o fato de que diversos atores morreram depois de filmar comigo, alguns amigos meus me acusaram de ser um *gafe*. Não é nada disso, e protesto energicamente. Se for necessário, outros amigos meus podem me servir de testemunhas.

▪

No fim do século XIX e no início do XX, a Espanha conheceu uma geração de escritores portentosos, que foram nossos mestres. Conheci a maioria deles, Ortega y Gasset, Unamuno, Valle-Inclán, Eugenio d'Ors, para citar apenas estes quatro, que exerceram influência sobre todos nós. Conheci também o grande Galdós – de quem mais tarde eu viria a adaptar *Nazarín* e *Tristana* [1970] –, mais velho que os outros e situando-se à parte. A bem da verdade, vi-o apenas uma vez, na casa dele, muito velho e quase cego, junto a um braseiro, com uma manta no colo.

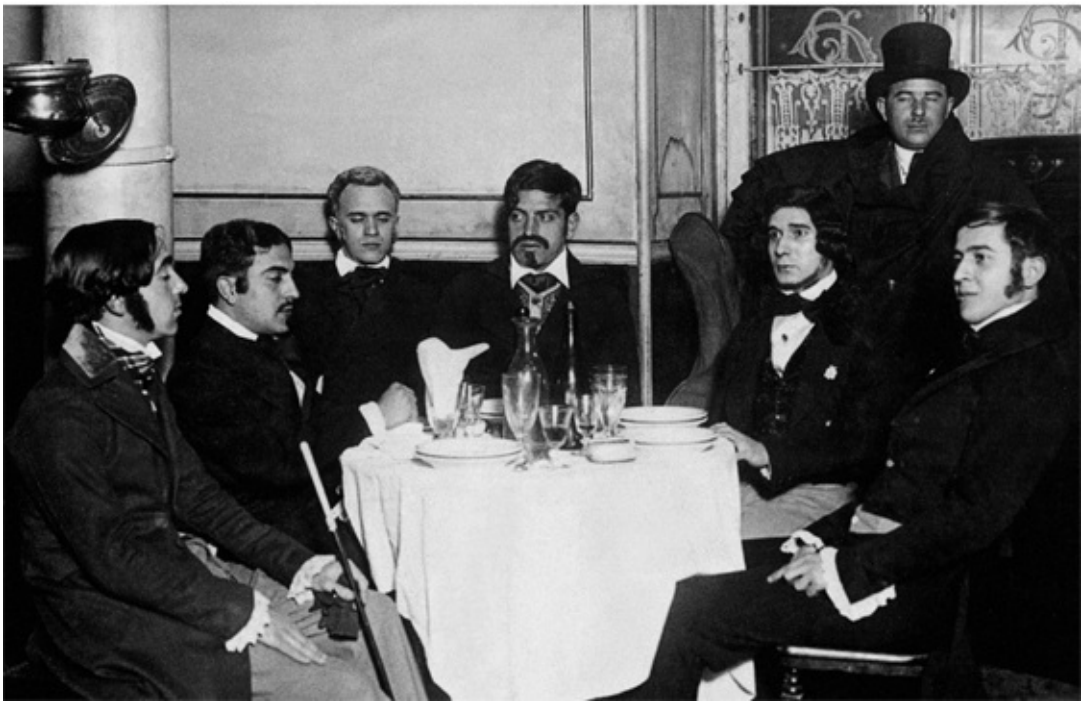
Pío Baroja também foi um romancista ilustre, mas que pessoalmente não me interessava em nada. Devo citar igualmente Antonio Machado, o grande poeta Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Salinas.

A essa geração famosa, que hoje podemos admirar, imóvel e sem pestanejar, em todos os museus de cera da Espanha, sucedeu a geração da qual faço parte, dita de 1927. Inclui homens como Lorca, Alberti, o poeta Altolaguirre, Cernuda, José Bergamín, Pedro Garfias.

Entre as duas gerações, situam-se dois homens que conheci de perto, Moreno Villa e Ramón Gómez de la Serna.

Embora fosse uns quinze anos mais velho do que eu, Moreno Villa, um andaluz de Málaga (como Bergamín e Picasso) não desgrudava do nosso grupo. Saía muito com a gente. Inclusive, por privilégio especial, morava na Residência. Durante a epidemia de gripe de 1918-19, a terrível gripe espanhola que matou tanta gente, ficamos praticamente sozinhos na Residência. Pintor e escritor muito talentoso, me emprestava livros, entre os quais *O vermelho e o negro*, que li durante a epidemia. Também foi a época em que descobri Apollinaire, com *O mago apodrecido*.

Passamos todos esses anos juntos, calorosamente unidos. Quando veio a República, em 1931, Moreno Villa foi encarregado da biblioteca do Palácio Real. Depois, durante a guerra civil, foi para Valência, sendo evacuado como todos os intelectuais de certa importância. Reencontrei-o em Paris, depois no México, onde morreu em 1955. Vinha me visitar com frequência. Guardo um retrato que ele fez de mim no México, por volta de 1948, ano em que eu estava sem trabalho.



No centro, disfarçado em uma das reuniões organizadas por Ramón Gómez de la Serna no Café Pombo, 1922

Terei oportunidade de voltar a falar de Ramón Gómez de la Serna, uma vez que foi com ele que estive prestes a começar meu aprendizado de cineasta.

Durante os anos que passei na Residência, Gómez de la Serna era uma personalidade ilustre, talvez a figura mais célebre das letras espanholas. Autor de incontáveis livros, escrevia em todas as revistas. A convite de intelectuais franceses, apareceu um dia num circo em Paris – o mesmo circo onde era possível aplaudir os Fratellini. Montado num elefante, Ramón devia recitar algumas de suas *greguerias*, espécie de crônicas humorísticas bem curtas, no que era insuperável. Assim que terminou sua primeira frase, a plateia se contorceu de rir. Ramón espantou-se um pouco com aquele sucesso. Não notara que o elefante que o carregava acabava de se aliviar no meio do picadeiro.

Todos os sábados, das nove da noite à uma da manhã, Gómez de la Serna apadrinhava um cenáculo no Café Pombo, a dois passos da Puerta del Sol. Eu não perdia nenhuma daquelas reuniões, nas quais encontrava grande parte de meus amigos, e outros. Jorge Luis Borges aparecia às vezes.

A irmã de Borges casou-se com Guillermo de Torre, poeta e sobretudo crítico, que conhecia a fundo a vanguarda francesa e foi um dos membros mais importantes do "ultraísmo" espanhol. Admirador de Marinetti e, como este, professando que uma locomotiva podia ser mais bonita que um quadro de Velázquez, ninguém estranhava quando escrevia:

Yo quiero por amante
La hélice turgente de un hidroavión... [b]

Os principais cafés literários de Madri eram o Café Gijón, que continua a existir, a Granja del Henar, o Café Castilla, Fornos, Kutz, o Café de la Montaña, onde tiveram que mudar os tampos das mesas, todos rabiscados com desenhos (eu costumava ir lá sozinho à tarde, depois das aulas, para continuar a trabalhar) e o Café Pombo, onde Gómez de la Serna reinava nas noites de sábado. Chegávamos, nos cumprimentávamos, sentávamos e pedíamos uma bebida – em geral café e muita água (os garçons não paravam de trazer água). Então a conversa corria, comentários literários sobre as últimas publicações, últimas leituras, às vezes novidades políticas. Emprestávamos livros uns aos outros, revistas estrangeiras. Falávamos mal dos amigos ausentes. Às vezes acontecia de um autor ler em voz alta um de seus poemas ou artigos, e Ramón dar sua opinião, sempre escutada, às vezes discutida. O tempo passava rápido. Havia noites em que eu e um pequeno grupo de amigos continuávamos pelas ruas, sempre falando.

▪

O neurologista Santiago Ramón y Cajal, prêmio Nobel, um dos maiores cientistas de sua época, ia todas as tardes ao Café del Prado passar um momento solitário numa mesa do fundo. Nesse mesmo café, a algumas mesas dele, realizava-se uma *peña* de poetas ultraístas da qual eu participava.

Um amigo nosso, o jornalista e escritor Araquistain (que mais tarde, durante a guerra civil, eu encontraria como embaixador em Paris), esbarrou na rua com um tal de José María Carretero, romancista de terceiro time, um colosso de dois metros que assinava suas obras como "El Caballero Audaz". Carretero agarrou Araquistain pela gola, xingando-o e esfregando em sua

cara um artigo desfavorável que nosso amigo lhe havia dedicado (e com toda a razão); Araquistain respondeu com uma bofetada, e os passantes tiveram que os separar.

O caso fez um certo barulho no mundinho literário. Decidimos organizar um banquete de apoio a Araquistain e fazer circular um abaixo-assinado a seu favor. Sabendo que eu era amigo de Cajal, do Museu de História Natural, onde eu preparava para ele lâminas de microscópio para observação no departamento de entomologia, meus amigos ultraístas me pediram para tentar conseguir sua assinatura, que teria mais prestígio do que todas as outras.

Foi o que fiz. Mas Cajal, já muito velho, negou-se a assinar, dando-me como desculpa que o jornal abc, no qual El Caballero Audaz escrevia regularmente, iria publicar suas memórias. Temia que, nos dando sua assinatura, o jornal anulasse o contrato.

Eu também, mas por outras razões, sempre me nego a assinar as petições que me apresentam. Isso só serve para deixar a consciência limpa. Sei que essa atitude é discutível. Eis por que peço, se me acontecer alguma coisa, se por exemplo eu for preso ou morrer, que ninguém assine nada por mim.

ALBERTI, LORCA, DALÍ

Nascido em Puerto de Santa María, perto de Cádiz, Rafael Alberti foi uma das grandes figuras de nosso grupo. Mais jovem que eu – dois anos, acho –, no início o tomávamos por pintor. Vários de seus desenhos, feitos em dourado, enfeitavam as paredes de meu quarto. Um dia, quando tomávamos um drinque, um outro amigo, Dámaso Alonso (atual presidente da Academia de Língua Espanhola) me disse:

– Sabe quem é um grande poeta? Alberti!

Vendo-me surpreso, estendeu-me uma folha de papel e li um poema cujo início ainda sei de cor:

La noche ajusticiada
en el patíbulo de un árbol
alegrías arodilladas
le besan y ungen las sandalias… [c]

Naquela época, os poetas espanhóis procuravam descobrir adjetivos sintéticos e inesperados, como "*la noche ajusticiada*", e surpresas como "as sandálias da noite". Esse poema, que foi publicado na revista *Horizonte* e marcou a estreia de Alberti, me agradou imediatamente. Nossos laços de amizade se estreitaram. Depois dos anos da Residência, quando só raramente nos separávamos, viríamos a nos encontrar em Madri, no início da guerra civil. Mais tarde, Alberti foi a Moscou, onde foi condecorado por Stálin, e, durante o período franquista, morou na Argentina e na Itália. Agora está outra vez na Espanha.

Generoso, imprevisível, aragonês de Huesca, estudante de medicina que nunca conseguiu passar num exame, filho do diretor do Departamento de Águas de Madri, nem pintor nem poeta, Pepín Bello era simplesmente nosso amigo inseparável. Tenho pouca coisa a dizer a seu respeito, a não ser que, no início da guerra, em 1936, saía por Madri espalhando más notícias: "Franco está para chegar, vai atravessar o Manzanares!". Seu irmão Manolo foi fuzilado pelos republicanos. Quanto a ele, passou todo o fim da guerra refugiado numa embaixada.

Já no que se refere ao poeta Hinojosa, pertencia a uma riquíssima família de proprietários de terras da região de Málaga (outro andaluz). Tão moderno e audacioso em seus poemas quanto conservador em suas ideias e seu comportamento político, aderiu ao partido de extrema direita de Lamamié de Clairac e terminou fuzilado pelos republicanos mais tarde. Na época em que nos conhecemos, na Residência, ele já publicara duas ou três coletâneas.

Federico García Lorca só chegou à Residência dois anos depois de mim. Vinha de Granada, recomendado por seu professor de sociologia, *don* Fernando de los Ríos, e já publicara um livro em prosa, *Impresiones y paisajes* [1918], onde contava suas viagens com *don* Fernando e outros estudantes andaluzes.

Inteligentíssimo, encantador, com evidente propensão à elegân
cia, gravata impecável, olho escuro e brilhante. Dois anos mais velho
que eu, filho de um rico proprietário de terras, em Madri a princípio
para estudar filosofia, mas logo desertando das aulas para se lançar na vida literária, não demorou a conhecer todo mundo e todo mundo a

conhecê-lo. Seu quarto, na Residência, tornou-se um dos pontos de encontro mais concorridos de Madri.

Nossa amizade, que foi profunda, data do nosso primeiro encontro. Embora tudo opusesse o aragonês tosco e o andaluz requintado – ou talvez em virtude desse contraste –, estávamos quase sempre juntos. À noite, ele me levava para um descampado atrás da Residência, sentávamos no capim (as pradarias e terrenos baldios estendiam-se então até o horizonte) e ele lia poemas para mim. Lia maravilhosamente. Ao seu contato, fui lentamente me transformando, via um mundo novo se abrindo, que ele me revelava diariamente.

Vieram me contar que um tal de Martín Domínguez, um rapagão basco, andava dizendo que Lorca era homossexual. Eu não podia acreditar naquilo. Em Madri, na época, só se sabia de dois ou três homossexuais, e nada era capaz de me convencer de que Federico o fosse.

Estávamos ambos sentados no refeitório em frente à mesa presidencial, onde se encontravam nesse dia Unamuno, Eugenio d'Ors e *don* Alberto, nosso diretor. Depois da sopa, eu disse baixinho a Federico:

– Vamos sair. Preciso lhe falar sobre uma coisa muito grave. Um pouco surpreso, ele aceitou. Nós nos levantamos. Deram-nos autorização para sair no meio da refeição. Fomos a uma taberna próxima, e lá eu disse a Federico que estava determinado a desafiar Martín Domínguez, o basco, para um duelo.

– Por quê? – perguntou Lorca.

Hesitei um instante, não sabia como me expressar e de repente lhe perguntei:

– É verdade que você é um *maricón*? Profundamente magoado, ele se levantou e disse:

– Está tudo acabado entre nós. E saiu. Claro, nos reconciliamos na mesma noite. Federico não tinha nada de efeminado em seu comportamento, nenhuma afetação. Aliás, não apreciava as paródias e piadas feitas a esse respeito – como a de Aragon, por exemplo, que, ao vir anos mais tarde dar uma conferência em Madri, perguntou ao diretor da Residência, com a intenção – coroada de êxito – de escandalizá-lo: "O senhor não conhece algum mictório interessante?".

Passamos juntos, sozinhos ou com amigos, horas inesquecíveis. Lorca me fez descobrir a poesia, sobretudo a espanhola, que conhecia admiravelmente, e também outros livros. Por exemplo, me fez ler *Legenda áurea*, onde pela primeira vez encontrei algumas linhas sobre a vida de são Simeão Estilita, que devia mais tarde se tornar *Simão do deserto* [*Simón del desierto*, 1965]. Federico não acreditava em Deus, mas conservava e cultivava um grande senso artístico da religião.

Guardei uma fotografia na qual estamos os dois na motocicleta de papelão de um fotógrafo, em 1924, na Verbena de San Antonio, a grande feira popular de Madri. No verso dessa fotografia, por volta das três horas da manhã (ambos bêbados), Federico em menos de três minutos improvisou um poema dedicado a mim. O tempo vai apagando o lápis aos poucos. Copiei o poema para não perdê-lo.

Aqui está:

La primera verbena que Dios envia
Es la de San Antonio de la Florida
Luis: en el encanto de la madrugada
Canta mi amistad siempre florecida
la luna grande luce y rueda
por las altas nubes tranquilas
mi corazón luce y rueda
en la noche verde y amarilla
Luis, mi amistad apasionada
hace una trenza con la brisa
El niño toca el pianillo
triste, sin una sonrisa
bajo los arcos de papel
estrecho tu mano amiga [d]

Mais tarde, em 1929, num livro que ele me deu de presente, escreveu outro curto poema, igualmente inédito, que aprecio bastante:

Cielo azul
Campo amarillo

Monte azul
Campo amarillo

Por la llanura desierta
Va caminando un olivo

Un solo
Olivo [e]

Filho de um notário de Figueras, na Catalunha, Salvador Dalí apareceu na Residência três anos depois de mim. Queria dedicar-se às belasartes, e nós o chamávamos, não sei por quê, de "o pintor tcheco".

Passando uma manhã num corredor da Residência e vendo aberta a porta de seu quarto, dei uma olhada. Estava dando os últimos retoques num grande retrato, que me agradou muito. Contei imediatamente a Lorca e aos demais:

– O pintor tcheco está terminando um belíssimo retrato.

Todos se dirigiram ao seu quarto, admiraram o quadro, e Dalí foi admitido em nosso grupo. Para falar a verdade, tornou-se, ao lado de Federico, meu melhor amigo. Nós três não nos separávamos, ainda mais que Lorca nutria uma verdadeira paixão por ele, o que deixava Dalí indiferente.

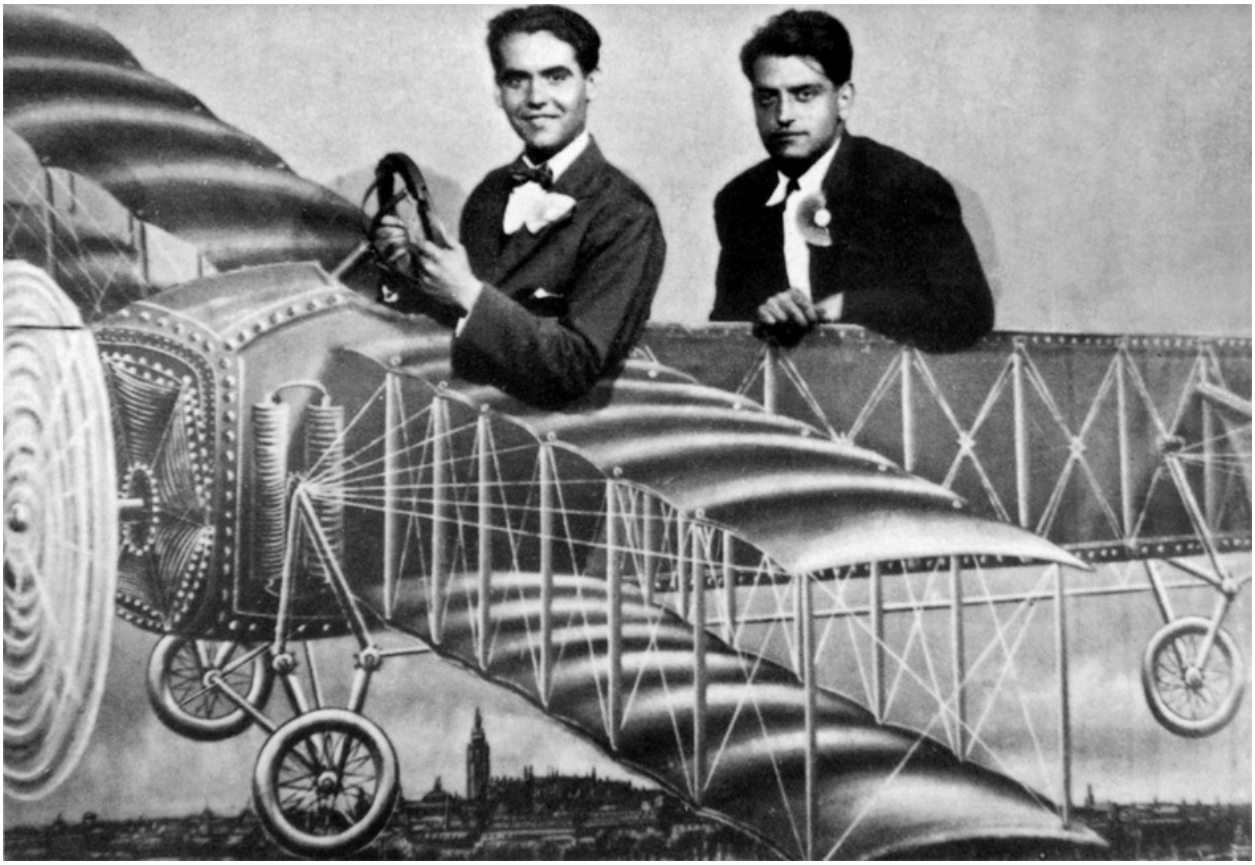
Era um rapaz tímido, com uma voz grossa e profunda, cabelos bem compridos, que depois mandou cortar, irritado com as exigências cotidianas da vida, e vestindo roupas extravagantes: um chapelão, uma ampla gravata, uma capa comprida até os joelhos e, para rematar, polainas. Seu aspecto sugeria certa provocação no vestir, e no entanto não era nada disso. Vestia-se assim porque gostava – o que não impedia as pessoas, às vezes, de insultá-lo na rua.

Também escrevia poemas, que foram publicados. Muito jovem, em 1926 ou 1927, participou de uma exposição em Madri com outros pintores, como Peinado e Viñes. No fim de junho, quando foi fazer os exames para a Escola de Belas-Artes e o fizeram sentar-se perante seus examinadores para a prova oral, exclamou de repente:

– Não reconheço em ninguém aqui o direito de me julgar. Vou embora.

Foi, realmente. Seu pai veio então da Catalunha para Madri a fim de tentar conciliar as coisas com a direção da Escola de Belas-Artes. Em vão. Dalí foi expulso.

Não posso contar dia a dia o que foram esses anos de formação e encontros, nossas conversas, nosso trabalho, nossos passeios, nossas bebedeiras, os bordéis de Madri (provavelmente os melhores do mundo) e nossas longas noites na Residência. Totalmente conquistado pelo jazz, a ponto de me iniciar no banjo, comprei uma vitrola e alguns discos americanos. Nós os escutávamos com entusiasmo, bebendo grogues de rum que eu mesmo preparava (o álcool era proibido na Residência, bem como o vinho à mesa, a pretexto de não manchar as toalhas brancas). De tempos em tempos montávamos uma peça de teatro, geralmente *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, que acho que ainda sei de cor. Conservo uma fotografia na qual interpreto o papel de *don* Juan, com Lorca, que representa o escultor no terceiro ato.



Com Federico Garcia Lorca na Verbena de San Antonio, a grande feira popular de

Eu também instituíra o que chamávamos de *mojaduras de primavera*, "as aspersões da primavera". Isso consistia estupidamente em despejar um balde d'água na cabeça de qualquer um que passasse. Alberti deve ter se lembrado disso ao ver, em *Esse obscuro objeto do desejo*, Carole Bouquet encharcada por Fernando Rey na plataforma de uma estação.

▪

A *chulería* é um comportamento tipicamente espanhol, feito de agressão, insolência viril, autoconfiança. Incorri nesse erro algumas vezes, sobretudo na época da Residência, e logo me arrependi. Eis um exemplo: eu apreciava muito o andar e a graça de uma dançarina do Palace del Hielo, que eu chamava, sem conhecê-la, de "La Rubia". Eu ia muito a esse *dancing* pelo simples prazer de vê-la. Tratava-se de uma freguesa, uma frequentadora, e não de uma dançarina profissional. De tanto falar a respeito dela com meus amigos, um dia Dalí e Pepín Bello me acompanharam. La Rubia dançava nesse dia com um homem sério, de óculos e bigodinho, que eu chamava de "médico". Dalí declarou-se terrivelmente decepcionado. Por que eu o incomodara? Ele não via nenhum charme, nenhuma graça em La Rubia. "É porque o par dela não vale nada", eu lhe disse.

Levantei, me aproximei da mesa onde ela acabava de se sentar com "o médico" e disse secamente a ele:

– Vim com dois amigos só para ver essa moça dançar, mas o senhor estraga tudo. Portanto, não dance mais com ela. Só isso.

Fiz meia-volta e retornei a nossa mesa, convencido de que ia receber uma garrafada na cabeça pelas costas, costume bastante comum nessa época. Mas não aconteceu nada disso. O "médico", que não me respondera, levantou-se e dançou com outra mulher. Bastante envergonhado, e já arrependido, cheguei perto de La Rubia e disse:

– Sinto muito pelo que fiz. Eu danço ainda pior que ele. O que era verdade. Aliás, nunca dancei com La Rubia.

▪

Durante o verão, quando os espanhóis deixavam a Residência para as férias,

chegavam grupos de professores americanos, às vezes acompanhados de lindas mulheres, que vinham aperfeiçoar seu espanhol. Conferências e visitas eram organizadas especialmente para eles. Podia-se ler, por exemplo, no quadro de avisos do saguão: "Amanhã, visita a Toledo com Américo Castro".

Lia-se um dia: "Amanhã, visita ao Prado com Luis Buñuel". Um grupo inteiro de americanos me seguiu, sem suspeitar da trapaça, dando-me um primeiro vislumbre da ingenuidade americana. Ao conduzi-los pelas salas do museu, eu dizia qualquer coisa, que Goya era um toureiro que mantinha relações funestas com a duquesa d'Alba e que o quadro de Berruguete *Auto da fé* é um excelente quadro porque nele podemos contar cinquenta personagens. E todos devem saber que é o número de personagens que constitui o valor de uma obra pictórica. Os americanos me escutavam com gravidade, alguns inclusive faziam anotações.

Outros, porém, queixaram-se ao diretor.

HIPNOTISMO

Nessa época, comecei por contra própria a praticar hipnotismo. Consegui fazer adormecer com bastante facilidade certo número de pessoas, em particular o auxiliar da contabilidade da Residência, um tal de Lizcano, pedindo que olhasse fixo para o meu dedo. Uma vez tive a maior dificuldade para despertá-lo.

Mais tarde, li vários livros sérios sobre hipnotismo, tentei diversos métodos, mas nunca encontrei caso tão extraordinário quanto o de Rafaela.

Num excelente bordel da Calle de la Reina, trabalhavam então, entre outras, duas garotas particularmente atraentes. Uma chamava-se Lola Madrid; a outra, Teresita.

Teresita tinha um *amant de cœur*, Pepe, basco robusto e simpático, estudante de medicina. Uma noite, enquanto eu bebia um trago na *peña* dos estudantes de medicina, no Café Fornos, na esquina da Calle Peligros com Alcalá, nos comunicaram que um pequeno drama acabara de se desenrolar na Casa de Leonor (nome do bordel). Pepe, que tolerava com grande naturalidade que Teresita o deixasse por um instante para ir atender um cliente, soubera que ela se entregara de graça a outro. Isso ele não podia

tolerar, e, como uma fera, espancou a volúvel Teresita.

Os estudantes de medicina encaminharam-se prontamente à Casa de Leonor. Corri para lá junto com eles. Encontramos Teresita em lágrimas, à beira de um colapso. Olhei para ela, falei com ela, peguei suas mãos, pedi que se acalmasse e dormisse, o que ela fez instantaneamente. Ei-la num estado quase sonambúlico, só escutava a mim, só respondia a mim. Disse então a ela palavras tranquilizadoras, conduzindo-a suavemente à calma e ao despertar, quando alguém veio me anunciar uma coisa extraordinária: uma certa Rafaela, irmã de Lola Madrid, adormecera de repente na cozinha, onde trabalhava, no exato momento em que eu hipnotizava Teresita.

Dirigi-me à cozinha e deparei com uma moça em estado sonambúlico. Era baixinha, feia e meio vesga. Sentei-me diante dela, fiz alguns passes com as mãos, conversei serenamente, despertei-a.

Rafaela foi de fato um caso surpreendente. Um dia, caiu em catalepsia quando eu simplesmente passava na rua, em frente ao bordel. Garanto que tudo isso é verdade, certifiquei-me de todas as formas possíveis. Juntos, realizamos vários experimentos. Cheguei a curá-la de uma retenção urinária massageando lentamente sua barriga e conversando com ela. Mas o mais surpreendente desses experimentos teve como palco o Café Fornos.

Os estudantes de medicina, que conheciam Rafaela, desconfiavam de mim assim como eu deles. Para evitar qualquer ursada de sua parte, não contei nada do que ia acontecer. Sentei-me à mesa que ocupavam – o Café Fornos ficava a dois minutos a pé do bordel – e pensei em Rafaela intensamente, pedindo – mas sem falar – que se levantasse e viesse até mim. Dez minutos mais tarde, com os olhos esbugalhados, sem saber onde estava, ela entrou pela porta do café. Pedi que viesse sentar ao meu lado, ela me obedeceu, falei com ela, tranquilizei-a, ela despertou suavemente.

Rafaela morreu no hospital sete ou oito meses depois desse experimento, cuja realidade atesto. Sua morte me perturbou. Parei de praticar hipnose.

Em compensação, a vida inteira me diverti fazendo mesas girar, sem ver nada de sobrenatural nisso. Vi mesas se desprenderem do chão e levitarem, obedecendo a alguma força magnética desconhecida, fornecida pelos participantes. Vi também mesas darem respostas exatas, com a condição de que um dos participantes, até mesmo à sua revelia, até mesmo reticente, as

conhecesse. Movimento leve e automático, manifestação física e ativa do inconsciente.

Com a mesma assiduidade, entreguei-me a jogos de adivinhação. Por exemplo, jogo o jogo do assassino: num recinto onde estão doze pessoas, escolho uma mulher particularmente sensível (dois ou três testes muito simples permitem apontá-la). Peço aos demais que escolham entre eles um assassino e uma vítima, e que escondam em algum lugar a arma do crime. Saio, enquanto fazem a escolha, depois volto, vendam-me os olhos e pego a mão da mulher. Com ela dou uma volta bem devagar pelo recinto. Em geral, nem sempre, descubro com grande facilidade os dois personagens designados e o esconderijo da arma do crime sem que a mulher saiba, com pressões sutilíssimas, quase imperceptíveis, na mão que seguro.

Outro jogo, mais difícil: saio do recinto nas mesmas condições. Cada uma das pessoas presentes deve então escolher e tocar num objeto – móvel, quadro, livro, bibelô – que se ache no recinto, tentando encontrar uma relação sincera, uma afinidade com esse objeto, tentando não escolher uma coisa qualquer. Volto e adivinho quem escolheu este ou aquele objeto. Misto de reflexão, instinto e talvez telepatia. Em Nova York, durante a guerra, entreguei-me a esse experimento com vários membros do grupo surrealista exilados nos Estados Unidos: André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Tanguy. Não errei uma única vez. Em outras ocasiões, errei.

Uma última recordação: em Paris, uma noite, Claude Jaeger e eu expulsamos brutalmente todos os clientes do bar do Sélect. Só ficou uma mulher. Eu, mais bêbado que lúcido, me aproximei dela, sentei e disse na mesma hora que ela era russa, nascida em Moscou. Acrescentei outros detalhes, todos verídicos. Ela ficou assombrada, e eu também, pois não a conhecia.

▪

Acho que o cinema exerce certo poder hipnótico sobre os espectadores. Basta olhar as pessoas saindo de um cinema, sempre em silêncio, a cabeça baixa e o ar distante. O público do teatro, da tourada ou dos esportes mostra muito mais energia e animação. A hipnose cinematográfica, leve e inconsciente, provavelmente é resultado da penumbra da sala, mas também

das mudanças de planos, das luzes e dos movimentos da câmera, que enfraquecem a inteligência crítica do espectador e exercem sobre ele uma espécie de fascinação e violação.

▪

Já que estou me lembrando dos meus amigos de Madri, gostaria de citar também Juan Negrín, futuro presidente do conselho da República. Depois de vários anos de estudos na Alemanha, foi um excelente professor de fisiologia. Tentei intervir um dia junto a ele em favor do meu amigo Pepín Bello, candidato sempre preterido nos exames de medicina. Foi trabalho perdido.

Gostaria de evocar a memória do grande Eugenio d'Ors, filósofo catalão, apóstolo do barroco (que por sinal ele aponta como uma tendência fundamental da arte e da vida, e não um fenômeno histórico passageiro) e autor de uma frase que cito frequentemente contra aqueles que procuram ser originais a todo custo: "Tudo o que não é tradição é plágio". Alguma coisa sempre me pareceu profundamente verdadeira nesse paradoxo.

D'Ors, professor numa escola operária em Barcelona, sentia-se um pouco isolado quando ia a Madri. Também gostava de ir à Residência, Jantar de despedida para os que teríam de deixar a Espanha durante a guerra civil, entre os convidados Federico García Lorca, o próprio Buñuel e Pablo Neruda. Madri, 1936 fazer contato com jovens estudantes e participar de vez em quando da *peña* do Café Gijón.



Jantar de despedida para os que teríam de deixar a Espanha durante a guerra civil, entre os convidados Federico García Lorca, o próprio Buñuel e Pablo Neruda. Madri, 1936

Existia na época em Madri um cemitério desativado já fazia vinte ou trinta anos, onde se encontrava o túmulo de Larra, nosso grande poeta romântico. Havia em torno dele mais de cem ciprestes, os mais belos do mundo. Era o Sacramental de San Martín. Certa vez, com Eugenio d'Ors e toda a *peña*, decidimos visitar o cemitério. À tarde, deixei tudo combinado com o guarda, em troca de dez pesetas.

À noite, penetramos em silêncio no velho cemitério abandonado ao luar. Vejo um mausoléu entreaberto, desço alguns degraus e, num tênue raio de luz, percebo a tampa de um caixão ligeiramente erguida, do qual desponta uma cabeleira de mulher, ressequida e suja. Estarrecido, chamo os outros para que se juntem a mim no mausoléu.

Essa cabeleira morta ao luar, que evoquei em *O fantasma da liberdade*

[*Le Fantôme de la liberté*, 1974] (cabelos continuam a crescer no túmulo?), é uma das imagens mais impressionantes que presenciei em minha vida.

Franzino, perspicaz, andaluz de Málaga, grande amigo de Picasso e mais tarde de Malraux, José Bergamín era poucos anos mais velho que eu. Já conhecido como poeta e ensaísta, casado com uma das filhas do dramaturgo Arniches (sua outra filha casou-se com meu amigo Ugarte), Bergamín era um *señorito*, filho de um ex-ministro. Já cultivava, com o gosto do preciosismo, jogos de palavras e paradoxos, alguns velhos mitos espanhóis, como o de *don* Juan e o da tauromaquia. Vimo-nos muito pouco nessa época. Mais tarde, viríamos a confraternizar durante a guerra civil. Mais tarde ainda, após meu retorno à Espanha para filmar *Viridiana*, em 1961, ele me escreveu uma carta magnífica, na qual me comparava a Anteu, dizendo que eu hauria forças em contato com a terra natal. Ele também, como muitos outros, conheceu um longo exílio. Nos últimos anos, nos encontramos com frequência. Ele mora em Madri. Continua a escrever e a lutar.

Gostaria também de evocar Unamuno, o filósofo catedrático de Salamanca. Ele também, como Eugenio d'Ors, vinha muitas vezes nos visitar em Madri, onde tantas coisas aconteciam. Foi exilado nas ilhas Canárias por Primo de Rivera. Mais tarde, eu iria revê-lo no exílio em

Paris. Um homem célebre e sério, pedante ao extremo, sem o menor traço de humor.

Por fim, gostaria de falar de Toledo.

A ORDEM DE TOLEDO

Foi em 1921, acho, em companhia do filólogo Solalinde, que descobri Toledo. Embarcamos num trem em Madri e ficamos lá dois ou três dias.

Lembro-me de uma apresentação de *Don Juan Tenorio* no teatro e de uma noite no bordel. Sem o mínimo desejo de tocar na moça que me acompanhava, hipnotizei-a e mandei-a bater à porta do filólogo.

Maravilhado desde o primeiro dia, muito mais pela atmosfera indefinível da cidade do que por sua beleza turística, voltei lá muitas vezes com meus amigos da Residência e fundei, em 1923, dia da festa de São José, a Ordem de Toledo, da qual me nomeei comendador.

Essa ordem funcionou e angariou novos membros até 1936. O secretário era Pepín Bello. Entre os membros fundadores, Lorca e seu irmão Paquito, Sánchez Ventura, Pedro Garfias, Augusto Casteno, o pintor basco José Uzelay e apenas uma mulher, muito exaltada, aluna de Unamuno em Salamanca, a bibliotecária Ernestina González.

Vinham em seguida os *caballeros*. Folheando uma velha lista, vejo entre eles Hernando e Lulu Viñes, Alberti, Ugarte, minha mulher, Jeanne, Urgoiti, Solalinde, Salvador Dalí (mais tarde com a menção "rebaixado"), Hinojosa ("fuzilado"), María Teresa León, mulher de Alberti, e os franceses René Crevel e Pierre Unik.

Mais abaixo, mais modestos, os *escuderos*, entre os quais Georges Sadoul, Roger Désormières e sua mulher, Colette, o operador Elie Lotar, Aliette Legendre, filha do diretor do Instituto Francês de Madri, o pintor Ortiz, Ana María Custodio.

O chefe dos convidados dos escudeiros era Moreno Villa, que devia escrever mais tarde um grande artigo sobre a Ordem de Toledo. Os convidados dos escudeiros, em número de quatro, vinham em seguida, precedendo, na parte inferior do quadro, os convidados dos convidados dos escudeiros, Juan Vicens e Marcelino Pascua.



Os membros da Ordem de Toledo: Pepín Bello, Pepe Moreno Villa, Luis Buñuel, José Maria Hinosa, María Luisa González e Salvador Dalí. Toledo, 1925

Para alcançar a patente de *caballero*, era preciso adorar Toledo sem reservas, ficar embriagado durante pelo menos uma noite inteira e vagar sem destino pelas ruas. Os que preferiam dormir cedo chegavam apenas até a patente de *escudero*. Deixo de lado os convidados e os convidados dos convidados.

A decisão de fundar a ordem me ocorreu, a exemplo de todos os fundadores, após uma visão.

Dois grupos de amigos encontram-se por acaso e começam a beber nas tabernas de Toledo. Faço parte de um desses grupos. Totalmente bêbado, caminho no claustro gótico da catedral quando subitamente ouço milhares de pássaros e alguma coisa me dizendo que devo voltar na mesma hora para os carmelitas, não para me tornar monge, mas para roubar a tesouraria do convento.

Vou até o convento, o porteiro me faz entrar, um monge se apresenta. Participo meu desejo repentino e violento de me tornar um carmelita. O

monge, que não deixa de sentir meu bafo de vinho, me despacha.

No dia seguinte, tomei a decisão de fundar a Ordem de Toledo.

A regra era muito simples: cada um devia contribuir com dez pesetas para a caixa comum, isto é, me entregar dez pesetas para o alojamento e a comida. Depois disso, era preciso ir a Toledo sempre que possível e dispor-se a experiências inesquecíveis.

A pousada onde nos hospedávamos, distante dos hotéis convencionais, era quase sempre a Posada de la Sangre, onde Cervantes situou *La ilustre fregona*. A pousada não mudara nada desde essa época: burros no pátio, carroceiros, lençóis sujos e estudantes. Naturalmente, nada de água corrente, o que tinha apenas importância relativa, uma vez que os membros da ordem eram proibidos de tomar banho durante sua temporada na cidade santa.

As refeições eram feitas ora em tabernas, ora na Venta de Aires, um pouco fora da cidade, onde comíamos sempre carne de porco à cavalo e uma perdiz, bebendo vinho branco de Yepes. Na volta, a pé, uma parada obrigatória nos levava ao túmulo do cardeal Tavera, esculpido por Berruguete. Alguns minutos de recolhimento diante da estátua deitada do cardeal morto, feita de alabastro, as faces pálidas e já carcomidas, captado pelo escultor apenas uma ou duas horas antes do início da putrefação. Vemos esse rosto em *Tristana*. Catherine Deneuve debruça-se sobre essa imagem congelada da morte.

Depois disso, voltávamos à cidade para nos perdermos no labirinto das ruas, sequiosos de uma aventura qualquer. Um dia, um cego nos levou a sua casa e nos apresentou sua família de cegos. Nenhuma fonte de luz na casa, nenhuma luminária. Nas paredes, porém, quadros, todos representando cemitérios e feitos apenas de fios de cabelos. Túmulos de cabelos, ciprestes de cabelos.

Num estado assiduamente vizinho ao do delírio, estimulados pela aguardente e o vinho, beijávamos a terra, subíamos no campanário da catedral, íamos acordar a filha de um coronel cujo endereço sabíamos, escutávamos no meio da noite os cantos das religiosas e dos monges através das paredes do convento de Santo Domingo. Andávamos, líamos em voz alta poemas que reverberavam nos muros da antiga capital da Espanha,

cidade ibérica, romana, visigoda, judaica e cristã.

Certa noite, bem tarde e nevando, enquanto Ugarte e eu passeávamos à toa, ouvimos de repente várias vozes de crianças recitando a tabuada. De vez em quando as vozes paravam, ouvíamos risadinhas e a voz mais grave do professor. Em seguida, o canto aritmético recomeçava.

Apoiando-me nos ombros de um amigo, consegui içar-me até uma janela, mas as vozes calaram-se bruscamente. Não vi mais nada senão a escuridão, não ouvi mais nada senão o silêncio.

Tivemos outras aventuras de natureza menos alucinatória. Toledo abrigava uma escola militar de cadetes. Quando uma rixa opunha um dos cadetes a um morador da cidade, seus colegas solidarizavam-se com ele, vingando-se brutalmente do insolente que se atrevera a desafiar um deles. Gozavam de uma reputação de dar medo. Um dia, passamos por dois cadetes na rua e um deles agarrou o braço de María Teresa, mulher de Alberti, dizendo: "*Que cachonda estás!*" (uma espécie de elogio físico [algo como "gostosa"]). Ela se julgou insultada, protestou, corri em sua defesa e derrubei os dois com socos. Pierre Unik veio em minha ajuda e desferiu um pontapé num deles, quando este já se encontrava no chão. Não tínhamos nada do que nos orgulhar, pois éramos sete ou oito, e eles, apenas dois. Então nos afastamos. Chegaram dois guardas civis que haviam assistido à refrega de longe e que, em vez de nos repreender, nos aconselharam a deixar Toledo o mais rápido possível, com medo de uma vingança dos cadetes. Não seguimos seus conselhos e, daquela vez, não aconteceu nada.

Lembro-me de uma das inumeráveis conversas com Lorca, uma manhã na Posada de la Sangre. Declaro subitamente para ele, com a boca toda pastosa:

– Federico, é absolutamente necessário que eu lhe diga a verdade.

A verdade sobre você.

Ele me deixou falar por um tempo, depois disse:

– Terminou?

– Terminei.

– Então é a minha vez. Vou lhe dizer o que penso. Por exemplo, você diz que sou preguiçoso. De jeito nenhum. Na realidade, não sou preguiçoso,

sou…

E falou de si mesmo durante dez minutos.

A partir de 1936 e da tomada de Toledo por Franco (esses combates provocaram a destruição da Posada de la Sangre), deixei de ir a Toledo até minha volta à Espanha, em 1961, quando recomecei minhas peregrinações. Moreno Villa contava em seu artigo que uma brigada anarquista, no início da guerra civil, em Madri, descobriu numa gaveta, durante uma batida, um título da Ordem de Toledo. O infeliz em cuja casa se achava esse pergaminho teve que pelejar para explicar que não se tratava de um autêntico título nobiliárquico. Salvou-se por um triz.

Em 1963, no alto da colina que domina Toledo e o Tejo, eu respondia às perguntas de André Labarthe e Janine Bazin para um programa da televisão francesa. Não podia faltar a clássica pergunta:

– Qual é, em sua opinião, a relação entre a cultura francesa e a cultura espanhola?

– É muito simples – respondi. – Os espanhóis, eu por exemplo, sabem tudo sobre a cultura francesa. Já os franceses ignoram tudo da cultura espanhola. Vejam o senhor Carrière, por exemplo – que estava presente. – Ele foi professor de história e, até sua chegada, até ontem, estava convencido de que "Toledo" era uma marca de motocicleta.

▪

Um dia, em Madri, Lorca me convidou para jantar com o compositor Manuel de Falla, que chegava de Granada. Federico pediu-lhe notícias de seus amigos comuns. Acabaram falando de um pintor andaluz chamado Morcillo.

– Estive na casa dele há poucos dias – diz Falla. E contou a seguinte história, que me parece reveladora de certa tendência presente em todos nós.

Morcillo recebe Falla em seu ateliê. O compositor examina todos os quadros que o pintor faz a gentileza de lhe mostrar, dedicando a cada um deles uma frase bastante elogiosa, sem a sombra de uma ressalva. Pouco

depois, notando diversos quadros no chão e voltados para a parede, pergunta se pode vê-los também. A resposta do pintor é negativa. São quadros que ele não aprecia e prefere não mostrar.

Falla insiste e, no fim, o pintor acaba se deixando convencer. A contragosto, vira um dos quadros pousados no chão, dizendo:

– Veja, não vale nada. Falla protesta. Acha o quadro muito interessante.

– Não, não – repete Morcillo. – A ideia geral me agrada, alguns detalhes são excelentes, mas o fundo não ficou bom.

– O fundo? – pergunta Falla, examinando mais de perto.

– É, o fundo, o céu, as nuvens. As nuvens não valem absolutamente nada, não acha?

– Realmente – termina por admitir o compositor –, é possível que tenha razão. As nuvens talvez não estejam à altura do resto.

– Você acha?

– Acho.

– Pois bem – concluiu o pintor – , é justamente das nuvens que gosto mais. Talvez seja o que eu tenha feito de melhor nos últimos anos.

Ao longo de minha vida conheci exemplos mais ou menos dissimulados desse tipo de comportamento, que chamo de "morcillismo". Somos todos um pouco "morcillistas". Lesage, no *Gil Blas*, apresenta-nos um exemplo típico dessa atitude por intermédio do magnífico personagem do bispo de Granada. O morcillismo nasce da insaciável avidez pela bajulação. Trata-se de esgotar todas as possibilidades do elogio. Isso faz que nós mesmos façamos a crítica – uma crítica geralmente justificada –, e não sem uma ponta de masoquismo, para confundir ainda mais o imprudente que não se deu conta da armadilha.

▪

Durante todos esses anos, em Madri, novas salas de cinema iam sendo inauguradas, atraindo um público cada vez mais fiel. Íamos ao cinema tanto em companhia de uma namorada, para ficar juntinho dela na penumbra – e então íamos ver qualquer coisa, não importava o filme –, quanto com os amigos da Residência. Neste caso, dávamos preferência às comédias americanas, que nos encantavam: Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton,

todos os cômicos da equipe de Mark Sennett.

Chaplin era de quem gostávamos menos.

O cinema ainda não passava de um entretenimento. Nenhum de nós julgava que se tratasse de um novo meio de expressão, muito menos de uma arte. Só contavam a poesia, a literatura e a pintura. Naqueles dias, eu não imaginava que um dia viria a ser cineasta.

Como os demais, eu escrevia poemas. O primeiro a ser publicado, na revista *Ultra* (ou terá sido na *Horizonte*?), intitulava-se "Orquestación" e apresentava cerca de trinta instrumentos musicais. Algumas palavras, alguns versos associados a cada instrumento. Gómez de la Serna me cumprimentou efusivamente por esse poema. É verdade que reconhecia facilmente nele a sua influência.

O movimento com o qual eu mais ou menos me identificava chamava-se Os Ultraístas e pretendia-se na extrema vanguarda da expressão artística. Conhecíamos o dadá, Cocteau, admirávamos Marinetti. O surrealismo ainda não existia.

A revista mais importante na qual todos nós colaboramos chamava-se *La Gaceta Literaria*. Dirigida por Giménez Caballero, reuniu toda a Geração de 27, e também a dos autores mais antigos. Abriu suas páginas aos poetas catalães que não conhecíamos e também aos autores de Portugal, país mais distante do que a Índia para nós.

Devo muito a Giménez Caballero, que continua morando em Madri. Mas a amizade confronta-se amiúde com a política. O diretor da *Gaceta Literaria*, que sempre que podia evocava o grande império espanhol, seguia tendências fascistas. Uma década depois, quando a guerra civil se aproximava e cada um escolhia seu lado, encontrei Giménez Caballero na plataforma da Estación del Norte, em Madri. Passamos um pelo outro sem nos cumprimentar.

Na *Gaceta*, publiquei outros poemas e, mais tarde, de Paris, enviava críticas de cinema para Madri.

Enquanto isso, prosseguia com minhas atividades esportivas. Por intermédio de um tal Lorenzana, campeão de boxe amador, conheci o magnífico Johnson, negro, belo como um tigre, que havia sido campeão mundial de boxe anos seguidos. Dizia-se que, em seu último combate, fora

nocauteado por dinheiro. Aposentado, morava em Madri, no Palace, com sua mulher, Lucilla. Seus hábitos não pareciam inocentes. Fiz várias caminhadas matinais com Johnson e Lorenzana. Íamos do Palace ao Hipódromo, situado a três ou quatro quilômetros. E no braço de ferro eu ganhava do pugilista.

▪

Meu pai morreu em 1923.

Recebi um telegrama de Zaragoza dizendo: "Pai muito doente, venha rápido". Pude vê-lo ainda vivo, muito debilitado (morria de uma pneumonia); disse-lhe que estava na região de Zaragoza para fazer pesquisas de campo entomológicas. Ele pediu que eu me comportasse bem com minha mãe e morreu quatro horas depois.

À noite, toda a família se reuniu. Faltava lugar. O jardineiro e o cocheiro de Calanda dormiam em colchões na sala. Uma das empregadas me ajudou a vestir o cadáver de meu pai, a dar o nó em sua gravata. Para lhe calçar as botas, foi preciso cortá-las do lado.

Foram todos dormir, e fiquei sozinho velando-o. Um primo, José

Amoroso, devia chegar de trem à uma da manhã. Eu tinha bebido umas boas doses de conhaque e, sentado perto da cama de meu pai, julgava vê-lo respirar. Fui fumar um cigarro na varanda, à espera do carro que traria meu primo da estação – estávamos em maio, respirávamos o aroma das acácias em flor –, quando, de repente, ouvi nitidamente um barulho na sala de jantar, como de uma cadeira lançada contra a parede. Voltei-me e vi surgir meu pai, de pé, a expressão bastante agressiva, as mãos estendidas para mim. Essa alucinação – a única que tive em toda a minha vida – durou uns dez segundos e desapareceu. Fui até o cômodo onde os empregados dormiam e dormi com eles. Não estava realmente com medo, sabia que fora uma alucinação, mas não queria ficar sozinho.

O enterro foi no dia seguinte. No outro dia, dormi no leito de morte de meu pai. Por precaução, pus um revólver debaixo do travesseiro – um bonito revólver, com suas iniciais gravadas em ouro e madrepérola – para atirar sobre seu espectro, se por acaso reaparecesse. Mas nunca mais voltou.

Essa morte foi uma data decisiva para mim. Meu velho amigo Mantecón

ainda lembra que, decorridos alguns dias, calcei as botas de meu pai, abri sua escrivaninha e comecei a fumar seus havanas. Eu assumia a direção da família. Minha mãe tinha apenas quarenta anos. Pouco tempo depois, comprei um carro, um Renault.

Sem a morte de meu pai, talvez eu tivesse permanecido muito mais tempo em Madri. Obtive meu diploma de filosofia e desisti de continuar os estudos até o doutorado. Queria partir a todo custo, só esperava uma oportunidade.

Ela veio em 1925.

---

[a] Horizontes escorriam de seus olhos/ Ele trazia um rumor de areia entre os dedos/ E um feixe de sonhos frustrados/ Sobre os ombros trêmulos/ A montanha e o mar, seus dois perdigueiros/ Pulavam pela sua passagem/ A montanha maravilhada, o mar encapelado... [N. T.]

[b] Quero como amante/ A hélice túrgida de um hidroavião... [N. T.]

[c] A noite justiçada/ na forca de uma árvore,/ alegrias ajoelhadas/ beijam e ungem suas sandálias... [N. T.]

[d] A primeira verbena enviada por Deus/ é a de San Antonio de la Florida/ Luis: no encanto da madrugada/ canta minha amizade, sempre em flor/ a grande lua brilha e roda/ nas altas nuvens tranquilas/ meu coração brilha e roda/ na noite verde e amarela,/ Luis, minha amizade apaixonada/ faz uma trança com a brisa./ A criança toca o realejo/ triste, sem nenhum sorriso,/ sob os arcos de papel/ aperto tua mão amiga. [N. T.]

[e] Céu azul/ Campo amarelo// Montanha azul/ Campo amarelo// Na planície deserta/ Avança uma oliveira// Uma única/ Oliveira. [N. T.]

PARIS 1925-1929



Disfarçado de freira com Jeanne Rucar, sua irmã Georgette e Juan Vicent. Paris, 1928

EM 1925, FIQUEI SABENDO QUE IAM CRIAR, EM PARIS, SOB OS AUSPÍCIOS da Sociedade das Nações, um organismo intitulado Sociedade Internacional de Cooperação Intelectual. Antecipadamente, Eugenio d'Ors via-se designado como representante da Espanha.

Comuniquei ao diretor da Residência meu desejo de acompanhar Eugenio d'Ors como uma espécie de secretário. Candidatura aceita. Como o organismo ainda não existia, me pediram que fosse para Paris e esperasse lá. Única recomendação: ler diariamente *Le Temps* e o *Times*, para aperfeiçoar meu francês, que eu sabia um pouco, e aproximar-me do inglês, que eu ignorava.

Minha mãe pagou a viagem e me prometeu mandar dinheiro todos os meses. Quando cheguei a Paris, sem saber onde me hospedar, fui naturalmente para o Hotel Ronceray, na Passage Jouffroy, onde meus pais haviam passado a lua de mel, em 1899, e me concebido.

NÓS, OS METECOS

Três dias após a minha chegada, eu soube da presença de Unamuno em Paris. Intelectuais franceses haviam fretado uma embarcação e acabavam de tirá-lo do exílio nas Canárias. Todos os dias ele participava de uma *peña* no La Rotonde. Lá se situam meus primeiros contatos com aqueles que a direita francesa chamava desdenhosamente de "metecos", isto é, os estrangeiros que moravam em Paris e superlotavam as varandas dos cafés.

Eu ia quase diariamente ao La Rotonde, readquirindo sem esforço os hábitos madrilenhos. Por duas ou três vezes, cheguei inclusive a acompanhar Unamuno a pé até seu alojamento, perto da Étoile. Duas boas horas de passeio e conversa.

No La Rotonde, apenas uma semana depois da minha chegada, conheci um tal de Angulo, estudante de pediatria. Ele me mostrou onde morava, no Hotel Saint-Pierre, na rua da Escola de Medicina, a dois passos do Boulevard Saint-Michel. Modesto e simpático, contíguo a um cabaré chinês, o hotel me agradou. Instalei-me nele.

No dia seguinte, peguei uma gripe e fiquei na cama. À noite, através da parede do meu quarto, eu ouvia o gongo do cabaré chinês. Defronte, do outro lado da rua, eu via pela janela um restaurante grego e um botequim.

Angulo me aconselhou a tratar minha gripe bebendo champanhe. Dito e feito. Nessa ocasião, descobri uma das razões do desprezo, do ódio mesmo, que a direita dispensava aos "metecos". Em consequência de uma desvalorização qualquer, o franco estava lá embaixo. As moedas estrangeiras, em particular a peseta, permitiam aos metecos viver como príncipes, ou quase isso. Dessa forma, a garrafa de champanhe que combateu vitoriosamente minha gripe me custou onze francos – uma única peseta.

Viam-se nos ônibus parisienses cartazes com os dizeres: NÃO DESPERDICEM PÃO! E bebíamos Moët et Chandon a uma peseta a garrafa.

Curado, um dia fui sozinho ao cabaré chinês. Uma das anfitriãs veio sentar-se à minha mesa e começou a falar, como seu papel exigia. Segundo espanto de um espanhol em Paris: aquela mulher expressava-se admiravelmente, com um senso sutil e natural de conversa. Naturalmente, não falava nem de literatura nem de filosofia. Falava de vinho, de Paris, das coisas do dia a dia, mas com tamanha desenvoltura, tamanha ausência de afetação, de pedantismo, que fiquei fascinado. Eu descobrira alguma coisa que não conhecia, uma nova relação entre a linguagem e a vida. Não fui para a cama com essa mulher, ignoro seu nome, nunca mais a vi, mas ela permanece meu primeiro contato genuíno com a cultura francesa.

Outro motivo da minha perplexidade, que sempre conto: os casais se beijando na rua. Esse comportamento abria um abismo entre a França e a Espanha, bem como a possibilidade de um homem e uma mulher morarem juntos sem as bênçãos do casamento.

Dizia-se então que Paris, capital indiscutível do mundo artístico, possuía 45 mil pintores – número prodigioso –, muitos dos quais frequentavam Montparnasse (a moda abandonara Montmartre depois da Primeira Guerra Mundial).

A *Cahiers d'Art*, sem dúvida a melhor revista dessa época, dedicou um número inteiro aos pintores espanhóis que trabalhavam em Paris e com quem eu convivia quase diariamente. Entre eles Ismael de la Serna, um andaluz um pouco mais velho que eu, Castanyer, catalão que abriu o restaurante Le Catalan defronte do ateliê de Picasso, na Rue des Grands-Augustins, Juan Gris, a quem visitei uma única vez na periferia e que morreu

pouco tempo depois da minha chegada. Eu via também Cossío, baixote, manco e vesgo, que sentia uma espécie de amargura em relação aos homens fortes e saudáveis. Mais tarde viria a ser nomeado centurião da Falange e conheceu certo renome como pintor, antes de morrer em Madri.

Borés, em contrapartida, está enterrado em Paris, no cemitério Montparnasse. Vinha do grupo ultraísta. Pintor sério, já conhecido, que fez uma viagem a Bruges, na Bélgica, comigo e com Hernando Viñes, durante a qual visitou todos os museus.

Esses pintores reuniam-se numa *peña*, que incluía também Huidobro, o famoso poeta chileno, e um escritor basco chamado Milicua, baixinho e magro. Não sei muito bem por quê, mais tarde, depois do lançamento de *A idade do ouro*, alguns deles – Huidobro, Castanyer, Cossío – me enviaram uma carta de insultos. Nossas relações continuaram tensas durante algum tempo, depois nos reconciliamos.

De todos esses pintores, meus melhores amigos eram Joaquín Peinado e Hernando Viñes. De origem catalã e três anos mais moço que eu, Hernando virou um amigo para a vida inteira. Casou-se com uma mulher de quem gosto infinitamente, Loulou, filha de Francis Jourdain, escritor que conviveu bem de perto com os impressionistas e foi um grande amigo de Huysmans.

A avó de Loulou, no fim do século passado, patrocinava um salão literário. Loulou me deu de presente um objeto extraordinário que herdara da avó. Trata-se de um leque no qual vários escritores do fim do século, e até mesmo alguns músicos (Massenet, Gounod), escreveram algumas palavras, algumas notas musicais, versos, ou simplesmente autografaram. Mistral, Alphonse Daudet, Heredia, Banville, Mallarmé, Zola, Octave Mirbeau, Pierre Loti, Huysmans e outros, como o escultor Rodin, estão assim reunidos lado a lado nesse leque, objeto frívolo, resumo de um mundo. Volta e meia dou uma olhada nele para ler, por exemplo, uma frase de Alphonse Daudet: “Subindo para o norte, os olhos depuram-se e se apagam”. Ao lado, linhas peremptórias de Edmond de Goncourt:

> Toda criatura que não tenha em si um fundo de amor apaixonado, pelas mulheres, pelas flores, pelos bibelôs, pelo próprio vinho, enfim, por qualquer coisa que seja, toda criatura que não tenha um lado um pouco

irracional, toda criatura burguesamente equilibrada, nunca terá, nunca, talento em literatura. Profundo pensamento inédito.

Por fim, também copiados do leque, cito alguns versos de Zola (que são raros):

Ce que je veux pour mon royaume
C'est à ma porte un vert sentier,
Berceau formé d'un églantier
Et long comme trois brins de chaume. [a]

Na Rue Vercingétorix, no ateliê do pintor Manolo Ángeles Ortiz, pouco tempo depois da minha chegada, conheci Picasso, já célebre e discutido. Embora ele tenha me parecido, apesar se seu trato fácil e sua alegria, bastante frio e egocêntrico – só se tornou humano durante a guerra civil, quando assumiu uma posição –, voltamos a nos ver diversas vezes. Ele me deu de presente um pequeno quadro – uma mulher na praia –, perdido durante a guerra.

Contava-se a seu respeito que, por ocasião do famoso episódio do roubo da *Gioconda*, antes da Primeira Guerra Mundial, quando Apollinaire, seu amigo, foi interrogado por um policial, Picasso, convocado por sua vez, renegou o poeta, como são Pedro a Cristo.

Mais tarde, por volta de 1934, o ceramista catalão Artigas, amigo íntimo de Picasso, e um *marchand* de quadros, foram juntos a Barcelona visitar a mãe do pintor, que os convidou para o almoço. Durante a refeição, ela comunicou aos dois homens a existência, no sótão, de uma caixa cheia de desenhos feitos por Picasso durante sua infância e adolescência. Eles pediram para ver os desenhos, foram conduzidos ao sótão, abriram a caixa, o *marchand* fez uma oferta de compra, o negócio foi fechado. Levou mais de trinta desenhos.

Um pouco mais tarde, em Paris, esse *marchand* organizou uma exposição numa galeria de Saint-Germain-des-Prés. Picasso era um dos convidados para o *vernissage*. Chegou, foi de um desenho a outro, reconheceu-os e ficou emocionadíssimo. O que não o impediu, na saída do *vernissage*, de ir denunciar à polícia o *marchand* e o ceramista. Este teve seu

retrato publicado no jornal como bandido internacional.

Não me perguntem minhas opiniões em matéria de pintura: não as tenho. As preocupações estéticas ocuparam muito pouco espaço na minha vida, e sorrio quando um crítico fala, por exemplo, da minha

"paleta". Não sou daqueles que ficam horas numa galeria de pintura, falando e gesticulando abundantemente. No caso de Picasso, havia momentos em que sua lendária facilidade me humilhava. Tudo que posso dizer é que não morro de paixão por *Guernica*, que não obstante ajudei a prender na parede. Tudo me desagrada nesse quadro, a feição grandiloquente da obra, a politização a todo custo da pintura. Partilho essa aversão com Alberti e José Bergamín, coisa que descobri muito recentemente. Nós três gostaríamos de explodir *Guernica*, mas estamos muito velhos para plantar bombas por aí.

▪

Eu havia criado alguns hábitos em Montparnasse, onde o La Coupole ainda não existia. Íamos ao Dôme, ao La Rotonde, ao Sélect e a todos os cabarés famosos da época.

Uma festa que me parecia fabulosa era o baile organizado todos os anos pelos dezenove ateliês da Escola de Belas-Artes. Amigos pintores me haviam falado dele como a mais bela orgia do mundo, única no gênero, e decidi participar. Chamava-se Bal des Quat'zarts.

Fui apresentado a um dos supostos organizadores, que me vendeu bem caro ingressos ótimos. Decidimos ir em grupo: Juan Vicens, um amigo de Zaragoza, o grande escultor espanhol José de Creeft com a mulher, um chileno de cujo nome me esqueci – acompanhado de uma amiga – e eu. O sujeito que me vendeu os ingressos aconselhounos a dizer que pertencíamos a um dos ateliês, o ateliê Saint-Julien.

Chega o dia do baile. A noite tem início com uma refeição patrocinada pelo ateliê Saint-Julien, num restaurante. Durante a refeição, vejo um dos estudantes levantar-se, pousar delicadamente seus testículos sobre um prato e, nessa atitude, dar a volta na mesa. Eu nunca vira nada igual na Espanha. Fiquei horrorizado.

Mais tarde fomos até a entrada da Sala Wagram, onde devia realizar-se o

baile. Um cordão policial tentava conter os curiosos. Ali vi outra coisa que meus olhos não acreditaram: uma mulher inteiramente nua chegando nos ombros de um estudante fantasiado de assírio. A cabeça do carregador servia-lhe de tapa-sexo. Entraram assim na sala, em meio aos gritos da multidão.

Estou perplexo, penso: em que mundo fui cair?

A porta de entrada da Sala Wagram era controlada pelos estudantes mais parrudos de cada ateliê. Nos aproximamos e apresentamos nossos ingressos. Nada a fazer. Tínhamos sido barrados. Alguém nos disse:

– Vocês caíram no conto do vigário! E fomos devidamente expulsos, nossos ingressos não eram válidos. De Creeft, indignado, identificou-se e gritou tão alto que o deixaram passar com a mulher. Vicens, o chileno e eu, nada. Os estudantes teriam deixado entrar de boa vontade a mulher que acompanhava o chileno, que usava um esplêndido casaco de pele. Como ela se recusou a entrar sozinha, desenharam com alcatrão uma enorme cruz nas costas de seu casaco.

Foi assim que não participei da mais bela orgia do mundo, costume hoje extinto. Sobre o que acontecia lá dentro, corriam boatos escandalosos. Os professores, todos convidados, ficavam até meia-noite, depois iam embora. O mais forte da orgia começava então, diziam. Por volta das quatro ou cinco da manhã, os sobreviventes, completamente bêbados, iam jogar-se nas fontes da Place de la Concorde.

Duas ou três semanas mais tarde, encontrei o cambista que me ludibriara com ingressos falsos. Acabava de pegar uma grave blenorragia e caminhava com tanta dificuldade, apoiando-se numa bengala, que o poupei da minha vingança.

▪

Na época, a Closerie des Lilas não era mais que um café, aonde eu ia quase diariamente. Bem ao lado, frequentávamos o Bal Bullier, aonde íamos sempre fantasiados. Um dia fui de freira. Excelente fantasia, elaboradíssima, inclusive com um pouco de batom nos lábios e cílios falsos. Estamos percorrendo o Boulevard Montparnasse com alguns amigos, entre os quais Juan Vicens fantasiado de monge, quando subitamente vemos dois policiais

vindo em nossa direção. Começo a tremer sob minha touca branca de religiosa, pois na Espanha essas brincadeiras são punidas com cinco anos de prisão. Mas os dois policiais param, sorridentes, e um deles me pergunta, todo solícito:

– Boa noite, irmã. Posso fazer alguma coisa pela senhora?

O vice-cônsul da Espanha, Orbea, às vezes ia conosco ao Bal Bullier. Uma noite, como ele exigia uma fantasia, tirei minha batina de freira e passei para ele. Embaixo, previdente, eu vestia um uniforme completo de jogador de futebol.

Juan Vicens e eu tivemos inclusive a ideia de abrir um cabaré no Boulevard Raspail. Fiz uma viagem a Zaragoza para pedir o capital necessário a minha mãe, que recusou. Pouco tempo depois, Vicens assumiu a frente da livraria espanhola da Rue Gay-Lussac. Morreu em Pequim, de doença, depois da guerra.

Foi em Paris que aprendi a dançar razoavelmente. Tive aulas numa academia. Eu dançava tudo, incluindo a java, a despeito de minha aversão pelo acordeom. Ainda me lembro: "*On FAIt un' petite belote, et puis voilà...*". Paris estava tomada pelos acordeons.

Eu continuava gostando de jazz e arranhando o banjo. Tinha pelo menos sessenta discos, número considerável na época. Íamos ouvir jazz no Hotel Mac-Mahon e dançar no Château de Madrid, no Bois de Boulogne. Finalmente, à tarde, como bom meteco, eu tinha aulas de francês.

Já disse que, ao chegar à França, eu sequer sabia da existência do antissemitismo. Iria descobri-lo em Paris, para minha grande surpresa. Um homem contou um dia para vários amigos que na véspera seu irmão tinha ido a um restaurante perto da Étoile e que, ao ver um judeu comendo, esbofeteara-o violentamente, derrubando-o da cadeira. Fiz algumas perguntas ingênuas, para as quais recebi respostas evasivas. Foi assim que descobri que existia um problema judaico, inexplicável para um espanhol.

Na mesma época, grupos de direita, Camelots du Roi e Jeunesses Patriotiques, organizavam manifestações em Montparnasse. Saltavam de seus caminhões, porretes amarelos na mão, e começavam a espancar os metecos instalados nas varandas dos melhores cafés. Por duas ou três vezes, ergui o punho para eles.

Eu acabava de me mudar para um quarto mobiliado na Place de la Sorbonne, 3 bis, um lugarejo de província, calmo e cheio de árvores. Ainda se viam fiacres nas ruas, e raros automóveis. Muito elegante, eu usava luvas, um colete de quatro bolsos, chapéu-coco. Todos os homens usavam chapéu ou gorro. Em San Sebastián, alguns jovens que saíam sem chapéu foram agredidos e chamados de *maricones*. Então, um dia, pus meu chapéu-coco no meio-fio, no Boulevard Saint-Michel, e pulei em cima dele com os pés juntos. Um adeus definitivo.

Conheci nessa época uma mulher baixinha e morena, uma francesa, chamada Rita. Conheci-a no Sélect. Ela tinha um amante argentino que eu nunca vi e morava num hotel na Rue Delambre. Saíamos juntos com frequência, íamos ao cabaré ou ao cinema. Não passava disso. Eu sentia que ela se interessava por mim. Do meu lado, não a achava indiferente.

Fui então a Zaragoza pedir dinheiro a minha mãe. Assim que cheguei, um telegrama de Vicens me comunicava que Rita se suicidara. De acordo com a investigação, parecia que as coisas iam muito mal entre ela e o amante argentino (um pouco, talvez, por minha causa). No dia da minha partida, ele a viu entrar no hotel e a seguiu até seu quarto. Não se sabe o que aconteceu lá dentro. Mas no fim Rita pegou uma pequena pistola que possuía, abriu fogo sobre o amante e voltou a arma contra si.

Joaquín Peinado e Hernando Viñes dividiam um ateliê. Apenas uma semana após a minha chegada a Paris, estando nesse ateliê, vi chegar três lindas moças que estudavam anatomia no bairro.

Uma delas chamava-se Jeanne Rucar. Achei-a muito atraente. Oriunda do norte da França, já conhecia o círculo espanhol de Paris graças a sua costureira, e praticava ginástica rítmica. Em 1924, ganhou medalha de bronze nas Olimpíadas de Paris, sob a direção de Irène Poppart.

Uma ideia maquiavélica – mas no fundo bem ingênua – logo me ocorreu para conquistarmos as três garotas. Em Zaragoza, um tenente de cavalaria me falara recentemente de um afrodisíaco poderosíssimo, o cloridrato de ioimbina, capaz de vencer as resistências mais tenazes. Contei minha ideia a Peinado e a Viñes: fazer as três garotas voltarem, oferecer champanhe e despejar em suas taças algumas gotas do cloridrato de ioimbina. Eu acreditava sinceramente nisso. Entretanto, Hernando Viñes me respondeu

que era católico e nunca participaria de uma canalhice daquela.

Ou seja, não aconteceu nada – mas eu voltaria a me encontrar com Jeanne Rucar muitas outras vezes, pois ela se tornou, e continua sendo, minha mulher.

PRIMEIRAS DIREÇÕES

Durante esses anos iniciais de minha vida parisiense, em que praticamente só convivi com espanhóis, não ouvi falar muito dos surrealistas. Uma noite, ao passar em frente à Closerie des Lilas, vi cacos de vidro no chão. Por ocasião de um jantar oferecido em homenagem a madame Rachilde, dois surrealistas – não sei mais quem – a haviam xingado e esbofeteado, provocando uma briga generalizada.

A bem da verdade, o surrealismo me interessava muito pouco em seus primórdios. Eu tinha escrito uma peça de umas dez páginas cujo título era simplesmente *Hamlet*, e a havíamos representado entre nós no sótão do Sélect. Foram meus primeiros passos como diretor.

No fim de 1926, surgiu uma grande oportunidade. Hernando Viñes era sobrinho de um ilustríssimo pianista, Ricardo Viñes, o descobridor de Erik Satie.

A cidade de Amsterdã possuía nessa época duas grandes formações musicais, dentre as mais importantes da Europa. A primeira acabara de apresentar, com grande sucesso, *A história do soldado*, de Stravinsky. A segunda dessas formações era dirigida pelo grande Mengelberg. Para responder ao sucesso do outro conjunto sinfônico, eles queriam produzir *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, obra curta, extraída de um episódio de *Dom Quixote*, com que encerrariam o concerto. E procuravam um diretor.

Ricardo Viñes conhecia Mengelberg. Graças a *Hamlet*, eu constituía uma referência, para falar a verdade, bem modesta. Resumindo, me ofereceram a direção e aceitei.

Tratava-se de trabalhar com um maestro de reputação mundial e com cantores notáveis. Fizemos quinze dias de ensaios em Paris, na casa de Hernando. O *retablo* é na realidade o teatrinho de um manipulador de marionetes. Teoricamente, todos os personagens são marionetes, dubladas

pelas vozes dos cantores. Resolvi inovar, introduzindo quatro personagens vivos, dissimulados por máscaras, que assistiam ao espetáculo de *maese* Pedro, o manipulador de marionetes, e interferiam de vez em quando, sempre dublados pelos cantores, os quais ficavam no fosso da orquestra. Naturalmente, escolhi amigos para desempenhar os papéis – mudos – dos quatro personagens. Dessa forma, Peinado interpretou o estalajadeiro, e meu primo Rafael Saura, *don* Quixote. Outro pintor, Cossío, também fazia parte do elenco.

O espetáculo foi exibido três ou quatro vezes em Amsterdã, diante de salas cheias. A primeira noite, eu simplesmente esquecera de ajustar a iluminação. Não se enxergava nada. Ajudado pelo iluminador, após longas horas de trabalho, foi tudo acertado para o segundo espetáculo, que se desenrolou normalmente.

Eu só voltaria a dirigir teatro apenas uma outra vez, no México, e muito mais tarde, por volta de 1960. A peça era o eterno *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, escrita em uma semana e que me parece admiravelmente construída. Termina no paraíso, onde *don* Juan, morto em duelo, vê sua alma ser salva graças ao amor de *doña* Inés.

Direção bem clássica, bem distante das paródias que representávamos na Residência dos Estudantes. No México, foi apresentada três vezes por ocasião da festa do dia de Finados (uma tradição espanhola), e fez grande sucesso. Era tanta gente que chegaram a quebrar os vidros do teatro. Nessa representação, na qual Luis Alcoriza fazia o papel de *don* Luiz, reservei para mim o papel de *don* Diego, pai de *don* Juan. Mas a surdez me incomodava de tal forma que eu tinha muita dificuldade para acompanhar o texto. Eu brincava distraidamente com minhas luvas, de modo que Alcoriza alterou sua marcação e veio me cutucar com o cotovelo, avisando-me assim da aproximação da minha réplica.

FAZER CINEMA

Desde que eu chegara a Paris, ia frequentemente ao cinema, muito mais do que em Madri, até três vezes por dia. Pela manhã, graças a uma credencial de jornalista arranjada por um amigo, eu via filmes americanos em sessões privadas, ao lado da Sala Wagram. À tarde, um filme num cinema do bairro.

À noite, ia ao Vieux Colombier ou ao Studio des Ursulines.

Minha credencial não era inteiramente usurpada. Graças a Zervos, eu escrevia realmente críticas nas "folhas avulsas" da *Cahiers d'Art*, e enviava alguns desses artigos para Madri. Escrevi sobre Adolphe Menjou, sobre Buster Keaton, sobre *Ouro e maldição* [*Greed*, 1924], de Stroheim.

Dentre os filmes que me impressionaram, impossível esquecer a emoção que nos arrebatou quando assistimos ao *Encouraçado Potemkin* [*Bronenosets Potyomkin*, 1925]. Ao sairmos – numa rua ao lado de Alésia – estávamos dispostos a erguer barricadas, e a polícia teve que intervir.

Durante muito tempo eu disse que achava esse filme o mais belo da história do cinema. Hoje, já não sei mais.

Lembro-me também dos filmes de Pabst, *O último dos homens* [*Der letzte Mann*, 1924], de Murnau, mas acima de tudo os filmes de Fritz Lang.

Foi assistindo a *A morte cansada* [*Der müde Tod*, 1921, que no Brasil recebeu também o título *As três luzes*] que senti, sem a menor sombra de dúvida, que queria fazer cinema. Eu não estava interessado nas três histórias em si, mas no episódio central, a chegada daquele homem de chapéu preto – percebi de cara que era a morte – a uma aldeia flamenga, e na cena do cemitério. Alguma coisa nesse filme me tocou profundamente, iluminando minha vida. Sensação confirmada quando assisti a outros filmes de Fritz Lang, como *Os nibelungos* [*Die Nibelungen*, 1924] e *Metropolis* [1927].

Fazer cinema. Mas como? Espanhol, crítico bissexto, eu não tinha nada do que chamam de relações.

Em Madri, já conhecia o nome de Jean Epstein, que escrevia em *L'Esprit Nouveau*. Esse diretor de origem russa estava entre os mais famosos do cinema francês, ao lado de Abel Gance e Marcel l'Herbier.Fiquei sabendo que, com a colaboração de um ator russo emigrado e de um ator francês, de cujos nomes me esqueci, ele acabava de criar uma espécie de academia de atores.

Fui me matricular imediatamente. Todos os alunos eram bielorussos, exceto eu. Durante duas ou três semanas, participei dos exercícios dos atores, das improvisações. Epstein nos dizia, por exemplo: "Vocês são condenados à morte na véspera da execução". Pedia a um para ser patético

e desesperado, a outro para se mostrar displicente e insolente. E dávamos o melhor de nós.

Aos melhores, ele prometia papéis em seus filmes. No momento da minha matrícula, ele estava em vias de terminar *As aventuras de Robert Macaire* [*Les aventures de Robert Macaire*, 1925], era tarde para me incluir. Depois do filme, fui um dia de ônibus aos estúdios Albatros, em Montreuil-sous-Bois, sabendo que ele preparava outro filme, *Mauprat* [1926]. Ele me recebeu, e eu lhe disse:

– Escute, sei que o senhor vai fazer um filme. O cinema me interessa muito, mas não sei nada da parte técnica. Não poderia ser muito útil. Por outro lado, não peço dinheiro. Me contrate então para varrer o *set,* fazer compras, qualquer coisa.

Ele aceitou. As filmagens de *Mauprat* (em Paris, mas também em Romorantin e Châteauroux) foram minha primeira experiência cinematográfica. Nesse filme, fiz um pouco de tudo, até uma cena de um tombo. Representando, durante uma cena de batalha, um policial do tempo de Luís xv (ou xvi), eu devia ser atingido por uma bala, no alto de um muro, e cair de uma altura de cerca de três metros. Colocaram um colchão no solo para amortecer a queda, mas me machuquei assim mesmo.

Durante essas filmagens, em que fiz amizade com o ator Maurice Schultz e a atriz Sandra Milovanov, o que mais me interessava era a câmera, que eu ignorava completamente até essa época. O *cameraman* – Albert Duverger – trabalhava sozinho, sem assistente. Ele mesmo tinha que substituir os magazines e preparar os copiões. Sem alterar o ritmo, ele próprio girava a manivela da câmera.

Como se tratava de filmes mudos, os estúdios não tinham nenhum isolamento sonoro. Alguns deles, o de Épinay, por exemplo, tinham paredes inteiras feitas de vidro. Os holofotes e refletores eram tão potentes que tínhamos todos que usar óculos escuros para proteger os olhos e evitar problemas graves.

Epstein me mantinha um pouco à margem, talvez devido a minha tendência para fazer os atores rirem. Uma curiosa recordação do *set* é meu encontro com Maurice Maeterlinck, já velho, em Romorantin. Hospedava-se com sua secretária no mesmo hotel em que a gente. Tomamos um café

juntos.

Depois de *Mauprat*, Epstein, que preparava *A queda da casa de Usher* [*La Chute de la maison Usher*, 1929], baseado em Edgar Allan Poe, com Jean Debucourt e a mulher de Abel Gance como estrela, me contratou, desta vez como segundo-assistente. Fiz todas as cenas de estúdio, em Épinay. Um dia, inclusive, quando o contrarregra, Maurice Morlot, me mandou comprar hemoglobina na farmácia do quarteirão, conheci um farmacêutico xenófobo que, me identificando como meteco pelo meu sotaque, se negou peremptoriamente a me vender o que eu lhe pedia.

Na mesma noite em que as filmagens em estúdio terminavam, enquanto Morlot convocava todos para estar na estação no dia seguinte, pois partíamos para rodar as externas na Dordogne, Epstein me disse:

– Fique um pouco com o operador. Abel Gance vem filmar um teste com duas moças. Seria bom você lhe dar uma mãozinha.

Respondi com minha brutalidade habitual que eu era assistente dele e que nada tinha a ver com o sr. Abel Gance, cujos filmes não apreciava (afirmação totalmente inexata, pois o *Napoleão* [*Napoléon*, 1927] projetado em três telas me impressionara bastante). Acrescentei que achava Gance vulgar.

Então Jean Epstein me respondeu – há certas frases ouvidas no passado de que me lembro palavra por palavra:

– Como um idiotinha como você ousa falar assim de um grande diretor?

Acrescentou que nossa colaboração acabava de terminar, e assim foi. Não participei das externas de *A queda da casa de Usher*. Um pouco mais tarde, entretanto, um pouco mais calmo, Epstein me deu uma carona para Paris em seu carro. No caminho, me deu uns conselhos:

– Abra o olho. Percebo tendências surrealistas em você. Afaste-se dessa gente.

▪

Continuei a trabalhar no cinema aqui e ali.

Nos estúdios Albatros, em Montreuil, fiz um pequeno papel de contrabandista em *Carmen* [1926], com Raquel Meller, dirigido por um diretor que continuo a admirar, Jacques Feyder. Meses antes, quando eu

trabalhava na Academia, fui falar com sua esposa, Françoise Rosay, na companhia de uma bielo-russa muito elegante que incompreensivelmente adotara o nome artístico Ada Brazil. Françoise Rosay nos recebeu de modo muito polido, mas nada pôde fazer por nós.

Em *Carmen* – a cara da Espanha –, Peinado e Hernando Viñes também apareciam, como guitarristas. Durante uma tomada em que Carmen, na companhia de *don* José, mantinha-se imóvel numa mesa com a cabeça nas mãos, Feyder me pediu para fazer um gesto galante para ela, ainda que um *pizco* aragonês, um autêntico beliscão, o que me valeu uma bofetada sonora por parte da atriz.

Albert Duverger, o operador de Jean Epstein (que viria a fotografar para mim *Um cão andaluz* e *A idade do ouro*), me apresentou dois diretores, Etiévant e Nalpas, que preparavam um filme com Josephine Baker, *A sereia dos trópicos* [*La Sirène des tropiques*, 1927]. Esse filme, rodado nos estúdios Frankeur, não é uma das melhores lembranças da minha vida. Longe disso. Os caprichos da estrela me pareciam insuportáveis. Um dia em que a esperávamos às nove da manhã, pronta para filmar, ela chegou às cinco da tarde, trancou-se em seu camarim batendo a porta e começou a quebrar todos os seus vidros de maquiagem. Alguém foi se inteirar das razões daquela fúria. Responderam-lhe:

– Ela acha que o cachorro dela está doente.

Pierre Batcheff, que também atuava no filme, estava ao meu lado. Eu lhe disse:

– É isso o cinema. Ele me respondeu secamente:

– É o seu cinema, não o meu.

Eu só podia concordar. Aliás, nos tornamos excelentes amigos, e ele trabalhou em *Um cão andaluz*.

Nessa época, Sacco e Vanzetti foram assassinados nos Estados Unidos. Grande comoção no mundo todo. Durante uma noite inteira os manifestantes foram senhores de Paris. Com um dos eletricistas do filme, fui até a Étoile, onde vi homens apagando a labareda do soldado desconhecido urinando em cima dela. Vitrines foram quebradas, parecia tudo em ebulição. A atriz britânica que trabalhava no filme me contou que haviam metralhado o *hall* do seu hotel. O Boulevard Sébastopol foi depredado. Dez

dias mais tarde, suspeitos ainda eram presos, acusados de pilhagem.

Abandonei por livre e espontânea vontade as filmagens de *A sereia dos trópicos*, antes do início das externas.

---

[a] O que desejo para o meu reino/ É diante da minha porta uma aleia verde,/ Berço formado por um caracol/ E comprido como três palhas de colmo. [N. T.]

SONHOS E DEVANEIOS



Cena de *Um cão andaluz*, 1928

SE ME DISSESSEM: RESTAM-LHE VINTE ANOS DE VIDA, O QUE QUER FAZER COM as 24 horas de cada um dos dias que vai viver?, eu responderia: dê-me duas horas de vida produtiva e 22 horas de sonho, com a condição de que eu seja capaz de me lembrar deles – pois o sonho só existe pela memória que o cultiva.

Adoro sonhar, mesmo quando meus sonhos são pesadelos, o que é frequente. Eles são sempre semeados de obstáculos, que conheço e reconheço. Mas isso me é indiferente.

Esse amor descomedido pelo sonho, pelo prazer de sonhar, totalmente despojado de qualquer tentativa de explicação, foi uma das inclinações profundas que me aproximaram do surrealismo. *Um cão andaluz* (terei oportunidade de voltar ao assunto) nasceu do encontro de um de meus sonhos com um sonho de Dalí. Mais tarde, introduzi sonhos nos meus filmes, tentando evitar o aspecto racional e explicativo que eles costumam ter. Eu disse um dia a um produtor mexicano, que não gostou nada da piada: "Se o filme estiver muito curto, eu acrescento um sonho".

Dizem que durante o sono o cérebro se protege do mundo exterior, tornando-se muito menos sensível aos ruídos, aos cheiros, à luz. Em compensação, parece que é bombardeado internamente por uma verdadeira tempestade de sonhos que se deflagra em ondas. Bilhões e bilhões de imagens surgem assim todas as noites, para se dissipar quase imediatamente, envolvendo a terra num manto de sonhos perdidos. Tudo, absolutamente tudo, uma noite ou outra, foi imaginado por esse ou aquele cérebro, e esquecido.

Tomei a iniciativa de listar quinze sonhos recorrentes que me acompanharam a vida inteira, fiéis companheiros de estrada. Alguns são extremamente banais: caio deliciosamente num precipício, ou sou perseguido por um tigre ou um touro. Entro num aposento, fecho a porta atrás de mim, o touro arromba a porta e assim por diante.

Ou então, em todas as idades da minha vida, vejo-me subitamente na obrigação de fazer provas. Eu achava que tinha sido aprovado com sucesso, mas não era nada disso. Devo apresentar-me de novo e, naturalmente, esqueci o que tinha que saber.

Outro sonho do mesmo tipo, frequente nas pessoas de teatro e cinema: devo imperativamente representar, no palco, dentro de poucos minutos, um

papel do qual não sei nem a primeira palavra. É um sonho que pode ser muito longo, muito complicado. Fico ansioso e me atrapalho, o público se impacienta e vaia, vou procurar alguém, o contrarregra, o diretor do teatro, digo: mas isso é horrível, o que posso fazer? Ele me responde friamente para eu me virar, que o pano vai subir, que é impossível esperar mais. Fico numa angústia extrema. Tentei reconstituir algumas imagens desse sonho em *O discreto charme da burguesia* [*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972].

Outra angústia: a volta ao quartel. Aos cinquenta ou sessenta anos, vestindo minha velha farda, retorno ao quartel onde fiz meu serviço militar, em Madri. Estou aflito, caminho rente aos muros, tenho medo de ser reconhecido. Estou um pouco encabulado de ainda ser soldado na minha idade, mas é assim, que remédio, preciso falar de qualquer jeito com o coronel, explicar-lhe o meu caso: como é possível, depois de tudo o que vi e vivi, eu ainda estar no quartel?

Outras vezes, adulto, volto à casa da minha família em Calanda, onde sei que se esconde um fantasma. Lembrança da aparição de meu pai após sua morte. Entro corajosamente num quarto sem luz e chamo o fantasma, seja ele quem for, provoco-o, chego a insultá-lo. Então um barulho ressoa atrás de mim, uma porta bate e acordo apavorado, não vi ninguém.

Acontece comigo o que acontece com todos: sonho com meu pai. Ele está sentado à mesa familiar, seu semblante é grave. Come devagar, muito pouco, praticamente sem falar. Sei que está morto e sussurro para minha mãe, ou para uma de minhas irmãs sentada ao meu lado: “Ele não pode saber de nada”.

A falta de dinheiro me aflige durante o sonho. Não tenho mais nada, minha conta bancária está zerada, como vou fazer para pagar o hotel? Este é um dos pesadelos que me perseguiram mais obstinadamente. Ainda me persegue.

Não é comparável, no que se refere à assiduidade, ao sonho do trem. Este, já tive centenas de vezes. A história é sempre a mesma, mas os detalhes e nuances variam com uma sutileza inesperada. Estou no trem, vou não sei para onde, minha bagagem está na redinha. De repente, o trem entra na estação e para. Levanto-me para esticar as pernas na plataforma e beber alguma coisa no bar.

Não obstante, cerco-me de precauções, pois já viajei muito nesse sonho e sei que, assim que colocar o pé na plataforma, o trem partirá subitamente. É uma armadilha que me preparam.

Portanto, desconfio, coloco aos poucos um pé na plataforma, olho à direita e à esquerda, assobiando displicente, o trem parece não se mover, à minha volta outros viajantes descem normalmente, enquanto eu me decido a colocar o outro pé, e então, de supetão, como uma bala de canhão, o trem partiu. Muito mais grave: partiu com toda a minha bagagem. Solto um palavrão, vejo-me sozinho na plataforma agora deserta, e acordo.

Quando trabalhamos juntos e ocupamos quartos contíguos, às vezes Jean-Claude Carrière ouve um grito meu através da parede. Nem se mexe, pensando: pronto, o trem partiu. E, de fato: no dia seguinte, lembro-me de novo daquele trem que mais uma vez se embrenhou bruscamente na noite, me deixando sozinho e sem bagagem.

Em contrapartida, nunca tive um sonho de avião; gostaria muito de saber por quê. Como ninguém se interessa pelos sonhos dos outros – mas como contar sua vida sem falar da parte subterrânea, imaginativa, irreal? –, não vou me demorar muito. Mais dois ou três sonhos, e termino.

Em primeiro lugar, o do meu primo Rafael, transcrito com grande fidelidade em *O discreto charme da burguesia*. Trata-se de um sonho macabro, bastante melancólico e sutil. Meu primo Rafael Saura está morto há muito tempo, sei disso, mas ainda assim esbarro com ele numa rua vazia. Espanto-me e pergunto: "Mas o que fazes por aqui?". Ele me responde, triste: "Venho todos os dias". De repente, me vejo numa casa escura e desarrumada, cheia de teias de aranha, onde vi Rafael entrar. Chamo-o, ele não responde. Volto a sair e na mesma rua vazia chamo agora minha mãe, a quem pergunto: "Mãe, mãe, o que fazes perdida entre as sombras?".

Esse sonho me impressionou muito. Eu tinha uns setenta anos quando fui visitado por ele. Um pouco depois, outro sonho me impressionou ainda mais. Vejo subitamente a Virgem Maria, toda iluminada de doçura, as mãos estendidas para mim. Presença fortíssima, indiscutível. Ela me falava, a mim, descrente sinistro, com toda a ternura do mundo, aureolada por uma música de Schubert que eu ouvia com nitidez. Quis reconstituir essa imagem em *A Via Láctea* [*La Voie Lactée*, 1969], mas ela ficou longe da força

de convicção imediata que possuía em meu sonho. Ajoelhei-me, meus olhos encheram-se de lágrimas e de repente me senti arrebatado pela fé, uma fé vibrante e invencível. Quando acordei, precisei de dois ou três minutos para serenar. Eu continuava a repetir, no limiar do despertar: "Sim, sim, santa Virgem Maria, eu creio!". Meu coração estava disparado.

Acrescento que esse sonho apresentava certo caráter erótico. Obviamente, esse erotismo permanecia nos castos limites do amor platônico. Será que se o sonho tivesse se estendido, essa castidade teria desaparecido para ceder lugar a um verdadeiro desejo? Não posso responder. Eu me sentia simplesmente capturado, comovido, extasiado. Sensação que experimentei inúmeras vezes ao longo da vida, e não apenas em sonho.

▪

Muitas vezes – mas esse sonho infelizmente me abandonou de uns quinze anos para cá, como fazer para reeditar um sonho perdido? –, eu me via numa igreja, apertava um botão escondido atrás de uma coluna, o altar girava devagar sobre si mesmo, e eu descobria uma escada secreta. Eu a descia, o coração a mil, para chegar às salas subterrâneas. Era um sonho bem longo e ligeiramente angustiante, o que me agradava.

Em Madri, uma noite, acordei no meio de uma gargalhada. Eu ria, não conseguia parar de rir. Minha mulher me perguntou o motivo daquilo, respondi: "Sonhei que minha irmã Maria me dava um travesseiro de presente" – frase que ofereço aos psicanalistas.

Para concluir, uma palavra sobre Gala. É uma mulher que sempre evitei, não tenho nenhuma razão para esconder isso. Conheci-a em Cadaqués em 1929, por ocasião da Exposição Internacional de Barcelona. Ela estava com Paul Éluard, com quem era casada, e sua filhinha Cécile. Com eles, Magritte e sua mulher, bem como o dono de uma galeria belga, Goémans.

Tudo começou com uma gafe.

Eu estava na casa de Dalí, a cerca de um quilômetro de Cadaqués, onde os demais se hospedavam num hotel. Dalí me disse, todo agitado: "Acaba de chegar uma mulher magnífica". À tarde, fomos tomar uma bebida todos juntos, e depois eles decidiram me acompanhar a pé até a casa de Dalí. No

caminho, conversamos banalidades, e eu disse – Gala andava ao meu lado – que o que me repugnava acima de tudo numa mulher era a separação pronunciada das coxas.

No dia seguinte, fomos tomar banho de mar – e percebo que a disposição das coxas de Gala corresponde exatamente àquela que eu dissera detestar.

De um dia para o outro, Dalí não era mais o mesmo. Toda comunhão de ideias desapareceu entre nós, a ponto de eu desistir de trabalhar com ele no roteiro de *A idade do ouro*. Ele agora só falava de Gala, repetindo tudo o que ela dizia. Uma transformação total.

Éluard e os belgas partiram depois de alguns dias, deixando Gala e sua filha Cécile. Um dia, junto com a mulher de um pescador, Lidia, partimos de barco para um piquenique no meio dos rochedos. Comentei com Dalí, apontando para um detalhe da paisagem, que aquilo me lembrava Sorolla, um pintor valenciano mais que medíocre. Colérico, Dalí gritou comigo:

– Como pode falar essas asneiras diante de rochedos tão belos? Gala se intrometeu, dando razão a ele. Tinha começado mal. No fim do piquenique, depois de uma bebedeira generalizada, Gala me agrediu de novo, não lembro mais o motivo. Levantei bruscamente, agarrei-a, joguei-a no chão e apertei seu pescoço com as duas mãos.

A pequena Cécile, apavorada, refugiou-se entre os rochedos com a mulher do pescador. Dalí, de joelhos, suplicava-me para poupar Gala. Por mais furioso que eu estivesse, mantinha o controle, sabia que não iria matá-la. Tudo o que eu queria era ver a ponta de sua língua passando por entre seus dentes.

Finalmente larguei-a. Ela foi embora dois dias depois.

Contaram-me que em Paris – mais tarde moramos durante um tempo no mesmo hotel, acima do cemitério Montmartre – Éluard nunca saía sem um pequeno revólver com coronha de madrepérola, pois Gala lhe dissera que eu queria matá-la.

Tudo isso para confessar que um dia, no México, cinquenta anos mais tarde, aos oitenta, sonhei com Gala.

Eu a via de costas num camarote de teatro. Chamei-a baixinho, ela se voltou, levantou e veio me beijar amorosamente nos lábios. Ainda me lembro de seu perfume e de sua pele, de uma incrível suavidade.

Esse sonho foi decerto o mais surpreendente da minha vida, mais surpreendente que o da Virgem.

A respeito de meus sonhos, ocorre-me uma história interessante, que se passou em Paris em 1978. Um excelente pintor mexicano, meu amigo Gironella, veio à França com a mulher, Carmen Parra, cenógrafa de teatro, e seu filho de sete anos. A mulher retornou para o México, o pintor ficou em Paris e recebeu três dias mais tarde a notícia de que a mulher acabara de entrar com um pedido de divórcio. Perplexo, perguntou o motivo. O advogado respondeu: "Foi por causa de um sonho que ela teve".

O divórcio se consumou.

Em sonho, e acho que meu caso está longe de ser raro, nunca consegui fazer amor de um jeito realmente completo e satisfatório. O obstáculo mais frequente era feito de olhares. Por uma janela situada defronte do quarto onde eu estava com uma mulher, pessoas nos observavam sorrindo.

Mudávamos de quarto, e até de casa. Trabalho perdido. Os mesmos olhares trocistas e curiosos nos seguiam. Quando eu julgava finalmente ter chegado o momento da penetração, encontrava um sexo costurado, obturado. Às vezes nem mesmo via sexo nenhum, tinha se apagado, como sobre o corpo liso de uma estátua.

▪

Em contrapartida, no devaneio diurno, que pratiquei a vida inteira, extasiado, a aventura erótica, longa e minuciosamente preparada, podia ou não atingir seu objetivo. Muito jovem, por exemplo, sonhei acordado com a bela rainha da Espanha, Victoria, mulher de Alfonso XIII. Aos catorze anos, cheguei a imaginar mesmo um pequeno roteiro em que já se manifestava a origem de *Viridiana*. Uma noite a rainha se retirava para o seu quarto, as criadas a ajudavam a se deitar antes de deixá-la sozinha. Ela então bebia um copo de leite no qual eu despejara um narcótico irresistível. Um instante depois, assim que ela pregava os olhos, eu me enfiava no leito real e podia me deliciar com a rainha.

Os devaneios talvez sejam tão significativos, imprevisíveis e intensos quanto os sonhos. A vida inteira, com grande prazer, como provavelmente muitos outros, imaginei-me invisível e impalpável. Mediante esse milagre

eu me tornava o homem mais poderoso e invulnerável do mundo. Esse devaneio me perseguiu insistentemente, com inúmeras variantes, durante a Segunda Guerra Mundial. Ele repousava em primeiro lugar na noção de ultimato. Minha mão invisível estendia a Hitler uma folha de papel dando-lhe 24 horas para mandar fuzilar Goering, Goebbels e toda a quadrilha. Caso contrário, ele que se cuidasse. Hitler mandava chamar os empregados, as secretárias, e berrava: "Quem trouxe este papel?". Invisível num canto de seu gabinete, eu assistia àquela histeria inútil. No dia seguinte, eu assassinava Goebbels, por exemplo. De lá – pois a ubiquidade acompanha sempre a invisibilidade –, eu me transportava para Roma a fim de fazer a mesma coisa com Mussolini. Nesse ínterim, introduzia-me no quarto de uma mulher deslumbrante e, sentado invisível numa poltrona, observava-a despir-se lentamente. Em seguida, voltava para renovar meu ultimato ao Führer, que batia os pés de raiva. E assim por diante, a toda a velocidade.

Nos meus tempos de estudante em Madri, durante os passeios pela *sierra* Gaudarrama com Pepín Bello, eu parava às vezes para lhe mostrar a vista magnífica, o vasto anfiteatro no meio das montanhas, e lhe dizia: "Imagine muralhas em volta de tudo isso, com ameias, fossos, seteiras. No interior, tudo me pertence. Tenho meus homens de armas e meus agricultores. Artesãos, uma capela. Vivemos em paz, nos contentamos em lançar algumas flechas nos curiosos que tentam se aproximar dos portões".

Uma vaga e persistente atração pela Idade Média me leva com frequência à imagem de um senhor feudal, isolado do mundo, governando com mão de ferro, porém generoso no fundo. Ele não faz muita coisa, só uma orgiazinha de vez em quando. Bebe hidromel e vinho diante de uma lareira onde animais são assados inteiros. O tempo não muda nada nas coisas. Vive-se no interior de si mesmo. As viagens não existem.

Imagino também, e provavelmente não sou o único, que um golpe de Estado inesperado e providencial fez de mim um ditador mundial. Disponho de todos os poderes. Nada pode se opor às minhas ordens. Em todas as circunstâncias em que esse devaneio se apresenta, minhas primeiras decisões são no sentido de combater a proliferação da informação, fonte de toda angústia.

Em seguida, tomado pelo pânico diante da explosão demográfica que

vejo a cada dia afligir o México, imagino que convoco um punhado de biólogos e lhes dou a ordem – indiscutível – de lançar no planeta um vírus atroz que irá livrá-lo de 2 milhões de habitantes. Digo, corajoso: "Ainda que o vírus me ataque". Em seguida, secretamente, tento me safar, estabeleço listas de pessoas a serem salvas, alguns membros de minha família, meus melhores amigos, as famílias e os amigos de meus amigos. Começo e não termino. Desisto.

Recentemente, nos últimos dez anos, também imaginei libertar o mundo do petróleo, outra fonte de infortúnio, fazendo explodir 75 bombas atômicas subterrâneas nas jazidas mais importantes. Um mundo sem petróleo me parecia – e continua me parecendo – uma espécie de paraíso possível à altura de minha utopia medieval. Mas parece que as 75 explosões atômicas colocam problemas práticos, de modo que convém esperar. Talvez eu volte ao assunto.

Um dia em San José Purúa, quando eu trabalhava num roteiro com Luis Alcoriza, descemos ambos até o rio, levando um rifle. Ao chegarmos à beira d'água, agarrei de repente o braço de Alcoriza e lhe mostrei alguma coisa do outro lado, uma soberba ave pousada num galho de árvore. Uma águia!

Luis pegou o rifle, apontou e atirou. A ave caiu nos arbustos. Luis atravessou o rio molhando-se até os ombros, afastou os galhos e achou um animal empalhado. Uma etiqueta na pata indicava a loja onde eu o comprara e o preço pago.

Em outra ocasião, estou jantando no refeitório de San José, com o mesmo Alcoriza. Uma mulher absolutamente linda e sozinha senta-se a uma mesa vizinha. Dali a pouco, como é natural, os olhares de Luis se voltam para ela. Digo-lhe:

– Luis, você sabe que estamos aqui para trabalhar e que não gosto que você perca seu tempo olhando para as mulheres.

– Sim, eu sei, – ele me responde. – Desculpe. Continuamos a comer. Um pouco mais tarde, perto da sobremesa, seu olhar se sente outra vez atraído, irresistivelmente, pela linda mulher solitária. Ele sorri para ela – e ela retribui o sorriso.

Sério, demonstro raiva e lembro a ele que estamos em San José para escrever um roteiro. Acrescento que sua atitude de *macho*, de mulherengo,

não me agrada. Ele por sua vez se aborrece e me diz que, quando uma mulher sorri para ele, é seu dever de homem retribuir imediatamente esse sorriso.

Zangado, saio da mesa e me retiro para o meu quarto. Alcoriza acalma-se, termina sua sobremesa e vai ao encontro de sua bela vizinha de mesa. Travam conhecimento, tomam um café juntos, conversam por um instante. Em seguida, Alcoriza leva sua conquista para o quarto, despe-a amorosamente e descobre, tatuadas em sua barriga, estas quatro palavras: CORTESIA DE LUIS BUÑUEL.

A mulher é uma elegante puta do México, que fiz vir a San José a peso de ouro e que seguiu fielmente minhas instruções.

Naturalmente, tanto a história da águia quanto a da puta não passam de farsas sonhadas. Mas tenho certeza de que Alcoriza teria sucumbido – pelo menos da segunda vez.

O SURREALISMO 1929-1933



Filmagens de *A idade do ouro*, 1930

ENTRE 1925 E 1929, VOLTEI VÁRIAS VEZES À ESPANHA, ONDE REENCONTREI meus amigos da Residência. Durante uma dessas viagens Dalí me contou, com grande entusiasmo, que Lorca acabara de escrever uma peça magnífica, *Amor de* don *Perlimplín com Belisa em seu jardim*.

– Ele tem que ler para você, sem falta.

Federico mostrou-se reticente. Em geral achava, não sem razão, que eu era muito elementar, muito caipira para apreciar os requintes da literatura dramática. Um dia, chegou a recusar minha companhia, quando ia à casa de não sei que aristocrata. Todavia, por insistência de Dalí, aceitou ler a peça para mim, e fomos os três para o bar do Hotel Nacional, no subsolo, onde divisórias de madeira formavam compartimentos como em algumas cervejarias da Europa Central.

Lorca começou sua leitura. Já mencionei que ele lia maravilhosamente. Entretanto, alguma coisa me desagradava na história do ancião e da adolescente que, no fim do primeiro ato, veem-se numa cama de baldaquim com os cortinados fechados. Nesse momento, um gnomo sai do buraco do ponto e se dirige ao público: "Pois bem, respeitável público, eis então que *don* Perlimplín e Belisa…".

Interrompendo a leitura, dei um tapa na mesa e disse:

– Chega, Federico. É uma merda.

Ele ficou lívido, fechou o manuscrito, olhou para Dalí, e este confirmou com sua voz grossa:

– Buñuel tem razão. *Es una mierda*.

Nunca vim a conhecer o fim da peça. Devo admitir aqui que é bem pequena minha admiração pelo teatro de Lorca, que me parece frequentemente retórico e afetado. Sua vida e sua personalidade superam de longe sua obra.

Mais tarde, compareci à estreia de *Yerma*, no Teatro Español, em Madri, com minha mãe, minha irmã Conchita e seu marido. Eu sofria tão agudamente de uma ciática naquela noite que mantinha minha perna esticada sobre um banquinho, num camarote. O pano sobe: um pastor atravessa lentamente o palco, pois precisa de um tempo para recitar um longo poema. Usa em torno das panturrilhas peles de carneiro presas com tiras de couro. Aquilo não acaba nunca. Já impaciente, resisto. As cenas se

desenrolam. Tem início o terceiro ato. Lavadeiras lavam roupa no cenário de um ribeirão. Ouvem uns guizos, e exclamam: "O rebanho! O rebanho está vindo!".

No fundo da plateia, dois funcionários do teatro agitam guizos. Madri inteira achava essa encenação original, modernísima. Quanto a mim, me irritou profundamente e deixei o teatro amparando-me em minha irmã.

Meu ingresso no surrealismo me afastara – e assim seria por muito tempo – daquela pretensa vanguarda.

▪

Desde os vidros quebrados da Closerie des Lilas, eu me sentia cada vez mais atraído por aquela forma de expressão mais irracional proposta pelo surrealismo – aquele surrealismo a respeito do qual Jean Epstein em vão me pusera de sobreaviso. Particularmente impressionado com a publicação, na revista *La Révolution Surréaliste*, da fotografia que mostrava "Benjamin Péret insultando um padre", eu ficara fascinado, na mesma revista, com uma enquete sexual, perguntas feitas a diferentes membros do grupo, perguntas a que eles respondiam, aparentemente, com toda a liberdade e franqueza. Hoje isso pode parecer banal, mas, na época, aquela enquete – "Onde gosta de fazer amor? Com quem? Como se masturba?" – me pareceu extraordinária. Foi provavelmente a primeira do gênero.

Em 1928, por iniciativa da Sociedade de Cursos e Conferências da Residência, fui a Madri falar do cinema de vanguarda e apresentar alguns filmes, *Entr'acte* [1924], de René Clair, a sequência do sonho de *A filha da água* [*La Fille de l'eau*, 1925], de Renoir, *Rien que les heures* [1926], de Cavalcanti, e também alguns planos que mostravam exemplos de extrema câmera lenta, como uma bala saindo lentamente do cano de uma arma. A melhor sociedade de Madri – como se dizia – assistiu a essa conferência, que foi um verdadeiro sucesso. Depois das projeções, Ortega y Gasset chegou a me confessar que, se fosse mais jovem, teria se dedicado ao cinema.

Antes do início da conferência, eu disse a Pepín Bello que o momento me parecia bem propício, perante aquele distinto público, para anunciar a criação de um grande concurso de menstruação e atribuir o primeiro prêmio. Mas esse ato surrealista não foi concretizado – como muitos outros.

Nesse momento eu era provavelmente o único espanhol – dentre os que haviam deixado a Espanha – a possuir algumas noções de cinema. Eis por que provavelmente – por ocasião do centenário da morte de Goya – o Comitê Goya de Zaragoza me propôs escrever e realizar um filme sobre a vida do pintor aragonês, desde o seu nascimento até a sua morte. Escrevi um roteiro completo, assessorado pelos conselhos técnicos de Marie Epstein, irmã de Jean. Em seguida, visitei Valle-Inclán, no Círculo de Belas-Artes, e fiquei sabendo que ele também preparava um filme sobre a vida de Goya. Eu estava prestes a me inclinar respeitosamente perante o mestre, quando ele se retirou, não sem me dar alguns conselhos. No fim, por falta de verba, o projeto foi abandonado. Hoje posso dizer: felizmente.

Eu conservava uma viva admiração por Ramón Gómez de la Serna. O segundo roteiro no qual trabalhei inspirava-se em sete ou oito pequenos contos do escritor. Para reuni-los, imaginei mostrar primeiro, sob forma de documentário, as diversas etapas da produção de um jornal. Na rua, um homem comprava esse jornal e sentava num banco para lê-lo. Apareciam então as diversas histórias de Gómez de la Serna, associadas às colunas do jornal: um crime, um fato político, esportivo etc. No fim, acho que o homem se levantava, amassava o jornal com as mãos e jogava fora.

Poucos meses depois, realizei meu primeiro filme, *Um cão andaluz*. Gómez de la Serna ficou um pouco decepcionado com o fato de que o filme inspirado em seus contos tivesse sido abandonado. Mas a *Revue du Cinéma* publicou o roteiro, o que consolou o escritor.



Dirigindo a cena do olho de *Um cão andaluz*, Paris, 1928

UM CÃO ANDALUZ (1929)

Esse filme nasceu do encontro de dois sonhos. Dalí me convidou para passar uns dias em sua casa em Figueras, e, ao chegar, contei-lhe que tinha sonhado recentemente com uma nuvem esguia cortando a lua e uma lâmina de gilete rasgando um olho. Por sua vez, ele me contou que acabara de ver em sonho, na noite da véspera, uma mão cheia de formigas. Acrescentou: "E se fizéssemos um filme partindo disso?".

A princípio, a proposta me deixou na dúvida, mas não demoramos a pôr mãos à obra, em Figueras.

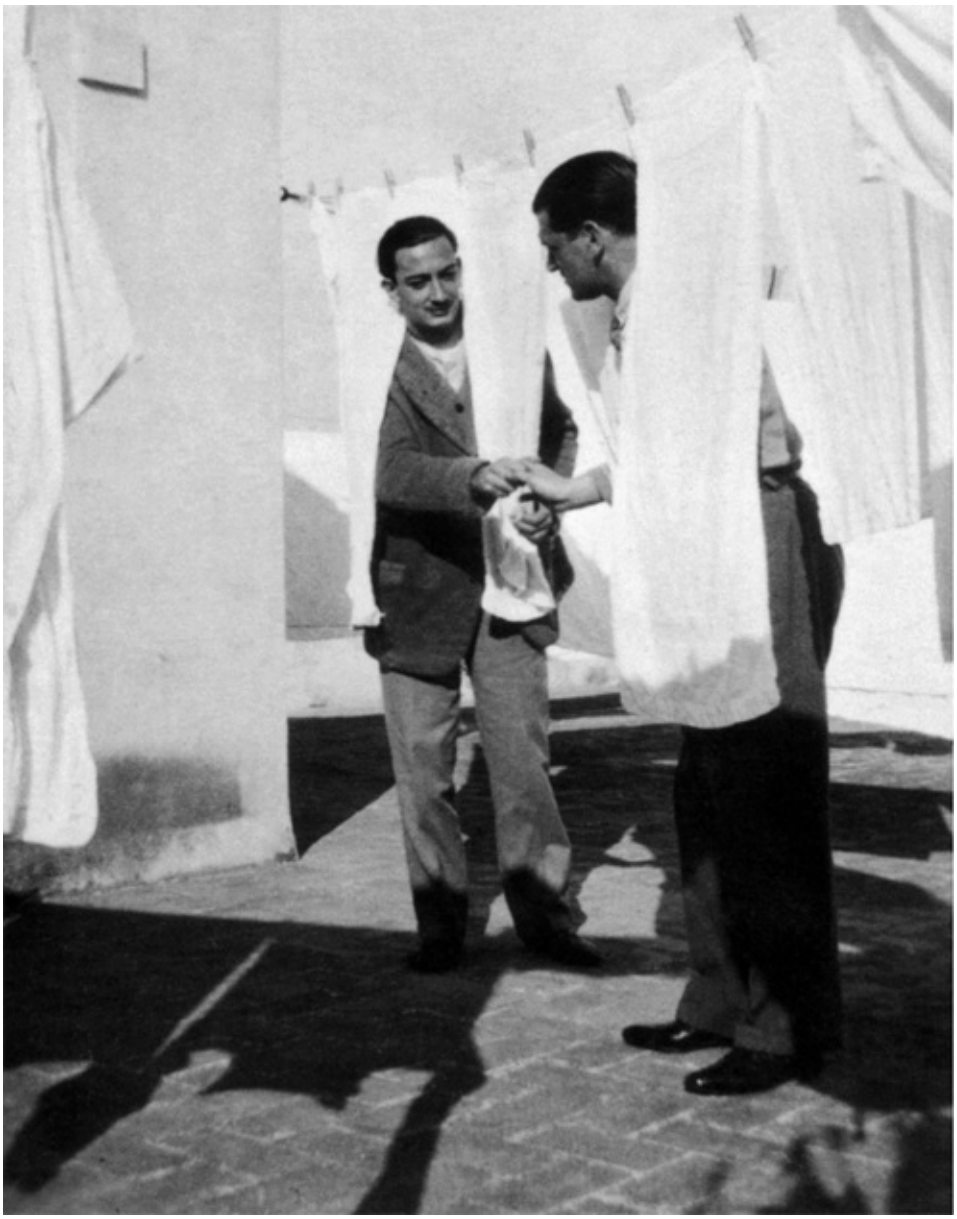
O roteiro foi escrito em menos de uma semana, segundo uma regra muito simples adotada de comum acordo: não aceitar nenhuma ideia, nenhuma imagem que pudesse dar ensejo a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional. Não acolher senão as imagens que nos impressionassem, sem procurar saber por quê.

Em nenhum momento houve qualquer desavença entre nós. Foi uma semana de identificação completa. Um dizia, por exemplo: "O homem puxa um contrabaixo". "Não", dizia o outro. E o que dera a ideia aceitava imediatamente essa discordância, julgando-a procedente. Em

compensação, quando a imagem sugerida por um era aceita pelo outro, na mesma hora ela nos parecia luminosa, indiscutível e entrava imediatamente no roteiro.

Quando este foi concluído, me dei conta de que se tratava de um filme totalmente insólito, provocador, que nenhum sistema normal de produção podia aceitar. Eis por que pedi uma soma de dinheiro a minha mãe para produzi-lo eu mesmo. Convencida graças à intervenção do tabelião, ela me deu o dinheiro.

Retornei a Paris. Depois de gastar metade do dinheiro de minha mãe em boates, pensei que já era hora de ser um pouco sério e fazer alguma coisa. Fiz contato com os atores, Pierre Batcheff e Simone Mareuil, com o operador Duverger e com os estúdios de Billancourt, onde o filme foi rodado em quinze dias.



Com Salvador Dalí no quintal de sua casa em Figueras, 1929

Éramos cinco ou seis no *set*. Os atores não sabiam absolutamente o que faziam. Eu dizia, por exemplo, a Batcheff: “Olhe pela janela como se escutasse Wagner. Mais patético”. Mas ele não sabia o que estava olhando, o que via. Tecnicamente, eu já tinha conhecimento e autoridade suficientes, e me entendia perfeitamente com Duverger.

Dalí só apareceu três ou quatro dias antes do fim das filmagens. No estúdio, encarregou-se de despejar resina nos olhos das cabeças de asnos, previamente empalhadas. Em uma das tomadas, ele foi um dos dois irmãos

maristas que Batcheff arrastava penosamente, mas esta não foi a sequência que acabou sendo montada (não sei mais por que motivo). Por um instante ele é visto de longe, acorrendo em companhia de Jeanne, minha noiva, após a queda mortal do protagonista. No último dia de filmagem, no Havres, Dalí estava conosco.

Terminado e montado o filme, o que fazer com ele? Um dia no Dôme, Thériade, da *Cahiers d'Art*, que ouvira falar em *Um cão andaluz* (eu fazia certo mistério junto aos meus amigos de Montparnasse), me apresentou Man Ray. Este acabara de rodar em Hyères, na casa dos Noailles, um filme intitulado *O mistério do castelo de Dé* (documentário sobre a residência dos Noailles e seus convidados) e procurava um complemento de programa.

Man Ray marcou um encontro comigo para alguns dias mais tarde no bar do La Coupole (inaugurado fazia dois ou três anos) e me apresentou Louis Aragon. Eu sabia que ambos pertenciam ao grupo surrealista. Três anos mais velho que eu, Aragon exibia toda a graça das boas maneiras francesas. Conversamos um pouco e eu disse que meu filme, em certos aspectos, podia ser considerado um filme surrealista, pelo menos assim me parecia.

Man Ray e Aragon assistiram ao filme no dia seguinte no Studio des Ursulines. Na saída, totalmente convencidos, me disseram que era preciso dar-lhe vida, mostrá-lo, organizar uma estreia.

O surrealismo foi antes de tudo uma espécie de apelo ouvido aqui e ali, nos Estados Unidos, na Alemanha, na Espanha, na Iugoslávia, por pessoas que já praticavam uma forma de expressão instintiva e irracional antes mesmo de se conhecerem. Os poemas que eu publicara na Espanha, antes de ouvir falar em surrealismo, são um testemunho desse apelo, que nos atraía a todos para Paris. Da mesma forma, Dalí e eu, trabalhando no roteiro de *Um cão andaluz*, praticávamos uma espécie de escrita automática, éramos surrealistas sem o rótulo.

Alguma coisa pairava no ar, como sempre acontece. Mas desde já acrescento, no que me diz respeito, que meu encontro com o grupo foi essencial e determinante para o resto da minha vida.

Esse encontro se deu no Café Cyrano, na Place Blanche, onde o grupo batia ponto diariamente. Eu já conhecia Man Ray e Aragon. Fui apresentado a Max Ernst, André Breton, Paul Éluard, Tristan Tzara, René Char, Pierre

Unik, Tanguy, Jean Arp, Maxime Alexandre, Magritte – todos, exceto Benjamin Péret, que na época estava no Brasil. Eles apertaram minha mão, ofereceram-me uma bebida e prometeram não faltar à estreia do filme, sobre o qual Aragon e Man Ray haviam falado com entusiasmo.

Essa primeira apresentação pública de *Um cão andaluz* foi promovida, com convites pagos, no Ursulines e reuniu o que se chamava então de a fina flor de Paris, isto é, alguns aristocratas, alguns escritores ou pintores já célebres (Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Bérard, o músico Georges Auric) e, naturalmente, o grupo surrealista em peso.

Muito nervoso, como se pode imaginar, eu ficava atrás da tela com uma vitrola e, durante a projeção, fazia alternar tangos argentinos com *Tristão e Isolda*. Eu havia estocado algumas pedras nos meus bolsos para atirá-las na plateia em caso de fracasso. Recentemente, os surrealistas tinham vaiado *A concha e o clérigo* [*La Coquille et le clergyman*, 1928], filme de Germaine Dulac (sobre um roteiro de Antonin Artaud) – que não obstante me agradava. Eu esperava pelo pior.

Minhas pedras não foram necessárias. No fim do filme, atrás da tela, ouvi aplausos prolongados e me desvencilhei discretamente dos projéteis, deixando-os cair no tablado.

▪

Minha entrada no grupo surrealista se deu como uma coisa muito natural, muito simples. Fui admitido nas reuniões diárias que se realizavam no Cyrano e, mais raramente, na casa de Breton, na Rue Fontaine, 42.

O Cyrano era um autêntico café de Pigalle, popular, com putas e cafetões. Chegávamos geralmente entre cinco e seis horas. As bebidas dividiam-se em Pernod, *mandarin-curaçao* e *picon-bière* (com uma lágrima de *grenadine*). Esta última era a bebida favorita do pintor Tanguy. Ele bebia um copo, depois outro. No terceiro, tinha que tapar o nariz com dois dedos.

Aquilo lembrava uma *peña* espanhola. Lia-se e discutia-se um ou outro artigo, falava-se da revista, de uma ação exemplar a empreender, de uma carta a ser escrita, de uma manifestação. Todos tinham ideias, manifestavam suas opiniões. Quando a conversa devia girar em torno de um assunto preciso, mais confidencial, a reunião era realizada no estúdio de

Breton, bem pertinho dali.

Quando eu chegava entre os últimos, só apertava a mão dos que estavam próximos de mim, sentados ao meu lado, contentando-me em cumprimentar com um gesto André Breton se por acaso este se achasse fora de alcance – um dia, ele perguntou a outro membro do grupo: "Será que Buñuel tem alguma coisa contra mim?". Responderam que eu não tinha nada contra ele, mas que detestava aquele costume francês de apertar a mão de todo mundo a toda hora (costume que eu devia proibir, mais tarde, no *set* de *Assim é a aurora* [*Cela s'appelle l'aurore*, 1955].

Como todos os membros do grupo, eu me sentia atraído por certa ideia de revolução. Os surrealistas, que não se consideravam terroristas ou ativistas armados, lutavam contra uma sociedade que eles detestavam utilizando o escândalo como arma principal. Contra as desigualdades sociais, a exploração do homem pelo homem, o poder emburrecedor da religião, o militarismo grosseiro e colonialista, o escândalo pareceu durante muito tempo o revelador todo-poderoso, capaz de trazer à tona as molas secretas e odiosas do sistema que era preciso derrubar. Alguns não demoraram a se desviar dessa linha de ação para passar à política propriamente dita e, sobretudo, ao único movimento que parecia então digno de ser chamado revolucionário, o movimento comunista. Daí as discussões, as cisões, as polêmicas incessantes. Entretanto, a verdadeira finalidade do surrealismo não era criar um novo movimento literário, ou pictórico, ou ainda filosófico, mas fazer a sociedade explodir, mudar a vida.

Em sua maioria – aliás, como os *señoritos* que eu frequentava em Madri –, esses revolucionários pertenciam a famílias ricas. Burgueses revoltando-se contra a burguesia. Era o meu caso. A isso acrescentava-se, em mim, certo instinto negativo, destrutivo, que sempre senti mais intensamente do que qualquer tendência criativa. A ideia de incendiar um museu, por exemplo, sempre me pareceu mais sedutora que a abertura de um centro cultural ou a inauguração de um hospital.

Mas o que mais me fascinava em nossas discussões do Cyrano era a força do aspecto moral. Pela primeira vez na vida eu encontrava uma moral coerente e rigorosa em que não via nenhuma falha. Naturalmente, essa moral surrealista, agressiva e clarividente, ia o mais das vezes de encontro à

moral estabelecida, que nos parecia abominável, e rejeitávamos em bloco os valores aceitos. Nossa moral apoiava-se em outros critérios, exaltava a paixão, a mistificação, o insulto, o humor negro, a sedução dos abismos. Porém, no âmbito desse novo território, cujos contornos recuavam a cada dia, todos os nossos gestos, todos os nossos reflexos, todos os nossos pensamentos nos pareciam justificados, sem a menor sombra de dúvida. Tudo se encaixava. Nossa moral era mais exigente e mais perigosa, mas também mais firme e mais coerente, mais densa, que a outra.

Acrescento – Dalí me apontou isso – que os surrealistas eram bonitos. Beleza luminosa e leonina de André Breton, que saltava aos olhos. Beleza mais sutil a de Aragon. Éluard, Crevel e o próprio Dalí, e Max Ernst com seu espantoso rosto de pássaro de olhos claros, e Pierre Unik, e todos os demais: grupo fervilhante e orgulhoso, inesquecível.

▪

Após a "estreia triunfal" de *Um cão andaluz*, o filme foi comprado por Mauclair, do Studio 28. A princípio, ele me deu mil francos; depois, como o filme fez um verdadeiro sucesso (ficou oito meses em cartaz), mais mil francos, e depois outros mil. Ao todo, 7 mil ou 8 mil francos, acho. Houve quarenta ou cinquenta denúncias de pessoas que se apresentaram no comissariado de polícia afirmando: "Vocês têm que proibir esse filme obsceno e cruel". Começou então uma longa série de insultos e ameaças, que me perseguiram até a velhice.

Houve inclusive duas interrupções durantes as sessões. Entretanto, o filme não foi proibido.

Respondendo a um convite de Auriol e de Jacques Brunius, eu autorizara a publicação do roteiro na *Revue du Cinéma*, editada pela Gallimard. Não sabia o que estava fazendo.

Com efeito, a revista belga *Variétés* acabara de decidir dedicar um número inteiro ao movimento surrealista. Éluard me pediu para publicar o roteiro na *Variétés*. Eu devia ter dito que sentia muito, mas que acabara de entregá-lo à *Revue du Cinéma*. Isso resultou num incidente que fez nascer em mim um problema de consciência particularmente grave, e que pode esclarecer de maneira concreta a mentalidade e o estado de espírito

surrealistas.

Dias depois da minha conversa com Éluard, Breton me perguntou:

– Buñuel, você poderia vir a minha casa esta noite, para uma pequena reunião?

Aceitei, não desconfiando de nada, e deparei com o grupo em formação completa. Tratava-se de um julgamento em regra. Aragon exercia com autoridade o papel do promotor e me acusava em termos violentos de ter cedido meu roteiro a uma revista burguesa. Além disso, o sucesso comercial de *Um cão andaluz* começava a parecer suspeito. Como um filme provocador podia lotar os cinemas? Que explicação eu podia dar?

Sozinho perante todo o grupo, eu tentava me defender, mas era difícil. Ouvi inclusive Breton me perguntar:

– Você está com a polícia ou com a gente?

Eu me achava diante de um dilema realmente dramático, ainda que os excessos da acusação possam me fazer rir nos dias de hoje. Na realidade, esse conflito de consciência, bastante intenso, era o primeiro da minha vida. Ao chegar em casa, na impossibilidade de dormir, eu ruminava: ora, sou livre para fazer o que quiser. Essas pessoas não têm nenhum direito sobre mim. Posso jogar meu roteiro na cara deles e virar as costas, nada me obriga a obedecer. Eles não são mais do que eu.

Ao mesmo tempo, sentia outra força me dizendo: eles têm razão, admita. Você acha que sua consciência é seu único juiz, mas está enganado. Você gosta desses homens, já confia neles. Eles o admitiram como um dos seus. Você não é livre como afirma. Sua liberdade é apenas um fantasma que percorre o mundo num manto de bruma. Você quer conquistá-la, ela lhe escapa, subsiste apenas um vestígio de umidade em seus dedos.

Esse conflito interior me atormentou durante longo tempo. Ainda hoje penso nele, e, quando me perguntam o que era o surrealismo, respondo sempre: um movimento poético, revolucionário e *moral*.

Acabei perguntando aos meus novos amigos o que devia fazer. “Impedir que Gallimard publique o texto”, me responderam. Mas como encontrar Gallimard? Como falar com ele? Eu não sabia sequer o endereço. “Éluard irá com você”, me disse Breton.

Então fomos os dois, Éluard e eu, falar com Gallimard. Digo que mudei

de opinião, que desisti de publicar o roteiro na *Revue du Cinéma*. Não querem nem ouvir falar, afinal eu dera minha palavra, e o chefe da gráfica acrescenta que os chumbos já estão compostos.

Volto para junto do grupo e apresento um relatório. Nova decisão: devo arranjar um martelo, voltar à editora e quebrar os chumbos na gráfica.

Sempre acompanhado por Éluard, retorno à editora, carregando um grande martelo escondido sob a capa de chuva. Desta vez é realmente tarde demais. A revista está impressa. Os primeiros exemplares acabam de ser distribuídos.

A última decisão foi que a revista *Variétés* publicaria igualmente o roteiro de *Um cão andaluz* (o que foi feito) e que eu enviaria a dezesseis jornais parisienses uma carta "de protesto indignado", declarando ter sido vítima de uma infame maquinação burguesa. Sete ou oito jornais publicaram minha carta.

Como se não bastasse, para *Variétés* e para *Révolution Surréaliste*, escrevi um prólogo no qual proclamava que o filme, a meu ver, não passava de uma conclamação pública ao assassinato.

Passado algum tempo disso tudo, sugeri queimar o negativo do meu filme na Place du Tertre, em Montmartre. E o teria feito sem hesitar, juro, se tivessem aceito. Teria feito ainda hoje. Não me importaria ver arder no meu pequeno jardim todos os negativos e cópias dos meus filmes.

Minha proposta foi rejeitada.

▪

Benjamin Péret representava para mim o poeta surrealista por excelência: liberdade total, inspiração límpida, correndo da fonte, sem nenhum esforço cultural, e recriando instantaneamente outro mundo. Em 1929, com Dalí, líamos em voz alta alguns poemas de *Le Grand Jeu* e às vezes rolávamos no chão de tanto rir.

No momento da minha entrada no grupo, Péret estava no Brasil como representante do movimento trotskista. Nunca o vi nas reuniões, e só o conheci quando ele chegou do Brasil, de onde foi expulso. Voltaríamos a nos ver com frequência no México, depois da guerra. Quando eu estava rodando meu primeiro filme mexicano, *Grande Cassino* [*Gran Casino*,

1947], ele veio me pedir trabalho, alguma coisa para fazer. Tentei ajudá-lo, o que era difícil, eu mesmo estava numa situação precária. Ele morou no México (talvez tenha se casado até, não sei) com a pintora Remedios Varo, que admiro tanto quanto Max Ernst. Péret era um surrealista em estado natural, livre de todo compromisso – e pobre a maior parte do tempo.

Falei de Dalí para o grupo e mostrei várias fotografias de seus quadros (entre eles o meu retrato), que agradaram razoavelmente. Porém, quando viram os quadros originais que Dalí trouxera da Espanha, os surrealistas mudaram de opinião. Foi imediatamente admitido e passou a participar das reuniões. Suas primeiras relações com Breton, que se entusiasmou com seu "método paranoico-crítico", foram excelentes. A influência de Gala não ia demorar a transformar Salvador Dalí em "Avida Dollars". Foi excluído do movimento três ou quatro anos mais tarde.

No seio do grupo, formavam-se pequenos núcleos, segundo as afinidades de cada um. Por exemplo, os melhores amigos de Dalí eram Crevel e Éluard. Quanto a mim, era mais próximo de Aragon, eorges Sadoul, Max Ernst e Pierre Unik.

Hoje esquecido, Pierre Unik parecia-me um rapaz maravilhoso (eu era cinco anos mais velho que ele), ardoroso e brilhante, um amigo queridíssimo. Filho de um alfaiate que também era rabino, mas intimamente um descrente completo, comunicou um dia a seu pai meu desejo – manifestado explicitamente, para escandalizar minha família – de me converter ao judaísmo. Seu pai aceitou me receber, mas, na hora agá, preferi permanecer fiel ao cristianismo.

Passávamos longas noites juntos, com sua namorada Agnès Capri, com uma livreira meio manca, mas muito bonita chamada Yolanda Oliviero, e uma fotógrafa chamada Denise, jogando conversa fora, respondendo com o máximo de sinceridade possível às enquetes sexuais e nos entregando a jogos que eu chamaria castamente de libertinos.

Unik publicou uma coletânea de poemas, *Le Théâtre des nuits blanches* e outra coletânea póstuma. Dirigiu um jornal para crianças publicado pelo Partido Comunista, pelo qual se sentia bastante atraído. Em 6 de fevereiro de 1934, durante os levantes fascistas, carregava numa boina os fragmentos do cérebro esmagado de um operário. Foi visto entrando no metrô aos

gritos, à frente de um grupo de manifestantes.

Perseguidos pela polícia, tiveram que fugir pelos trilhos.

Durante a guerra, Unik foi confinado num campo de concentração na Áustria. Ao anúncio da aproximação dos exércitos soviéticos, escapou para juntar-se a eles. Supõe-se que tenha sido surpreendido por uma avalanche e tragado num precipício. Seu corpo nunca foi encontrado.

Louis Aragon, com seu jeito afetado, era um sujeito valente. De todas as recordações que guardo dele (ainda nos encontrávamos por volta de 1970), um dia é inesquecível para mim. Na época eu morava na Rue Pascal. Certa manhã, por volta das oito horas, recebo um recado no qual Aragon me pede para passar na casa dele o quanto antes. Está a minha espera. Tem coisas graves a me dizer.

Meia hora depois chego a sua casa, na Rue Campagne-Première. Em poucas palavras, ele me diz que Elsa Triolet o deixou para sempre, que os surrealistas tinham acabado de publicar um folheto injurioso contra ele e que o Partido Comunista, ao qual já era filiado, decidira expulsá-lo. Por um incrível encontro de circunstâncias, toda a sua vida caíra por terra, ele perdera de repente tudo o que prezava. Entretanto, nesse infortúnio, caminha de um lado para outro em seu estúdio, feito um leão, proporcionando-me uma das mais belas imagens de coragem de que me lembro.

No dia seguinte, tudo entrava nos eixos. Elsa voltara, o Partido Comunista desistira de expulsá-lo. Quanto aos surrealistas, já não tinham mais importância para ele.

Guardei um testemunho desse dia, um exemplar de *Persécuté Persécuteur*, no qual Aragon me escreveu, à guisa de dedicatória, que é bom, certos dias, ter amigos para vir apertar sua mão, "quando sentimos que não vamos durar mais muito tempo" – isso faz cinquenta anos.

Albert Valentin também fazia parte do grupo na época em que ingressei nele. Assistente de René Clair, participava das filmagens de *A nós, a liberdade* [*À Nous La Liberté*, 1931] e nos dizia o tempo todo: "Vocês vão ver, é um filme genuinamente revolucionário, vão gostar muito". Todo o grupo foi à estreia, e o filme decepcionou tanto, foi julgado tão pouco revolucionário, que Albert Valentin, acusado de ter nos enganado, foi

literalmente expulso do grupo. Eu viria a encontrá-lo muito mais tarde no Festival de Cannes, muito simpático, e grande amante da roleta.

René Crevel era extremamente amável. Único homossexual do grupo, lutava contra essa tendência, que procurava superar. Esse conflito, agravado por infindáveis discussões entre comunistas e surrealistas, terminou em seu suicídio, uma noite, às onze horas. O corpo foi descoberto na manhã seguinte pelo porteiro. Eu não estava em Paris nessa época. Todos nós lamentamos essa morte, fruto de uma angústia pessoal.

André Breton, por sua vez, era um homem bem-educado e cerimonioso, que beijava a mão das damas. Muito sensível ao humor sublime, detestava as piadas chulas e mostrava em todas as circunstâncias certa seriedade. O poema que ele escreveu sobre sua mulher é para mim a mais bela recordação literária do surrealismo, ao lado das obras de Péret.

Sua calma, sua beleza, sua elegância – bem como a excelência de seu discernimento – não o eximiam de cóleras súbitas e temíveis. Como sempre ralhava comigo por não querer apresentar Jeanne, minha noiva, aos outros surrealistas, acrescentando que eu era ciumento como um espanhol, aceitei ir jantar uma noite na casa dele e levar Jeanne.

No mesmo jantar, encontramos Magritte e sua mulher. A refeição começou sob uma atmosfera sombria. Por uma razão inexplicável, Breton mantinha a cara no prato, o cenho franzido, falando apenas por monossílabos. Nós nos perguntávamos o que estaria errado, quando de repente, não se aguentando mais, ele apontou com o dedo uma singela cruz que a mulher de Magritte usava no pescoço, presa numa corrente de ouro, e declarou altivo que aquilo era uma provocação intolerável e que ela deveria usar outra coisa quando fosse jantar na casa dele. Magritte tomou a defesa da mulher e replicou. A discussão – exacerbada – durou um tempo e se acalmou. Magritte e sua mulher fizeram o sacrifício de não ir embora antes do fim da noite. Seguiu-se um esfriamento, que durou algum tempo.

Breton também podia atribuir uma importância extrema a detalhes que ninguém mais teria notado. Estive com ele depois de sua visita a Trótski no México e perguntei que impressão tivera do revolucionário. Ele me respondeu:

– Trótski tem um cachorro de que gosta muito. Um dia esse cachorro

estava ao seu lado e o observava. Então Trótski disse: 'Esse cão tem um olhar humano, não acha?'. Percebe? Como um homem como Trótski pode dizer uma burrice dessa? Um cão não tem olhar humano! Um cão tem olhar de cão!

Estava absolutamente furioso ao dizer isso. Outro dia, saiu bruscamente de casa para derrubar, a pontapés, a caixa portátil de um vendedor ambulante de Bíblias.

Breton detestava música, como muitos surrealistas, e em particular a ópera. Empenhado em arrancá-lo desse erro, consegui convencê-lo um dia a me acompanhar ao Opéra-Comique, com alguns outros membros do grupo, possivelmente René Char e Éluard. Estava em cartaz *Louise*, de Charpentier, que eu não conhecia. Mal o pano se abriu, ficamos completamente desconcertados – eu em primeiro lugar – com o cenário e os personagens. Aquilo não tinha nada a ver com o que me agradava na ópera tradicional. Uma mulher entrou em cena com uma sopeira e começou a cantar a ária da sopa. Era demais. Breton se levantou e saiu com insolência, aborrecidíssimo por ter perdido seu tempo. Os outros o seguiram. Fui atrás.

Durante a guerra, eu via com frequência Breton em Nova York, e depois em Paris. Permanecemos amigos até o fim. A despeito dos prêmios que recebi em diversos festivais de cinema, ele nunca me ameaçou com a excomunhão. Chegou a me confessar ter chorado em *Viridiana*. Em contrapartida, não sei por quê, ficou um pouco decepcionado com *O anjo exterminador*.

Em Paris, por volta de 1955, encontrei-o quando fomos ambos à casa de Ionesco. Como estávamos um pouco adiantados, paramos para tomar um trago. Perguntei por que Max Ernst, sentenciado culpado por ter recebido o grande prêmio na Bienal de Veneza, fora expulso do grupo.

– O que você queria, meu caro?, – ele me respondeu. – Já nos separamos de Dalí, que se tornou um mercenário miserável, e vemos agora Max fazendo a mesma coisa.

Ficou em silêncio por um instante, depois acrescentou – e percebi em seu semblante um sofrimento profundo e real:

– É triste dizer, meu querido Luis, mas não existe mais o escândalo.

Eu estava em Paris no momento de sua morte, e fui ao cemitério. Para

não ser reconhecido, para não ter que falar com gente que não via há quarenta anos, me disfarcei um pouco com um chapéu e óculos. E me mantive meio afastado.

Foi rápido e silencioso. Cada um foi para o seu lado. Lamento que ninguém tenha pronunciado algumas palavras ao pé do seu túmulo, como uma espécie de adeus.

A IDADE DO OURO

Depois de *Um cão andaluz*, impossível pensar em realizar um daqueles filmes que já eram tachados de "comerciais". Eu queria permanecer surrealista a todo custo. Como parecia impensável pedir novo financiamento a minha mãe, não via nenhuma solução a não ser desistir do cinema.

Entretanto, eu elaborara umas vinte ideias, esquetes – como uma carroça cheia de operários atravessando um salão da sociedade, ou um pai matando a tiros de fuzil o próprio filho, culpado de ter deixado cair a cinza do cigarro –, e anotava tudo, à toa. Durante uma viagem à Espanha, pus Dalí a par disso. Ele se declarou interessadíssimo. Havia um filme ali. Como fazê-lo?

Voltei a Paris. Zervos, da *Cahiers d'Art*, me pôs em contato com Georges-Henri Rivière, que me sugeriu apresentar-me aos Noailles, que ele conhecia bem e que tinham "adorado" *Um cão andaluz*. Respondi primeiro, como convinha, que não esperava nada dos aristocratas. "Você está errado", me disseram Zervos e Rivière, "são pessoas formidáveis, que você precisa conhecer de qualquer maneira." Acabei aceitando ir jantar na casa deles, na companhia de Georges e Nora Auric. Seu palacete, na Place des États-Unis, era esplendoroso, exibindo uma coleção de obras de arte quase inconcebível. Depois do jantar, ao pé de uma lareira, Charles de Noailles disse:

– É o seguinte, nós lhe propomos realizar um filme de vinte minutos. Liberdade total. Única condição: temos um contrato com Stravinsky, que fará a música.

– Sinto muito, – respondi –, mas como pode pensar que vou colaborar com um cavalheiro que se põe de joelhos e bate no peito? Era efetivamente o que corria sobre Stravinsky. Charles de Noailles teve uma reação que eu

não esperava e que me deu uma primeira oportunidade de admirá-lo:

– Tem razão, – ele disse sem elevar o tom de voz. – Stravinsky e o senhor são incompatíveis. Escolha então o músico que quiser e faça seu filme. Encontremos outra coisa para Stravinsky.

Aceitei, cheguei inclusive a receber um adiantamento em cima da minha remuneração, e fui me encontrar com Dalí em Figueras.

Estávamos perto do Natal de 1929.

Ao chegar a Figueras, proveniente de Paris via Zaragoza (onde eu sempre parava para visitar minha família), ouvi gritos coléricos. O escritório de advocacia do pai de Dalí ficava no rés do chão, a família (o pai, a tia e a irmã Anna-Maria) ocupavam o primeiro andar. O pai abriu bruscamente a porta, no auge da fúria, e atirou o filho xingando-o de miserável. Dalí reagiu e se defendeu. Eu me aproximei e o pai de Dalí me disse, apontando para o filho, que não queria mais aquele porco em sua casa. A razão (compreensível) da fúria paterna: num de seus quadros, durante uma exposição em Barcelona, Dalí escrevera com tinta preta e numa letra arrevesada: "Cuspo com prazer no retrato de minha mãe".

Expulso de Figueras, Dalí me pediu para acompanhá-lo até a casa de Cadaqués. Lá, começamos a trabalhar durante dois ou três dias. Mas o encanto de *Um cão andaluz* me parecia completamente perdido. Já seria uma influência de Gala? Não concordávamos sobre nada. Um achava ruim e rejeitava o que o outro propunha.

Despedimo-nos amistosamente e escrevi o roteiro sozinho, em Hyères, na propriedade de Charles e Marie-Laure de Noailles. Eles me deixavam absolutamente à vontade durante o dia. À noite, eu lia as páginas que acabara de escrever. Não fizeram uma única objeção. Achavam tudo – sem exagero – "sofisticado, delicioso".

No fim, seria um filme de uma hora, muito mais longo que *Um cão andaluz*. Dalí me enviara várias ideias por carta, e pelo menos uma delas entrou no filme: um homem caminha num jardim público com uma pedra na cabeça, passa perto de uma estátua, a estátua também tem uma pedra na cabeça.

Quando viu a fita pronta, ele gostou muito e me disse: "Parece um filme americano".

As filmagens foram cuidadosamente preparadas, sem gastanças. Jeanne, minha noiva, foi promovida a contadora. Quando apresentei as contas a Charles de Noailles, terminado o filme, devolvi dinheiro a ele.

Ele deixou as contas sobre uma escrivaninha, no salão, e passamos à mesa. Em seguida, diante de uns restos de papel queimado, percebi que ele acabara de queimar meus comprovantes. Mas não o fizera na minha frente. Seu gesto nada tinha de ostensivo, o que apreciei acima de tudo.

A idade do ouro foi filmado nos estúdios de Billancourt. Num *set* vizinho, Eisenstein realizava *Sonata de primavera* [*Romance Sentimentale*, 1930], o que comentarei adiante. Eu tinha conhecido Gaston Modot em Montparnasse. Apaixonado pela Espanha, ele tocava guitarra. Quanto a Lya Lys, que interpreta o papel feminino principal, me foi recomendada por um agente, bem como Elsa Kúprin, filha do escritor russo. Não me lembro mais por que escolhi Lya Lys. Duverger continuava na câmera, Marval era o contrarregra, como em *Um cão andaluz*. Este último também foi um dos bispos que atiramos pela janela.

Um cenógrafo russo encarregou-se da construção dos cenários. As externas foram feitas na Catalunha, perto de Cadaqués, e nos arredores de Paris. Max Ernst interpretava o chefe dos bandidos, e Pierre Prévert, o bandido doente. Entre os convidados, no salão, é possível identificar Valentine Hugo, alta e esbelta, bem ao lado do famoso ceramista espanhol Artigas, amigo de Picasso, um homenzinho que enfeitei com imensos bigodes. A embaixada italiana viu nesse personagem uma alusão ao rei da Itália, Vítor Emanuel, que era minúsculo, e deu queixa.

Vários atores me criaram problemas, em particular o russo emigrado que interpretava o maestro. Ele realmente deixava a desejar. Em compensação, fiquei contente com a estátua, feita especialmente para o filme. Acrescento que é possível perceber Jacques Prévert passando por uma rua e que a voz em *off* – *A idade do ouro* é o segundo ou terceiro filme sonoro realizado na França –, aquela voz que dizia, se bem me lembro, "aproxime sua cabeça, aqui o travesseiro é mais frio", era de Paul Éluard.

Por fim, o ator que fazia o papel do duque de Blangis, na última parte do filme – homenagem a Sade –, chamava-se Lionel Salem. Especializado no papel de Cristo, interpretou-o em várias produções da época.

Nunca mais revi esse filme. Sou incapaz de dizer o que penso dele hoje. Após tê-lo comparado a um filme americano (pela técnica, provavelmente), Dalí, cujo nome mantive nos créditos, escreveu mais tarde quais eram suas intenções ao compor o roteiro: mostrar os ignóbeis mecanismos da sociedade da época.

Para mim, tratava-se também – e sobretudo – de um filme de amor louco, de um impulso irresistível que atira um em cima do outro, sejam quais forem as circunstâncias, um homem e uma mulher que jamais podem se unir.

Durante as filmagens, o grupo surrealista atacou um cabaré, no Boulevard Edgar Quinet, que imprudentemente se apoderara do título do poema de Lautréamont, *Os cantos de Maldoror*. Conhecemos a intransigente veneração que os surrealistas nutriam por Lautréamont.

Em minha qualidade de estrangeiro e em virtude das chateações policiais que podia nos acarretar a depredação de um local público, eu me eximira, como alguns outros. Tratava-se de um assunto nacional. O cabaré foi saqueado, e Aragon recebeu uma canivetada.

Encontrava-se no local um jornalista romeno que falara bem de *Um cão andaluz*, mas que protestou ferozmente contra a irrupção dos surrealistas no cabaré.

Ele apareceu dois dias depois em Billancourt. Botei-o porta afora.

A primeira sessão, reservada a alguns íntimos, aconteceu na casa dos Noailles, que – eles se exprimiam sempre com um leve sotaque britânico – acharam o filme "sofisticado, delicioso".

Passado algum tempo, foi organizada outra sessão, no cinema Panthéon, às dez horas da manhã, para a qual foi convidada "a nata de Paris" e, em particular, certo número de aristocratas. Marie-Laure e Charles postaram-se na entrada (isso me foi contado por Juan Vicens, pois eu estava fora de Paris), apertando mãos e até beijando alguns convidados. No fim da sessão, voltaram para junto da porta a fim de cumprimentar os convidados que se retiravam e colher suas impressões. Mas os convidados foram embora rápido, friamente, sem uma palavra.

No dia seguinte, Charles de Noailles foi expulso do Jockey Club. Sua mãe viu-se inclusive obrigada a fazer uma viagem a Roma para uma audiência

com o papa, pois falava-se em excomunhão.

O filme foi lançado, como *Um cão andaluz*, no Studio 28, e exibido durante seis dias para a sala cheia. Depois disso, enquanto a imprensa de direita vociferava contra o filme, os Camelots du Roi e as Jeunesses Patriotiques (organizações do movimento integralista) atacaram o cinema, rasgaram os quadros da exposição surrealista organizada no saguão, lançaram bombas na tela, quebraram poltronas. Foi "o escândalo de *A idade do ouro*".

Uma semana mais tarde, em nome da manutenção da ordem pública, o chefe de polícia Chiappe pura e simplesmente proibiu o filme. Proibição que permaneceu válida durante cinquenta anos. O filme só podia ser visto em sessão privada ou em cinematecas. Foi finalmente lançado em Nova York em 1980 e em Paris em 1981.

▪

Os Noailles nunca me cobraram por essa proibição. Alegraram-se inclusive com a acolhida – sem reservas – que o filme recebera por parte do grupo surrealista.

Eu os via com frequência, em todas as minhas passagens por Paris. Em 1933, eles deram uma festa, em Hyères, na qual cada um dos artistas convidados tinha liberdade para fazer exatamente o que quisesse. Dalí e Crevel, avisados, recusaram-se, não sei por quê. Em contrapartida, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Igor Markevitch e Henri Sauguet compuseram e regeram cada um uma passagem musical no teatro municipal de Hyères. Cocteau desenhou o programa, e Christian Bérard, as fantasias dos convidados (um camarote estava reservado para convidados disfarçados).

Estimulado por Breton, que apreciava os criadores e incitava-os a se expressar – ele me perguntava insistentemente: "Então, quando vai colaborar com a revista?" – Escrevi em uma hora os textos de "Uma girafa".

Pierre Unik corrigiu meu francês e fui procurar Giacometti em seu ateliê (ele acabava de se juntar ao grupo), pedindo que desenhasse e esculpisse em compensado uma girafa em tamanho natural. Giacometti aceitou, foi a Hyères comigo e fez a girafa. Todas as manchas da girafa eram articuladas,

de modo que podiam ser erguidas. Embaixo delas, liam-se as frases que eu escrevera em uma hora e que, caso fossem postas em prática em conjunto, teriam significado um espetáculo de 400 milhões de dólares. O texto completo foi publicado em *O surrealismo a serviço da Revolução*. Lia-se por exemplo sob uma das manchas: "Uma orquestra de cem músicos começa a tocar *A Valquíria* num subterrâneo". Sob outra: "Cristo rindo às gargalhadas". (Gabo-me de ser o inventor dessa imagem volta e meia repetida.)

A girafa foi erguida um dia no jardim da abadia de Saint-Bernard, propriedade dos Noailles. Anunciaram uma surpresa para os convidados. Antes do jantar, pediu-se a eles que, com a ajuda de um banquinho, fossem ler o conteúdo das manchas.

Eles obedeceram e pareceram gostar. Depois do café, voltei com Giacometti ao jardim. Não havia mais girafa. Nem sinal dela, sem nenhuma explicação. Teriam-na julgado demasiado escandalosa, depois do escândalo de *A idade do ouro*? Ignoro seu paradeiro. Charles e Marie-Laure nunca aludiram a isso na minha presença. E eu não ousava perguntar as razões daquele súbito banimento.

Depois de passar uns dias em Hyères, o maestro Roger Désormières me contou que ia a Monte Carlo para reger a primeira representação do novo Ballets Russes. Sugeriu-me que o acompanhasse e aceitei imediatamente. Alguns dos convidados, entre os quais Cocteau, nos acompanharam até a estação, e alguém me avisou: "Cuidado com as dançarinas, são muito jovens, muito inocentes, recebem um salário de miséria, não vá engravidar uma delas!".

No trem, durante as duas horas de viagem, começo a sonhar acordado, como muitas vezes me acontece. Via como um harém todo aquele enxame de dançarinas sentadas numa fileira de cadeiras a minha frente, todas de meias pretas e aguardando minhas ordens. Apontei uma delas com o dedo, ela se levantou e se aproximou docilmente de mim. Então eu mudava de opinião, queria outra, igualmente submissa. Embalado pelos solavancos do trem, não encontrava nenhum obstáculo ao meu erotismo.

Na realidade, eis o que aconteceu:

Désormières namorava uma das dançarinas. Após a primeira

apresentação, convidou-me para tomar um drinque com sua namorada e outra moça da trupe. Naturalmente, não fiz a menor objeção.

O espetáculo desenrolou-se normalmente. No fim (seriam mesmo muito mal pagas e subnutridas?), duas ou três dançarinas desmaiaram de cansaço, entre elas a namorada de Désormières. Recuperada, ela pediu a uma de suas colegas – uma linda bielo-russa – que nos acompanhasse, e nos vimos os quatro num cabaré, como planejado.

Tudo corria às mil maravilhas. Désormières e sua namorada não demoraram a ir embora, deixando-me a sós com a bielo-russa. Então, não sei por quê, impelido por essa inabilidade que marcou frequentemente minhas relações com as mulheres, entabulei com ela uma discussão política enérgica sobre a Rússia, o comunismo e a Revolução. De saída, a dançarina declarou-se resolutamente antissoviética e não hesitou em falar dos crimes do regime comunista. Enfezei-me, chamei-a de reaça asquerosa, discutimos mais um pouco, dei-lhe dinheiro para um táxi e voltei para casa.

Mais tarde eu viria a me arrepender muito dessa atitude irascível, e de algumas outras.

▪

Dentre as heroicas façanhas do surrealismo, há uma que acho particularmente deliciosa. Nós a devemos a Georges Sadoul e Jean Caupenne.

Um dia, em 1930, os dois, desempregados, liam jornais num café, em algum lugar numa cidade da província. De repente, depararam com os resultados do concurso da academia militar de Saint-Cyr. O primeiro lugar, promovido a major, era um tal de Keller.

O que me atrai nessa história é que Sadoul e Caupenne não tinham nada para fazer. Estavam na província, sozinhos, ligeiramente entediados. Súbito, ocorreu-lhes uma ideia luminosa:

"E se escrevêssemos uma carta para esse cretino?"

Dito e feito. Pediram papel e caneta ao garçom e compuseram uma das mais belas cartas de insultos da história do surrealismo. Assinaram a carta e a enviaram sem demora ao major de Saint-Cyr. Nela havia frases inesquecíveis, por exemplo: "Cuspimos nas três cores. Com seus homens

amotinados, exporemos ao sol as tripas de todos os oficiais do exército francês. Se nos obrigarem a ir para a guerra, pelo menos serviremos sob o glorioso e pontiagudo capacete alemão…" etc.

O tal de Keller recebeu a carta, entregou-a ao diretor de Saint-Cyr, que por sua vez a entregou ao general Gouraud, enquanto *O surrealismo a serviço da Revolução* a publicava.

O caso provocou certo alvoroço. Sadoul veio ao meu encontro e me confessou que planejava fugir, deixar a França. Comentei o assunto com os Noailles, que, sempre generosos, deram-lhe 4 mil francos. Jean Caupenne foi preso. O pai de Sadoul e o pai de Caupenne foram apresentar desculpas junto ao estado-maior, em Paris. Em vão. Saint-Cyr exigia desculpas públicas. Sadoul deixou a França, mas me contaram que Jean Caupenne pediu desculpas de joelhos, perante a academia militar em peso. Não sei se é verdade.

Quando penso nessa história, vejo a tristeza desarmada de André Breton, por volta de 1955, quando me confidenciou que o escândalo já não era possível.

▪

Em torno e à margem do surrealismo, conheci, muitas vezes intimamente, escritores e pintores que roçavam por um instante no movimento, descobriam um ponto de contato, rejeitavam-no, voltavam, iam embora de novo. E também outros, que realizavam buscas mais solitárias. Em Montparnasse, conheci Fernand Léger, a quem eu via muito pouco. André Masson não comparecia quase nunca as nossas reuniões, mas mantinha relações amistosas com o grupo. Os autênticos pintores surrealistas eram Dalí, Tanguy, Arp, Miró, Magritte e Max Ernst.

Este último, um grande amigo, já pertencia ao movimento dadá. O apelo surrealista encontrou-o na Alemanha, assim como a Man Ray nos Estados Unidos. Max Ernst me contou que em Zurique, com Arp e Tzara, antes da formação do grupo surrealista, durante um espetáculo apresentado por ocasião de uma exposição, ele pedira a uma garotinha – sempre essa inclinação pela perversão da infância – que recitasse no palco, trajando um vestido de primeira comunhão e empunhando um círio, um texto

claramente pornográfico, do qual ela não entendia nada. Tremendo escândalo.

Max Ernst, belo como uma águia, fugiu com a irmã do roteirista Jean Aurenche, Marie-Berthe, que fez um pequeno papel em *A idade do ouro*, e se casou com ela. Houve um ano – seria antes ou depois de seu casamento?, não sei mais – em que ele passou as férias no mesmo lugarejo que Ángeles Ortiz. Este, coqueluche dos salões, já não contava mais suas conquistas. O problema foi que Max Ernst e Ortiz, nesse ano, se apaixonaram pela mesma mulher. E foi Ortiz quem levou a melhor.

Um tempo depois, Breton e Éluard bateram a minha porta, na Rue Pascal, e me falaram que estavam ali em nome de Max Ernst, meu amigo, que aguardava na esquina. Max me acusava, não sei bem por quê, de ter favorecido, com minhas intrigas, a vitória de Ortiz. Em seu nome, Breton e Éluard exigiam explicações. Respondi que não tinha nada a ver com aquela história, que não era em absoluto conselheiro erótico de Ángeles Ortiz. Eles se retiraram.

André Derain, por sua vez, não tinha nada a ver com o surrealismo.

Bem mais velho que eu – pelo menos trinta ou 35 anos –, seu assunto predileto comigo era a Comuna de Paris. Foi o primeiro a me falar de homens fuzilados, durante a feroz repressão promovida pelos versalheses, por terem as mãos calejadas, sinal de que pertenciam à classe operária.

Derain, alto e forte, gozava de ampla simpatia. Uma noite, me levou a um bordel que conhecia para tomar cerveja com aguardente em companhia do *marchand* Pierre Collé.

– Boa noite, senhor André! Como vai? Há quanto tempo não nos vemos! – disse a dona do lugar, e acrescentou: – Tenho uma neta. Vou lhe mostrar, o senhor vai ver que inocência. Mas, cuidado, hein? Precisa ser delicado com ela.

Um instante depois, vemos entrar uma criatura calçando sapatinhos brancos e baixos. Usava tranças e brincava com um bambolê.

Desilusão. Era uma anã de quarenta anos. Dentre os escritores, conheci bem Roger Vitrac, que Breton e Éluard não tinham em boa conta, não sei por quê. André Thirion, que fazia parte do grupo, era o único político de verdade. Ao sair de uma reunião, Paul Éluard me avisou: “Ele só se interessa

por política".

Mais tarde, Thirion, que se proclamava comunista revolucionário, veio me visitar na Rue Pascal trazendo um grande mapa da Espanha. Como o *putsch* estava na moda, ele planejara meticulosamente um para derrubar a monarquia espanhola. Esperava de mim detalhes geográficos precisos, litorais e atalhos, para situá-los em seu mapa. Não pude ajudá-lo.

Escreveu um livro sobre esse período, *Révolutionnaires sans révolution*, de que gostei muito. Naturalmente ele se atribuía o papel do mocinho (o que fazemos todos nós, muitas vezes sem nos dar conta) e revelava alguns detalhes íntimos que me pareceram constrangedores e inúteis. Mas em contrapartida assino embaixo do que ele escreveu sobre André Breton. Mais tarde, depois da guerra, Sadoul me contou que Thirion "traíra" totalmente e que, agora do lado dos gaullistas, era responsável pelo aumento das passagens do metrô.

Já Maxime Alexandre, aliou-se ao catolicismo. Jacques Prévert me apresentou Georges Bataille, autor de *História do olho*, que queria me conhecer por causa do olho rasgado ao meio em *Um cão andaluz*. Almoçamos todos juntos. A mulher de Bataille, Sylvia, que mais tarde viria a se casar com Jacques Lacan, é uma das mulheres mais bonitas que já vi, ao lado de Bronja, mulher de René Clair. Quanto a Bataille – de quem Breton não gostava muito, julgando-o grosseiro e materialista demais –, tinha um semblante duro, sério. O sorriso parecia ser uma coisa impossível para ele.

Conheci pouco Antonin Artaud. Encontrei-o apenas duas ou três vezes. Vi-o bem de perto no dia 6 de fevereiro de 1934, no metrô. Ele estava na fila para comprar um bilhete, e eu bem atrás dele. Falava sozinho, com gestos veementes das mãos. Não quis importuná-lo.

▪

Volta e meia me perguntam o que aconteceu com o surrealismo. Não sei muito bem o que responder. Às vezes digo que o surrealismo triunfou no supérfluo e fracassou no essencial. André Breton, Éluard, Aragon estão entre os melhores escritores franceses do século XX, ocupando seu espaço em todas as bibliotecas. Max Ernst, Magritte, Dalí estão entre os pintores mais caros, mais reconhecidos, ocupando seu lugar em todos os museus.

Reconhecimento artístico e sucesso cultural, justamente aquilo a que a maioria de nós não dava nenhuma importância. A preocupação maior do movimento surrealista não era entrar gloriosamente na história da literatura e da pintura. O que ele desejava acima de tudo, desejo imperioso e irrealizável, era transformar o mundo e mudar a vida. Nesse aspecto – essencial –, um breve olhar ao redor mostra claramente o nosso fracasso.

Claro, não podia ser de outra forma. Hoje medimos o espaço ínfimo que o surrealismo ocupava no mundo em relação às forças incalculáveis e sempre renovadas da realidade histórica. Devorados por sonhos do tamanho da terra, não éramos nada – apenas um grupo de intelectuais insolentes que confabulavam num café e publicavam uma revista. Um punhado de idealistas instantaneamente divididos quando se tratava de participar de forma direta e violenta da ação.

Entretanto, conservei a vida inteira algo de minha passagem – pouco mais de três anos – pelas fileiras exaltadas e desorganizadas do surrealismo. Em primeiro lugar, esse livre acesso às profundezas do ser, reconhecido e almejado, esse apelo ao irracional, à obscuridade. Apelo que reverberava pela primeira vez com aquela força, aquela coragem, e que se aureolava de uma rara insolência, de um gosto pelo jogo, de uma perseverança tenaz no combate contra tudo o que nos parecia nefasto. Não reneguei nada disso.

Acrescento que a maioria das intuições surrealistas se mostrou procedente. Para ficar num exemplo, cito o trabalho, valor sacrossanto da sociedade burguesa, palavra intocável. Os surrealistas foram os primeiros a atacá-lo sistematicamente, a trazer à tona sua mentira, a proclamar que o trabalho assalariado é uma vergonha. Encontramos um eco dessa verdade severa em *Tristana*, quando *don* Lope diz ao jovem mudo:

Pobres trabalhadores. Cornos e, como se não bastasse, espancados! O trabalho é uma maldição, Saturno. Abaixo ao trabalho que temos que fazer para ganhar a vida! 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.

Alguns elementos dessa réplica já se encontravam na obra de Galdós,

mas com outro sentido. O romancista criticava o personagem por sua ociosidade, enxergando nela um vício.

Os surrealistas, intuitivamente, foram os primeiros a perceber que o valor-trabalho começava a cambalear sobre bases frágeis. Hoje, decorridos cinquenta anos, fala-se um pouco por toda parte dessa decadência de um valor que se julgava eterno. Indaga-se se o homem nasceu para trabalhar, começa-se a dar atenção às civilizações ociosas. Na França, existe até um Ministério do Tempo Livre.

O que me ficou do surrealismo foi também a descoberta de um conflito íntimo muito duro entre os princípios de toda a moral estabelecida e a moral pessoal, nascida de meu instinto e de minha experiência prática. Até minha entrada no grupo, eu nunca imaginara ser vítima de um conflito desse tipo. E considero esse conflito indispensável à vida de todo ser humano.

Portanto, o que me ficou desses anos, muito além de toda descoberta artística, de todo refinamento dos meus gostos ou dos meus pensamentos, foi uma exigência moral clara e irredutível, à qual tentei, remando contra ventos e marés, permanecer fiel. Essa fidelidade a uma moral precisa não é tão fácil de manter quanto se poderia acreditar. Ela se choca incessantemente com o egoísmo, a vaidade, a ganância, o exibicionismo, a facilidade, o esquecimento. Algumas vezes sucumbi a uma ou outra dessas tentações e violei minhas próprias regras – por coisas que julgo de pouca importância. Na maioria dos casos, minha passagem pelo âmago do surrealismo me ajudou a resistir. E isso talvez tenha sido o essencial.

▪

Eu estava em Paris no início de maio de 1968, e comecei, com meus assistentes, os preparativos e a busca de locações para *A Via Láctea*. Um dia, de repente, topamos com uma barricada erguida pelos estudantes no Quartier Latin. Em pouco tempo, como todos se lembram, a vida de Paris virou de cabeça para baixo.

Eu conhecia as obras de Marcuse, e as aplaudia. Eu aprovava tudo o que lia, tudo o que ouvia dizer sobre a sociedade de consumo, a necessidade de desviar, antes que fosse tarde demais, o curso de uma vida árida e perigosa.

Maio de 1968 teve momentos maravilhosos. Perambulando pelas ruas amotinadas, eu identificava nos muros, não sem surpresa, alguns de nossos velhos *slogans* surrealistas: “A imaginação no poder”, por exemplo, e “É proibido proibir”.

Nesse ínterim, nosso trabalho fora interrompido, como quase todas as atividades, e eu não sabia o que fazer, isolado em Paris, turista engajado e cada vez mais inquieto. O gás lacrimogêneo me pinicava os olhos quando eu atravessava o Boulevard Saint-Michel, após uma noite de manifestações. Eu não entendia tudo o que estava acontecendo, por que, por exemplo, manifestantes miavam “Mao! Mao!” como se clamassem pelo estabelecimento de um regime maoísta na França. Via-se pessoas normalmente ponderadas perderem a cabeça, e Louis Malle – um grande amigo –, diretor de não sei que grupo de ação, distribuir suas tropas para a grande batalha e ordenar a meu filho Juan Luis que atirasse nos policiais assim que eles aparecessem na esquina (se ele tivesse obedecido, teria sido o único guilhotinado de maio de 1968). Ao espírito de seriedade e à sinceridade de alguns, outros opunham a confusão e a falação. Cada um procurava sua própria revolução com sua própria lanterna. Eu não parava de pensar: se isso acontecesse no México, terminaria em duas horas, e teríamos trezentos mortos! (Foi aliás o que aconteceu na Plaza de las Tres Culturas, incluindo os mortos.)

Serge Silberman, produtor do filme, me levou para passar uns dias em Bruxelas, de onde eu poderia embarcar com facilidade num avião para voltar para casa. Mas decidi retornar a Paris. Uma semana mais tarde, tudo voltara ao que se chama ordem, e a grande festa, milagrosamente pouco sangrenta, chegara ao fim. Além dos *slogans*, maio de 1968 apresentava muitos pontos em comum com o movimento surrealista: os mesmos temas ideológicos, o mesmo entusiasmo, as mesmas divisões, os mesmos braços abertos à ilusão, a mesma escolha difícil entre o discurso e a ação. Como nós, os estudantes de maio de 1968 falaram muito e agiram pouco. Mas não os censuro por nada. Como poderia ter dito André Breton, a ação se tornara quase impossível, a exemplo do escândalo.

A menos que escolhêssemos o terrorismo, o que foi de fato a opção de alguns. Nesse caso, tampouco podíamos escapar das frases de nossa

mocidade, ao que dizia Breton, por exemplo: “O gesto surrealista mais simples consiste em sair na rua empunhando um revólver e atirar ao acaso na multidão”. Quanto a mim, não me esqueço de ter escrito que *Um cão andaluz* não era outra coisa senão uma conclamação ao assassinato.

A simbólica do terrorismo, inevitável em nosso século, sempre me atraiu, mas do terrorismo total, que visa à destruição de toda a sociedade, até mesmo de toda a espécie humana. Sinto apenas desprezo pelos que fazem do terrorismo uma arma política a serviço de alguma causa, por aqueles que matam e ferem madrilenhos, por exemplo, para chamar a atenção do mundo para os problemas da Armênia. Não estou falando desses terroristas. Deles, tenho horror.

Falo do Bando de Bonnot, que adorei, de Ascaso e Durrutti, que escolheram a dedo suas vítimas, dos anarquistas franceses do fim do século XIX, de todos os que quiseram fazer explodir, explodindo junto, um mundo em que lhes parecia indigno sobreviver. Compreendo-os e admirei-os muitas vezes. Acontece que, entre minha imaginação e minha realidade, abre-se um fosso profundo, como para a maioria das pessoas. Não sou, nunca fui, um homem de ação, um lançador de bombas, e esses homens, dos quais às vezes me sentia tão próximo, eu era incapaz de imitar.

▪

Até o fim, permaneci ligado a Charles de Noailles. Durante minhas temporadas em Paris, almoçávamos ou jantávamos juntos.

A última vez, ele me convidou para ir a sua casa, onde me recebera cinquenta anos antes. Parecia outro mundo. Marie-Laure estava morta. Nas paredes, nas prateleiras, não restava mais nada dos tesouros de outrora.

Charles ficara surdo, como eu, e nossa comunicação era difícil. Comemos frente a frente, falando muito pouco.

ESTADOS UNIDOS



Com Geórgia Hale em Beverly Hills, 1930 1930

A IDADE DO OURO AINDA NÃO TINHA SIDO LANÇADO. OS NOAILLES, que haviam mandado instalar em seu palacete a primeira sala de cinema "falado" de Paris, me autorizaram, em sua ausência, a mostrar o filme aos surrealistas. Estes vieram e, antes da projeção, começaram a saborear as garrafas do bar, que terminaram vazias na pia. Thirion e Tzara, acho, eram os mais turbulentos. Quando voltaram, algum tempo depois, os Noailles me perguntaram como havia sido a projeção – estupenda – e tiveram a misericórdia de evitar qualquer alusão às garrafas vazias.

Graças aos Noailles, o gerente-geral da Metro-Goldwin Mayer na Europa, que gostava de conviver com aristocratas europeus, viu o filme e me pediu para dar uma passada no seu escritório.

Depois de lhe mandar dizer que eu não tinha nada a fazer naquele maldito encontro, aceitei finalmente uma entrevista. Ele me disse mais ou menos o seguinte:

– Vi *A idade do ouro* e não gostei de nada. Não entendi nada, e ainda assim fiquei impressionado. Eis então o que proponho: o senhor vai a Hollywood para aprender a magnífica técnica americana, que é a primeira do mundo. Mando-o para lá, pago sua viagem, o senhor fica por lá seis meses recebendo 250 dólares por semana – na época, era ótimo e terá que fazer apenas uma coisa, observar como se faz um filme. Depois, veremos o que fazer com o senhor.

▪

Atarantado, pedi 48 horas para pensar. Na mesma noite, havia uma reunião na casa de Breton. Com Aragon e Sadoul, eu devia ir a Kharkov para o Congresso dos Intelectuais Revolucionários. Comuniquei ao grupo a proposta da MGM. Nenhuma objeção.

Assinei o contrato e, no mês de dezembro de 1930, embarquei no Havre no *Leviathan*, um transatlântico americano, o maior do mundo na época. Fiz toda a viagem – maravilhosa – na companhia do humorista espanhol Tono e de sua esposa, Leonor. Tono estava a caminho de Hollywood para trabalhar nas versões espanholas dos filmes americanos. Em 1930, o cinema tornava-se falado. Ao mesmo tempo, perdia seu caráter internacional. Num filme mudo, bastava mudar os cartões, de acordo com os países. Agora era

preciso filmar nos mesmos cenários, com as mesmas iluminações, diferentes versões do mesmo filme, com atores franceses e espanhóis. Daí o afluxo de escritores e atores para a fabulosa Hollywood, encarregados de escrever os diálogos e interpretá-los em sua própria língua.

Eu adorava os Estados Unidos antes mesmo de conhecer. Gostava de tudo, dos hábitos, dos filmes, dos arranha-céus e até mesmo dos uniformes dos policiais. Deslumbrado, passei os primeiros cinco dias em Nova York, no Hotel Algonquin, acompanhado por um intérprete argentino, pois não falava uma palavra de inglês.

Em seguida, sempre com Tono e sua mulher, peguei o trem para Los Angeles. Uma delícia. Acho os Estados Unidos o país mais bonito do mundo. Ao chegar, às cinco da tarde, depois de quatro dias de viagem, éramos esperados por três escritores espanhóis, que também trabalhavam em Hollywood, Edgar Neville, López Rubio e Ugarte.

Enfiaram-nos em automóveis e nos levaram para jantar na casa de Neville. "Você vai jantar com seu supervisor", me disse Ugarte. Por volta das sete horas, de fato, chegou um cavalheiro de cabelos grisalhos, que me foi apresentado como meu supervisor, acompanhado por uma jovem e bela mulher. Pusemo-nos à mesa e, pela primeira vez na vida, comi abacate.

Ao mesmo tempo, enquanto Neville servia de intérprete, eu observava meu supervisor e pensava: eu o conheço, tenho certeza de que já o vi em algum lugar. No fim do jantar, reconheci subitamente: Chaplin, e a mulher era Georgia Hale, a protagonista de *Em busca do ouro* [*The Gold Rush*, 1925].

Chaplin não sabia uma palavra de espanhol, mas afirmava adorar a Espanha, uma Espanha toda folclórica e superficial, feita de batidas de pé e de "Olé!". Conhecia bem Neville. Era o motivo de sua presença.

No dia seguinte, instalei-me com Ugarte num apartamento que dava para a Oakhurst Drive, em Beverly Hills. Minha mãe me dera dinheiro. Comprei logo um carro, um Ford, depois um rifle e minha primeira Leica. Começava a ser pago. Tudo corria bem. Los Angeles me agradava infinitamente – e não só por causa de Hollywood.

Dois ou três dias após minha chegada fui apresentado a um produtor-diretor chamado Lewine, que dependia de Thalberg, o mandachuva da MGM.

Um tal de Frank Davis, que mais tarde ficou meu amigo, foi encarregado de me ciceronear.

Achou meu contrato "estranho", e disse:

– Por onde quer começar? Pela montagem, o roteiro, a filmagem, a cenografia?

– Pela filmagem.

– Muito bem. Há 24 *sets* nos estúdios da Metro. Escolha um. Vamos lhe dar uma credencial. Pode circular por onde quiser.

Escolhi um *set* no qual estava sendo rodado um filme com Greta Garbo. Munido de minha credencial, entrei prudentemente e, já conhecendo o cinema, me mantive a certa distância enquanto os maquiadores se ocupavam da estrela. Preparava-se um *close*, acho.

Apesar de minha discrição, ela reparou em mim. Percebi que fazia um sinal para um senhor de bigodes finíssimos e lhe dizia algumas palavras. O senhor de bigodes finíssimos aproximou-se de mim e me perguntou:

– *What are you doing here?* Eu era incapaz de compreender, menos ainda de responder. Portanto, fui expulso. Desse dia em diante, resolvi ficar tranquilo em casa e não voltar mais aos estúdios, exceto no sábado para pegar meu cheque. A propósito, deixaram-me tranquilo durante quatro meses. Ninguém se preocupava com minhas atividades.

A bem da verdade, houve exceções. Uma vez, fiz uma ponta como *barman*, atrás de um balcão (sempre os bares), na versão espanhola de um filme. Também visitei um cenário que valia a pena ser visitado.

No terreno do lado de fora do estúdio, o *back-lot*, numa imensa piscina, dava para ver metade de um navio, perfeitamente reconstituído. O navio podia oscilar sobre molas muito fortes, para imitar o movimento das ondas. Ao redor, ventiladores gigantescos. Em cima, enormes reservatórios de água, pronta para ser despejada sobre o desafortunado navio, correndo por escorregadores. O que impressionava, e continua a me impressionar, eram os recursos formidáveis e a qualidade dos efeitos especiais. Tudo parecia possível, até mesmo recriar o mundo.

Também gostava de encontrar alguns personagens mitológicos e, mais particularmente, os "traidores", Wallace Beery, por exemplo. Gostava de me sentar e engraxar os sapatos no saguão do estúdio, observando a passagem

dos rostos conhecidos. Um dia, Ambrosio veio sentar ao meu lado. Ambrosio – era assim que ele era conhecido na Espanha – era aquele cômico corpulento com olhos incandescentes e terríveis, que trabalhava frequentemente com Chaplin. Outra noite, numa plateia de teatro, sentei ao lado de Ben Turpin, tão estrábico na vida real quanto na tela.

Levado pela curiosidade, um dia fui ao grande *set* de filmagens da MGM. Anunciava-se por toda parte que Louis B. Mayer, o todo-poderoso, desejava dirigir-se a todos os empregados da companhia.

Éramos várias centenas, sentados em bancos, perante uma tribuna onde o mandachuva ocupou seu lugar no meio dos principais executivos. Thalberg estava lá, naturalmente. Secretários, técnicos, atores, operários, não faltava ninguém.

Tive nesse dia uma espécie de revelação sobre os Estados Unidos. Vários diretores tomaram a palavra sucessivamente e foram aplaudidos. Finalmente, o mandachuva levantou e disse em meio ao mais respeitoso e atento silêncio:

– Caros amigos, após longas reflexões, creio ter conseguido condensar numa fórmula muito simples – e talvez definitiva – o segredo que irá nos proporcionar, no respeito a todos, o progresso contínuo e a prosperidade duradoura de nossa companhia. Vou escrever essa fórmula.

Havia um quadro-negro atrás dele. Louis B. Mayer voltou-se – em meio a um silêncio carregado de expectativa – e escreveu lentamente com giz, em letras maiúsculas: cooperate.

Em seguida foi se sentar outra vez, sob uma salva de aplausos sinceros.

Fiquei estupefato.

À exceção dessas incursões instrutivas no mundo do cinema, a maior parte do tempo, sozinho ou com meu amigo Ugarte, eu dava longos passeios no meu Ford, indo até o deserto; a cada dia eu conhecia rostos novos (nessa época conheci Dolores del Rio, casada com um cenógrafo, Jacques Feyder, diretor francês que eu admirava, e até Bertolt Brecht, que passou uma temporada na Califórnia) e ficava em casa. De Paris, tinham me enviado todas as matérias da imprensa abordando de ponta a ponta o escândalo de *A idade do ouro*, muitas vezes repletas de insultos a mim dirigidos. Escândalo delicioso.

Todo sábado, Chaplin convidava nosso grupinho espanhol para comer num restaurante. Eu ia muito a sua casa, nas colinas, jogar tênis, nadar e tomar sauna a vapor. Uma vez cheguei a dormir lá. Anteriormente, no modesto capítulo sobre minha vida sexual, falei de nossa orgia fracassada com garotas de Pasadena. Com muita frequência, na casa de Chaplin, eu encontrava Eisenstein, que se preparava para ir ao México filmar *¡Que viva México!*.

Depois de ter me extasiado com *O encouraçado Potemkin*, eu me sentira ultrajado, na França, no Épinay, ao assistir a um filme de Eisenstein intitulado *Sonata de primavera*. Nele, podia-se contemplar um piano de cauda branco num campo de trigo suavemente agitado pelo vento, cisnes nadando num lago de estúdio e outras canalhices. Furioso, eu procurara Eisenstein pelos cafés de Montparnasse para esbofeteá-lo, mas não o encontrei. Mais tarde, ele declarou que *Sonata de primavera* era de autoria de seu operador Aleksandrov. Mentira. Eu tinha visto o próprio Eisenstein filmando a cena dos cisnes em Billancourt.

Em Hollywood, entretanto, eu esquecia minha raiva e bebíamos drinques gelados na beira da piscina de Chaplin falando de tudo e de nada.

Em outros estúdios, os da Paramount, conheci Josef von Sternberg, que me convidou para sua mesa. Um instante depois, vieram procurá-lo dizendo estar tudo pronto, e ele me pediu que o acompanhasse até o *back-lot*.

O filme que ele estava rodando passava-se na China. Uma multidão oriental, dirigida pelos assistentes, navegava por canais, aglomerava-se sobre pontes e ruas estreitas.

O que me impressionou foi que as câmeras haviam sido dispostas pelo cenógrafo, e não por Sternberg, cujo papel se limitava a dizer "ação" e a dirigir os atores. Mas ele era um diretor estrela. Os demais, em sua maioria, não eram senão escravos a soldo dos dirigentes das companhias. Faziam o melhor que podiam o que lhes diziam para fazer. No que se refere ao filme em si, não tinham nenhum direito sobre ele. Até o controle da montagem lhes escapava.

Em meus momentos de ócio, que não eram raros, eu imaginara e confeccionara uma coisa bem estranha, documento infelizmente perdido

(perdi, dei ou joguei fora inúmeras coisas ao longo da vida), um quadro sinóptico do cinema americano.

Num grande pedaço de cartolina ou de madeira, dispus várias colunas móveis em tiras de papel, fáceis de manipular. Na primeira coluna, podia-se ler, por exemplo, *ambientes*: ambiente parisiense, de *western*, de gângsteres, de guerra, tropical, de comédia, medieval etc. Na segunda coluna lia-se *épocas*, na terceira *personagens principais*, e assim por diante. Havia quatro ou cinco colunas.

O princípio era o seguinte: naquela época, o cinema americano obedecia a uma codificação tão precisa, tão mecânica, que era possível, graças ao meu sistema de tirinhas, colocando numa mesma linha determinado ambiente, determinada época e determinado personagem, conhecer infalivelmente a história principal do filme.

Meu amigo Ugarte, que morava na mesma casa que eu, no segundo andar, sabia de cor e salteado esse quadro sinóptico. Acrescento que esse quadro fornecia informações particularmente precisas e indiscutíveis no que se referia à sorte das heroínas femininas.

Certa noite, o produtor de Sternberg me convidou para uma *sneak-preview* do filme *Desonrada* [*Dishonored*, 1931], com Marlene Dietrich (filme que em francês recebeu o título *Agent* x-*27* e conta uma história de espionagem livremente inspirada na vida de Mata-Hari). Uma *sneak-preview* é uma sessão surpresa de um filme ainda não lançado, para apreciar as reações do público. Acontece em geral no fim da noite, num cinema qualquer, depois do filme em cartaz.

Tarde da noite, voltamos de carro com o produtor. Deixamos Stern-berg, e o produtor me disse:

– Ótimo filme, não?

– Muito bom.

– Que diretor!

– Nem precisa falar.

– E que tema original!

Fui obrigado a replicar que a meu ver Sternberg não se distinguia particularmente pela originalidade dos assuntos que abordava. Em geral pegava melodramas baratos, histórias banais, e os transformava com sua

direção.

– Histórias banais! – exclama o produtor. – Mas como pode dizer isso? Elas não têm nada de banal! Ao contrário! Não vê que no fim do filme ele fuzila a estrela! Marlene Dietrich! Ele a fuzila! Nunca se viu uma coisa dessas!

– Desculpe – eu disse – mas nos primeiros cinco minutos do filme eu já sabia que ela ia morrer fuzilada.

– O quê? Mas o que é que o senhor está dizendo? Estou falando que nunca vi isso em toda a história do cinema! E o senhor acha que adivinhou? Calma lá! Aliás, na minha opinião, o público não vai gostar nada desse fim! Nada, nada!

Ele começou a se irritar, e para acalmá-lo convidei-o para um trago em casa. Entramos, e fui acordar o meu amigo Ugarte. Pedi:

– Desça, preciso de você.

Resmungando, os olhos amassados de sono, ele desceu de pijama, instalei-o diante do produtor e disse bem devagar:

– Preste atenção. É um filme.

– Sim.

– Ambiente vienense.

– Sim.

– Época: Primeira Guerra Mundial.

– Sim.

– No início do filme, vemos uma puta. E vemos claramente que se trata de uma puta. Ela aborda um oficial na rua, ela…

Ugarte levanta bocejando, me interrompe com um gesto e, sob os olhos espantadíssimos – mas no fundo apaziguados – do produtor, sobe para se deitar, dizendo:

– Pode parar. Ela é fuzilada no fim.

▪

No Natal de 1930, Tono e sua mulher organizaram um jantar com uma dúzia de espanhóis, atores e escritores, Chaplin e Georgia Hale. Todos levaram um presente entre vinte e trinta dólares, que foram pendurados numa árvore de Natal.

Começamos a beber – o álcool corria copiosamente a despeito da Lei Seca –, e um ator chamado Rivelles, muito conhecido na época, recitou um poema grandiloquente de Marquina, em espanhol, incensando os antigos soldados de Flandres.

Achei o poema repugnante. Pareceu-me ignóbil, assim como me parecia ignóbil todo ufanismo patriótico. Eu estava sentado durante o jantar entre Ugarte e outro amigo, um jovem ator de 21 anos, Peña. Disse baixinho a eles:

– Quando eu assoar o nariz, será um sinal. Vou levantar, vocês me seguem, e destruímos essa droga de árvore de Natal. E assim foi. Assoei o nariz, levantamos os três e, sob os olhos esbugalhados dos convidados, começamos a destruir a árvore.

Lamentavelmente, é dificílimo estraçalhar uma árvore de Natal. Esfolávamos em vão as mãos. Pegamos então os presentes e jogamos no chão para pisoteá-los.

Reinava um grande silêncio na sala. Chaplin observava sem compreender. Leonor, a mulher de Tono, disse:

– Luis, isso é uma tremenda grosseria.

– De jeito nenhum – respondi – É tudo menos uma grosseria. É um ato de vandalismo e subversão.

A noite terminou cedo.

No dia seguinte, uma incrível coincidência: li no jornal que em Berlim um fiel levantara durante a missa e tentara destruir a árvore de Natal numa igreja.

Nosso ato subversivo teve uma sequência. Chaplin nos convidara para passar o Réveillon em sua casa, onde havia outra árvore com outros presentes. Antes de passarmos à mesa, ele nos reteve um instante e me disse (Neville traduzia):

– Já que gosta de destruir as árvores, Buñuel, faça-o agora para não precisarmos nos preocupar mais com isso.

Respondi que não era um depredador de árvores. Eu apenas não suportava o patriotismo ostentatório, só isso, e esse patriotismo me irritara muito na noite de Natal.

Era a época de *Luzes da cidade* [*City Lights*, 1931]. Vi o filme, um dia, na

fase de montagem. A cena em que ele engole um apito me pareceu excessivamente longa, mas não me atrevi a dizer nada. Neville, que partilhava minha opinião, disse que Chaplin já a cortara. Viria a enxugá-la ainda mais.

Chaplin era um homem pouco seguro de si. Hesitava, pedia opiniões com frequência. Como compunha a música de seus filmes dormindo, mandou instalar um aparelho gravador supercomplicado perto da cama. Acordava meio tonto e cantarolava algumas notas antes de voltar a dormir. Foi assim, com toda a ingenuidade, que plagiou de ponta a ponta, para um de seus filmes, a melodia da canção "La violetera", o que lhe custou um processo e muito dinheiro.

Ele viu *Um cão andaluz* umas boas dez vezes em sua casa. A primeira, quando a projeção apenas começava, ouvimos um barulho bem alto atrás de nós. Seu mordomo chinês, que fazia as vezes de projecionista, acabara de desabar, desmaiado.

Mais tarde, Carlos Saura me disse que, quando Geraldine Chaplin era pequena, seu pai lhe contava determinadas cenas de *Um cão andaluz* para lhe dar medo.

Também fiz amizade com um jovem técnico de som, Jack Jordan. Muito amigo de Greta Garbo, gostava de passear com ela debaixo de chuva. Era um americano aparentemente bem antiamericano, simpático, que volta e meia aparecia para tomar uma bebida em minha casa (eu tinha tudo o que era necessário). Na véspera da minha partida para a Europa, em março de 1931, ele veio se despedir. Conversamos um pouco e de repente ele me fez uma pergunta totalmente inesperada e surpreendente, de que me esqueci, mas que nada tinha a ver com nossa conversa. Fiquei surpreso, mas mesmo assim respondi. Ele ficou mais um pouco e foi embora.

No dia seguinte, o dia da minha partida, contei esse pequeno episódio a outro amigo, que disse: "Ah, é, isso é assim mesmo, é um teste. De acordo com a sua resposta, julgam sua personalidade".

Eis então um homem que me conhecia há quatro meses e que, no último dia, me submetia a um teste dissimulado. Um homem que se dizia meu amigo. E que se julgava antiamericano.

Um dos meus amigos do peito era Thomas Kilkpatrick, cenógrafo e

assistente de Frank Davis. Não sei qual era o milagre, mas ele falava um espanhol perfeito. Fizera um filme famoso, sobre um homem que tinha se tornado minúsculo.

Um dia, me encontrou e disse:

–Thalberg pede que você vá amanhã, com outros espanhóis, assistir aos testes de Lily Damita. Ele quer saber se ela tem sotaque espanhol.

– Em primeiro lugar – respondi, estou contratado aqui como francês, e não como espanhol. Além disso, diga ao senhor Thalberg que não vou escutar putas.

No dia seguinte, apresentei minha demissão e me preparei para partir. Na minha despedida, a MGM, sem nenhum rancor, me entregou uma carta magnífica, dizendo que minha temporada ficaria gravada na memória de todos.

Vendi meu carro à mulher de Neville. Também vendi meu rifle. Já partia com uma recordação maravilhosa. Hoje, quando me lembro dessa temporada, dos cheiros de primavera em Laurel Canyon, do restaurante italiano onde se bebia vinho disfarçado em xícaras de café, dos policiais que me detiveram uma vez para ver se eu não transportava álcool, depois me acompanharam até meu prédio, pois eu estava perdido, quando me lembro de meus amigos, Frank Davis, Kilkpatrick, daquela vida diferente, do calor e da inocência americanos, é sempre com emoção, até hoje.

Naquela época, eu tinha um ideal: a Polinésia. Em Los Angeles, programara minha viagem àquelas ilhas abençoadas, da qual desisti por duas razões. Em primeiro lugar, estava apaixonado – muito castamente, como de costume – por uma amiga de Lya Lys. Depois, antes da minha partida de Paris, André Breton passara dois ou três dias fazendo meu horóscopo (igualmente perdido). Nele, dizia que eu iria morrer ou em consequência de uma confusão de remédios ou em mares distantes.

Desisti então da viagem e peguei um trem para Nova York, onde o mesmo deslumbramento me aguardava. Fiquei lá uns dez dias – era a época dos *speak-easy* –, e embarquei para a França no *La Fayette*. Alguns atores franceses que retornavam à Europa viajavam no mesmo navio, bem como um industrial inglês, Mr. Uncle, que possuía uma fábrica de chapéus no México e me servia de intérprete.

Era uma grande farra. Revejo-me às onze horas da manhã, sentado num bar, obviamente, com uma mulher no colo. Durante a travessia, minhas inabaláveis convicções surrealistas estiveram na origem de um miniescândalo. Por ocasião de uma festa promovida no grande salão para comemorar o aniversário do capitão, uma orquestra começou a tocar o hino americano. Todos se levantaram, menos eu. Ao hino americano sucedeu a "Marselhesa", e, ostensivamente, coloquei os pés sobre a mesa. Um rapaz se aproximou e me disse em inglês que aquela era uma atitude abominável. Respondi que nada me parecia mais abominável que hinos nacionais. Trocamos então alguns insultos, e o rapaz se foi.

Voltou meia hora mais tarde, pediu desculpas e me estendeu a mão. Irredutível, dei um safanão naquela mão estendida. Em Paris, não sem um certo orgulho (que hoje me parece infantil), eu contava esse episódio aos meus amigos surrealistas, que me escutavam em deleite.

Durante essa travessia, tive uma aventura sentimental bastante curiosa, e naturalmente platônica, com uma moça de dezoito anos, americana, que se declarou louca por mim. Viajava sozinha, ia passear na Europa, e provavelmente pertencia a uma família de milionários, pois um Rolls e um motorista a esperavam na chegada.

Eu não gostava muito dela. Mesmo assim, fazia companhia a ela, e passeávamos demoradamente no convés. No primeiro dia, ela me levou até sua cabine e me mostrou o retrato de um formoso mancebo numa moldura dourada. "É meu noivo", disse, "vamos nos casar na minha volta." Três dias depois, antes de chegarmos, fui mais uma vez com ela até sua cabine e vi a fotografia do noivo rasgada. Ela explicou:

– É por sua causa.

Preferi não responder a essa manifestação de uma paixão frívola, absolutamente fugaz, fantasia de uma americana esquálida que nunca mais vi.

Quando cheguei a Paris, encontrei Jeanne, minha noiva. Como não me sobrara um tostão, sua família me emprestou um pouco de dinheiro e pude retornar à Espanha.

Cheguei a Madri em abril de 1930, dois dias antes da partida do rei e da jubilosa proclamação da República espanhola.

ESPANHA E FRANÇA 1931-1936



Equipe de *Sentinela alerta!*. Madrid, 1936

A PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA ESPANHOLA, EM QUE NÃO FOI DERRAMADA uma gota de sangue, foi recebida com grande entusiasmo. O rei simplesmente partiu. Mas a alegria, que no início parecia generalizada, logo arrefeceu para dar lugar à preocupação, depois à angústia. Durante os cinco anos que precederam a guerra civil, morei, no início, em Paris, onde ocupava um apartamento na Rue Pascal e ganhava a vida fazendo dublagens para a Paramount, e depois em Madri, a partir de 1934.

Nunca viajei por prazer. O afã pelo turismo, tão difundido ao meu redor, me é desconhecido. Não sinto nenhuma curiosidade pelos países que não conheço e nunca conhecerei. Por outro lado, gosto de voltar aos lugares onde vivi, aos quais me sinto ligado pelas recordações.

O visconde de Noailles era cunhado do príncipe de Ligne (ilustre família belga). Sabendo que os únicos países que me atraíam na época eram as ilhas dos mares do Sul, a Polinésia, e julgando perceber em mim uma veia de explorador, ele me disse que, por iniciativa de seu cunhado, governador-geral do Congo Belga, uma expedição sensacional estava em vias de se formar, preparando-se para atravessar toda a África negra, de Dakar a Djibuti: duzentas ou trezentas pessoas, antropólogos, geógrafos, zoólogos. Será que eu estaria interessado em realizar o documentário dessa expedição? Seria preciso respeitar certa disciplina militar e não fumar durante os deslocamentos da coluna. Em compensação, eu teria liberdade para filmar o que quisesse.

Recusei. Nada me atraía na África. Comentei o caso com Michel Leiris, que fez a viagem no meu lugar e relatou-a em *A África fantasma*.

▪

Participei das atividades do grupo surrealista até 1932. Aragon, Pierre Unik, Georges Sadoul e Maxime Alexandre abandonaram o movimento para aderir ao Partido Comunista. Éluard e Tzara terminaram por imitá-los mais tarde.

Apesar de grande simpatizante, e membro da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários [AEAR], seção Cinema, nunca me filiei ao partido. Enfadavam-me as longas reuniões políticas da AEAR, às quais às vezes eu assistia na companhia de Hernando Viñes. Indócil por temperamento, não

aturava a ordem do dia, as considerações intermináveis, o espírito de célula.

Nesse aspecto eu era muito parecido com André Breton. Como todos os surrealistas, ele também flertou com o Partido Comunista, que representava então aos nossos olhos uma possibilidade de revolução. Porém, na primeira reunião a que compareceu, pediram que redigisse um relatório minucioso sobre a indústria italiana de carvão. Bastante decepcionado, dizia: "Que me peçam um relatório sobre o que conheço, mas sobre carvão, não!".

▪

Durante uma reunião da mão de obra estrangeira realizada em Montreuil-sous-Bois, na periferia de Paris, em 1932, me vi na presença de Casanellas, um dos supostos assassinos de Dato, chefe do governo. Refugiado na Rússia, nomeado coronel do Exército Vermelho, estava na França clandestinamente.

Como a reunião se arrastava e eu me entediava, levantei para ir embora. Um dos participantes me disse então:

– Se você for embora e prenderem Casanellas, você é que será denunciado.

Voltei a me sentar.

Casanellas morreu num acidente de motocicleta perto de Barcelona antes do início da Guerra Civil Espanhola.

▪

Além das dissensões políticas, certa atração pelo esnobismo de luxo contribuía para me afastar do surrealismo. Da primeira vez, fiquei surpreso ao perceber, na vitrine de uma livraria do Boulevard Raspail, as fotografias de Breton e Éluard (a respeito de *L'Immaculée Conception*, acho). Quando toquei no assunto com eles, responderam que tinham todo o direito de valorizar seus livros.

Não me entusiasmei com o lançamento da revista *Minotaure*, objeto burguês e mundano por excelência. Aos poucos deixei de ir às reuniões e abandonei o grupo com a mesma naturalidade com que ingressara nele. Porém, pessoalmente, mantive até o fim relações fraternas com todos os meus velhos amigos. Longe de mim as querelas, as cismas, os pré-julgamentos. Hoje restam apenas uns poucos sobreviventes dessa época,

Aragon, Dalí, André Masson, Thirion, Juan Miró e eu, mas guardo uma lembrança calorosa de todos os que morreram antes de nós.

Por volta de 1933, um projeto de filme me manteve ocupado durante alguns dias. Tratava-se de filmar na Rússia – era uma produção russa – *Os subterrâneos do Vaticano*, de André Gide. Aragon e Paul Vaillant-Couturier (a quem eu apreciava do fundo do coração, um homem maravilhoso; quando vinha me visitar na Rue Pascal, dois policiais à paisana, que nunca o deixavam, ficavam perambulando pela rua) tinham se encarregado de organizar a produção. André Gide me recebeu e disse estar envaidecido pelo fato de o governo russo ter escolhido seu livro, mas que pessoalmente não conhecia nada de cinema. Durante três dias – mas apenas uma ou duas horas por dia – conversamos sobre a adaptação, até que Vaillant-Couturier me anunciasse uma bela manhã: "*C'est fini*, o filme não vai mais ser produzido". Adeus, André Gide.

Era na Espanha que eu devia realizar meu terceiro filme.

LAS HURDES

Existia na Estremadura, entre Cáceres e Salamanca, uma região montanhosa desolada onde só havia pedras, urzes e cabras: Las Hurdes. Planaltos antigamente povoados por judeus que fugiam da Inquisição e por salteadores.

Eu acabara de ler um estudo completo sobre essa região, escrito por Legendre, diretor do Instituto Francês de Madri, leitura que me interessou profundamente. Um dia, em Zaragoza, eu falava da possibilidade de fazer um documentário sobre Las Hurdes com meu amigo Sánchez Ventura e um anarquista, Ramón Acín. Este me disse de repente: – Preste atenção, se eu tirar a sorte grande, pago seu filme.

Dois meses depois ele ganhou na loteria, se não o prêmio máximo, pelo menos uma soma bastante considerável. E cumpriu com a palavra.

▪

Ramón Acín, anarquista contumaz, dava aulas noturnas de desenho aos operários. Quando a guerra começou, em 1936, um grupo armado de extrema direita apareceu em Huesca para prendê-lo. Com grande

habilidade, conseguiu escapar. Os fascistas então sequestraram sua mulher e anunciaram que iam fuzilá-la se Acín não se entregasse. No dia seguinte, ele se apresentou. Foram ambos fuzilados.

▪

Para filmar *Terra sem pão* [Las Hurdes – Tierra sin pan, 1933], fiz virem de Paris Pierre Unik para ser meu assistente e o operador de câmera Elie Lotar. Yves Allégret nos emprestou uma câmera. Dispondo de apenas 20 mil pesetas, soma irrisória, estipulei o prazo de um mês para fazer o filme. Foram usadas 4 mil pesetas na compra indispensável de um velho Fiat, que eu mesmo consertava quando era preciso (eu era ótimo mecânico).

No antigo convento de Las Batuecas, desativado em consequência das medidas anticlericais tomadas por Mendizábal no século XIX, funcionava uma velha estalagem, contendo apenas uns dez quartos. Fato notável: tinha água corrente (fria).

Todas as manhãs, durante as filmagens, partíamos ao amanhecer. Após duas horas de carro, tínhamos que continuar a pé, carregando o equipamento.

Aquelas montanhas deserdadas me conquistaram imediatamente. Fascinava-me o desamparo de seus habitantes, mas também sua inteligência e a afeição por seu país perdido, por sua "terra sem pão". Em umas vinte aldeias pelo menos, o pão fresco diário era coisa desconhecida. De tempos em tempos, alguém trazia da Andaluzia um pão dormido que servia de moeda de troca.

Após as filmagens, sem dinheiro, tive eu mesmo que fazer a montagem numa mesa de cozinha, em Madri. Não dispondo de moviola, examinava as imagens com uma lupa e as colava como podia. Provavelmente joguei no lixo imagens interessantes por não vê-las direito.

Fiz uma primeira projeção no Cine de la Prensa. O filme era mudo, e eu mesmo comentava ao microfone. "Temos que explorar o filme", dizia Acín, que queria recuperar seu dinheiro. Decidimos apresentá-lo ao grande cientista espanhol Marañón, que havia sido nomeado presidente do patronato (espécie de conselho superior) de Las Hurdes.

Poderosas facções de direita e de extrema direita já atormentavam a

jovem República espanhola. A agitação era cada vez mais violenta. Membros da Falange – fundada por Primo de Rivera – disparavam contra os vendedores do *Mundo Obrero*. Não era difícil antever uma época sangrenta.

Achávamos que, com seu prestígio e seu posto, Marañón fosse nos ajudar a obter autorização para explorar o filme, o qual, evidentemente, havia sido proibido pela censura. Mas sua reação foi negativa. Ele disse:

– Por que mostrar sempre o mais feio, o mais desagradável? Vi em Las Hurdes carroças cheias de trigo – falso: as carroças passavam apenas na parte baixa, na estrada de Granadilla, e assim mesmo eram muito raras –, e por que não mostrar as danças folclóricas de La Alberca, que são as mais belas do mundo?

La Alberca era uma aldeia medieval, como encontramos muitas na Espanha, não é parte integrante de Las Hurdes.

Respondi a Marañón que, a crer em seus habitantes, todas as regiões possuíam as danças folclóricas mais belas do mundo, e que ele dava mostras de um nacionalismo superficial e abominável. Despedi-me então sem uma palavra, e o filme continuou proibido.

Dois anos depois, a embaixada da Espanha em Paris me deu o dinheiro necessário para a sonorização do filme, realizada nos estúdios de Pierre Braunberger. Este o comprou e, bem ou mal, prestação após prestação, terminou me pagando (um dia saí do sério e ameacei quebrar a máquina de escrever da secretária dele com um grande martelo comprado num bazar das redondezas).

No fim, consegui restituir o dinheiro do filme às duas filhas de Ramón Acín após a morte dele.

▪

Durante a guerra civil, quando as tropas republicanas, apoiadas pela coluna anarquista de Durruti, tomaram a cidade de Quinto, meu amigo Mantecón, governador de Aragão, encontrou uma ficha com meu nome nos papéis da Guarda Civil. Nela, eu era descrito como um depravado perigoso, um morfinômano abjeto e, principalmente, como autor daquele filme hediondo, verdadeiro crime de lesa-pátria, *Terra sem pão*. Caso eu fosse encontrado, deveria ser imediatamente encaminhado às autoridades

falangistas e meu destino estava selado.

Uma vez, em Saint-Denis, por iniciativa de Jacques Doriot, na época prefeito comunista da cidade, apresentei *Terra sem pão* para um público de operários. Na plateia havia quatro ou cinco hurdanos, trabalhadores imigrantes. Um deles me reconheceu tempos depois, quando voltei para visitar as montanhas áridas, e me cumprimentou. Aqueles homens emigravam, mas voltavam sempre a sua terra. Uma força os atraía para aquele inferno que lhes pertencia.

▪

Mais uma palavrinha sobre Las Batuecas, um dos raros paraísos que conheci na terra. Em volta de uma igreja em ruínas, hoje restaurada, dezoito pequenas ermidas erguiam-se em meio aos rochedos. Antigamente, antes da expulsão decretada por Mendizábal, cada ermida devia badalar um pequeno sino à meia-noite, sinal de que estavam de vigília.

Nas hortas, cresciam os melhores legumes do mundo (digo isso sem patriotada). Moinho de azeite, moinho de trigo e até uma fonte de água mineral. Na época das filmagens, viviam ali apenas um velho monge e sua criada. Nas cavernas, viam-se desenhos rupestres, uma cabra e uma ânfora.

Em 1936, quase comprei tudo por 150 mil pesetas, baratíssimo. Já acertara tudo com o proprietário, um certo *don* José, que morava em Salamanca. Ele já estava em negociação com um grupo de religiosas do Sagrado Corazón, mas elas propunham pagar a prazo, ao passo que eu pagaria à vista. Portanto, eu tinha a preferência. Estávamos prestes a assinar – faltavam três ou quatro dias –, quando explodiu a guerra civil, varrendo tudo.

Se tivesse comprado Las Batuecas e se o início da guerra tivesse me encontrado em Salamanca, uma das primeiras cidades a cair sob o poder dos fascistas, é bem provável que eu tivesse sido morto.

Voltei ao convento de Las Batuecas nos anos 1960, com Fernando Rey. Franco fizera um esforço pelo país perdido, abrira estradas, criara escolas. Na porta do convento, agora ocupado por carmelitas, podia-se ler: viajante, se tens problemas de consciência, bate e abriremos. mulheres não são aceitas.

Fernando bateu, ou melhor, tocou. Responderam-nos pelo interfone. A porta se abriu. Vimos chegar um especialista, que se inteirou de nossos problemas. O conselho que ele nos deu me pareceu tão criterioso que o pus na boca de um dos monges em *O fantasma da liberdade*: "Se todo mundo rezasse diariamente para são José, não resta dúvida de que as coisas correriam muito melhor".

PRODUTOR EM MADRI

Casei no início de 1934, proibindo a família de minha mulher de assistir à cerimônia, na prefeitura do 20ème *arrondissement*. Eu nada tinha contra aquela família em particular. Era a família em geral que me parecia sempre odiosa. Hernando e Loulou foram as testemunhas, junto com um desconhecido que catamos na rua. Após um almoço no Cochon de Lait, perto do Odéon, deixei minha mulher, fui me despedir de Aragon e Sadoul, e embarquei num trem para Madri.

Em Paris, trabalhando nas dublagens dos filmes da Paramount com meu amigo Claudio de la Torre e sob a direção do marido de Marlene Dietrich, eu começara a estudar inglês seriamente. Saí então da Paramount e aceitei o posto de supervisor das dublagens das produções da Warner Brothers em Madri. Trabalho tranquilo, salário alto. Isso durou oito ou dez meses? Fazer outro filme? Não tinha nenhum projeto. Não me passava pela cabeça fazer filmes comerciais. Mas nada me proibia de delegar a realização a outros.

Foi assim que me tornei produtor, um produtor bastante severo e talvez no fundo bastante canalha. Conheci Ricardo Urgoiti, produtor de filmes muito populares, e propus uma sociedade. No início, ele riu. Depois, quando comuniquei que podia dispor de 150 mil pesetas emprestadas por minha mãe (metade do orçamento de um filme), ele parou de rir e aceitou. Estipulei uma única condição: que meu nome não figurasse nos créditos.

Para começar, sugeri a adaptação de uma peça do autor madrilenho Arniches, *Don Quintín o amargo* [*Don Quintín el amargao,* 1935]. O filme fez um enorme sucesso comercial. Com os lucros, comprei um terreno de 2 mil metros quadrados, em Madri, terreno que voltaria a vender nos anos 1960.

A trama da peça – e do filme – é a seguinte: um homem arrogante,

amargao (“amargo”), temido por todos e contrariado por ser pai de uma menina, abandona-a nas proximidades da casa de um operário. Vinte anos depois, quer encontrá-la, sem êxito.

Uma cena que acho bastante boa situa-se num café. *Don* Quintín está sentado com dois amigos. Em outra mesa estão sentados a filha – que ele não conhece – e seu marido. *Don* Quintín come uma azeitona e joga fora o caroço, que atinge o olho da moça.

O casal levanta e sai em silêncio. Os amigos de *don* Quintín o felicitam por sua bravura, quando de repente o marido entra de novo sozinho no café, aproxima-se da mesa e obriga *don* Quintín a engolir o caroço da azeitona.

Depois disso, *don* Quintín procura o homem para matá-lo. Consegue seu endereço, vai até lá e encontra a filha – que ele continua sem reconhecer. Segue-se uma grande cena melodramática entre pai e filha.

Durante a filmagem dessa cena, eu disse a Ana María Custodio, que fazia o papel principal (eu volta e meia interferia diretamente na direção):

– Você precisa colocar mais merda nisso, mais sacanagem sentimental.

– Com você não dá para trabalhar sério, ela me respondeu.

O segundo filme que produzi, grande sucesso comercial como o primeiro, foi um medonho melodrama musical, *La hija de Juan Simón*. Angelillo, o cantor de flamenco mais popular da Espanha, era o protagonista, e o enredo do filme inspirava-se numa canção.

Nesse filme, durante uma compridíssima cena num cabaré, vemos a grande dançarina de flamenco, a cigana Carmen Amaya, ainda muito jovem, fazer sua estreia no cinema. Mais tarde, doei uma cópia dessa sequência à Cinemateca do México.

Minha terceira produção, *¿Quién me quiere a mí?*, história de uma desditosa garotinha, foi meu único fracasso comercial.

▪

Uma noite, Giménez Caballero, diretor da *Gaceta Literaria*, organizou um banquete em homenagem a Valle-Inclán. Cerca de trinta pessoas compareceram, entre elas Alberti e Hinojosa. No fim do banquete, pediram-nos para falar alguma coisa. Fui o primeiro a levantar e contei o seguinte:

– Outra noite eu estava dormindo e de repente senti umas comichões. Acendi a luz e vi que estava coberto por pequenos Valle-Inclán correndo pelo meu corpo.

Alberti e Hinojosa disseram coisas igualmente graciosas, que foram recebidas em silêncio, sem nenhum protesto, pelos demais comensais.

No dia seguinte, por acaso, encontrei Valle-Inclán na Calle de Alcalá. Ele tirou seu chapelão e, muito calmo, cumprimentou-me como se nada tivesse acontecido.

▪

Em Madri, onde eu trabalhava, eu tinha um escritório na Gran Vía e um apartamento de seis ou oito cômodos onde morava com Jeanne, minha mulher – que trouxera de Paris – e nosso bebezinho, Juan Luis.

A República espanhola havia promulgado uma das Constituições mais liberais do mundo, e a direita tomou o poder. Depois, em 1935, novas eleições voltaram a dar vantagem à esquerda, à Frente Popular, a homens como Prieto, Largo Caballero, Azaña.

Este último, nomeado primeiro-ministro, devia fazer face a uma agitação sindicalista operária cada vez mais violenta. Após a famosa repressão das Astúrias, promovida pela direita em 1934, na qual grande parte do exército espanhol foi usada, com canhões e aviões, para sufocar um levante popular insurreto, o próprio Azaña, por mais homem de esquerda que fosse, foi obrigado um dia a mandar atirar nos civis.

Em janeiro de 1933, num lugar chamado Casas Viejas, na Andaluzia, província de Cádiz, operários rebelados ergueram barricadas. Seu refúgio foi atacado com granadas pelos guardas de assalto. Numerosos insurgentes – dezenove, acho – morreram durante o ataque. Os polemistas de direita chamavam Azaña de "o assassino de Casas Viejas".

Foi nessa atmosfera de greves constantes, sempre acompanhadas de confrontos violentos, atentados furiosos de ambos os lados, incêndios de igrejas (o povo culpava *a priori*, por instinto, seu antiquíssimo inimigo), que propus a Jean Grémillon filmar em Madri uma comédia militar, intitulada *Sentinela, alerta!* [*¡Centinela, alerta!*, 1936]. Grémillon, que eu conhecera em Paris e gostava muito da Espanha, onde já rodara um filme, aceitou com

a condição de não assinar, com o que concordei prontamente, visto que eu mesmo não assinava. Aliás, cheguei a dirigir no lugar dele algumas cenas, ou pedi ao meu amigo Ugarte para dirigi-las, nos dias em que Grémillon estava sem vontade de levantar.

Durante as filmagens, a situação foi se deteriorando cada vez mais. Nos últimos meses, antes do início da guerra, o ambiente era irrespirável. Uma igreja onde devíamos filmar foi queimada pela multidão. Tivemos que procurar outra. Quando fazíamos a montagem, já havia tiroteios por toda parte. O filme foi lançado em plena guerra civil, com muito sucesso, que devia se confirmar nos países latino-americanos. Naturalmente, não tirei proveito disso.

Urgoiti, encantado com nossa colaboração, acabava de me propor uma parceria magnífica. Iríamos fazer dezoito filmes juntos, e eu já pensava em adaptações da obra de Galdós. Projetos perdidos, como tantos outros. Os acontecimentos que sacudiram a Europa me manteriam longe do cinema durante anos.

AMOR, AMORES



Fotografia tirada no dia do casamento com Jeanne Rucar. Paris, 1934

UM ESTRANHO SUICÍDIO, OCORRIDO EM MADRI POR VOLTA DE 1920, QUANDO eu morava na Residência, me fascinou por muito tempo. Num bairro chamado Amaniel, um estudante e sua jovem noiva mataram-se no jardim de um restaurante. A paixão de um pelo outro era notória. Suas famílias, que se conheciam, mantinham excelentes relações. Quando fizeram a autópsia na moça, constatou-se que era virgem.

Aparentemente, não havia nenhum problema, nenhum obstáculo à união daqueles dois moços, "os amantes de Amaniel". Preparavam-se para casar. Então por que o duplo suicídio? Não jogarei muitas luzes sobre esse mistério. Mas talvez um amor apaixonado, sublime, que atinge o mais alto nível de ardor, seja incompatível com a vida. Ele é grande demais, intenso demais para ela. Somente a morte pode acolhê-lo.

Aqui e ali, ao sabor deste livro, falo do amor e dos amores que fazem parte de toda existência. Na minha infância, conheci os sentimentos amorosos mais intensos, alheios a qualquer atração sexual, por meninas da minha idade e também por meninos. "*Mi alma niña y niño*", como dizia Lorca: "Minha alma menina e menino". Tratava-se de um amor platônico em estado puro. Eu me sentia apaixonado igual a um monge fervoroso amando a Virgem Maria. A simples ideia de que eu podia tocar o sexo de uma menina, ou seus seios, ou sentir sua língua na minha, me causava repulsa.

Esses amores platônicos duraram até a minha iniciação sexual – que aconteceu dentro da normalidade num bordel de Zaragoza – e deram lugar aos desejos sexuais habituais, mas sem nunca desaparecer totalmente. Com bastante frequência, e isso pode ser observado em diversas passagens deste livro, mantive relações platônicas com mulheres pelas quais me sentia apaixonado. Às vezes esses sentimentos brotados do coração eram contaminados por pensamentos eróticos, mas nem sempre.

Por outro lado, desde a idade de catorze anos até estes últimos anos, posso dizer que o desejo sexual não me abandonou. Um desejo poderoso, diário, mais exigente até que a fome, em geral mais difícil de saciar. Assim que eu conseguia um momento de repouso, assim que me sentava por exemplo numa cabine de trem, eu era envolvido por imagens eróticas. Impossível resistir a esse desejo, superá-lo, esquecê-lo. Só podia ceder e ele.

Em seguida, voltava a encontrá-lo, ainda mais forte.

▪

Na nossa juventude, não gostávamos dos homossexuais. Já contei minha reação quando soube das suspeitas que pairavam sobre Lorca. Devo acrescentar que me aconteceu desempenhar o papel de agente rovocador num mictório madrilenho. Meus colegas me esperavam do lado de fora, entrei na edícula e fiz meu papel de isca. Uma noite, um homem se inclinou para mim. Quando o infeliz saiu do mictório, demos-lhe uma surra, o que hoje me parece absurdo.

Nessa época, na Espanha, a homossexualidade era uma coisa obscura e secreta. Em Madri, conhecíamos apenas três ou quatro homossexuais assumidos, oficiais. Um deles era um aristocrata, um marquês, uns quinze anos mais velho que eu. Encontrei-o um dia no bonde, na plataforma, e apostei com o colega que estava comigo que ganharia 25 pesetas. Então me aproximei do marquês, olhei para ele com ar sedutor, entabulamos conversa, e ele terminou marcando um encontro comigo num café, no dia seguinte. Comentei que era jovem, que o material escolar custava caro. Ele me deu 25 pesetas.

Como podem imaginar, não compareci ao encontro. Uma semana mais tarde, de novo no bonde, encontrei o mesmo marquês. Ele acenou para mim, mas respondi com um gesto obsceno. E nunca mais o vi.

▪

Por diversas razões – à frente das quais se situa certamente minha timidez –, a maioria das mulheres que me agradavam permaneceu inacessível para mim. Em compensação, cheguei a ser perseguido por mulheres pelas quais não me sentia atraído. Essa segunda situação me parece ainda mais desagradável do que a primeira. Prefiro amar a ser amado.

Contarei apenas uma aventura, que vivi em Madri em 1935. Na época produtor de filmes, sempre senti grande aversão, no meio cinematográfico, pelos produtores ou diretores que tiram proveito de sua situação, de seu poder, para ir para a cama com garotas que querem ser atrizes – e elas são numerosas. Isso só me aconteceu uma vez, e não durou muito.

Assim, em 1935 conheci uma linda figurante de apenas dezessete ou

dezoito anos, pela qual me apaixonei. Vamos chamá-la de Pepita. Aparentemente bastante ingênua, morava com a mãe num pequeno apartamento.

Começamos a sair juntos, a fazer piqueniques na *sierra*, a dançar nos bailes de La Bombilla, às margens do Manzanares, mantendo uma relação completamente casta. Nessa época, eu tinha o dobro da idade de Pepita, e, embora estivesse apaixonado por ela (ou precisamente em virtude dessa paixão), eu a respeitava. Pegava sua mão, apertava-a contra mim, beijava-a frequentemente no rosto, mas, apesar da existência de um desejo autêntico, nossa relação permaneceu puramente platônica durante quase dois meses. Um verão quase inteiro.

Na véspera do dia em que devíamos fazer um passeio, só nós dois, por volta das onze da manhã, vejo chegar a minha casa um homem que eu conhecia, ele trabalhava no cinema. Mais baixo que eu, sem nada de notável na aparência física, passava por um sedutor.

Conversamos um tempinho sobre coisas insignificantes, depois ele me disse:

– Vai amanhã à *sierra* com Pepita?

– Como sabe? – perguntei, bastante surpreso.

– Estávamos deitados juntos esta manhã, e ela me contou.

– Esta manhã?

– É. Na casa dela. Fui embora às nove horas. Ela me disse: 'Amanhã não poderei te ver porque vou fazer um passeio com Luis'.

Fiquei boquiaberto. Obviamente, ele viera para me dizer aquilo. Eu não podia acreditar. Declarei:

– Mas isso não é possível! Ela mora com a mãe!

– É, mas a mãe dorme no quarto ao lado.

Por diversas vezes, no estúdio, eu percebera aquele homem dirigindo a palavra a Pepita, mas não dei importância. Que choque! Ainda lhe disse:

– E eu que a julgava completamente inocente!

– É – ele disse –, eu sei. Depois se retirou. Às quatro horas, no mesmo dia, Pepita veio me fazer uma visita.

Sem nada contar sobre a visita de seu amante, dissimulando meus sentimentos, eu lhe disse:

– Escute, Pepita, quero propor uma coisa. Você me agrada muito e quero que seja minha amante. Dou-lhe 2 mil pesetas por mês, você continua a morar com sua mãe, mas faz amor comigo. Aceita?

Ela pareceu surpresa, balbuciou algumas palavras e aceitou. Imediatamente pedi-lhe que se despisse, ajudei-a a fazê-lo e a mantive nua nos meus braços. Mas o nervosismo e a emoção me paralisaram.

Meia hora depois, convidei-a para dançar. Entramos no meu carro, mas, em vez de me dirigir para La Bombilla, saí de Madri. A cerca de dois quilômetros da Puerta de Hierro, parei o carro, fiz Pepita sair no acostamento da estrada, e disse:

– Pepita, sei que você trepa com outros homens. Não venha dizer que não. Então, adeus. Eu me despeço aqui.

Fiz meia-volta e voltei sozinho para Madri, deixando Pepita voltar a pé. Nossa relação terminou naquele dia. Eu a revi diversas vezes no estúdio, mas dirigi a palavra a ela apenas para indicações profissionais. E assim terminou minha história de amor.

Para ser totalmente sincero, me arrependi da minha atitude e ainda hoje a lamento.

▪

Na época da nossa juventude, o amor nos parecia um sentimento poderoso, capaz de transformar uma vida. O desejo sexual, inseparável dele, era acompanhado por um espírito de aproximação, de conquista e de partilha que devia nos elevar acima do meramente material e nos tornar capazes de grandes coisas.

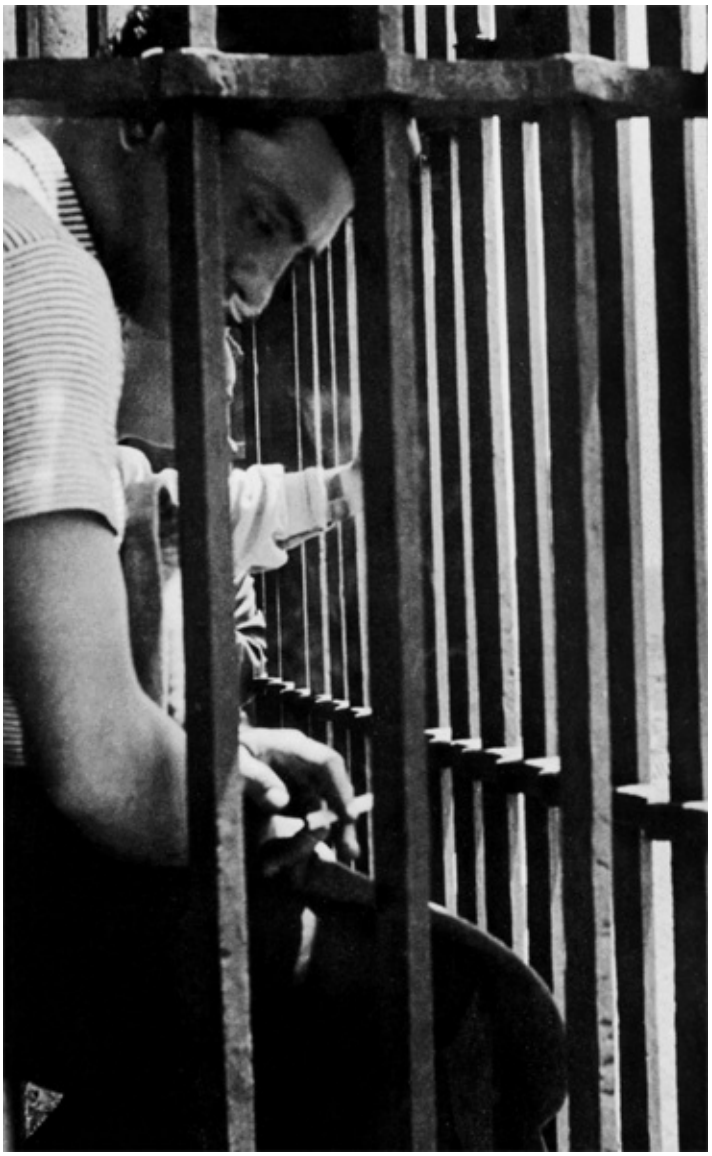
Uma das enquetes surrealistas mais célebres começava com a pergunta: “Que esperança você deposita no amor?”. Minha resposta foi: “Se amo, toda a esperança. Se não amo, nenhuma”. Amar nos parecia indispensável à vida, a qualquer ação, a qualquer pensamento, a qualquer busca.

Hoje, a crer no que me dizem, acontece com o amor o mesmo que com a fé em Deus: tende a desaparecer – pelo menos em certos meios. É considerado tacitamente um fenômeno histórico, algo como uma ilusão cultural. É estudado, analisado – e, se possível, curado.

Protesto. Não fomos vítimas de uma ilusão. Mesmo que para alguns

pareça difícil de acreditar, nós amamos de verdade.

A GUERRA CIVIL ESPANHOLA 1936-1939



No campanário da catedral de Toledo, 1936. Um de seus lugares preferidos, depois utilizado como locação em *Tristana*

EM JULHO DE 1936, FRANCO DESEMBARCAVA À FRENTE DE TROPAS MARROQUINAS com a intenção inabalável de acabar com a República e restabelecer "a ordem" na Espanha.

Minha mulher e meu filho acabavam de retornar a Paris fazia um mês. Eu estava sozinho em Madri. Uma manhã bem cedo fui acordado por uma explosão, seguida de várias outras. Um avião republicano bombardeava o quartel de La Montaña, e ouvi também alguns disparos de canhão.

Nesse quartel de Madri, como em todos os quartéis da Espanha, as tropas encontravam-se em estado de alerta. Entretanto, um grupo de falangistas havia se refugiado ali, e, nos últimos dias, disparos de fogo saíam do quartel e atingiam os transeuntes. Seções operárias já armadas, apoiadas pelos guardas de assalto republicanos – força de intervenção moderna criada por Azaña –, atacaram o quartel na manhã de 18 de julho. Às dez horas, estava tudo terminado. Os oficiais rebeldes e os membros da falange foram todos fuzilados. A guerra acabava de começar.

Eu mal podia crer. Da minha sacada, escutando ao longe o ruído da fuzilaria, eu via passar na rua um canhão Schneider puxado por dois ou três operários e – o que me pareceu assustador – dois ciganos e uma cigana. A revolução violenta que sentíamos germinar havia alguns anos, e que pessoalmente eu tanto almejara, passava sob a minha janela, diante dos meus olhos. Ela me encontrava desorientado, descrente.

Quinze dias depois, o historiador da arte Elie Faure, que defendia ardorosamente a causa republicana, veio passar uns dias em Madri. Fui visitá-lo uma manhã em seu hotel e ainda o revejo na janela do quarto, com suas ceroulas presas nos tornozelos, observando as manifestações de rua, que haviam se tornado diárias. Ele chorava de emoção vendo o povo de armas nas mãos. Certo dia, vimos desfilar uma centena de camponeses, armados improvisadamente, alguns com fuzis de caça e revólveres, outros com foices e forcados. Num visível esforço de disciplina, tentavam caminhar em formação, em fileiras de quatro. Acho que nós dois choramos.

Nada parecia capaz de vencer aquela força profundamente popular. Mas logo a alegria transbordante e o entusiasmo revolucionário dos primeiros dias cederam lugar a uma sensação desagradável de divisão, de desorganização e de total insegurança. Sensação que durou até

aproximadamente o mês de novembro de 1936, quando uma disciplina verdadeira e uma justiça eficaz começaram a ser implantadas do lado republicano.

Não pretendo escrever a história do grande dilaceramento que golpeou a Espanha. Não sou historiador e não tenho certeza de ser imparcial. Quero apenas tentar dizer o que vi, o que lembro.

Por exemplo, guardei lembranças precisas dos primeiros meses em Madri. Teoricamente em poder dos republicanos, a cidade também sediava o governo, mas as tropas franquistas avançavam rapidamente na Estremadura, alcançavam Toledo e viam outras cidades, em toda a Espanha, cair nas mãos de seus partidários, Salamanca e Burgos, por exemplo.

Até mesmo dentro de Madri, simpatizantes fascistas promoviam fuzilarias a três por quatro. Em contrapartida, os padres, os ricos proprietários, todos os que conhecíamos por suas tendências conservadoras e que podíamos supor que dariam apoio aos rebeldes franquistas, viam-se sob a ameaça constante de ser executados. Os anarquistas, desde o início das hostilidades, haviam libertado os presos comuns, imediatamente incorporados nas fileiras da Confederação Nacional do Trabalho (cnt), colocada sob a influência direta da Federação Anarquista.

Alguns membros dessa federação eram tão radicais que a mera presença de uma imagem pia num recinto podia levar à Casa Campo. Ali, nesse parque público às portas de Madri, desenrolavam-se as execuções. Quando alguém era preso, diziam-lhe que estava sendo levado para "dar um passeio". Isso acontecia sempre à noite.

Recomendavam evitar o uso do "senhor" e começar todas as nossas frases com um enérgico *Compañeros*, caso estivéssemos nos dirigindo a anarquistas, ou *Camaradas*, no caso de interlocutores comunistas. A maioria dos automóveis carregava um ou dois colchões amarrados na capota, proteção contra os francoatiradores. Era extremamente perigoso colocar o braço para fora para indicar uma manobra ao volante, pois esse gesto podia ser interpretado como uma saudação fascista e atrair uma rajada ao passar. Os *señoritos*, os filhos de famílias abastadas, fingiam vestir-se mal para dissimular suas origens. Usavam gorros velhos e sujavam suas

roupas, a fim de ficar parecidos, na medida do possível, com operários, enquanto do outro lado as normas do Partido Comunista recomendavam aos operários que usassem gravata e camisa branca.

Um dia, Ontañón, desenhista bastante conhecido, me comunicou a prisão de Saënz de Heredia, diretor que trabalhara para mim fazendo *La hija de Juan Simón* e *¿Quién me quiere a mí?*. Saënz dormia num banco de praça, com medo de voltar para casa. Era de fato primoirmão de Primo de Rivera, fundador da Falange. Preso a despeito de suas precauções por um grupo de socialistas de esquerda, corria o risco constante, em razão de seu parentesco fatal, de ser executado.

Fui imediatamente ao estúdio Rotpence, que eu conhecia bem. Os operários e empregados do estúdio, como em muitas empresas, haviam formado um conselho e realizavam uma reunião. Perguntei aos representantes das diversas categorias de operários como se comportara Saënz de Heredia, bem conhecido de todos. Responderam-me: "Muito bem! Não temos nenhuma crítica".

Pedi então a uma delegação que fizesse a gentileza de me acompanhar até a Calle del Marqués de Riscal, onde encontrei o diretor detido, e de repetir perante os socialistas o que eles tinham acabado de me dizer. Seis ou sete homens me seguiram com fuzis; chegamos, encontramos um homem montando guarda, com a arma displicentemente apoiada na perna. Fazendo a voz mais rouca possível, perguntei onde estava o responsável. Este apareceu. Por acaso, eu tinha jantado com ele na véspera. Era um tenente vesgo, recém-promovido. Ele me reconheceu.

– Ora, Buñuel, o que você quer?

Contei tudo a ele. Acrescentei que não podíamos matar todo mundo, que evidentemente sabíamos dos laços de parentesco entre Saënz e Primo de Rivera, mas que isso não me impedia de dizer que o diretor se comportara dignamente. Os delegados do estúdio também deram seu testemunho a favor de Saënz, que teve a prisão relaxada.

Mais tarde, ele atravessaria para a França a fim de se juntar aos partidários de Franco. Depois da guerra, retomou seu ofício de cineasta e chegou a realizar um filme em homenagem ao caudilho, *Franco, ese hombre*. Uma vez, no Festival de Cannes, nos anos 1950, almoçamos juntos

e falamos longamente do passado.

▪

Na mesma época, conheci Santiago Carrillo, então secretário, acho, das Juventudes Socialistas Unificadas. Um pouco antes do início da guerra, eu dera dois ou três revólveres que possuía a operários tipógrafos que trabalhavam embaixo da minha casa. Agora desarmado, numa cidade onde atiravam de tudo que é lado, fui falar com Carrillo e pedir-lhe uma arma. Ele abriu sua gaveta vazia e disse: "Não tenho mais".

Acabaram me arranjando um fuzil. Um dia, na Plaza de la Independencia, onde eu estava com amigos, começaram os *tiroteos*. Disparavam dos telhados, das janelas, da rua, o tumulto era generalizado, e eu ali, atrás de uma árvore com meu fuzil inútil, não sabendo em quem atirar. De que serve, nesse caso, ter um fuzil? Acabei devolvendo.

Os três primeiros meses foram os piores. Como muitos dos meus amigos, a ausência total de controle me transtornava. Eu, que tão ardorosamente desejara a subversão, a derrubada da ordem estabelecida, colocado subitamente dentro do vulcão, sentia medo. Se algumas atitudes me pareciam absurdas e magníficas – como aqueles operários que um dia se espremeram num caminhão, foram até o monumento do Sagrado Corazón de Jesús, situado a uns vinte quilômetros ao sul de Madri, formaram um pelotão de execução e fuzilaram a estátua de Cristo –, por outro lado eu detestava as execuções sumárias, as pilhagens, todos os atos de banditismo. O povo amotinava-se, tomava o poder, e imediatamente se dividia e se dilacerava. Ajustes de contas sem razão de ser relegavam ao esquecimento a guerra essencial, a única que deveria contar.

Todas as noites eu ia à reunião da Liga dos Escritores Revolucionários, onde encontrava a maioria dos meus amigos: Alberti, Bergamín, o grande jornalista Corpus Barga, o poeta Altolaguirre, que acreditava em Deus. Este último, alguns anos depois, iria produzir um dos meus filmes no México, *Subida ao céu* [*Subida al cielo*, 1951], e morreria na Espanha num acidente de carro.

Discussões intermináveis e muitas vezes acirradas nos opunham uns aos outros: espontaneidade ou organização? No meu íntimo, digladiavam-se

como sempre a atração teórica e sentimental pela desordem e a necessidade fundamental de ordem e de paz. Jantei duas ou três vezes com Malraux. Vivíamos uma luta mortal elaborando teorias.

Franco não parava de ganhar terreno. Embora um certo número de cidades e aldeias permanecesse fiel à República, outras entregavam-se nas mãos de Franco sem esboçar reação. Por toda parte a repressão fascista mostrava-se clara e impiedosa. Todo suspeito de liberalismo era sumariamente executado. E nós, em vez de nos organizarmos a todo custo o mais rápido possível, com vistas a uma luta que evidentemente seria mortal, perdíamos nosso tempo, e os anarquistas perseguiam os padres. Um dia, minha faxineira veio me dizer: "Desça para ver, tem um padre fuzilado na rua ao lado". Por mais anticlerical que eu fosse, e isso desde a adolescência, não aprovava em absoluto aquele massacre.

Que ninguém acredite, porém, que os padres não tenham participado do combate. Como todo mundo, empunharam armas. Alguns davam tiros do alto de seus campanários e chegou-se a ver dominicanos manipulando uma metralhadora. Se certos membros do clero se alinhavam do lado republicano, a maioria se declarava abertamente fascista. Era uma guerra total. Impossível, no calor da luta, permanecer neutro, pertencer àquela *tercera España* com que alguns obscuramente sonhavam.

Eu mesmo sentia medo às vezes. Locatário de um apartamento burguês, me perguntava o que aconteceria se de repente, no meio da noite, uma brigada descontrolada arrombasse minha porta e me levasse para "dar um passeio". Como resistir? O que dizer?

Naturalmente, do outro lado, do lado fascista, não faltavam as atrocidades. Se os republicanos se contentavam em fuzilar, os rebeldes se mostravam às vezes de um grande requinte na tortura. Em Badajoz, por exemplo, vermelhos foram lançados numa arena e mortos segundo o ritual da tourada.

Contavam-se mil histórias. Uma delas: as religiosas de um convento, em Madri ou nos arredores, foram em procissão até sua capela e pararam diante de uma estátua da Virgem com o Menino Jesus nos braços. Com a ajuda de um martelo e um cinzel, a superiora soltou a criança dos braços de sua mãe e levou-a consigo, dizendo à Virgem:

– Devolvemos quando tivermos vencido a guerra. Certamente o fizeram.

▪

Já do lado republicano, graves divisões começavam a vir à tona. Os comunistas e socialistas queriam antes de tudo ganhar a guerra, concentrar esforços para obter a vitória. Os anarquistas, ao contrário, consideravam-se em terreno conquistado e já organizavam sua sociedade ideal.

Gil Bel, diretor do jornal *El Syndicalista*, marcou um encontro comigo no Café Castilla e disse:

– Fundamos uma colônia anarquista em Torrelodones. Já há umas vinte casas ocupadas. Você deveria pegar uma.

Fiquei perplexo. Em primeiro lugar, aquelas casas pertenciam a pessoas expulsas, às vezes fuziladas, ou foragidas. Depois, Torrelodones fica situada ao pé da *sierra* Guadarrama, a poucos quilômetros das linhas fascistas, e lá, ao alcance do canhão, os anarquistas organizavam tranquilamente sua utopia!

Em outra ocasião, em companhia do músico Remacha, um dos diretores da Filmsono, onde eu trabalhara, almoçávamos num restaurante. O filho do dono do restaurante fora gravemente ferido lutando contra os franquistas na *sierra* Guadarrama. Entraram vários anarquistas armados e lançaram à roda um "*Salud, compañeros!*", pedindo imediatamente garrafas de vinho ao dono. Não pude conter minha cólera.

Disse a eles que deveriam estar na *sierra*, lutando, em vez de esvaziar as adegas de um homem honesto cujo filho estava à beira da morte.

Eles me escutaram sem reagir e foram embora, mas ainda assim carregando as garrafas. É verdade que, em troca, deixaram "bônus", pedaços de papel que não significavam muita coisa.

Todas as noites brigadas inteiras de anarquistas desciam da *sierra* Guadarrama, onde se desenrolava a batalha, para saquear as adegas dos hotéis. Esse exemplo fazia que nos voltássemos para os comunistas.

Muito pouco numerosos no início, mas fortalecendo-se a cada semana, organizados e disciplinados, os comunistas me pareciam – e ainda me parecem – impecáveis. Investiam toda a sua energia na empreitada da guerra. É triste dizer, mas necessário: os sindicalistas anarquistas talvez os

odiassem ainda mais que os fascistas.

Esse ódio começara alguns anos antes da guerra. Em 1935, a Federação Anarquista Ibérica (FAI) deflagrou uma greve geral, muito dura, entre os operários da construção civil. Uma delegação comunista dirigiu-se à FAI (ouvi essa história da boca de Ramón Acín, que financiara *Terra sem pão*) e disse aos líderes grevistas:

– Há três informantes da polícia entre vocês.

E citaram nomes. Mas os anarquistas reagiram com violência aos delegados comunistas.

– E daí? Nós sabemos. Mas preferimos os espiões da polícia aos comunistas!

Apesar de minhas simpatias teóricas pela anarquia, não podia suportar seu comportamento arbitrário, imprevisível, e seu fanatismo. Em certos casos, bastava ter o título de engenheiro ou um diploma universitário para ser levado para a Casa Campo. Quando, diante da aproximação dos fascistas, o governo republicano resolveu deixar Madri e instalar-se em Barcelona, os anarquistas estabeleceram uma barreira na única estrada que continuava livre, perto de Cuenca. Até em Barcelona – um exemplo entre outros –, eles liquidaram o diretor e os engenheiros de uma metalúrgica, para provar que a fábrica podia funcionar perfeitamente nas mãos dos operários. Fabricaram um caminhão blindado e o mostraram, não sem orgulho, a um delegado soviético. Este pediu uma parabélum e atirou, deixando a blindagem em petição de miséria.

Acredita-se inclusive – mas há outras versões – que um pequeno grupo de anarquistas foi responsável pela morte do grande Durruti, abatido por uma bala quando saía do carro, na Calle de la Princesa, para participar da defesa da Cidade Universitária sitiada. Esses anarquistas incondicionais – que batizavam suas filhas com nomes como Acratia (“não poder”) ou Catorze de Setembro – não perdoavam a Durruti a disciplina que ele conseguira impor às suas tropas.

Convinha também temer as ações arbitrárias do POUM [Partido Obrero de Unificación Marxista], grupo teoricamente trotskista. No mês de maio de 1937, os membros desse movimento, aos quais se juntaram anarquistas da FAI, foram vistos erguendo barricadas nas ruas de Barcelona contra os

exércitos republicanos, que tiveram que combatê-los e desencorajá-los.

Meu amigo escritor Claudio de la Torre, a quem eu acabava de dar um Max Ernst de presente de casamento, morava numa casa isolada não muito longe de Madri. Seu avô havia sido francomaçom, a coisa mais abominável da terra aos olhos dos fascistas. Os maçons eram tão detestados quanto os comunistas.

Claudio tinha uma cozinheira muito respeitada porque seu noivo combatia ao lado dos anarquistas. Um dia, fui almoçar na casa dele, quando de repente vi, vindo em minha direção, em pleno campo, uma viatura do POUM, facilmente identificável pela grande sigla na lataria. Fiquei preocupadíssimo, pois só dispunha de documentos socialistas e comunistas, que não tinham nenhum valor para o POUM. Ao contrário, podiam trazer problemas. A viatura parou perto de mim, o motorista perguntou alguma coisa – o caminho, acho – e foram embora. Respirei.

Repito que apresento aqui minha impressão pessoal, uma entre milhões, mas acho que ela deve corresponder à de um certo número de pessoas que se situam à esquerda neste momento. Acima de tudo dominavam a insegurança e a confusão, agravadas por nossas lutas internas e o atrito entre as tendências, a despeito da ameaça fascista às nossas portas.

Eu tinha diante dos meus olhos um velho sonho realizado, e só encontrava nele certa tristeza.

Um dia, por intermédio de um republicano que atravessara as linhas, soubemos da morte de Lorca.

LORCA

Pouco antes de *Um cão andaluz*, uma desavença superficial nos separou por um tempo. Mais tarde, andaluz suscetível, achou, ou fingiu achar, que o filme era contra ele. Disse:

– Buñuel fez um filminho assim – gesto dos dedos – chama-se *Um cão andaluz*, e o cão sou eu.

Em 1934, estávamos totalmente reconciliados. Ainda que eu às vezes achasse que ele se deixava assediar por um número muito grande de admiradores, passávamos juntos longos momentos. Com Ugarte, muitas vezes, entrávamos no "meu Ford" para relaxar horas a fio na solidão gótica

de El Paular, na *sierra*. O lugar estava em ruínas, mas seis ou sete aposentos, muito sumariamente arrumados, eram reservados às belas-artes. Dava até para passar a noite, desde que se levasse um saco de dormir. O pintor Peinado – que eu encontraria por acaso nesse mesmo lugar quarenta anos depois – costumava frequentar o velho mosteiro deserto.

Era difícil falar de pintura e poesia quando sentíamos a tempestade próxima. De uma hora para outra, quatro dias antes do desembarque de Franco, Lorca – que não conseguia se apaixonar pela política – resolveu partir para Granada, sua cidade. Tentei dissuadi-lo:

– Federico, anuncia-se uma época de horrores. Fique por aqui. Estará muito mais seguro em Madri. Outros amigos o pressionaram, em vão. Partiu muito nervoso, muito assustado. A notícia de sua morte foi um choque terrível para todos nós.

De todas as pessoas que conheci, Federico vem em primeiro lugar. Não falo nem de seu teatro nem de sua poesia, falo dele. A obra-prima era ele. Parece inclusive difícil imaginar alguém comparável. Quer ao piano imitando Chopin, quer improvisando uma pantomima, um esquete teatral, era irresistível. Podia ler qualquer coisa, a beleza sempre jorrava de seus lábios. Ele tinha a paixão, a alegria, a juventude. Era uma labareda.

Quando o conheci, na Residência dos Estudantes, eu era um atleta provinciano bem tacanho. Pela força da nossa amizade, ele me transformou, me fez conhecer outro mundo. Devo a ele mais do que consigo dizer.

Seus restos mortais nunca foram encontrados. Lendas circularam sobre sua morte, e Dalí – de um jeito bem ignóbil – chegou a falar em crime homossexual, o que é totalmente absurdo. Na realidade, Federico morreu porque era poeta. Nessa época, do outro lado, ouvia-se gritar: “Morte à inteligência!”.

Em Granada, ele se refugiou na casa de um membro da Falange, o poeta Rosales, cuja família era amiga da sua. Julgava-se em segurança lá. Homens (de que tendência?, pouco importa) liderados por um certo Alonso foram prendê-lo uma noite e o fizeram subir num caminhão com alguns operários.

Federico tinha muito medo do sofrimento e da morte. Posso imaginar o que sentiu, em plena noite, no caminhão que o levava para o olival onde seria morto.

Penso muito nesse momento.

▪

No fim do mês de setembro, resolveram marcar um encontro meu com o ministro das Relações Exteriores da República, Álvarez del Vayo, que queria me ver em Genebra. Lá eu viria a saber por quê.

Fui de trem, um trem superlotado, um verdadeiro trem de guerra. Vi-me diante de um comandante do POUM, operário promovido a comandante, sujeito com uma linguagem feroz, que não parava de repetir que o governo britânico era uma porcaria e que era preciso destruí-lo de qualquer maneira. Falo dele porque mais tarde eu iria utilizá-lo como espião, em Paris.

Em Barcelona, mudei de trem e encontrei José Bergamín e Muñoz Suay, que iam para Genebra com um punhado de estudantes a fim de participar de uma reunião política. Perguntaram que tipo de documentos eu estava levando, eu disse, e Muñoz exclamou:

– Mas assim você não vai atravessar nunca a fronteira! Para passar, precisa do visto dos anarquistas!

Chegamos a Portbou, desembarquei na frente e vi, na estação apinhada de homens armados, uma mesa em que reinavam três persona-gens, como os membros de um pequeno tribunal. Eram os anarquistas, cujo chefe era um italiano barbudo.

Mostrei meus documentos, e eles disseram:

– Não pode passar com isso.

A língua espanhola é decerto a mais blasfematória do mundo. Ao contrário das outras línguas, em que palavrões e blasfêmias são em geral breves e escandidos, a blasfêmia espanhola assume com facilidade a forma de um longo discurso, no qual obscenidades do arco-da-velha, relacionadas sobretudo a Deus, a Cristo, ao Espírito Santo, à Virgem Maria e aos santos apóstolos, sem esquecer o papa, podem se encadear e formar frases escatológicas e impressionantes. A blasfêmia é uma arte espanhola. No México, por exemplo, apesar de a cultura espanhola estar presente há quatro séculos, nunca ouvi blasfemarem adequadamente. Na Espanha, uma boa blasfêmia pode ocupar duas ou três linhas. Quando as circunstâncias

exigem, pode inclusive tornar-se uma verdadeira ladainha às avessas.

Foi uma blasfêmia desse tipo, proferida com violência inaudita, que os três anarquistas de Portbou escutaram com toda a calma.

Depois disso, disseram que eu podia passar.

Acrescento, já que estou falando de blasfêmia, que nas antigas cidades da Espanha, em Toledo por exemplo, via-se escrito na entrada principal: proibido mendigar e blasfemar, e isso sob pena de multa ou breve detenção. Prova da força e da onipresença das exclamações blasfematórias. Quando voltei à Espanha, em 1960, julguei ouvir muito menos blasfêmias nas ruas. Mas pode ser que tenha me enganado – e talvez estivesse ouvindo pior que antes.

Em Genebra, estive apenas vinte minutos com o ministro. Ele me pediu que fosse para Paris e me pusesse à disposição do novo embaixador a ser nomeado pela República. Esse embaixador devia ser Araquistain, um socialista de esquerda que eu conhecia, velho jornalista e escritor. Ele precisava de homens de confiança.

Parti imediatamente para Paris.

PARIS DURANTE A GUERRA CIVIL

Eu permaneceria lá até o fim da guerra. Oficialmente, no meu escritório na Rue de la Pépinière, minha função era agrupar todos os filmes de propaganda republicana rodados na Espanha. Na realidade, minhas funções eram mais complexas. Eu era, por um lado, uma espécie de chefe do protocolo, encarregado de organizar alguns jantares na embaixada e não colocar, por exemplo, André Gide ao lado de Aragon. Além disso, cuidava "das informações" e da propaganda.

Durante esse período, e sempre para solicitar apoios de todo tipo à causa republicana, viajei muito, para a Suíça, Anvers, Estocolmo, várias vezes para Londres. Fui também diversas vezes à Espanha, em missão.

Em geral, eu levava malas abarrotadas com milhares de panfletos impressos em Paris. Em Anvers, os comunistas belgas nos davam total apoio. Graças à cumplicidade de alguns marinheiros, nossos panfletos chegaram a viajar num navio alemão com destino à Espanha.

Em Londres, durante meus deslocamentos, um deputado trabalhista e

Ivor Montague, presidente da Film Society, organizaram um banquete durante o qual me vi obrigado a pronunciar um pequeno discurso em inglês. Estavam presentes cerca de vinte simpatizantes, entre os quais Roland Penrose, que atuara em *A idade do ouro*, e o ator Conrad Veidt, sentados ao meu lado.

Minha missão em Estocolmo foi de natureza bem diferente. A região de Biarritz e de Bayonne pululava de fascistas de todo tipo, e procurávamos agentes secretos para nos informar. Fui a Estocolmo para oferecer essa função a uma linda sueca, Kareen, membro do Partido Comunista sueco. A mulher do embaixador a conhecia e recomendava. Kareen aceitou, e voltamos juntos de barco e de trem. Durante essa viagem, eu me vi às voltas com um conflito intenso entre meu desejo sexual, sempre alerta, e meu dever. O dever prevaleceu. Não trocamos sequer um beijo, e sofri em silêncio. Kareen partiu para os Baixos Pireneus, de onde me enviava regularmente todas as informações que lhe caíam no ouvido. Nunca mais a vi.

A respeito de Kareen, acrescento que o responsável comunista da Agitprop, com quem tínhamos contatos frequentes, sobretudo para compras de armas (assim como hoje, uma profusão de pequenos delinquentes girava em torno do tráfico de armas, e devíamos desconfiar deles o tempo todo), esse responsável me criticou por ter introduzido uma "trotskista" na França. Na realidade, o Partido Comunista sueco acabava de mudar de tendência, assim, intempestivamente, durante a minha viagem, e eu não sabia de nada.

Ao contrário do governo francês, que sempre se recusou a se comprometer e intervir em favor da República, intervenção que teria mudado rapidamente o curso das coisas, e isso por covardia, por medo dos fascistas franceses, por medo de complicações internacionais, o povo francês, em particular os operários membros da cgt, nos dava uma ajuda considerável e desinteressada. Não era raro, por exemplo, um ferroviário ou um motorista de táxi vir me procurar para dizer: "Ontem chegaram dois fascistas no trem das oito e quinze, eles são assim e assim, hospedaram-se em tal hotel". Eu anotava essas informações e as transmitia a Araquistain, que certamente foi nosso melhor embaixador em Paris.

A não intervenção da França e das outras potências democráticas nos paralisava. Embora Roosevelt tivesse se declarado a favor da República espanhola, cedia às pressões dos católicos americanos e não intervinha, como tampouco Léon Blum, na França. Nunca esperamos uma intervenção direta, mas nos atrevíamos a pensar que a França autorizaria transportes de armas e até mesmo incursões de "voluntários", como fizeram do outro lado a Alemanha e a Itália. O curso da guerra teria sido bem diferente.

Devo falar também – ainda que brevemente – da sorte reservada aos refugiados na França. Muitos, quando chegaram, foram simplesmente internados em campos de concentração. Em grande número, caíram mais tarde nas mãos dos nazistas e morreram na Alemanha, principalmente em Mauthausen.

Organizadas pelos comunistas, treinados e disciplinados, as Brigadas Internacionais foram a única organização a nos fornecer ao mesmo tempo uma ajuda preciosa e um bom exemplo. Também não convém esquecer Malraux, ainda que alguns dos aviadores selecionados por ele não passassem de mercenários, e todos os que vieram à Espanha lutar por iniciativa própria. Foram numerosos, e de todos os países. Em Paris, entreguei salvo-condutos a Hemingway, Dos Passos, Joris Ivens, que realizou um documentário sobre o exército republicano. Penso em Corniglion-Molinier, que lutou com ardor. Eu o revi em Nova York mais tarde, na véspera de sua partida para reunir-se a De Gaulle. Declarava-se absolutamente convicto da derrota dos nazistas e me convidou para visitá-lo em Paris, depois da guerra, para que fizéssemos um filme juntos. Quando estive com ele pela última vez, no Festival de Cannes, ele era ministro e tomava um drinque com o governador dos Alpes Marítimos. Senti um pouco de vergonha de ser visto na companhia daqueles figurões.

De todas as conspirações, de todas as aventuras de que fui testemunha e às vezes participante, tentarei contar as que me parecem mais interessantes. A maioria delas acontecia num clima de sigilo, e ainda hoje hesito em citar alguns nomes.

Durante a guerra, rodávamos filmes na Espanha com a colaboração – entre outros – de dois operadores soviéticos. Esses filmes de propaganda destinavam-se a ser apresentados no mundo inteiro e também na Espanha.

Um dia, não tendo nenhuma notícia do material filmado há meses, marquei um encontro com o chefe da delegação comercial russa, que me fez esperar mais de uma hora. Insisti junto a um secretário. O homem acabou me recebendo muito friamente, perguntou meu nome e disse:

– O que está fazendo em Paris? O senhor deveria estar no *front*, na Espanha!

Respondi que não lhe cabia em absoluto julgar minha atividade, que eu executava ordens e queria saber o paradeiro dos filmes realizados às custas da República espanhola.

Ele me respondeu de modo evasivo. Fui embora.

Assim que cheguei ao meu escritório, escrevi quatro cartas, uma para o *Humanité*, uma para o *Pravda*, outra para o embaixador soviético e a última para o ministro espanhol. Nelas, denunciava o que me parecia ser sabotagem no interior da própria delegação comercial soviética, sabotagem que me foi confirmada por amigos comunistas franceses: "É, em todo lugar é mais ou menos a mesma coisa", disseram. A União Soviética tinha inimigos, ou em todo caso adversários, entre seus representantes oficiais. Aliás, não muito tempo depois, o chefe da delegação comercial, que me recebera tão mal, foi uma das vítimas dos grandes expurgos de Stálin.

AS TRÊS BOMBAS

Um dos episódios mais complexos, que revela um pouco do comportamento da polícia francesa (e de todas as polícias do mundo), é o das três bombas.

Um dia, um jovem colombiano muito bonito, muito elegante, apareceu no meu escritório. Pediu para ver o adido militar, mas, como não tínhamos adido militar (suspeito, ele fora reformado), julgaram por bem encaminhá-lo a mim. Ele carregava uma maleta, que pôs sobre uma mesa numa salinha da embaixada, e abriu. No interior, três pequenas bombas. O colombiano disse:

– São bombas de uma potência incrível. Foi com elas que cometemos o atentado de Perpignan contra o consulado espanhol, e também o do trem Bordeaux-Marselha.

Bastante perplexo, perguntei o que ele queria e por que me trazia aquelas

bombas. Ele disse que não se constrangia de revelar sua tendência fascista, que era membro da Legião Condor (dava para desconfiar) e que agia assim por ódio ao chefe, um ódio mortal. Acrescentou:

– O que eu mais queria era que ele fosse preso. Não me pergunte por quê, é assim. Se quiser conhecê-lo, apareça amanhã às cinco horas no La Coupole, ele estará sentado à minha direita. Até logo. Deixo as bombas com o senhor.

Depois que ele saiu, avisei Araquistain, o embaixador, que telefonou para o chefe de polícia. Mandaram imediatamente as bombas para análise do departamento francês de explosivos. O terrorista dissera a verdade: as bombas eram de uma potência desconhecida até aquele dia.

No dia seguinte, sem dizer a razão daquilo, convidei o próprio filho do embaixador e uma amiga atriz para tomar um drinque comigo no La Coupole. Ao chegar, percebi imediatamente o colombiano, sentado na varanda com um pequeno grupo. À sua direita – tratava-se portanto de seu chefe –, um homem que, por incrível que pareça, eu conhecia, um ator latino-americano. Minha amiga atriz também o conhecia, e apertamos sua mão ao passarmos.

Meu delator manteve-se impassível. De volta à embaixada, conhecendo o nome do chefe desse grupo de ação terrorista e o hotel onde se hospedava em Paris, mandei avisar o chefe de polícia, um socialista, que respondeu que iriam prendê-lo imediatamente. Mas não aconteceu nada. Passado algum tempo, encontrei o chefe do grupo terrorista tranquilamente sentado com amigos num café dos Champs-Elysées, o Sélect. Meu amigo Sánchez Ventura pode testemunhar que naquele dia chorei de raiva. Eu pensava: mas em que mundo vivemos? Eis um criminoso conhecido, e a polícia não quer prendê-lo? Por quê?

O delator então voltou ao meu escritório e disse:

– Meu chefe vai até sua embaixada amanhã pedir um visto para a Espanha.

Informação absolutamente precisa. O ator latino-americano, que usufruía de um passaporte diplomático, foi até a embaixada e obteve seu visto sem dificuldade. Ia a Madri para uma missão, eu nunca soube qual. Na fronteira, foi detido pela polícia republicana espanhola, que tínhamos

avisado, e libertado quase imediatamente por interferência de seu governo. Em Madri, realizou sua missão, antes de voltar tranquilamente a Paris. Então ele era invulnerável? De que apoios podia gabar-se? Eu estava desesperado.

Tive que ir a Estocolmo por aqueles dias. Na Suécia, li num jornal que um explosivo de violência extraordinária acabara de destruir um prediozinho, perto da Étoile, que abrigava a sede de um sindicato operário. A reportagem afirmava que o explosivo era tão poderoso que o prédio desmoronara e que dois agentes tinham morrido. Sem sombra de dúvida, eu reconhecia a mão do terrorista.

Tampouco nesse caso aconteceu alguma coisa. O homem continuou com suas atividades, protegido pela indiferença da polícia francesa, que, como muitas polícias europeias, simpatizava com os regimes fortes.

No fim da guerra, como não podia deixar de ser, o ator latino-americano, membro da quinta-coluna, foi condecorado por Franco.

▪

Na mesma época, eu era objeto de violentos ataques por parte da direita francesa. *A idade do ouro* não havia sido esquecido. Falava-se de minha tendência à profanação, do meu "complexo anal", e a revista *Gringoire* (ou *Candide*?), num editorial que ocupava todo o pé de uma página, lembrou que eu estivera em Paris alguns anos antes para tentar "corromper a mocidade francesa". Eu continuava a me encontrar com meus amigos surrealistas. Um dia, Breton me chamou à embaixada e disse:

– Meu amigo querido, corre um rumor bastante desagradável, segundo o qual os republicanos espanhóis teriam fuzilado Péret por ser membro do POUM.

O POUM, teoricamente de tendências trotskistas, despertava alguma simpatia entre os surrealistas. Benjamin Péret tinha ido, de fato, a Barcelona, onde era visto diariamente na Plaza de Cataluña, rodeado pelo pessoal do POUM. A pedido de Breton, tratei de me inteirar. Soube que ele tinha ido ao *front* de Aragão, a Huesca, e também que criticava tão áspera e abertamente o comportamento dos membros do POUM que alguns deles haviam manifestado a intenção de fuzilá-lo. Garanti a Breton que Péret não

havia sido executado pelos republicanos. E, de fato, ele voltou à França.

De vez em quando, almoçava com Dalí na Rôtisserie Périgourdine, na Place Saint-Michel. Um dia, fui objeto de uma proposta um tanto curiosa:

– Quero lhe apresentar um inglês riquíssimo, muito amigo da república espanhola, que gostaria de lhe oferecer um bombardeiro.

Aceitei conversar com esse inglês, Edward James, grande amigo de Leonora Carrington. Ele acabava de comprar toda a produção de Dalí de 1938 e disse que, de fato, tinha a nossa disposição, num aeroporto tcheco, um avião de bombardeio ultramoderno. Sabendo que a República necessitava desesperadamente de aviões, nos entregaria o aparelho em troca de várias obras-primas do Museu do Prado, com as quais tinha a intenção de organizar uma exposição em Paris e outras cidades. Esses quadros ficariam sob a guarda do Tribunal Internacional de Haia. Quando a guerra terminasse, duas possibilidades: se os republicanos vencessem, os quadros voltariam ao Prado. Caso contrário, permaneceriam nas mãos da República no exílio.

Transmiti essa proposta original a Álvarez del Vayo, nosso ministro das Relações Exteriores. Ele confessou que a posse de um bombardeiro seria uma grande alegria para ele, mas que por nada no mundo se desfaria dos quadros do Prado. “O que diriam de nós? O que a imprensa escreveria? Que sucateamos nosso patrimônio para adquirir armamentos? Não toque mais nesse assunto.”

A transação não se realizou. Edward James ainda vive, contudo. Possui castelos em quase toda parte, e até um rancho no México.

▪

Minha secretária na Rue de la Pépinière era filha do tesoureiro do Partido Comunista francês. Ele havia pertencido na juventude ao Bando de Bonnot, e ela se lembrava de quando criança ter passeado de mãos dadas com Raymond la Science. (Por acaso, conheci pessoalmente um dos veteranos do Bando de Bonnot, Rirette Maitrejean, que em seus números de cabaré adotava o epíteto de “o forçado inocente”.)

Um dia, recebemos um comunicado de Juan Negrín, presidente do conselho da República, notadamente muito interessado num carregamento

de potássio que devia sair da Itália com destino a um porto fascista espanhol. Negrín nos pediu informações.

Comentei o assunto com minha secretária, que chamou seu pai. Dois dias depois, ele se apresentou no meu escritório e disse: "Vamos dar uma volta pela periferia, quero lhe apresentar uma pessoa". Fomos de carro, paramos num café a 45 minutos de Paris (esqueci o lugar exato), e ele me apresentou um americano de 35, quarenta anos, sério e elegante, que falava francês com um forte sotaque. O americano disse:

– Soube que o senhor está interessado num carregamento de potássio.

– Isso mesmo.

– Pois bem, acho que posso lhe dar informações sobre essa embarcação. Ele contou tudo o que sabia sobre a carga e o itinerário, informações precisas que foram comunicadas a Negrín.

Alguns anos depois eu viria a encontrá-lo em Nova York, durante um grande coquetel no MOMA. Eu o reconheci, ele me reconheceu, mas não deixamos transparecer nada.

Mais tarde, depois do fim da guerra, encontrei-o de novo, com a mulher, no La Coupole. Desta vez conversamos. Americano, antes da guerra ele dirigia uma fábrica nas cercanias de Paris. Defendia a República espanhola e fora assim que o pai da minha secretária o conhecera.

Eu morava em Meudon. À noite, ao voltar para casa às vezes parava o carro, com a mão no revólver, e olhava para trás para verificar se não estava sendo seguido. Vivíamos cercados por segredos, conspirações, influências incompreensíveis. Mantidos minuto a minuto a par da evolução da guerra, e compreendendo que as grandes potências, à exceção da Itália e da Alemanha, iriam abster-se até o fim, víamos morrer toda esperança.

▪

Não surpreende os republicanos espanhóis terem sido, como eu, favoráveis ao pacto germano-soviético. Estávamos tão decepcionados com a atitude das democracias ocidentais, que ainda tratavam com desprezo a União Soviética, recusando qualquer contato profícuo, que vimos no gesto de Stálin uma maneira de ganhar tempo, expandir nossas forças, que, de toda forma, viriam a ser rechaçadas na grande batalha.

O Partido Comunista francês, em sua imensa maioria, também aprovava esse pacto. Aragon declarou isso em alto e bom som. Uma das raras vozes discordantes no partido foi a de Paul Nizan, brilhante intelectual marxista, que me convidou para o seu casamento (o padrinho era Jean-Paul Sartre). Mas todos nós sentíamos, independentemente de nossa opinião, que aquele pacto não duraria, que ia rachar como todo o resto.

Conservei minha simpatia pelo Partido Comunista até o fim dos anos 1950. O fanatismo me causa repulsa, onde quer que eu o encontre. Todas as religiões descobriram a verdade. O marxismo também. Nos anos 1930, por exemplo, os doutrinários marxistas não suportavam que falássemos do inconsciente, das tendências psicológicas profundas do indivíduo. Tudo devia obedecer aos mecanismos socioeconômicos, o que me parecia absurdo. Eles deixavam de lado metade do homem.

Termino aqui esta digressão. A digressão é meu estilo natural de contar, um pouco como no romance picaresco espanhol. Entretanto, com a idade, com o enfraquecimento inevitável da memória imediata, recente, devo tomar cuidado. Começo uma história e logo a troco por um parêntese que me parece atraente, depois esqueço o ponto de partida e me perco. Sempre pergunto aos meus amigos: “Por que mesmo estou contando isso?”.

▪

Eu tinha à minha disposição determinadas verbas secretas, que gastava sem comprovante. Nenhuma de minhas missões era igual a outra. Uma vez, por minha própria iniciativa, cheguei a atuar como guarda-costas de Negrín. Na companhia do pintor socialista Quintilla, ambos armados, vigiamos Negrín na Gare d’Orsay, sem que ele desconfiasse sequer por um momento.

Fui diversas vezes à Espanha para transportar documentos. Foi aliás numa dessas ocasiões que viajei de avião pela primeira vez na vida, na companhia de Juanito Negrín, filho do presidente do conselho. Assim que atravessamos os Pireneus, avistamos um avião de caça fascista vindo de Mallorca. Mas o caça fez meia-volta, talvez dissuadido pelo d.c.a. de Barcelona.

Durante uma dessas viagens, a Valência, assim que cheguei fui ter com o chefe da Agitprop e lhe disse que estava em missão, que gostaria de mostrar

documentos vindos de Paris que poderiam lhe interessar. Na manhã seguinte ele me fez entrar num carro às nove horas e me levou até uma mansão a dez quilômetros de Valência. Lá, me apresentou a um russo, que examinou meus documentos e afirmou conhecê-los muito bem. Tínhamos assim dezenas de contatos. Suponho que acontecia a mesma coisa com os fascistas e os alemães. Os serviços secretos também faziam seu aprendizado de ambos os lados.

Quando uma brigada republicana se via sitiada do outro lado de Gavarni, os simpatizantes franceses lhe passavam armas pela montanha. Uma vez, quando fui até lá na companhia de Ugarte, um automóvel de luxo que parecia desgovernado na estrada (o motorista acabara de dormir ao volante) bateu no nosso. Ugarte se machucou, e tivemos que esperar três dias antes de seguir viagem.

Durante toda a guerra, os contrabandistas dos Pireneus viram-se submetidos a rudes provações. Eles atravessavam homens e material de propaganda. Na região de San Juan de Luz, um sargento da polícia francesa, cujo nome infelizmente me escapa, deixava os contrabandistas circularem livremente se trouxessem panfletos republicanos do outro lado da fronteira. Para demonstrar minha gratidão – mas eu teria desejado que fosse mais oficial –, mandei-lhe de presente, "por serviços prestados à República espanhola", uma soberba espada que eu mesmo comprei, com dinheiro do meu bolso, perto da Place de la République.

Uma última história, a história de García, mostrará a complexidade das relações que eventualmente mantínhamos com os fascistas.

García não passava de um bandido, um canalha pura e simplesmente, que se proclamava socialista. Nos primeiros meses da guerra, em Madri, com um pequeno grupo de assassinos, ele criara a sinistra Brigada del Amanecer. De manhã bem cedo eles entravam à força numa casa burguesa, levavam os homens "para um passeio", estupravam as mulheres e roubavam tudo o que lhes caísse nas mãos.

Eu estava em Paris quando um sindicalista francês, que trabalhava, acho, num hotel, veio nos dizer que um espanhol se preparava para pegar um navio com destino à América do Sul, levando consigo uma mala cheia de joias roubadas. Era García, que deixava a Espanha com uma fortuna e

viajava com nome falso.

Procurado avidamente pelos fascistas, García era uma das vergonhas da República. Comuniquei ao embaixador o relatório do sindicalista. O navio devia fazer escala em Santa Cruz de Tenerife, controlada pelos franquistas. O embaixador não hesitou em mandá-los avisar por intermédio de uma embaixada neutra. Ao chegar a Santa Cruz de Tenerife, García foi reconhecido, preso e enforcado.

O PACTO DE CALANDA

Quando começaram os problemas, a Guarda Civil recebeu ordens para deixar Calanda e se concentrar em Zaragoza. Antes de se retirarem, os oficiais entregaram o poder, e a tarefa de manter a ordem no vilarejo, a uma espécie de conselho de notáveis.

Sua primeira providência foi deter e prender alguns ativistas notórios, entre eles um anarquista bem conhecido, alguns camponeses socialistas e o único comunista que se conhecia em Calanda.

Quando as tropas anarquistas, no início da guerra, chegaram a Barcelona e ameaçaram Calanda, os notáveis foram até a prisão e disseram aos prisioneiros:

– Estamos em guerra e não sabemos quem vai ganhar. Portanto, propomos um pacto. Soltamos vocês e nos comprometemos, de ambos os lados, todos os moradores de Calanda, seja qual for a sorte dos combates, a não exercer nenhum tipo de violência.

Os prisioneiros concordaram no ato e foram libertados. Dias depois, quando os anarquistas entraram no vilarejo, sua primeira providência foi fuzilar 82 pessoas. Entre as vítimas estavam nove dominicanos, a maioria dos notáveis (mostraram-me a lista mais tarde), médicos, proprietários de terras e, inclusive, alguns habitantes mais pobres que não haviam cometido outro crime a não ser demonstrar sua devoção.

A intenção do pacto era retirar Calanda da marcha violenta do mundo, isolá-la numa espécie de paz localizada, fora de todo conflito. Isso não era mais possível. Ilusão acreditar ser possível escapar da história, de sua época.

Foi em Calanda que aconteceu um episódio extraordinário, acho (não sei se outras aldeias passaram por isso), refiro-me à proclamação pública do

amor livre. Um belo dia, por ordem dos anarquistas, o arauto dirigiu-se à praça principal, levou à boca seu clarim, deu um toque e depois declarou:

– *Compañeros*, a partir de hoje o amor livre está decretado em Calanda.

Não creio que essa proclamação, recebida com a estupefação que podemos imaginar, tenha tido consequências dignas de nota. Algumas mulheres foram atacadas nas ruas, intimadas a ceder ao amor livre (que ninguém sabia muito bem o que era), porém diante de sua veemente recusa acabaram sendo poupadas. Mas os espíritos continuavam perturbados. Passar da rigidez sem falhas do catolicismo ao amor livre dos anarquistas não era tarefa simples. Para serenar os ânimos, meu amigo Mantecón, governador de Aragão, aceitou improvisar um discurso, um dia, do alto da sacada da nossa casa. Declarou solenemente que o amor livre lhe parecia um absurdo e que tínhamos mais o que fazer, nem que fosse a guerra.

Quando as tropas franquistas, por sua vez, se aproximaram de Calanda, desnecessário dizer que todo simpatizante republicano do vilarejo fugiu. Os que ficaram e receberam os fascistas não tinham razão nenhuma para se preocupar. Entretanto, a crer num padre lazarista que veio me visitar um dia em Nova York, uma centena de pessoas (cerca de 5 mil, mas muitas já estavam fora da cidade), todas "inocentes" do ponto de vista franquista, foi passada pelas armas, de tal forma era feroz o desejo de extirpar definitivamente a gangrena republicana.

Minha irmã Conchita foi presa em Zaragoza. Aviões republicanos haviam bombardeado a cidade (uma bomba chegou a atravessar o teto da basílica sem explodir, o que deu ensejo a boatos de milagre), e o marido de minha irmã, oficial, foi acusado de envolvimento no caso. Ora, naquele momento ele era prisioneiro dos republicanos. Minha irmã foi liberada, mas passou bem perto da execução.

O padre lazarista, que levou para mim em Nova York, enrolada, a tela em que Dalí me retratara na Residência dos Estudantes (um Picasso, um Tanguy e um Miró estavam definitivamente perdidos, o que me deixava indiferente), me contou a história de Calanda durante a guerra, depois disse com bastante ingenuidade:

– Você não deve ir lá de jeito nenhum!

Não preciso dizer que não tinha vontade nenhuma de ir. Longos anos se

passariam antes que eu pudesse voltar à Espanha.

▪

Em 1936, o povo espanhol manifestou-se pela primeira vez em sua história. Por instinto, atacou primeiro a Igreja e os latifundiários, representantes de uma antiquíssima oposição. Incendiando as igrejas e conventos, massacrando os padres, o povo apontava claramente seu inimigo hereditário.

Do outro lado, do lado fascista, os crimes eram cometidos por espanhóis mais ricos e mais cultos, sem real necessidade, com uma frieza mortal – o exemplo de Calanda pode se estender a toda a Espanha.

Isso hoje me permite dizer com certa serenidade que, no fundo, o povo espanhol é mais generoso. Suas razões para se revoltar eram conhecidas de todos. Se durante os primeiros meses da guerra, do lado republicano, vários excessos me horrorizaram (não escondi isso), bem rápido, em novembro de 1936, instaurou-se uma ordem legal, e as execuções sumárias cessaram. No mais, lutávamos contra os rebeldes.

A vida inteira me impressionou a famosa fotografia em que vemos, em frente à catedral de Santiago de Compostela, dignitários eclesiásticos, trajando paramentos sacerdotais, fazendo a saudação fascista perto de alguns oficiais. Deus e a pátria lado a lado. Ambos só nos dispensavam repressão e sangue.

Nunca fui um adversário fanático de Franco. A meu ver, ele não representava o diabo em pessoa. Sou inclusive levado a crer que evitou que uma Espanha exangue fosse invadida pelos nazistas. Todavia, no que lhe diz respeito, sempre o achei ambíguo.

O que digo agora, embalado pelos devaneios de meu niilismo inofensivo, é que a riqueza e a cultura mais desenvolvidas que se encontravam do outro lado, do lado franquista, poderiam ter limitado o horror. Mas não foi nada disso que aconteceu, ao contrário. E é por isso que desconfio, solitário diante do meu *dry* martíni, das virtudes do dinheiro e da cultura.

ATEU GRAÇAS A DEUS



Filmando *Os ambiciosos*. México, 1959

O ACASO É O GRANDE SENHOR DE TODAS AS COISAS. A NECESSIDADE SÓ VEM depois. Ela não tem a mesma pureza. Se, dentre todos os meus filmes, cultivo uma ternura particular por *O fantasma da liberdade*, talvez seja porque ele toque nesse tema inabordável.

O roteiro ideal, no qual pensei muitas vezes, teria um ponto de partida anódino, banal. Por exemplo, um mendigo atravessa uma rua. Vê uma mão passando pela porta aberta de um automóvel de luxo e jogando um havana no chão. O mendigo para bruscamente para recolher o charuto. Outro automóvel o atropela e mata.

A partir desse acidente, é possível colocar uma série infinita de perguntas. Por que o mendigo e o charuto se encontraram? O que fazia o mendigo na rua àquela hora? Por que o homem que fumava o charuto jogou-o fora naquele momento? Cada resposta dada a essas perguntas acarretaria outras perguntas, cada vez mais numerosas. Estaríamos diante de encruzilhadas cada vez mais complexas, levando a outras encruzilhadas, a labirintos fantásticos onde teríamos que escolher nosso caminho. Assim, seguindo causas aparentes que não passam na realidade de uma série, de uma profusão ilimitada de causalidades, poderíamos ir cada vez mais longe no tempo, vertiginosamente, sem parar nunca, através da história, através de todas as civilizações, até os protozoários originais.

Naturalmente, é possível considerar o roteiro no outro sentido e ver que o fato de jogar fora um cigarro pela porta de um carro, acarretando a morte de um mendigo, pode mudar totalmente o curso da história e levar ao fim do mundo.

Vejo um magnífico exemplo desse acaso histórico num livro claro e denso que, para mim, representa a quintessência de certa cultura francesa, *Ponce Pilate*, de Roger Caillois. Pôncio Pilatos, diz Caillois, tem todos os motivos para lavar as mãos e permitir que Cristo seja condenado. Essa é a opinião de seu conselheiro político, que teme distúrbios na Judeia. É também o desejo de Judas, para que se cumpram os desígnios de Deus. É inclusive o ponto de vista de Marduque, o profeta caldeu, que se preocupa com a série de acontecimentos que irão se seguir à morte do Messias, acontecimentos que já se anunciam, uma vez que ele é profeta e os vê.

A todos os argumentos Pilatos só pode opor sua honestidade, seu desejo

de justiça. Depois de uma noite de insônia, ele toma sua decisão e liberta Jesus. Este é acolhido com alegria por seus discípulos. Continua sua vida, seu ensino, e morre em idade bem avançada, considerado um santíssimo homem. Durante um ou dois séculos, seu túmulo será visitado por peregrinos. Depois será esquecido.

E a história do mundo, naturalmente, trilharia caminhos bem diferentes.

Esse livro me fez sonhar durante muito tempo. Sei muito bem o que podem me dizer sobre o determinismo histórico ou sobre a vontade onipotente de Deus, que levaram Pilatos a lavar as mãos. Entretanto, ele poderia não ter lavado. Recusando a bacia e a água, mudaria todo o curso dos tempos. O acaso quis que ele lavasse as mãos. Não vejo, como Caillois, nenhuma necessidade nesse gesto.

Naturalmente, se o nosso nascimento é totalmente casual, devido ao encontro fortuito de um óvulo e de um espermatozoide (por que justamente esse um entre milhões?), o papel do acaso ofusca-se quando se edificam as sociedades humanas, quando o feto e depois a criança se veem submetidos a essas leis. E isso para todas as espécies. As leis, os costumes, as condições históricas e sociais de certa evolução, de certo progresso, tudo o que pretenda contribuir para a implantação, a marcha adiante, a estabilidade de uma civilização à qual pertencemos por sorte ou azar do nosso nascimento, tudo isso se apresenta como uma luta diária e tenaz contra o acaso. Nunca totalmente destruído, vivaz e surpreendente, ele tenta adequar-se à necessidade social.

Mas não acho que, nessas leis necessárias que nos permitem conviver, devamos enxergar uma necessidade primordial. Parece-me, na realidade, que não era necessário que este mundo existisse, que estivéssemos aqui vivendo e morrendo. Uma vez que não passamos de filhos do acaso, a terra e o universo poderiam ter continuado sem nós, até a consumação dos séculos. Imagem inimaginável, a de um universo vazio e infinito, teoricamente inútil, que nenhuma inteligência poderia contemplar, que existiria sozinho, caos duradouro, abismo inexplicavelmente privado de vida. Talvez outros mundos, fechados ao nosso conhecimento, prossigam assim seu caminho inconcebível. Sabor de caos, que às vezes sentimos muito profundamente em nós mesmos.

▪

Alguns sonham com um universo infinito, outros o apresentam como finito no espaço e no tempo. Aqui estou eu entre dois mistérios, ambos igualmente impenetráveis. De um lado, a imagem de um universo infinito e inconcebível. De outro, a ideia de um universo finito que um dia não existirá mais volta a mergulhar-me num vazio impensável, que me fascina e horroriza. Vou de uma a outra. Não sei.

Imaginemos que o acaso não exista e que toda a história do mundo, tornada bruscamente lógica e previsível, possa ser resolvida com algumas equações matemáticas. Nesse caso, seria necessário acreditar em Deus, supor como inevitável a existência atuante de um grande relojoeiro, de um ser supremo organizador.

Mas Deus, que pode tudo, não poderia ter criado, por capricho, um mundo entregue ao acaso? Não, respondem os filósofos. O acaso não pode ser uma criação de Deus, uma vez que é a negação de Deus. Esses dois termos são antinômicos, mutuamente excludentes.

Não tendo fé (e persuadido de que a fé, como todas as coisas, nasce frequentemente do acaso), não vejo como sair desse círculo. Eis por que não entro nele.

A consequência que deduzo disso, pessoalmente, é muito simples: crer e não crer é a mesma coisa. Se me provassem agora mesmo a luminosa existência de Deus, isso não mudaria rigorosamente nada no meu comportamento. Não posso acreditar que Deus me vigie incessantemente, que se preocupe com minha saúde, meus desejos, meus erros. Não posso acreditar e, de toda forma, não aceito que ele possa me castigar por toda a eternidade.

Que sou eu para ele? Nada, uma sombra de barro. Minha passagem é tão rápida que não deixa nenhum vestígio. Sou um pobre mortal, não conto nem no espaço nem no tempo. Deus não se ocupa de nós. Se existe, é como se não existisse.

Raciocínio que resumi outrora nesta fórmula: “Sou ateu graças a Deus”. Uma fórmula contraditória apenas na aparência.

▪

Ao lado do acaso, seu irmão, o mistério. O ateísmo – pelo menos o meu – leva necessariamente a aceitar o inexplicável. Todo o nosso universo é um mistério.

Uma vez que me recuso a fazer intervir uma divindade organizadora, cuja ação me parece ainda mais misteriosa que o mistério, resta-me viver numa certa treva. Aceito. Nenhuma explicação, nem mesmo a mais simples, vale para todos. Entre os dois mistérios, escolho o meu, pois ele pelo menos preserva minha liberdade moral.

Dizem: e a ciência? Não procura, por outros caminhos, reduzir o mistério que nos cerca?

É possível. Mas a ciência não me interessa. Julgo-a pretensiosa, analítica e superficial. Ignora o sonho, o acaso, o riso, o sentimento e a contradição, todas coisas importantes para mim. Um personagem de *A Via Láctea* dizia: "Meu ódio pela ciência e meu desprezo pela tecnologia acabarão por me levar a essa absurda crença em Deus". Não acontece nada disso. No que me diz respeito, isso é inclusive completamente impossível. Escolhi meu lugar, é dentro do mistério. Resta-me respeitá-lo.

A fúria de compreender e, por conseguinte, de apequenar-se, mediocrizar-se – fui espezinhado a vida inteira com perguntas imbecis: por que isto? por que aquilo? – é um dos infortúnios de nossa natureza. Se fôssemos capazes de entregar nosso destino ao acaso e aceitar sem angústia o mistério de nossa vida, uma certa felicidade poderia estar próxima, bastante semelhante à inocência.

▪

Em algum lugar entre o acaso e o mistério insinua-se a imaginação, liberdade plena do homem. Como fizeram com as outras, tentaram reduzir, extinguir essa liberdade. Com esse fim, o cristianismo inventou o pecado por intenção. Antigamente, o que eu julgava ser minha consciência me proibia certas imagens: assassinar meu irmão, ir para a cama com minha mãe. Eu me dizia: "Que horror!", e reprimia esses pensamentos há muito amaldiçoados.

Foi só aos sessenta ou 65 anos que compreendi plenamente e aceitei a inocência da imaginação. Precisei de todo esse tempo para admitir que o

que se passava na minha cabeça só dizia respeito a mim, que não se tratava de jeito nenhum do que se chamava "maus pensamentos", de um pecado, e que convinha deixar minha imaginação ir aonde bem entendesse, ainda que sangrenta e degenerada.

Desde então aceito tudo, e penso: bom, vou para a cama com minha mãe, e daí?, e quase imediatamente as imagens do crime e do incesto me abandonam, expulsas pela minha indiferença.

A imaginação é nosso primeiro privilégio. Inexplicável como o acaso que a provoca. A vida inteira tentei aceitar sem tentar compreender as imagens compulsivas que se apresentavam a mim. Por exemplo, em Sevilha, durante as filmagens de *Esse obscuro objeto do desejo*, no fim de uma cena pedi repentinamente a Fernando Rey, por uma inspiração súbita, que pegasse um grande saco de juta jogado num banco e o lançasse no ombro ao sair.

Ao mesmo tempo, eu percebia tudo que havia de irracional nesse ato e o receava um pouco. Rodei então duas versões da cena, com e sem o saco. No dia seguinte, durante uma projeção, toda a equipe concordou em afirmar – eu inclusive – que a cena era melhor com o saco. Por quê? Impossível dizer, sob pena de cair nos clichês da psicanálise, ou de qualquer outra explicação.

Psiquiatras e analistas de todo tipo escreveram muito sobre meus filmes. Sou grato, mas nunca leio seus livros. Não me interessam. Num outro capítulo, falo da psicanálise, terapia de classe. Acrescento neste ponto que alguns analistas, em desespero de causa, me declararam "inanalisável", como se eu pertencesse a outra cultura, outra época, o que afinal de contas é bem possível.

Na minha idade, deixo que falem. Minha imaginação está sempre presente e me sustentará em sua inocência inatacável até meu derradeiro dia. Horror a compreender. Felicidade de acolher o inesperado. Essas tendências antigas se acentuaram com o passar dos anos. Retiro-me pouco a pouco. Ano passado, calculei que em seis dias, ou seja, 144 horas, eu não tivera senão três horas de conversa com amigos. O resto do tempo, solidão, devaneio, um copo d'água ou um café, o aperitivo duas vezes por dia, uma lembrança que me surpreende, uma imagem que me visita, e depois uma coisa leva a outra e já é quase noite.

Se as poucas páginas que precedem parecem confusas e tediosas, peço

desculpas. Assim como os detalhes frívolos, essas reflexões fazem parte de uma vida.

Não sou filósofo, jamais gozei da capacidade de abstração. Se alguns espíritos filosóficos, ou que se julgam como tais, sorriem ao me ler, pois bem, fico feliz por tê-los feito desfrutar de um bom momento. É um pouco como se eu estivesse no colégio dos jesuítas em Zaragoza. O professor aponta um aluno com o dedo e diz: "Refute-me, Buñuel!". É questão de dois minutos.

Espero apenas ter sido suficientemente claro. Um filósofo espanhol, José Gaos, morto recentemente, escrevia, como todos os filósofos, num jargão inextricável. A alguém que o criticava por isso, ele respondeu um dia: "Não dou a mínima! A filosofia é para os filósofos".

Ao que oponho a frase de André Breton: "Um filósofo que eu não compreendo é um patife". Sou inteiramente dessa opinião – ainda que haja momentos em que eu sinta dificuldade de compreender o que Breton diz.

ESTADOS UNIDOS, DE NOVO



Equipe criada por Iris Barry no MoMA. Nova York, 1943

EM 1939 EU ESTAVA NOS BAIXOS PIRENEUS, EM BAYONNE. MINHA FUNÇÃO, como organizador da propaganda, consistia em me ocupar do lançamento, por sobre os Pireneus, de pequenos balões dirigíveis carregados de panfletos. Amigos comunistas que pouco depois seriam fuzilados pelos nazistas se encarregavam do lançamento, nos dias em que os ventos pareciam favoráveis.

Essa atividade me parecia ridícula. Os balões partiam aleatoriamente, os panfletos caíam em qualquer lugar, nos campos, nos bosques, e que influência podia ter um pedacinho de papel vindo de lugar nenhum? O inventor desse sistema, um jornalista americano, amigo da Espanha, dava toda a sua ajuda à República.

Fui me encontrar com o embaixador da Espanha em Paris, o mais recente, Marcelino Pascua, ex-diretor de Saúde Pública na Espanha, e expus minhas dúvidas. Não havia nada melhor a fazer?

Os filmes rodados nos Estados Unidos naquele momento mostravam a Guerra Civil Espanhola. Henry Fonda trabalhou num deles. Em Hollywood, preparava-se *As portas do inferno* [*Stand by for Action*, 1942], sobre a retirada de Bilbao.

Esses filmes às vezes continham erros grosseiros no que se referia à cor local. Sendo assim, Pascua me propôs voltar a Hollywood e ser contratado como *technical* ou *historical advisor*. Restava-me um pouco de dinheiro do salário recebido durante três anos. Alguns amigos, entre eles Sánchez Ventura e uma americana que trabalhara muito pela República espanhola, acrescentaram o que faltava para pagar minha viagem, a de minha mulher e a de meu filho.

Meu ex-supervisor, Frank Davis, ia ser o produtor de *As portas do inferno*. Aceitou-me imediatamente como consultor histórico, esclarecendo que aquilo não significava muita coisa para os americanos, e me fez ler o roteiro, quase terminado. Eu estava prestes a começar a trabalhar quando chegou uma ordem de Washington. A Associação Geral dos Produtores Americanos, obedecendo, naturalmente, a diretrizes do governo, simplesmente proibia todo filme sobre a Guerra Civil Espanhola, fosse a favor dos republicanos ou dos fascistas.

Fiquei uns meses em Hollywood. Meu dinheiro escoava pouco a pouco.

Não tendo com que pagar o retorno à Europa, tentava ganhar a vida. Cheguei a marcar um encontro com Chaplin para tentar lhe vender algumas *gags*, mas Chaplin, que se recusara a assinar um apelo em favor da República – enquanto John Wayne, por exemplo, presidia um comitê em favor de Franco –, me deu o bolo.

A propósito disso, uma coincidência: uma dessas *gags*, nascida de um sonho, consistia em mostrar um revólver que disparava uma bala com tão pouca força que ela caía no chão ao sair do cano. Essa mesma *gag* encontra-se em *O grande ditador* [*The Great Dictator*, 1940], com o obus do gigantesco canhão. Pura coincidência. Chaplin não chegou a tomar conhecimento da minha ideia.

Impossível encontrar trabalho. Estive com René Clair, nessa época um dos diretores mais célebres do mundo, que recusava todos os projetos que lhe ofereciam. Nenhum lhe agradava. Confidenciou-me, porém, que devia imperativamente fazer um filme nos três meses seguintes, sob pena de ser considerado um "blefe" europeu. O filme que ele escolheu foi *Casei-me com uma feiticeira* [*I married a witch,* 1942], que achei ótimo. Ele trabalharia em Hollywood durante toda a guerra.

Eu estava isolado e sem recursos. Nesse ínterim, os Noailles me escreveram perguntando se eu não poderia encontrar algum trabalho interessante para Aldous Huxley. Deliciosa ingenuidade! Como poderia eu, obscuro e praticamente sozinho, ajudar um escritor ilustre?

Nesse momento, soube que minha classe, a quinta, havia sido mobilizada. Eu tinha que ir para o front. Escrevi ao nosso embaixador em Washington para me colocar a sua disposição, pedindo que me repatriasse, bem como a minha mulher. Ele respondeu que não era o momento. A situação continuava pouco clara. Assim que precisassem de mim, me avisariam.

A guerra devia terminar algumas semanas depois.

Fugindo de Hollywood, onde não podia fazer nada, decidi ir para Nova York procurar trabalho. Período negro. Estava disposto a fazer qualquer coisa.

Nova York manteve durante muito tempo a reputação – a lenda? – de uma cidade hospitaleira e generosa, com trabalho fácil. Conheci um

mecânico catalão, um tal de Gali. Tendo lá chegado em 1920 com um amigo violinista, arranjaram emprego no dia seguinte, o violinista na Orquestra Filarmônica e Gali, o mecânico, como dançarino num grande hotel.

Outros tempos. Gali me apresentou a outro catalão, meio chantagista, que conhecia uma espécie de semigângster que dirigia o sindicato dos cozinheiros. Deram-me uma carta de recomendação e disseram que eu me apresentasse num determinado hotel. Bem recomendado, era certo que encontraria trabalho na cozinha.

Não apareci. Eu acabara de encontrar uma mulher a quem devo muito, uma inglesa, Iris Barry, casada com o vice-presidente do Museu de Arte Moderna, Dick Abbot. Iris Barry me enviara um telegrama, prometendo-me arranjar onde morar. Corri para encontrá-la.

Ela me falou de um grande projeto. Nelson Rockefeller queria criar um comitê de propaganda destinado aos países da América Latina e intitulado Coordination of Inter-American Afairs. Esperávamos apenas a autorização do governo, que sempre demonstrara grande indiferença pela propaganda e muito particularmente pelo cinema. Nesse ínterim, na Europa, começava a Segunda Guerra Mundial.

Iris me sugeriu trabalhar para esse comitê, cuja criação iria decidir-se em breve, e aceitei.

"Antes", ela me disse, "para que você fique mais conhecido, eis o que lhe peço: um primeiro-secretário da embaixada alemã" – Iris me fez jurar segredo – "nos encaminhou clandestinamente dois filmes de propaganda alemães. O primeiro é *O triunfo da vontade* [*Triumph des Willens*, 1934], de Leni Riefenstahl, o outro mostra a conquista da Polônia pelo exército nazista. Você sabe que os círculos governamentais americanos, ao contrário dos alemães, não acreditam na eficácia da propaganda cinematográfica. Vamos provar a eles que estão enganados. Pegue os dois filmes alemães, remonte-os, pois são muito longos, reduza-os à metade, a dez ou doze rolos, e nós os projetaremos a quem de direito para mostrar toda a sua força."

Deram-me uma assistente alemã, pois, embora eu começasse a falar bem o inglês, graças à minha assiduidade nas aulas noturnas, ignorava quase tudo do alemão (apesar de ser uma língua que me atrai). Era preciso preservar certa continuidade nos discursos de Hitler e Goebbels, ainda que

resumindo-os.

Trabalhei numa sala de montagem, e a tarefa me tomou duas ou três semanas. Os filmes eram ideologicamente horrendos, mas soberbamente realizados, de fato impressionantes. Por ocasião do Congresso de Nuremberg, quatro imensas colunas haviam sido erguidas com a finalidade única de instalar as câmeras. Refiz a montagem, os *raccords*. Tudo correu muito bem. Os filmes editados foram mostrados um pouco por toda parte a título de exemplo, a senadores, em consulados. René Clair e Charlie Chaplin assistiram juntos um dia. Suas reações foram totalmente opostas. René Clair, horrorizado com a força dos filmes, me disse: "Nunca mais mostre isso, senão estamos perdidos!". Chaplin, ao contrário, ria como um louco. De tanto rir, caiu da cadeira. Por quê? Seria por causa de *O grande ditador*? Ainda hoje não consigo compreender.

Nelson Rockefeller, enquanto isso, conseguira o sinal verde para a criação do Comitê de Assuntos Interamericanos.

Na mesma época, uma espécie de grande coquetel foi organizado no MOMA. Iris Barry disse que ia me colocar na presença de um milionário subordinado a Rockefeller – que selaria definitivamente minha sorte.

Esse homem parecia mesmo um rei, no dia do coquetel, numa das salas do museu. As pessoas faziam fila para ser apresentadas a ele.

– Quando eu lhe fizer um sinal – disse Iris Barry, muito atarefada, indo de um grupo a outro –, você entra na fila.

Obedeci a esse cerimonial misterioso e esperei na companhia de Charles Laughton e de sua mulher, Elsa Lanchester, com quem voltaria a me encontrar com frequência. Ao sinal de Iris, juntei-me à fila, esperei um pouco, e me vi finalmente diante do milionário.

– *How long have you been here, mister Buñuel?*
– *For about six months.*
– *How wonderful.* [a]

Naquele mesmo dia, no bar do Plaza, logo depois do coquetel, tive com ele uma conversa mais séria na presença de Iris. Ele perguntou se eu era comunista. Respondi que era um republicano espanhol. No fim dessa conversa eu estava contratado pelo MOMA. No dia seguinte, tinha um

escritório, uns vinte funcionários e o título de *chief editor*.

Minha função: selecionar filmes de propaganda antinazista com a ajuda de Iris Barry (nessa oportunidade conheci Joseph Losey, que trouxe um curta-metragem) e distribuí-los em três línguas, inglês, espanhol e português. Destinavam-se às Américas do Norte e do Sul. Por nossa conta, viríamos a produzir dois.

Eu morava na esquina da 86 com a Segunda Avenida, em pleno coração do bairro nazista. No início da guerra, manifestações a favor do regime nazista eram promovidas com frequência nas ruas de Nova York. Elas se chocavam violentamente com manifestações contrárias ao regime. Quando os Estados Unidos declararam guerra à Alemanha, elas desapareceram.

Nova York conhecia o blecaute e temia bombardeios. No MOMA, como em toda parte, multiplicavam-se os exercícios de alarme. Alexander Calder, excelente amigo que nos hospedava, deixou seu apartamento para ir morar em Connecticut. Comprei móveis e assumi o aluguel. Eu tinha encontrado vários membros do grupo surrealista, André Breton, Max Ernst, Marcel Duchamp, Seligmann. O mais estranho, o mais boêmio do grupo, o pintor Tanguy, com sua cabeleira sempre espetada, também estava em Nova York, casado com uma autêntica princesa italiana que tentava proibi-lo de beber. Todos tentávamos, bem ou mal, prosseguir nossas atividades durante a guerra. Com Duchamp e Fernand Léger, também em Nova York, havíamos inclusive planejado rodar um filme pornográfico no telhado de um edifício. Mas o risco nos pareceu muito alto: dez anos de prisão.

Em Nova York, encontrei Saint-Exupéry, que eu já conhecia e que nos assombrava com seus truques ilusionistas. Eu via também Claude Lévi-Strauss, que às vezes participava de nossas enquetes surrealistas, e Leonora Carrington, que acabara de sair de uma casa de saúde em Santander, na Espanha, onde sua família inglesa a internara.

Leonora, separada de Max Ernst, aparentemente vivia com um escritor mexicano, Renato Leduc. Um dia, ao chegar à casa onde nos reuníamos, de um certo Mr. Reiss, ela entrou imediatamente no banheiro e tomou uma ducha toda vestida. Depois disso, gotejante, veio sentar-se numa poltrona do salão e me fitou insistentemente. Um pouco mais tarde, pegou meu braço e disse em espanhol:

– Você é bonito, é a cara do meu guarda-costas.

Muito mais tarde, durante as filmagens de *A Via Láctea*, Delphine Seyrig contaria que um dia, ainda garotinha, durante uma dessas reuniões, sentara no meu colo.

DALÍ

Dalí, já uma celebridade, também estava em Nova York.

Já fazia vários anos que nossos caminhos divergiam. Em fevereiro de 1934, no dia seguinte aos motins em Paris, fui visitá-lo. Abalado pelo que acabara de acontecer, encontrei Dalí – já casado com Gala – modelando uma mulher nua de quatro patas, mais precisamente aumentando o volume das nádegas. Sua única reação à minha emoção foi a mais completa indiferença.

Mais tarde, durante a guerra civil, ele manifestou por diversas vezes sua simpatia pelos fascistas. Chegou a propor à Falange um monumento comemorativo estapafúrdio. Tratava-se de mandar fundir, misturadas, as ossadas de todos os mortos da guerra. Além disso, a cada quilômetro entre Madri e o Escorial, seriam erguidos uns cinquenta pedestais sobre os quais se instalariam esqueletos feitos com ossos verdadeiros. Esses esqueletos seriam cada vez maiores. O primeiro, saindo de Madri, teria apenas alguns centímetros de altura. O último, chegando ao Escorial, alcançaria três ou quatro metros.

Como é possível imaginar, o projeto foi recusado.

Em seu livro *La vida secreta de Salvador Dalí*, publicado nessa época, ele falou de mim como um ateu. Era de certa forma mais grave que uma acusação de comunismo.

Nesse ínterim, um certo Mr. Prendergast, representante dos interesses católicos em Washington, começou a usar de sua influência junto aos meios governamentais para me demitirem do museu. Pessoalmente, eu não sabia de nada. Meus amigos conseguiram abafar todo o escândalo durante anos, sem comentar nada comigo.

Um dia, cheguei ao meu escritório e encontrei duas secretárias chorando. Elas me mostraram na revista de cinema *Motion Pictures Herald* um artigo dizendo que um indivíduo extravagante, chamado Luis Buñuel,

autor de um filme deliberadamente escandaloso intitulado *A idade do ouro*, exercia um alto cargo no MOMA.

Dei de ombros: já tinha sido insultado, não dei a mínima, mas as secretárias disseram: "Não, não, é muito sério". Fui até a sala de projeção, e o projecionista, que também lera o artigo, me recebeu com o dedo apontado para mim, dizendo: "*Bad boy!*".

Fui falar com Iris Barry. Também a encontrei chorando. Parecia que eu tinha sido condenado à cadeira elétrica. Já fazia um ano, ela disse, desde o lançamento do livro de Dalí, que o Departamento de Estado, influenciado por Prendergast, fazia pressão sobre o museu para que me demitissem. Agora, por causa desse artigo, o escândalo era público.

Estávamos no dia em que a esquadra americana desembarcava na África. Iris chamou o diretor do museu, Mr. Barr que me aconselhou a resistir.

Preferi pedir demissão, e de uma hora para outra estava novamente na rua. Outro período negro, ainda mais que minha ciática tinha se agravado a tal ponto que há dias eu precisava me deslocar de muletas.

Graças a Vladimir Pozner, fui contratado para gravar os textos de documentários sobre o exército americano, sobre a engenharia militar, a artilharia etc. Esses filmes eram depois distribuídos em toda a América Latina. Eu tinha 43 anos.

Após a minha demissão, marquei um encontro com Dalí no bar do Sherry Netherland. Ele chegou, pontualíssimo, e pediu champanhe. Furioso, disposto a bater nele, disse que ele era um canalha, que eu estava na rua por culpa dele. Ele respondeu com esta frase de que nunca me esquecerei:

"Escute, escrevi este livro para fazer um pedestal para mim mesmo. Não para você."

Guardei minha bofetada no bolso. Com a ajuda do champanhe – e as lembranças, e o sentimento –, nos despedimos quase amigos. Mas a ruptura era profunda. Só voltaria a encontrá-lo mais uma vez.

Picasso era pintor, e era só pintor. Dalí ia muito além. Ainda que certos aspectos de sua personalidade fossem abomináveis – a mania da publicidade pessoal, o exibicionismo, a procura frenética por gestos ou frases originais que para mim são tão velhas quanto "Amai-vos uns aos

outros" –, é um autêntico gênio, um escritor, um conversador, um pensador sem igual. Fomos durante muito tempo amigos íntimos, e nossa colaboração no roteiro de *Um cão andaluz* me deixou a lembrança maravilhosa de uma harmonia total de gostos.

O que se ignora é que ele é o indivíduo menos prático do mundo. Julgam-no um homem de negócios prodigioso, um feroz manipulador do dinheiro. Na realidade, até encontrar Gala, ele não tinha nenhum senso do dinheiro. Por exemplo, Jeanne, minha mulher, tinha que comprar suas passagens de trem. Um dia, estávamos em Madri com Lorca, Federico pediu-lhe que atravessasse a Calle de Alcalá para comprar ingressos no teatro Apollo. Estava em cartaz uma opereta, uma zarzuela. Dalí ausentou-se durante uma boa meia hora e voltou sem os ingressos, dizendo: "Não entendo nada. Não sei como fazer isso".

Em Paris, atravessava a rua de mãos dadas com a tia. Quando pagava alguma coisa, esquecia de pedir o troco e por aí afora. Sob a influência de Gala, que o hipnotizou, ele passou de um extremo a outro e fez do dinheiro (ou melhor, do ouro) o deus que devia dominar a segunda parte de sua vida. Mas tenho certeza de que ainda hoje ele não tem nenhum senso prático.

Um dia, fui visitá-lo em seu hotel em Montmartre e o encontrei de torso nu com um curativo nas costas. Julgando ter sentido um "percevejo" ou algum outro inseto – tratava-se na realidade de um cravo ou uma verruga –, ele rasgara as costas com uma gilete, sangrando abundantemente. O dono do hotel mandara chamar um médico. Tudo isso por causa de um percevejo imaginário.

Ele contou muitas mentiras e, entretanto, é incapaz de mentir.

Quando, por exemplo, para escandalizar o público americano, ele escreve que um dia, visitando um museu de história natural, sentiu-se violentamente excitado pelos esqueletos dos dinossauros, a ponto de se ver na obrigação de sodomizar Gala num dos corredores, isso é evidentemente falso. Mas ele é tão deslumbrado por si mesmo que tudo o que diz impressiona com a força cega da verdade.

Sua vida sexual é praticamente inexistente. Era um imaginativo, com tendências ligeiramente sádicas. Totalmente assexuado, na juventude zombava incessantemente dos amigos que amavam e procuravam as

mulheres – até o dia em que, desvirginado por Gala, me escreveu uma carta de seis páginas para me explicar à sua maneira todas as maravilhas do amor físico.

Gala foi a única mulher com quem ele realmente fez amor. Aconteceu-lhe seduzir outras mulheres, sobretudo milionárias americanas, mas ele se contentava, por exemplo, em colocá-las nuas em seu apartamento, fritar dois ovos na frigideira, aplicar-lhes esses dois ovos nos ombros e despachá-las sem acrescentar uma palavra.

Quando ele foi a Nova York pela primeira vez no início dos anos 1930 – viagem organizada por um *marchand* –, foi apresentado aos milionários, que já apreciava muito, e convidado para um baile de máscaras. Na época, o país inteiro estava traumatizado com o sequestro do bebê Lindbergh, filho do famoso aviador. Nesse baile, Gala fez sua entrada vestindo uma fantasia de bebê, o rosto, o pescoço e os ombros todos lanhados de sangue. Dalí dizia, apresentando-a:

– Ela está fantasiada de bebê Lindbergh assassinado.

Isso foi muito mal recebido. Tratava-se de um personagem quase sagrado, de uma história na qual não se podia tocar sob nenhum pretexto. Dalí, capitaneado por seu *marchand*, recuou imediatamente e contou aos jornalistas, em linguagem hermético-psicanalítica, que a fantasia de Gala inspirava-se na verdade no complexo x. Tratava-se de um simulacro freudiano.

De volta a Paris, Dalí se viu confrontado com o grupo. Seu erro era grave: renegação pública de um ato surrealista. O próprio André Breton me contou que, por ocasião desse encontro, ao qual não assisti, Salvador Dalí caiu de joelhos, os olhos cheios de lágrimas e as mãos juntas, jurando que os jornalistas tinham mentido e que ele sempre dissera, sempre afirmara, que se tratava efetivamente do bebê Lindbergh assassinado.

Quando ele morava em Nova York, muito mais tarde, nos anos 1960, recebeu um dia a visita de três mexicanos que preparavam um filme.

Carlos Fuentes escrevera o roteiro, Juan Ibáñez encarregava-se da direção. Com eles estava o diretor de produção Amerigo.

Eles só pediam a Dalí uma coisa: autorização para filmá-lo entrando no bar do San Régis, dirigindo-se à sua mesa habitual e levando, como todo dia,

uma pequena pantera (ou leopardo) na ponta de uma corrente de ouro.

Dalí os recebeu no bar e os encaminhou imediatamente a Gala, "que é quem cuida dessas coisas". Gala recebeu os três homens, fez que sentassem e perguntou:

– O que desejam? Eles expuseram o pedido. Gala escutou e perguntou de repente:

– Vocês gostam de bife? Um bifão bem grosso, bem macio? Um tanto pasmos, julgando estarem sendo convidados para almoçar, os três responderam afirmativamente. Gala então disse:

– Pois bem, Dalí também adora um bife. E vocês sabem o preço de um bom bife?

Eles não sabiam o que dizer.

Ela então pediu um cachê exorbitante – 10 mil dólares –, e os três homens foram embora de mãos vazias.

Dalí, assim como Lorca, tinha um medo terrível do sofrimento físico e da morte. Ele escrevera uma vez que não achava nada mais excitante que o espetáculo de um vagão de terceira classe cheio de operários mortos, esmigalhados num acidente.

Descobriu a morte no dia em que um príncipe que ele conhecia, espécie de árbitro das elegâncias mundanas, o príncipe Mdivani, convidado para ir à Catalunha pelo pintor Sert, morreu num acidente de carro. Nesse dia, Sert e a maioria de seus convidados estavam *al mare*, a bordo de um iate. Dalí continuava em Palamós para trabalhar. Foi um dos primeiros a saber da morte do príncipe Mdivani. Foi ao local do acidente e se declarou completamente transtornado.

A morte de um príncipe era para ele uma morte de verdade. Nada a ver com um vagão cheio de cadáveres de operários.

Ficamos sem nos ver durante 35 anos. Um dia, em 1966, em Madri, quando eu trabalhava com Carrière no roteiro de *A bela da tarde* [*Belle de jour*, 1967], recebi de Cadaqués, em francês (cúmulo do esnobismo), um telegrama extraordinário, superenfático, no qual ele me pedia para vê-lo imediatamente a fim de escrevermos juntos a continuação de *Um cão andaluz*. Esclarecia: "Tenho ideias que o farão chorar de alegria", e acrescentava estar disposto a ir até Madri, caso eu não pudesse aparecer em

Cadaqués.

Respondi com um provérbio espanhol: *agua pasada no rueda molino*.

Um tempo depois, ele me enviou outro telegrama para me parabenizar pelo Leão de Ouro que *A bela da tarde* recebera em Veneza. Queria também que eu colaborasse para uma revista que ele se preparava para lançar e que se chamava *Rhinocéros*. Não respondi.

Em 1979, por ocasião da grande exposição de Dalí em Paris, no Museu Beaubourg, aceitei emprestar o retrato que ele tinha feito de mim quando éramos estudantes em Madri – um retrato minucioso que ele executou dividindo a tela em quadrados, medindo exatamente meu nariz e meus lábios, e ao qual acrescentou, a pedido meu, algumas nuvens compridas e esguias que eu apreciara num quadro de Mantegna.

Devíamos nos encontrar por ocasião dessa exposição, mas, como se tratava de um banquete oficial, com fotógrafos e publicidade, me recusei a comparecer.

Quando penso nele, a despeito de todas as lembranças de nossa mocidade e da admiração que parte de sua obra me inspira ainda hoje, não consigo perdoar seu exibicionismo ferozmente egocêntrico, sua adesão cínica ao franquismo e, sobretudo, seu ódio declarado à amizade.

Numa entrevista, há alguns anos, afirmei que mesmo assim gostaria de tomar uma taça de champanhe com ele antes de morrer. Ele leu essa entrevista e disse: “Eu também, mas parei de beber”.

---

[a] “Há quanto tempo está aqui, senhor Buñuel?” “Cerca de seis meses.” “Que ótimo.” [N. T.]

HOLLYWOOD, CONTINUAÇÃO E FIM



Juan Luis Buñuel, Moncha Sert, Jeanne Rucar, José Luis Sert, Rosita Díaz e Luis Buñuel. Long Island, 1941

EM 1944,EM NOVAYORK,EU ESTAVA SEM TRABALHO, ACHACADO POR VIOLENTAS crises de ciática. O presidente da Sociedade dos Quiropráticos de Nova York quase fez de mim um inválido definitivo, tão brutais eram seus métodos. Apoiado em muletas, eu estava um dia num dos escritórios da Warner Brothers, quando me propuseram voltar a Los Angeles para cuidar novamente de versões espanholas. Aceitei.

Fiz a viagem de trem com minha mulher e meus dois filhos (o segundo, Rafael, nasceu em Nova York, em 1940). Eu sofria tanto com a ciática que era obrigado a ficar deitado sobre uma tábua. Felizmente, em Los Angeles, outro quiroprático, agora uma mulher, após dois ou três meses de um tratamento bem suave, me livraria dela definitivamente.

Dessa vez fiquei dois anos em Los Angeles. No primeiro ano, vivi normalmente do meu trabalho. No segundo, depois de perder o emprego, vivi do que poupara sobre os ganhos do primeiro ano. A época das diferentes versões terminara. Com o fim da guerra, ficou claro que os países do mundo inteiro se mostrariam ávidos pelos produtos americanos, pelos atores americanos. Na Espanha, por exemplo, tudo indicava que o público preferia Humphrey Bogart falando espanhol – mesmo muito mal dublado e por mais inverossímil que parecesse – a um ator espanhol fazendo o mesmo papel.

A dublagem ganhava definitivamente o jogo. Logo viria a ser realizada não mais em Hollywood, mas em todos os países onde o filme fosse lançado.

PROJETOS FRUSTRADOS

Durante essa terceira temporada, convivi bastante com René Clair e também com Eric von Stroheim, por quem eu nutria imensa simpatia. Resignado a nunca mais fazer cinema, de tempos em tempos ainda me acontecia anotar uma ideia em algumas páginas, por exemplo a história da menininha perdida que os pais procuram e que no entanto está com eles (situação que retomei muito mais tarde em *O fantasma da liberdade*), ou ainda um filme em dois rolos que mostraria personagens humanos comportando-se exatamente como insetos, como uma abelha, como uma aranha.

Também conversei sobre um projeto de filme com Man Ray. Passeando

de carro, descobri um dia o imenso depósito de lixo de Los Angeles: um fosso comprido de mais de dois quilômetros, com uma profundidade de duzentos ou trezentos metros. Ali se encontrava de tudo, excrementos, pianos de cauda, casas inteiras. Queimadas erguiam-se aqui e ali. No fundo do fosso, numa área limpa em meio aos montes de dejetos, viam-se duas ou três casinhas onde morava gente.

De uma dessas casas, vi sair uma adolescente de catorze ou quinze anos e imaginei que ela vivia uma história de amor naquele cenário de fim do mundo. Man Ray concordou em trabalhar comigo, mas não conseguimos a verba.

Com Rubin Barcia, o escritor espanhol que cuidava das dublagens, trabalhei na mesma época no roteiro de um filme de mistério, *A noiva da meia-noite*, onde se via (acho) uma adolescente morta reaparecer – argumento racional no fundo, em que tudo se explicava no fim. Tampouco nesse caso a produção se viabilizou.

Também tentei trabalhar para Robert Florey, que preparava *A besta com cinco dedos* [*The beast with five fingers*, 1946]. Muito amistosamente, ele me ofereceu escrever um trecho desse filme, que devia ser interpretado por Peter Lorre. Imaginei uma cena que se passava numa biblioteca – na qual se via uma mão viva, a fera. Peter Lorre e Florey gostaram do meu trabalho. Foram ao escritório do produtor para falar com ele, e me pediram que esperasse na porta. Ao sair, logo depois, Florey me fez com o polegar um gesto desalentador. Nada feito.

Mais tarde, vi o filme no México. Minha cena estava lá inteirinha. Eu estava prestes a entrar com um processo quando alguém me disse:

– A Warner Brothers tem 64 advogados só em Nova York. Mas desafie-os se quiser. Não fiz nada. Foi nesse momento, em Los Angeles, que Denise Tual me encontrou. Eu tinha conhecido Denise em Paris, casada com Pierre Batcheff, que fazia o papel principal em *Um cão andaluz*. Depois ela se casou com Roland Tual.

Fiquei muito contente em vê-la. Ela me perguntou se eu queria realizar em Paris a versão cinematográfica de *A casa de Bernarda Alba*, de Lorca. Eu não gostava muito dessa peça, que fazia um sucesso louco em Paris, mas aceitei a oferta de Denise.

Como ela ia passar três ou quatro dias no México – sigamos admirados os sutis meandros do acaso –, acompanhei-a. Do Hotel Montejo, na Cidade do México, metrópole onde eu punha os pés pela primeira vez, telefonei para Paquito, irmão de Federico, em Nova York. Ele me disse que produtores londrinos estavam lhe oferecendo, pelos direitos da peça, duas vezes mais dinheiro do que Denise. Compreendi que estava tudo terminado e disse a ela.

Mais uma vez eu me via sem projeto numa cidade desconhecida. Foi então que Denise me levou ao produtor Oscar Dancigers, que eu conhecera no Deux Magots, em Paris, antes da guerra, apresentado por Jacques Prévert.

Oscar me disse:

– Tenho uma coisa para você. Quer ficar na Cidade do México?

▪

Quando me perguntam se me arrependo de não ter me tornado um diretor hollywoodiano, como muitos outros diretores vindos da Europa, respondo que não faço ideia. O acaso joga somente uma vez e quase nunca se corrige. Entretanto, parece que em Hollywood, prisioneiro do sistema americano e embora dispondo de recursos incomparáveis aos magros orçamentos que deviam ser os meus no México, meus filmes teriam sido completamente diferentes. Que filmes? Não sei. Não os fiz. Portanto, não me arrependo de nada.

Anos depois em Madri, Nicolas Ray me convidou para almoçar. Falamos de várias coisas, depois ele perguntou:

– Como você faz, Buñuel, para realizar filmes tão interessantes com orçamentos tão baixos?

Respondi que para mim esse problema não se colocava. Era aquilo ou nada. Eu curvava minha história à soma de dinheiro de que dispunha. No México, eu nunca passara de 24 dias de filmagem (exceto no caso de *Robinson Crusoé*, direi por quê). Mas eu sabia que a modéstia dos meus orçamentos era também a condição da minha liberdade. E acrescentei:

– Você, que é um diretor célebre (ele atravessava seu período de glória), faça então uma experiência. Você pode se permitir tudo. Tente ganhar essa

liberdade. Por exemplo, você acaba de realizar um filme de 5 milhões de dólares. Dirija agora um filme de 400 mil dólares e verá, por si mesmo, a diferença. Ele exclamou:

– Nem pensar! Se eu fizesse isso, em Hollywood todos pensariam que estou ladeira abaixo, que estou na pior. Eu estaria ferrado! Nunca mais filmaria nada!

Ele falava sério. Essa conversa me entristeceu. Quanto a mim, não acho que conseguiria me adaptar a um sistema desse tipo.

A minha vida inteira só filmei dois filmes em língua inglesa, financiados por empresas americanas. São, aliás, dois filmes que aprecio bastante: *Robinson Crusoé*, em 1952, e *A adolescente* [*The Young One*], em 1960.

ROBINSON CRUSOÉ

O produtor George Pepper e o célebre roteirista Hugo Butler, que falava espanhol fluentemente, me sugeriram a ideia de *Robinson Crusoé*. Pouco entusiasmado no início, passei a me interessar pela história durante o trabalho, introduzi alguns elementos de vida sexual (sonho e realidade) e a cena do delírio em que Robinson revê seu pai.

Durante as filmagens, realizadas no México na costa do Pacífico, não longe de Manzanillo, eu estava praticamente às ordens do chefe operador, Alex Philips, um americano que morava no México, especialista em *closes*. Tratava-se de uma espécie de filme cobaia: pela primeira vez nos Estados Unidos filmava-se em Eastmancolor. Philips esperava muito tempo antes de me autorizar a rodar (daí a duração das filmagens, três meses, fato único para mim), e os copiões partiam para Los Angeles diariamente.

Robinson Crusoé fez muito sucesso, um pouco por toda parte. O filme, cujo preço de custo não chegou a 300 mil dólares, passou diversas vezes na televisão americana. Em meio a algumas lembranças desagradáveis das filmagens – obrigação de matar um pequeno javali –, lembro-me da façanha do nadador mexicano que transpôs as imensas ondas do início do filme – dublê de Robinson. Três dias por ano, no mês de julho, formavam-se ondas respeitáveis nesse local da costa. Foi um morador de um pequeno porto, treinado nesse exercício, que as atravessou soberbamente.

Por esse filme de sucesso, em inglês, coproduzido por Oscar Dancigers,

recebi ao todo e por tudo 10 mil dólares, soma irrisória. Mas nunca tive gosto por discussões financeiras e não tinha agente ou advogado para me defender. Inteirados do meu salário, Pepper e Butler me ofereceram 20% de sua porcentagem sobre os lucros, mas recusei.

Nunca na vida discuti a soma que me ofereciam por um contrato. Sou completamente inepto para isso. Aceitava ou recusava, dependendo do caso, mas jamais discutia. Acho que nunca fiz, por dinheiro, uma coisa indesejável. Quando recuso, nenhuma oferta pode me fazer mudar de opinião. Posso dizer o seguinte: o que não faço por um dólar, não faço por 1 milhão.

A ADOLESCENTE

Muita gente acha que *A adolescente* foi rodado na Carolina do Sul, nos Estados Unidos. Não é nada disso. O filme inteiro foi realizado no México, na região de Acapulco e nos estúdios Churubusco, na Cidade do México. Pepper foi o produtor. Butler escreveu o *script* comigo.

Os técnicos eram todos mexicanos, e os atores também, à exceção de Claudio Brook, que fazia o pastor e falava um inglês perfeito. Eu viria a reencontrar Claudio várias vezes, em *Simão do deserto*, *O anjo exterminador*, *A Via Láctea*.

A atriz que fazia a adolescente, de treze ou catorze anos, não tinha nenhuma experiência em comédia e nenhum talento especial. Além disso, seus temíveis pais não a deixavam um segundo, obrigando-a a trabalhar com dedicação, a obedecer à risca ao diretor. Às vezes ela chorava. Talvez seja a todas essas circunstâncias – sua inexperiência, seu temor – que ela deve sua notável presença no filme. Isso acontece muito com as crianças. Crianças e anões foram os melhores atores de meus filmes.

Hoje em dia pega muito bem dizer-se antimaniqueísta. O primeiro escritorzinho em seu primeiro livrinho já nos adverte que, a seu ver, a pior coisa do mundo é o maniqueísmo (aliás, sem saber muito bem do que se trata). Essa moda ficou tão corriqueira que às vezes me dá uma vontade sincera de me proclamar maniqueísta e agir como tal.

Em todo caso, no âmbito do sistema moral americano perfeitamente codificado para uso do cinema, havia então os bons e os maus. *A*

adolescente pretendia reagir contra esse velho hábito. O negro era bom e mau, assim como o branco que dizia ao negro, no momento em que este ia ser enforcado por um suposto estupro: “Não consigo ver você como ser humano”.

Essa recusa do maniqueísmo foi provavelmente a principal razão do fracasso do filme. Lançado em Nova York para o Natal de 1960, foi atacado de todos os lados. Para dizer a verdade, ninguém gostou. Um jornal do Harlem chegou a escrever que deveriam me pendurar de cabeça para baixo num poste da Quinta Avenida. Reações violentas, que me perseguiram a vida inteira.

Entretanto, fiz esse filme com amor. Mas ele não teve sorte. O sistema moral não podia aceitá-lo. Também não fez nenhum sucesso na Europa, e hoje em dia quase ninguém o vê mais.

OUTROS PROJETOS

Dos outros projetos americanos que nunca vim a realizar, devo citar *The Loved One* [1965], adaptação de um romance de Evelyn Waugh que contava uma história de amor ambientada no mundo das pompas fúnebres americanas e que eu apreciava imensamente.

Escrevi a adaptação com Hugo Butler, e Pepper partiu para tentar vender o *script* a uma grande empresa americana. Mas a morte era um assunto tabu que era melhor deixar dormir em paz.

O diretor de uma empresa marcou um encontro com Pepper: no dia seguinte, às dez da manhã. Pepper chegou na hora, introduziram-no numa saleta onde esperavam outras pessoas. Passaram-se alguns minutos. De repente, uma tela de televisão se acendeu e o rosto do diretor apareceu na tela e disse:

– Bom dia, senhor Pepper. Obrigado por ter vindo. Tomamos conhecimento de seu projeto, mas ele não nos interessa por ora. Espero que um dia tenhamos outra oportunidade de trabalhar juntos. Até logo, senhor Pepper.

E clic! A tevê foi desligada. Até para George Pepper, que era americano, aquele procedimento pareceu surpreendente. Quanto a mim, acho essa história pavorosa. Acabamos revendendo os direitos do livro, e o filme foi

realizado por Tony Richardson, mas nunca tive oportunidade de vê-lo.

Outro projeto que me tentava muito, a adaptação de *O senhor das moscas* [1963]. Mas não conseguimos comprar os direitos. Peter Brook realizou o filme, que não vi.

Entre os livros que li, houve um que me golpeou com a força de um soco. Foi *Johnny vai à guerra*, de Dalton Trumbo. Um soldado perde na guerra quase todas as partes do corpo e se acha num leito de hospital apenas com sua consciência, tentando comunicar-se com os que o cercam, que ele não vê nem ouve.

Eu devia fazer o filme, financiado por Alatriste, em 1962 ou 1963. Dalton Trumbo, que escrevia o *script* (era um dos roteiristas mais famosos de Hollywood), veio diversas vezes trabalhar comigo na Cidade do México. Eu falava copiosamente, ele se contentava em fazer anotações. Embora tenha mantido apenas algumas das minhas ideias, fez a gentileza de assinar nossos dois nomes no *script*. Mas eu recusei.

O projeto degringolou. Cerca de dez anos mais tarde [1971], Trumbo conseguiu realizar o filme sozinho. Assisti em Cannes e participei com Trumbo da entrevista coletiva. Subsistia alguma coisa de interessante naquele filme longo demais, infelizmente ilustrado por sonhos acadêmicos.

Enfim, para terminar com meus projetos americanos, acrescento que Woody Allen me propôs representar meu próprio papel em *Noivo neurótico, noiva nervosa* [*Annie Hall*, 1977]. Ofereciam-me 30 mil dólares de cachê por dois dias de trabalho, mas eu teria que ficar uma semana em Nova York. Após alguma hesitação, recusei. Foi finalmente Marshall McLuhan que desempenhou seu próprio papel no hall de um cinema. Vi o filme mais tarde, não gostei nada nada.

Por diversas vezes, produtores americanos e europeus me propuseram realizar um filme baseado em *Sobre o vulcão*, de Malcolm Lowry, que se passa todo em Cuernavaca. Li e reli o livro sem conseguir imaginar uma solução realmente cinematográfica. Aproveitando apenas a ação exterior, ela parece de uma extrema banalidade. Tudo acontece dentro do personagem principal. Como traduzir em imagens os conflitos desse mundo interior?

Li oito adaptações diferentes. Nenhuma me convenceu. Por sinal,

constato que outros diretores ficaram como eu atraídos pela beleza do livro e que até agora todos desistiram.

O REGRESSO

Em 1940, depois da minha nomeação para o MOMA, fui obrigado a passar por um interrogatório meticuloso, durante o qual me fizeram todo tipo de pergunta, em particular sobre minhas relações com o comunismo. Isso para me tornar imigrante legal. Em seguida, viajei com minha família para o Canadá, de onde voltei depois de algumas horas por Niagara Falls. Simples formalidade.

Em 1955, o problema voltou a se manifestar com mais severidade. Eu voltava de Paris depois das filmagens de *Assim é a aurora* quando fui detido no aeroporto. Fizeram-me entrar numa saleta e ali eu soube que figurava no comitê de apoio à revista *España Livre*, violentamente antifranquista, que atacara os Estados Unidos. Como ao mesmo tempo eu figurava entre os signatários de um manifesto contra a bomba atômica, impuseram-me um novo interrogatório, no qual as mesmas perguntas sobre minhas posições políticas voltaram. Incluíram-me na famosa lista negra. Sempre que eu passava pelos Estados Unidos, via-me submetido às mesmas medidas discriminatórias, tratado como um gângster. Essa inclusão na lista negra só foi anulada em 1975.

Só voltei a Los Angeles em 1972, para a apresentação de *O discreto charme da burguesia* no festival. Reencontrei com prazer as calmas alamedas de Beverly Hills, a impressão de ordem e segurança, a amabilidade americana. Um dia, recebi um convite de George Cukor para almoçar, convite inesperado, pois eu não o conhecia. Serge Silberman e Jean-Claude Carrière, que estavam comigo, também foram convidados, bem como meu filho Rafael, que mora em Los Angeles. Também haveria, ele nos disse, “alguns amigos”.

Foi na realidade um almoço extraordinário. Primeiros a chegar à magnífica mansão de Cukor, que nos recebeu calorosamente, vimos entrar, semicarregado por uma espécie de escravo negro com músculos consideráveis, um velho espectro cambaleante, venda no olho, que reconheci como John Ford. Eu nunca estivera com ele. Para minha grande

surpresa, pois julgava que ele ignorava até a minha existência, veio sentar ao meu lado num sofá e se disse feliz por me saber de volta a Hollywood. Contou inclusive que estava preparando um filme – "*a big western*". Mas ele morreu alguns meses depois.

Nesse momento da conversa, ouvimos uns passinhos se arrastando no assoalho. Virei e vi Hitchcock, que entrava na sala, todo róseo e roliço, e se dirigia para mim com os braços estendidos. Eu tampouco o conhecia, mas sabia que por diversas vezes havia me tecido elogios publicamente. Veio sentar ao meu lado, depois exigiu ficar à minha esquerda durante o almoço. Com uma das mãos em volta do meu pescoço, meio deitado no meu ombro, não cessava de falar de sua adega, de seu regime (comia muito pouco) e sobretudo da perna cortada de *Tristana*: "Ah, aquela perna…".

Em seguida, chegaram William Wyler, Billy Wilder, George Stevens, Ruben Mamoulian, Robert Wise e um diretor muito mais jovem, Robert Mulligan. Passamos à mesa após alguns aperitivos, na penumbra de uma grande sala de jantar iluminada por candelabros. Em minha homenagem realizava-se uma estranha reunião de fantasmas que nunca haviam se reunido antes, todos falando dos "*good old days*", os bons e velhos tempos. De *Ben-Hur* [1959] a *Amor, sublime amor* [*West Side Story*, 1961], de *Quanto mais quente, melhor* [*Some Like it Hot*, 1959]a *Interlúdio* [*Notorious*, 1946], de *No tempo das diligências* [*Stagecoach*, 1939] a *Assim caminha a humanidade* [*Giant*, 1956], quantos filmes em volta daquela mesa…

Depois da refeição, alguém teve a ideia de mandar chamar um fotógrafo da imprensa para tirar o retrato da família. A fotografia devia ser um dos *collector's items* do ano. Infelizmente, John Ford não figura nela. Seu escravo negro voltara para pegá-lo no meio do almoço. Ele nos disse até logo debilmente e, esbarrando nas mesas, partiu para não mais nos rever.

Durante esse almoço, vários brindes foram erguidos. George Stevens, em especial, ergueu seu copo "àquele que, apesar de nossas diferenças de origem e crenças, nos reúne em torno desta mesa".

Levantei e aceitei brindar com ele, mas sempre ressabiado a respeito da solidariedade cultural, com a qual sempre se conta muito, eu disse: "Bebo, mas com um pé atrás".

■

No dia seguinte, Fritz Lang me convidou para visitá-lo em sua casa. Muito cansado, ele não pudera comparecer ao almoço na casa de Cukor. Eu tinha 72 anos nessa época. Fritz Lang já passava dos oitenta.

Nos encontrávamos pela primeira vez. Conversamos durante uma hora e tive tempo de lhe dizer o papel decisivo que todos os seus filmes haviam representado na escolha da minha vida. Depois, antes de me despedir – isso não está nos meus hábitos –, pedi que me dedicasse uma fotografia.

Bastante surpreso, procurou uma e a autografou para mim. Mas era uma fotografia de sua velhice. Perguntei se não teria também uma fotografia dos anos 1920, da época de *A morte cansada* e *Metropolis*.

Ele encontrou uma e escreveu uma dedicatória magnífica. Em seguida, me despedi e voltei para o hotel.

Não sei direito o que fiz com essas fotografias. Dei uma delas a um cineasta mexicano, Arturo Ripstein. A outra deve estar em algum lugar.

MÉXICO 1946-1961



Juan Luis Buñuel e a mãe Jeanne Rucar em sua casa no México, 1950

EU ME SENTIA TÃO POUCO ATRAÍDO PELA AMÉRICA LATINA QUE DIZIA sempre aos meus amigos: “Se eu desaparecer, me procurem em qualquer lugar do mundo, menos lá”. Apesar disso, moro no México há 36 anos. Tornei-me inclusive cidadão mexicano a partir de 1949. Muitos espanhóis no fim da guerra civil escolheram o México como terra de exílio, entre os quais alguns de meus melhores amigos. Esses espanhóis pertenciam a todas as classes sociais. Havia entre eles operários, mas também escritores e cientistas, que se adaptaram a seu novo país sem muita dificuldade.

No que me diz respeito, quando Oscar Dancigers me propôs realizar um filme na Cidade do México, eu estava prestes a obter nos Estados Unidos a documentação para me tornar cidadão americano. Nessa época, conheci Fernando Benítez, grande etnólogo mexicano, que me perguntou se eu desejava permanecer no México. Diante da minha resposta afirmativa, ele me encaminhou a Héctor Pérez Martínez, um ministro que tudo indicava seria presidente se a morte não tivesse decidido de outra forma. Ele me recebeu no dia seguinte e garantiu que eu conseguiria obter facilmente um visto para toda a minha família. Voltei a falar com Oscar, disse que concordava, fui até Los Angeles e retornei com minha mulher e meus dois filhos.

Entre 1946 e 1964, de *Grande Cassino* a *Simão do deserto*, dirigi vinte filmes no México (de um total de 32). À exceção de *Robinson Crusoé* e *A adolescente*, de que já falei, todos esses filmes foram rodados em língua espanhola com atores e técnicos mexicanos. O tempo de filmagem variou entre dezoito e 24 dias – o que é extremamente rápido –, exceto no caso de *Robinson Crusoé*. Orçamentos reduzidos, salário dos mais modestos. Em duas oportunidades, fiz três filmes num ano.

A necessidade em que me encontrava de viver do meu trabalho e com ele prover minha família talvez explique que hoje em dia esses filmes sejam tão diversamente julgados, o que compreendo muito bem. Às vezes fui obrigado a aceitar temas que não havia escolhido e trabalhar com atores não condizentes com seus papéis. Ainda assim, já disse isso várias vezes, acho que nunca filmei uma cena que fosse contrária às minhas convicções, à minha moral pessoal. Nesses filmes desiguais, nada me parece indigno. Acrescento que minhas relações de trabalho com os técnicos mexicanos

foram excelentes a maior parte do tempo.

Não me apetece nem um pouco passar em revista todos os meus filmes e dizer o que penso deles – não é a mim que cabe fazê-lo. Além disso, não creio que uma vida possa ser confundida com uma obra. Eu gostaria apenas, depois de todos esses anos mexicanos, de dizer a respeito de cada um desses filmes o que guardei, o que me impressionou (será frequentemente um detalhe), recordações que talvez ajudem a conhecer o México de uma maneira diferente, pelo viés do cinema.

Com relação a meu primeiro filme mexicano, *Grande Cassino*, Oscar Dancigers tinha sob contrato duas grandes estrelas latino-americanas, o cantor Jorge Negrete, extremamente popular, verdadeiro *charro* mexicano, que entoava o *benedícite* antes de se pôr à mesa e nunca se separava de seu professor de equitação, e a cantora argentina Libertad Lamarque. Tratava-se então de um filme musical. Propus uma história de Michel Veber, que se passava no mundo dos petroleiros.

A ideia foi aceita. Fui pela primeira vez ao balneário de San José Purúa, no Michoacán, grande hotel termal, num esplêndido cânion semitropical, onde eu viria a escrever mais de vinte filmes. Refúgio verdejante e florido considerado não sem motivo um paraíso, aonde ônibus de turistas americanos embevecidos vêm regularmente passar 24 horas. Eles tomam o mesmo banho radioativo à mesma hora, bebem o mesmo copo de água mineral, seguido do mesmo daiquiri, da mesma refeição, e, de manhã cedinho, vão embora.

Eu não ficava detrás de uma câmera desde Madri, fazia uns quinze anos. Contudo, se a história do filme não tem nenhum interesse, julgo a técnica bem razoável.

Na história exageradamente melodramática, Libertad chegava da Argentina para procurar o assassino de seu irmão. A princípio suspeitava de Negrete, antes de os dois protagonistas se reconciliarem e vir a indefectível cena de amor. Como todas as cenas de amor convencionais, esta me enfastiava, e tentei destruí-la.

Daí eu ter pedido a Negrete para pegar uma varinha, durante a cena, e mergulhá-la mecanicamente na lama petrolífera, a seus pés. Depois rodei um plano aproximado de outra mão, com a varinha revolvendo a lama. Na

tela inevitavelmente pensamos em coisa diferente de petróleo.

A despeito das duas imensas estrelas, o filme fez apenas um sucesso modesto. Então me "castigaram". Fiquei dois anos e meio sem trabalhar, à toa, às moscas. Vivíamos do dinheiro enviado por minha mãe. Moreno Villa vinha me visitar diariamente.

Comecei a escrever um roteiro com um dos maiores poetas espanhóis, Juan Larrea. O filme, intitulado *Ilegible hijo de la flauta*, apresentava-se como de caráter surrealista com algumas ótimas ideias, mas agrupadas em torno de uma tese discutível: a velha Europa acabou, um novo espírito desponta na América Latina. Oscar Dancigers tentou em vão montar o filme. Muito mais tarde, em 1980, uma revista mexicana, *Vuelta*, publicou o roteiro. Mas Larrea, sem me avisar, acrescentara elementos simbólicos que não me agradavam.

Em 1949, Dancigers veio me falar de outro projeto. Fernando Soler, grande ator mexicano, iria realizar para ele um filme em que também desempenhava o papel principal. Achando que era um pouco demais para um homem só, procurava um diretor honesto e dócil. Oscar me oferecia esse papel. Aceitei imediatamente.

O filme chama-se *El gran calavera*.

Não penso que apresente o menor interesse. Mas fez tanto sucesso que Oscar disse: "Vamos fazer um filme de verdade juntos. É só procurarmos um tema".

OS ESQUECIDOS

Oscar achava interessante a ideia de um filme sobre crianças pobres e semiabandonadas, vivendo de expedientes (eu também gostava muito de *Vítimas da tormenta* [*Sciuscià*, 1946], de Vittorio de Sica).

Durante quatro ou cinco meses, ora com meu cenógrafo, o canadense Fitzgerald, ora com Luis Alcoriza, porém o mais das vezes sozinho, pus-me a percorrer as "cidades perdidas", isto é, os subúrbios precários, paupérrimos, que cercavam a Cidade do México. Ligeiramente disfarçado, usando minhas roupas mais velhas, eu observava, escutava, fazia perguntas, estabelecia relações. Algumas coisas vistas foram inseridas diretamente no filme. Entre os insultos múltiplos que eu viria a receber após o lançamento, Ignacio

Palacio escreveu por exemplo que era inadmissível eu ter instalado três camas de bronze dentro de um barraco de tábuas. Ora, isso era verdade. Aquelas camas de bronze eu as vira dentro de um barraco de tábuas. Alguns casais privavam-se de tudo para comprá-las, depois do casamento.

Escrevendo o roteiro, quis introduzir algumas imagens inexplicáveis, bem rápidas, que pudessem fazer os espectadores pensarem: será que vi mesmo o que vi? Por exemplo, quando os meninos vão atrás do cego no terreno baldio, passam em frente a um grande prédio em construção, e eu queria dispor uma orquestra de cem músicos tocando nos andaimes sem ser ouvida. Oscar Dancigers, que temia o fracasso do filme, me proibiu.

Proibiram-me até de mostrar uma cartola quando a mãe de Pedro – o personagem principal – rejeita o filho que volta para casa. Por causa dessa cena, aliás, a cabelereira pediu demissão, dizendo que nenhuma mãe mexicana se comportaria daquela forma. Alguns dias antes eu lera num jornal que uma mãe mexicana atirara seu bebê pela janela de um trem.

De toda forma, a equipe inteira, embora trabalhando com grande seriedade, manifestava hostilidade pelo filme. Um técnico, por exemplo, me perguntava: “Mas por que o senhor não faz um filme mexicano autêntico, em vez de um filme miserável como esse?”. Pedro de Urdemalas, um escritor que me ajudara a introduzir expressões mexicanas nos diálogos, se recusou a incluir seu nome nos créditos.

O filme foi rodado em 21 dias. Terminei no tempo estipulado, como em todos os meus filmes. Com relação ao plano de trabalho, nunca tive, acho, uma única hora extra. Acrescento que nunca precisei de mais de três ou quatro dias para a montagem/edição de um filme, isso em razão de meu método de filmagem, e que jamais gastei mais de 20 mil metros de película, o que é pouco.

Pelo roteiro e direção de *Os esquecidos* [Los olvidados, 1950], recebi 2 mil dólares. E não ganho nenhuma porcentagem.

Lançado muito lamentavelmente na Cidade do México, o filme permaneceu quatro dias em cartaz e suscitou de imediato reações violentas. Um dos grandes problemas do México, hoje como ontem, é um nacionalismo levado ao extremo que trai um profundo complexo de inferioridade. Sindicatos e associações diversas pediram minha expulsão

sumária. A imprensa atacava o filme. Os raros espectadores saíam do cinema como de um enterro. No fim da sessão *privê*, enquanto Lupe, ex-mulher do pintor Diego Rivera, mantinha-se imperiosa e desdenhosa, sem me dirigir uma palavra, outra mulher, Berta, casada com o poeta espanhol León Felipe, precipitou-se para mim louca de indignação, mostrando as unhas, gritando que eu acabava de cometer uma infâmia, um horror contra o México. Eu fazia força para continuar calmo e imóvel, enquanto suas perigosas unhas agitavam-se a três centímetros de meus olhos. Felizmente, Siqueiros, outro pintor, que se achava nessa mesma projeção, interveio para me parabenizar calorosamente. Como ele, um grande número de intelectuais mexicanos gostou do filme.

No fim de 1950, voltei a Paris para apresentá-lo. Caminhando pelas ruas, que eu reencontrava após dez anos de ausência, sentia lágrimas nos olhos. Todos os meus amigos viram o filme no Studio 28 e ficaram, acho, tocados. No entanto, já no dia seguinte Georges Sadoul mandou me dizer que precisava me comunicar uma coisa grave. Nos encontramos num café perto da Étoile e ele me contou, muito comovido e até mesmo transtornado, que o Partido Comunista acabara de lhe pedir para não falar do filme. Perplexo, perguntei por quê.

– Porque é um filme burguês – ele respondeu.

– Um filme burguês? Como assim?

– Em primeiro lugar – ele disse –, vemos através da vitrine de uma loja um dos três jovens ser abordado por um homossexual, que lhe faz propostas. Chega então um policial e o homossexual foge. Isso significa que a polícia desempenha um papel útil: ora, não é possível dizer uma coisa dessas! E, depois, no reformatório, você mostra um diretor excessivamente atencioso, excessivamente humano, que deixa uma criança sair para comprar cigarros!

Esses argumentos me pareceram pueris, ridículos, e eu disse a Sadoul que não podia fazer nada. Por sorte, alguns meses mais tarde o diretor soviético Pudovkin assistiu ao filme e escreveu um artigo entusiasta no *Pravda*. A atitude do Partido Comunista francês mudou de um dia para o outro, e Sadoul ficou muito contente.

Eis uma das condutas dos Partidos Comunistas de que sempre discordei.

Há uma outra, geralmente ligada à primeira, que sempre me chocou, a que consiste em afirmar depois da "traição" de um camarada: "Ele escondia bem o jogo, mas traía desde o início!".

Em Paris, durante sessões *privês*, outro adversário do filme foi o embaixador do México, Torres Bodet, homem culto que passara longos anos na Espanha, chegando a colaborar na *Gaceta Literaria*. Ele também achava que *Os esquecidos* desonrava seu país.

Tudo mudou depois do Festival de Cannes, quando o poeta mexicano Octavio Paz – de quem Breton foi o primeiro a me falar e que admiro há muito tempo – distribuiu pessoalmente na entrada da sala um artigo que escrevera, sem dúvida o melhor que li, um belíssimo artigo. O filme fez um grande sucesso, obteve críticas mirabolantes e o prêmio de direção.

Eu só tinha uma tristeza, uma vergonha, o subtítulo que os distribuidores do filme, na França, julgaram por bem acrescentar ao título: *Piété pour eux* ("Piedade para eles"). Ridículo.

Depois do sucesso europeu, eu me vi absolvido do lado mexicano. Os insultos cessaram, e o filme foi relançado num bom cinema da Cidade do México, permanecendo dois meses em cartaz.

▪

No mesmo ano, dirigi *Susana* (batizado na França como *Susana la perverse*!), filme sobre o qual nada tenho a dizer a não ser que lamento não ter aprofundado a caricatura, no fim, quando tudo termina milagrosamente bem. Um espectador desavisado pode levar a sério esse desfecho.

Numa das primeiras cenas do filme, quando Susana está na prisão, estava programada no *script* a presença de uma enorme tarântula que devia atravessar a sombra das barras da cela, projetada no chão, onde ela desenhava uma cruz. Quando pedi a tarântula, o produtor me disse: "Não, não encontramos nenhuma tarântula". Bastante contrariado, eu me preparava para prescindir da aranha, quando o contrarregra me disse que havia uma tarântula bem ali, numa pequena gaiola. O produtor mentira, pois receava que eu perdesse tempo com aquilo.

Na realidade, colocamos a gaiola fora do campo, abrimos, empurrei a tarântula com uma varinha e ela atravessou a sombra das barras logo da

primeira vez, exatamente onde eu queria. Isso nos tomou menos de um minuto.

Três filmes em 1951: *A filha do engano* [*La hija del engaño*] primeiro, título ruim de Dancigers para o que não passava de uma nova versão de *Don Quintín*, a peça de Arniches. Eu já produzira um filme tirado dessa mesma peça, em Madri, nos anos 1930. Em seguida, *Uma mulher sem amor* [*Una mujer sin amor*], possivelmente meu pior filme. Pediram-me que fizesse um *remake* de um bom filme que André Cayatte, na França, extraíra de *Pierre e Jean*, de Maupassant. Instalaram uma moviola num tablado para que eu copiasse Cayatte plano por plano. Naturalmente, recusei e preferi filmar à minha maneira. Resultado medíocre.

Em contrapartida, guardo excelente lembrança de *Subida ao céu* [*Subida al cielo*], relato de uma viagem de ônibus, rodado nesse mesmo ano de 1951. O roteiro inspirava-se em algumas peripécias ocorridas com o produtor do filme, o poeta espanhol Altolaguirre, velho amigo da época de Madri, que se casara com uma cubana riquíssima. Tudo se passava no estado de Guerrero, que é provavelmente, ainda hoje, um dos mais violentos do México.

Filmagem rápida, deplorável a maquete do ônibus que vemos avançar aos solavancos pela encosta da montanha, sem falar nos imprevistos das filmagens mexicanas: o plano de trabalho previa três noites para a filmagem de uma longa cena durante a qual é enterrada uma garotinha, mordida por uma cobra, num cemitério onde se instalou um cinema ambulante. No último momento, vieram me anunciar que por razões sindicais a filmagem de três noites estava reduzida a duas horas. Foi preciso reorganizar tudo num único plano, suprimir a projeção planejada, fazer rápido. Adquiri no México, por necessidade, uma grande rapidez de execução – que, algumas vezes, lamento *a posteriori*.

Foi também durante as filmagens de *Subida ao céu* que o assistente do diretor de produção ficou retido no Hotel Las Palmeras, em Acapulco, por contas penduradas.

O ALUCINADO

Rodado em 1952, depois de *Robinson Crusoé*, *O alucinado* é um dos meus filmes prediletos. Para dizer a verdade, ele não tem nada de mexicano, a

ação poderia se desenrolar em qualquer lugar, uma vez que se trata do retrato de um paranoico.

Os paranoicos são como os poetas. Nascem assim. Além disso, interpretam sempre a realidade no sentido de sua obsessão, à qual tudo se relaciona. Suponhamos por exemplo que a mulher de um paranoico toque uma pequena frase ao piano. O marido imediatamente se convence de que se trata de um sinal trocado com seu amante, escondido na rua. E por aí afora.

O alucinado comportava certo número de detalhes verídicos, tirados da observação cotidiana, e também uma boa parte de invenção. Por exemplo, no início, na cena do *mandatum*, da lavagem dos pés na igreja, o paranoico detecta imediatamente a vítima, como um falcão assinala uma cotovia. Questiono-me se essa intuição repousa sobre alguma realidade.

O filme foi apresentado no Festival de Cannes durante uma sessão organizada – pergunto-me por quê – em homenagem aos ex-combatentes e mutilados de guerra, que protestaram veementemente. De maneira geral, o filme foi mal recebido. Com poucas exceções, em Cannes a imprensa foi ruim. Jean Cocteau, que anteriormente me dedicara algumas páginas em *Opium*, chegou a declarar que, com *O alucinado*, eu me "suicidara". É verdade que mais tarde mudou de opinião.

Um consolo me foi oferecido em Paris por Jacques Lacan, que viu o filme durante uma sessão organizada para 52 psiquiatras na Cinemateca de Paris. Falou-me demoradamente do filme, no qual reconhecia a marca da verdade, e passou-o em várias ocasiões para seus alunos.

Na Cidade do México, um desastre. No primeiro dia, Oscar Dancigers saiu do cinema completamente arrasado, dizendo: "Mas, eles estão rindo!". Entrei no cinema e vi a cena em que – remota lembrança dos banheiros de San Sebastián – o homem enfia uma agulha comprida num buraco de fechadura para espetar no olho do observador desconhecido que ele imagina atrás da porta, e, de fato, as pessoas riam às gargalhadas.

Foi preciso todo o prestígio de Arturo de Córdoba, que fazia o papel principal, para que o filme permanecesse duas ou três semanas em cartaz.

A propósito de paranoicos, posso relatar um dos mais belos medos da minha vida, que se situa por volta de 1952, mais ou menos na época de *O*

alucinado. Eu sabia da existência, em nosso bairro na Cidade do México, de um oficial muito parecido com o personagem do filme. Por exemplo, ele anunciava sua partida para manobras e voltava à noite disfarçando a voz e dizendo à própria mulher do outro lado da porta: "Seu marido já foi, pode abrir…".

Contei esse detalhe e alguns outros a um amigo, que escreveu um artigo para um jornal. Já conhecendo os hábitos de alguns mexicanos, fiquei realmente assustado: estava em maus lençóis, não havia dúvida.

Qual seria sua reação? O que eu faria se ele viesse bater à minha porta, empunhando uma arma e exigindo justiça?

Não aconteceu nada. Talvez ele lesse outro jornal.

▪

A propósito de Cocteau: no Festival de Cannes, em 1954, ele presidia o júri, do qual eu fazia parte. Um dia, ele disse que queria falar comigo e marcou um encontro no bar do Carlton à tarde, uma hora calma. Cheguei com a minha pontualidade habitual, procurei Cocteau por toda parte (apenas algumas mesas estavam ocupadas), esperei meia hora e fui embora.

À noite ele me perguntou por que eu não tinha aparecido. Contei o que acontecera. Ele então disse que fizera exatamente a mesma coisa que eu, na mesma hora, sem dar conta da minha presença. Tenho certeza de que ele não estava mentindo.

Fizemos todas as verificações necessárias, sem encontrar a menor explicação para o nosso encontro muito misteriosamente frustrado.

▪

Em 1930, em parceria com Pierre Unik, eu havia escrito um roteiro inspirado no livro *O morro dos ventos uivantes*. Como todos os surrealistas, eu me sentia muito atraído por esse romance e queria adaptá-lo para o cinema. A oportunidade apresentou-se no México, em 1953 [*Escravos do rancor*]. Retomei o roteiro, decerto um dos melhores que tive nas mãos. Lamentavelmente, fui obrigado a aceitar os atores contratados por Oscar para um filme musical, Jorge Mistral, Ernesto Alonso, uma cantora e dançarina de rumbas (*una rumbera*), Lilia Prado, para o papel de uma moça romântica, e uma atriz polonesa, Irasema Dillian, que, apesar do tipo eslavo,

devia fazer a irmã de um mestiço mexicano. Prefiro não falar dos problemas que tive que resolver durante as filmagens, para um resultado dos mais discutíveis.

▪

Numa cena do filme, um velho lia para uma criança uma passagem que para mim é a mais bonita da Bíblia, muito acima do Cântico dos Cânticos. Está no Livro da Sabedoria (2, 1-9), que não figura em todas as edições, longe disso. O autor dessas linhas admiráveis as põe na boca dos ímpios (caso contrário, seriam impronunciáveis). Basta colocar entre parênteses as primeiras palavras e ler:

> (Pois os ímpios nos dizem com seus falsos raciocínios:) curta é a nossa vida, e cheia de tristezas, para a morte não há nenhum remédio: não há notícia de ninguém que tenha voltado da região dos mortos. Um belo dia, nasce mos, para sermos como se jamais tivéssemos sido! É fumaça a respiração de nossos narizes, e nosso pensamento uma centelha que parte de nosso coração pulsante! Extinta ela, nosso corpo se tornará pó, e o nosso espírito se dissipará como um vapor inconsistente! Com o tempo nosso nome cairá no esquecimento, e ninguém se lembrará de nossas obras. Nossa vida passará como os traços de uma nuvem, desvanecer-se-á como uma névoa que os raios do sol expulsam e que seu calor dissipa. Pois nossa vida é uma sombra que passa, e nenhum reinício é possível uma vez chegado o fim; porque o selo lhe é aposto e ninguém volta. Vinde, portanto! Aproveitemo-nos das boas coisas que existem, vivamente gozemos das criaturas durante nossa juventude! Inebriemo-nos de vinhos preciosos e de perfumes, e não deixemos passar a flor da primavera! Coroemo-nos de botões de rosas antes que eles murchem! Nenhum de nós falte à nossa orgia; em toda parte deixemos sinais de nossa alegria, porque este é o nosso quinhão, esta a nossa sorte!

Nenhuma palavra a substituir nessa remota profissão de ateísmo. É como se ouvíssemos a mais bela página do Divino Marquês.

▪

Nesse mesmo ano, depois de *A ilusão viaja de trem* [*La ilusión viaja en tranvía*], filmei *O rio e a morte* [*El río y la muerte*, 1954], apresentado no Festiva de Veneza. Inspirado na facilidade com que é possível assassinar seu semelhante, o filme incluía um grande número de assassinatos aparentemente banais e mesmo gratuitos. A cada assassinato, o público de Veneza ria e gritava em coro: "Mais um! Mais um!".

Entretanto, quase todos os acontecimentos que o filme narra são verídicos, proporcionando ao mesmo tempo um olhar interessante sobre esse aspecto dos costumes mexicanos. O uso assíduo da pistola não é exclusivo do México. Acha-se espalhado em grande parte da América Latina, em especial na Colômbia. Nesse continente, há países onde a vida humana – a sua e a do outro – tem menos importância que em outros lugares. Pode-se matar por um sim ou um não, por um olhar atravessado, ou até simplesmente "porque eu estava com vontade". Todas as manhãs os jornais mexicanos noticiam certos crimes que continuam a assombrar os europeus. Por exemplo, entre os casos mais curiosos: um homem espera tranquilamente o ônibus. Chega outro homem, que lhe pede uma informação. "Passa algum ônibus que vá até Chapultepec?" "Sim", responde o primeiro. "E para ir a tal lugar?" "Sim", responde o outro. "E para ir a San Angel?" "Ah, não", responde o homem interrogado. "Pois bem", diz-lhe o outro, "aqui está pelos três." E mete três balas em seu corpo, matando-o na hora. Como teria dito Breton, um puro ato surrealista.

Ou então (esta foi uma das primeiras histórias que li no jornal ao chegar): um homem entra no número 39 de uma rua e pergunta pelo sr. Sánchez. O porteiro lhe responde que não conhece nenhum sr. Sánchez, que este mora no 41. O homem vai até o 41 e pergunta pelo sr. Sánchez. O porteiro lhe responde que Sánchez mora de fato no 39 e que o porteiro do primeiro prédio se enganara.

O homem volta ao 39 e explica ao primeiro porteiro o que está se passando. O porteiro pede que espere um instante (*un momento*), passa a outro recinto, volta com um revólver e mata o visitante.

O que mais me espantou nessa história foi o tom com que o jornalista a contava, como se desse razão ao porteiro: *Lo mata por preguntón* ("Foi morto porque perguntava demais").

Uma das cenas do filme lembra um costume do estado de Guerrero – onde o governo lança de tempos em tempos uma campanha de *despistolización*, depois da qual todo mundo corre para se "repistolizar". Nessa cena, um homem mata outro homem e foge. A família do defunto pega o cadáver e o leva de casa em casa para se despedir dos amigos, dos vizinhos. Em todas as portas, todos bebem, beijam-se, às vezes cantam. Param enfim por um instante diante da casa do assassino, cuja porta continua obstinadamente fechada, apesar dos chamados.

O prefeito de um lugarejo me disse um dia como uma coisa muito natural: "*Cada domingo tiene su muertito*" ("Todo domingo tem seu defuntinho").



No set de *Nazarin*, 1958

O que não me agrada é a tese que o filme parece defender, que vem do livro que lhe serve de base: "Instruamo-nos, cultivemo-nos, tornemo-nos todos universitários e pararemos de nos matar". Não acredito nisso.

No caso de *O rio e a morte* [*El río y la muerte*] eu gostaria de contar algumas histórias pessoais, em sua maioria lembranças das filmagens. Aproveito para confessar que toda a vida gostei de armas, desde a infância. No México, até recentemente, sempre levava uma comigo. Não obstante, esclareço que nunca fiz uso delas contra meu semelhante.

Além disso, como se fala muito do machismo mexicano, talvez não seja inútil lembrar que essa atitude "viril", e em consequência a situação da

mulher no México, tem uma raiz espanhola que de nada adianta dissimular. O machismo procede de um sentimento muito forte e vaidoso da dignidade do homem. Ele é extremamente melindroso, suscetível, e nada mais perigoso do que um mexicano fitando-o calmamente e lhe dizendo numa voz doce, por exemplo porque você se recusou a beber com ele a décima tequila, esta frase sempre temível:

"*Me está usted ofendiendo*."

Nesse caso, é melhor beber o décimo copo.

A essas manifestações de puro machismo mexicano acrescentam-se às vezes casos extraordinários de justiça sumária. Daniel, que foi meu assistente em *Subida ao céu*, me contou a seguinte história: um domingo ele tinha ido caçar com sete ou oito amigos. Ao meio-dia, pararam para almoçar. De repente, viram-se cercados por homens armados, a cavalo, que lhes tomaram os fuzis e as botas.

Um dos caçadores era amigo de uma personalidade importante da região. Contaram-lhe a desventura. A personalidade importante pediu alguns detalhes para identificação e acrescentou:

"Tenho a honra de convidá-los para tomar um trago no próximo domingo."

No domingo seguinte, eles voltaram. O anfitrião os recebeu amavelmente, ofereceu café e licores, depois pediu que passassem para um cômodo ao lado. Ali eles encontraram suas botas e seus fuzis. Os caçadores perguntaram imediatamente quem eram os agressores, se podiam vê-los. O homem respondeu sorrindo que não valia a pena.

Nunca mais foram vistos. Assim "desaparecem" todos os anos milhares de pessoas na América Latina. A Liga dos Direitos Humanos e a Anistia Internacional intervêm em vão. Os desaparecimentos continuam.

Um assassino mexicano é avaliado pelo número de vidas que deve. Diz-se que ele *deve* tantas vidas. Ouvimos falar de matadores que *deviam* até uma centena de vidas. Nesse caso, quando o chefe de polícia os apanha, não se constrange com nenhuma formalidade.

Durante as filmagens de *A morte no jardim* [*La mort en ce jardin*, 1956], perto do lago de Catemaco, o chefe de polícia local, que fizera uma verdadeira faxina em toda a região, vendo que o ator francês Georges

Marchal gostava de armas e de tiro, convidou-o, como se se tratasse de coisa bastante natural, para uma caçada ao homem. Ele precisava perseguir um assassino conhecido. Marchal recusou, horrorizado. Algumas horas mais tarde, vimos os policiais passando. O chefe nos contou displicentemente que o caso terminara bem.

▪

Um dia, vi num estúdio cinematográfico um excelente diretor chamado Chano Urueta trabalhando ostensivamente com um Colt no cinto. Quando lhe perguntei para que servia aquela arma, ele me respondeu:

"Nunca se sabe o que pode acontecer."

Em outra ocasião, para *Ensaio de um crime* [*Ensayo de un crimen*, 1955, que no Brasil recebeu também o título *A vida criminosa de Archibaldo de la Cruz*], o sindicato me obrigou a gravar uma música. Trinta músicos se apresentaram num auditório e, como estava muito calor, tiraram o paletó. Juro que três quartos deles carregavam um revólver num coldre, sob a axila.

▪

Meu operador, Agustín Jiménez, queixava-se da insegurança das estradas mexicanas, sobretudo à noite. Nessa época, nos anos 1950, não era recomendável parar, por exemplo, se encontrássemos um carro acidentado e pessoas fazendo sinal. Soubemos de alguns casos, na verdade bem raros, de agressões cometidas dessa forma.

Para provar o que disse, Jiménez acrescentou, falando de seu cunhado:

"Outra noite ele estava voltando de Toluca para a Cidade do México (é uma grande estrada, muito movimentada, quase uma autoestrada), quando de repente viu um carro na ribanceira e pessoas pedindo que ele parasse. Claro, ele acelerou. Ao passar, atirou quatro vezes. É realmente impossível circular à noite!"

Outro exemplo, que poderíamos denominar "roleta mexicana". Vargas Vila, um célebre romancista argentino, chegou ao México em torno de 1920. Foi recebido por uns vinte intelectuais mexicanos, que lhe ofereceram um banquete. No fim da refeição, após inúmeros brindes, ele notou que os mexicanos sussurravam entre si. Em seguida, um deles convidou Vila a deixar o recinto.

Curioso, ele se perguntava o que estariam tramando. Um dos intelectuais presentes pegou então seu revólver, puxou o gatilho e explicou:

"Veja. Este revólver está carregado. Vamos jogá-lo para o alto. Ele cairá sobre a mesa. Pode ser que não aconteça nada. Mas pode ser também que, com o choque, uma bala seja disparada."

Vargas Vila protestou veementemente, e o jogo foi adiado para outra ocasião.

Várias personalidades cultuam esse ritual da arma de fogo que por muito tempo caracterizou o México: o pintor Diego Rivera, por exemplo, que um dia atirou num caminhão; e o diretor Emilio "Indio" Fernández, que realizou *Maria Candelaria* [1944] e *La perla* [1947], e que a mania pelo Colt 45 levou à prisão.

Ao voltar de um Festival de Cannes em que um prêmio de melhor fotografia coubera a um de seus filmes (seu chefe operador era Gabriel Figueroa, com quem trabalhei diversas vezes), ele recebeu quatro jornalistas na inverossímil casa-castelo que mandara construir na Cidade do México. Conversaram, os jornalistas falaram do prêmio de fotografia, ele respondeu que se tratava na verdade de um prêmio de direção, ou de um Grand Prix. Os jornalistas se recusaram a acreditar, ele insistiu e disse:

– Um momentinho, vou subir para pegar os documentos.

Assim que Fernández deixou o recinto, um jornalista clarividente disse aos outros que com toda a certeza ele tinha ido pegar não o diploma, mas o revólver. Levantaram-se todos e fugiram depressa, mas não o suficiente, pois o diretor atirou do primeiro andar pela janela e feriu um deles no peito.

▪

A história da "roleta mexicana" me foi contada por um dos maiores escritores mexicanos, Alfonso Reyes, a quem eu via muito em Paris e na Espanha. Ele me contou também que um dia, no início dos anos 1920, foi até o escritório de Vasconcelos, então secretário de Estado para Instrução Pública, e conversou alguns minutos com ele – sempre sobre os costumes mexicanos –, antes de concluir:

"Acho que, afora você e eu, todo mundo aqui tem um revólver." "Fale por você", respondeu Vasconcelos, mostrando um 45 escondido sob o paletó.

A mais bela dessas histórias, na qual vejo uma dimensão rara, me foi contada pelo pintor Siqueiros. Ela põe em cena, no fim da Revolução, dois oficiais amigos de longa data, que estudaram juntos na academia militar, mas combateram em lados opostos (os de Obregón e de Villa, por exemplo). Um era prisioneiro do outro e devia ser fuzilado por ele. (Apenas os oficiais eram fuzilados, os soldados eram indultados se consentissem em gritar *Viva* seguido do nome do general vencedor.)

À noite, o oficial vencedor fez o prisioneiro sair de sua cela e o convidou para um trago. Os dois homens deram-se o *abrazo*, a acolada mexicana, e sentaram frente a frente. Estavam arrasados. Falavam entre lágrimas das lembranças de sua infância, de sua amizade e do destino impiedoso que obrigava um a ser o carrasco do outro.

"Quem diria que um dia eu iria fuzilá-lo?", disse um.

"Cumpra o seu dever", respondeu o outro. "Você não tem escolha." Beberam mais, ficaram bêbados e, no fim das contas, horrorizado com a situação, o prisioneiro disse ao amigo:

– Escute, meu amigo: me faça um último favor. Eu preferia que você mesmo me matasse.

Então, com lágrimas nos olhos, sem se levantar da mesa, o oficial vencedor pegou o revólver e realizou o desejo do velho companheiro.

▪

Concluindo esta longa digressão (mas repito que sempre gostei das armas, me sinto muito mexicano nesse aspecto), eu não gostaria que limitassem a imagem que faço do México a uma série de *tiroteos*. Além de esse costume tender a se abrandar, sobretudo depois do fechamento das *armerías* – em princípio todas as armas são registradas, mas estima-se que, apenas na Cidade do México, mais de 500 mil escapem a todo controle –, convém dizer que os crimes realmente abjetos e hediondos (Landru, Petiot, chacinas, açougueiros vendendo carne humana), apanágio dos países industrializados, são extremamente raros no México. Conheço apenas um exemplo: no norte do país, descobriu-se há alguns anos que as garotas de um bordel – conhecidas como Las Poquianches – estavam desaparecendo. De fato, quando a dona do bordel as considerava pouco atraentes, pouco

trabalhadoras ou muito velhas para ainda fazer dinheiro, simplesmente encomendava seu assassinato e as enterrava no jardim. O caso, que despertava ecos políticos, causou certo rumor. Mas em geral trata-se de homicídios muito simples, resumindo-se ao clarão de um tiro de pistola, sem os "horríveis detalhes" que encontramos na França, Inglaterra, Alemanha ou Estados Unidos.

Convém, aliás, deixar claro que o México é um país de verdade, cujos habitantes são animados por um *élan*, um desejo de aprender e de ir para a frente raramente encontrado em outro lugar. Somam-se a isso uma extrema gentileza e um cultivo da amizade e da hospitalidade que fizeram do México, desde a Guerra Civil Espanhola (temos que saudar o grande Lázaro Cárdenas) até o golpe de Estado de Pinochet, no Chile, uma terra de asilo irrestrito. Podemos inclusive dizer que as divergências que existiam entre os mexicanos nativos e os *gachupines* (imigrantes espanhóis) desapareceram.

De todos os países da América Latina, o México talvez seja o mais estável. Vive em paz há aproximadamente sessenta anos. Os levantes militares e o caudilhismo não passam de uma recordação sangrenta. A economia e a instrução pública desenvolveram-se. O país mantém excelentes relações com Estados de tendências políticas bem diversas. E, além de tudo, tem petróleo. Muito petróleo.

É preciso tomar cuidado ao criticar o México, pois certos costumes, que parecem escandalosos para os europeus, não são proibidos pela Constituição. Por exemplo, o nepotismo. É normal, é tradicional o presidente instalar membros de sua família nos postos de comando. Ninguém protesta efetivamente. É assim e pronto.

Um refugiado chileno deu uma definição insólita do México: "É um país fascista atenuado pela corrupção". Há um fundo de verdade nisso, sem sombra de dúvida. Fascista o país parece ser pelo poder absoluto do presidente. Tudo bem, ele não é reelegível sob nenhum pretexto, o que o impede de ser um tirano, mas faz exatamente o que quer durante os seis anos de seu mandato.

Um exemplo extraordinário foi dado há alguns anos pelo presidente Luis Echeverría, um homem esclarecido e de boa vontade, que eu conhecia um pouco e às vezes me mandava umas garrafas de vinho francês. No dia

seguinte à execução na Espanha (Franco ainda ocupava o poder) de cinco ativistas anarquistas, contra a qual a opinião pública mundial se ergueu em vão, Echeverría decidiu-se bruscamente, em poucas horas, por toda uma série de represálias: rompimento das relações comerciais, interrupção das comunicações postais com a Espanha, interrupção do tráfego aéreo, expulsão de alguns espanhóis do México. Só faltou enviar esquadrilhas mexicanas para bombardear Madri.

A esse excesso de poder – que podemos chamar de "ditadura democrática" –, soma-se a corrupção. Dizem que a *mordida* – a propina – é a chave de toda a vida mexicana. Existe em todos os níveis (e não só na Cidade do México). Todos os mexicanos reconhecem isso – e todos os mexicanos são vítimas ou beneficiários da corrupção. Pena. Sem isso, a Constituição mexicana, uma das melhores do mundo, poderia permitir uma democracia exemplar na América Latina.

Que haja ou não haja corrupção no México, este é um problema que só os mexicanos podem resolver. Todos têm consciência dele, traço que pode levar a uma supressão, pelo menos parcial. Que atire a primeira pedra o país do continente americano – incluindo os Estados Unidos – que pode se declarar imune a essa lepra.

Quanto ao poder presidencial exorbitante, se o povo o aceita, é apenas ao povo que cabe resolver o problema. Não podemos ser mais papistas que o papa. De resto, embora mexicano – não de nascença, mas por vontade própria –, julgo-me completamente apolítico.

Finalmente, o México é um dos países no mundo onde o crescimento da população é o mais forte e visível. Essa população, em geral muito pobre, pois os recursos naturais do país são extremamente mal distribuídos, foge dos campos e vem engrossar caoticamente as *ciudades perdidas* que cercam as grandes cidades, sobretudo a Cidade do México. Hoje ninguém sabe dizer quantos habitantes tem essa metrópole sem fim. Dizem que é a mais populosa do mundo, que seu crescimento é vertiginoso (mais de mil camponeses ávidos por trabalho chegam diariamente do campo, instalando-se em qualquer lugar) e alcançará 30 milhões de habitantes no ano 2000. Se acrescentarmos – consequência direta – uma poluição dramática (contra a qual nunca foi tomada nenhuma medida eficaz), a falta

d'água, a defasagem crescente dos salários, a alta dos preços dos produtos mais populares (milho, feijão), a onipotência econômica dos Estados Unidos, seria ilusório dizer que o México resolveu todos os seus problemas. Eu ia esquecendo a insegurança, que se generaliza. Para nos convencermos disso, basta ler a página policial dos jornais.

▪

Como regra geral, regra que conhece honrosas exceções, um ator mexicano nunca faria na tela o que não faria na vida.

Quando eu estava filmando *O bruto* [*El bruto*], em 1953, Pedro Armendáriz, que de vez em quando dava uns tiros de revólver em pleno estúdio, recusava-se energicamente a usar camisas de mangas curtas, as quais, dizia, eram feitas para homossexuais.

Eu o via aterrorizado diante da ideia de que o pudessem tomar por um homossexual. Nesse filme, quando é perseguido por degoladores de matadouros, ele encontra uma jovem órfã, tapa sua boca com a mão para impedi-la de gritar, depois, quando os perseguidores se afastam, como está com uma faca enfiada nas costas, deve dizer-lhe:

"*Arráncame eso que llevo ahí detrás!*"

Durante os ensaios, eu o ouvi gritar encolerizado: "*Yo no digo detrás!*". Ele temia que a palavra "detrás" fosse fatal para sua reputação. Palavra que suprimi sem nenhum problema.

Ensaio de um crime, realizado em 1955, inspirava-se na origem do único romance, acho, do dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli.

O filme fez um grande sucesso por toda parte. Para mim, ele permanece ligado à lembrança de um drama estranho. Numa das cenas, Ernesto Alonso, o ator principal, queimava num forno de ceramista um manequim feito à imagem e semelhança da atriz principal, Miroslava Stern. Ora, pouco tempo depois das filmagens, Miroslava suicidou-se por mágoa de amor e foi cremada – de acordo com sua própria vontade.

▪

Em 1955 e 1956, novamente em contato com a Europa, fiz dois filmes em língua francesa, um na Córsega, *Assim é a aurora*, o outro no México, *A morte no jardim*.

Nunca revi *Assim é a aurora*, inspirado num romance de Emmanuel Robles, mas gostava muito desse filme. Claude Jaeger, que virou meu amigo e desempenhou vários pequenos papéis em outros filmes, encarregou-se da produção. Marcel Camus foi meu primeiro-assistente, auxiliado por um rapagão de pernas compridas, que andava sempre muito devagar e se chamava Jacques Deray. Por ocasião desse filme, reencontrei também Georges Marchal e Julien Bertheau, que deviam voltar a trabalhar comigo. Lucia Bosé na época era noiva do toureiro Luis Miguel Dominguín, que me telefonava sem parar antes das filmagens para perguntar: "E aí? Quem é o galã? Georges Marchal? Que tipo de sujeito ele é?".

Eu trabalhava no roteiro com Jean Ferry, um amigo dos surrealistas. Um incidente bem típico nos opôs. Ele escrevera o que eu chamava de "uma magnífica cena de amor" (na realidade, três páginas de um péssimo diálogo), que cortei quase de ponta a ponta. Em seu lugar, vemos Georges Marchal entrar, sentar esgotado, tirar os sapatos, ser servido de sopa por Lucia Bosé e oferecer a ela de presente uma pequena tartaruga. Claude Jaeger (que é suíço) me ajudou a escrever as poucas réplicas de que eu precisava, e Jean Ferry, bastante contrariado, escreveu ao produtor para se queixar dos sapatos, da sopa, da tartaruga e acrescentar, falando de nossas réplicas: "Isso pode ser belga ou suíço, mas com certeza não é francês". Quis inclusive retirar seu nome dos créditos, o que o produtor recusou.

Continuo a sustentar que a cena é melhor com a sopa e a tartaruga.

Também tive alguns aborrecimentos com a família de Paul Claudel. Viam-se suas obras no filme, colocadas perto de um par de algemas na mesa do comissário de polícia. A filha de Paul Claudel me escreveu uma carta que não me surpreendeu: os insultos habituais.

Quanto a *A morte no jardim*, lembro-me sobretudo de dramáticos problemas de roteiro. O que é a pior coisa do mundo, eu não conseguia resolvê-los. Frequentemente me levantava às duas horas da manhã para escrever durante a noite cenas que eu entregava a Gabriel Arout ao amanhecer, a fim de que ele corrigisse meu francês. Eu tinha que filmá-las durante o dia. Raymond Queneau veio passar quinze dias no México para tentar – em vão – me ajudar a resolver a situação. Lembro-me de seu bom humor, de sua delicadeza. Ele nunca dizia: "Não gosto disso, isso não está

bom", mas começava suas frases com um: "Eu me pergunto se…".

Ele é autor de um achado engenhoso. Simone Signoret, prostituta numa cidadezinha mineira onde já ocorreram distúrbios, faz suas compras numa mercearia. Compra sardinhas, agulhas, diversos produtos de limpeza, depois pede um sabonete. Ouvem-se nesse instante os clarins dos soldados que chegam para restabelecer a ordem na cidade. Ela muda imediatamente de opinião e pede cinco sabonetes.

Infelizmente, por razões que desconheço, essa curta cena de Queneau não pôde figurar no filme.

Creio que Simone Signoret não tinha nenhuma vontade de fazer *A morte no jardim*, preferindo ficar em Roma com Yves Montand. Obrigada a passar por Nova York para ir ao México, enfiou ostensivamente em seu passaporte documentos comunistas, ou soviéticos, esperando ser rejeitada pelas autoridades americanas – que a deixaram passar sem sequer uma observação.

Como ela se mostrava muito agitada durante as filmagens, distraindo os outros atores, pedi um dia ao chefe maquinista que pegasse seu metro, medisse uma distância de cem metros a partir da câmera e instalasse àquela distância as cadeiras dos atores franceses.

Em compensação, graças a *A morte no jardim*, conheci Michel Piccoli, que se tornou um dos meus melhores amigos. Fizemos cinco ou seis filmes juntos. Aprecio seu humor, sua generosidade secreta, sua pitada de loucura e o respeito que ele nunca me dispensa.

NAZARÍN

Com *Nazarín*, rodado em 1958 na Cidade do México e em diversas e belíssimas aldeias da região de Cuautla, adaptei pela primeira vez um romance de Galdós. Foi também durante essa filmagem que escandalizei Gabriel Figueroa, que havia preparado um enquadramento esteticamente inatacável, com o Popocatepelt ao fundo e as inevitáveis nuvens brancas. Eu simplesmente virei a câmera para enquadrar uma paisagem banal que me parecia mais verdadeira, mais próxima. Nunca gostei da beleza cinematográfica pré-fabricada, que frequentemente faz esquecer o que o filme quer contar e pessoalmente não me comove.

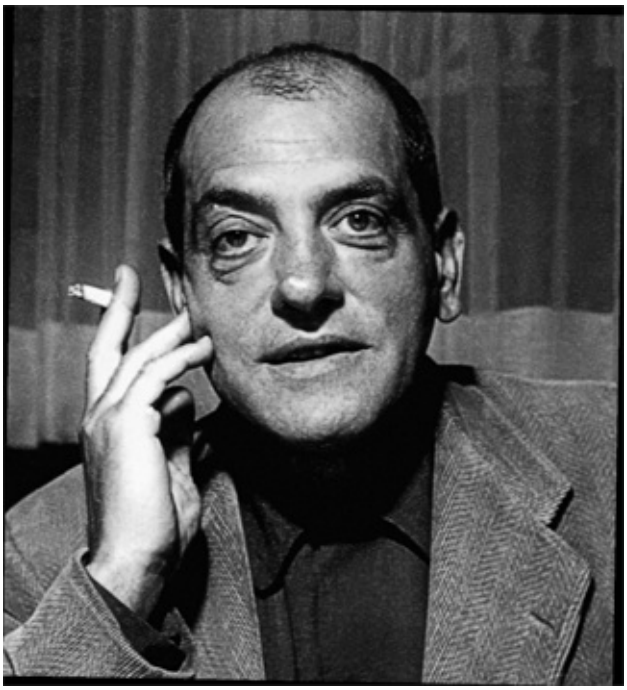
Mantive o essencial do personagem Nazarín tal como está desenvolvido no romance de Galdós, mas adaptando a nossa época as ideias formuladas cem anos antes, ou quase isso. No fim do livro, Nazarín sonha que celebra uma missa. Substituí esse sonho pelo sonho da esmola. Além disso, ao longo de toda a história, acrescentei novos elementos, a greve por exemplo e, durante a epidemia de peste, a cena com o moribundo – inspirada no *Diálogo entre um padre e um moribundo*, de Sade –, quando a mulher exige seu amante e nega a Deus.

Entre os filmes que realizei no México, *Nazarín* é certamente um dos meus prediletos. Foi aliás bem recebido, não sem alguns mal-entendidos referentes a seu verdadeiro teor. Por exemplo, no Festival de Cannes, onde recebeu um Grand Prix International criado especialmente para essa ocasião, quase ganha também o Prix de l'Office Catholique. Três membros do júri o defenderam com bastante veemência. Mas eram minoria.

Nessa mesma ocasião, Jacques Prévert, obstinadamente anticlerical, lamentou que eu fizesse de um padre o personagem principal do filme. Todos os padres pareciam-lhe condenáveis. "Inútil nos interessarmos por seus problemas", ele dizia.

O mal-entendido, que alguns chamavam de "tentativa de recuperação", persistiu. Após a eleição de João XXIII, recebi um dia uma visita na Cidade do México. Pediam-me que fosse até Nova York, onde um cardeal, sucessor do abominável Spelmann, desejava me entregar um diploma de honra pelo filme. Naturalmente, recusei. Mas Barbachano, produtor do filme, fez a viagem.

A FAVOR E CONTRA



A caminho de Cannes, 1954

NA ÉPOCA DO SURREALISMO, ERA COSTUME NOSSO SEPARAR RADICALMENTE o bem e o mal, o justo e o injusto, o bonito e o feio. Havia livros que era preciso ler, outros que não, coisas a serem feitas, outras a serem evitadas. Foi inspirando-me nesses jogos antigos que reuni neste capítulo, entregando-me ao sabor da pena, que é um acaso como outro qualquer, certo número de minhas aversões e simpatias. Aconselho a todos fazer a mesma coisa um dia.

Adorei os *Souvenirs entomologiques*, de Fabre. Pela paixão da observação, pelo amor sem limites pelo ser vivo, essa obra me parece inigualável, infinitamente superior à Bíblia. Durante muito tempo apontei-a como a única que eu levaria para uma ilha deserta. Hoje mudei de opinião: não levaria livro nenhum.

Eu gostava de Sade. Eu tinha mais de 25 anos quando o li pela primeira vez, em Paris. Foi um choque ainda mais considerável que a leitura de Darwin.

Foi em Berlim que publicaram pela primeira vez *Os 120 dias de Sodoma*, numa tiragem limitadíssima. Um dia vi um desses exemplares na casa de Roland Tual, onde eu me encontrava na companhia de Robert Desnos. Exemplar relíquia, no qual Marcel Proust e outros haviam lido esse texto inacessível. Peguei emprestado.

Até então eu não conhecia nada de Sade. Fiquei boquiaberto ao ler. Na universidade, em Madri, a princípio não me esconderam nada das grandes obras-primas da literatura universal, de Camões a Dante, de Homero a Cervantes. Como então eu podia ignorar a existência daquele livro extraordinário, que examinava a sociedade de todos os pontos de vista, magistral, sistematicamente, e propunha uma tábula rasa cultural? Foi para mim um choque considerável. A universidade havia mentido. Outras "obras-primas" logo me pareceram destituídas de qualquer valor, de qualquer importância. Tentei reler *A divina comédia*, que me pareceu o livro menos poético do mundo – ainda menos poético que a Bíblia. E o que dizer de *Os lusíadas*? De *Jerusalém libertada*?

Eu pensava: deveriam ter-me feito ler Sade antes de tudo! Quantas leituras inúteis!

Logo quis adquirir os outros livros de Sade, mas, rigorosamente

proibidos, estes só eram encontrados nas edições raríssimas do século XVIII. Um livreiro da Rue Bonaparte, a mim recomendado por Breton e Éluard, incluíram meu nome numa lista de espera por *Justine*, que ele nunca desencavou. Em contrapartida, tive nas mãos o manuscrito original de *Os 120 dias de Sodoma* e quase o comprei. Foi o visconde de Noailles que finalmente o adquiriu – um volumoso rolo de papel.

Peguei emprestado com amigos *A filosofia na alcova*, que eu adorava, o *Diálogo entre um padre e um moribundo*, *Justine* e *Juliette*. Neste último livro, eu gostava particularmente da cena entre Juliette e o papa, quando este reconhece seu ateísmo. A propósito, tenho uma filha chamada Juliette, mas atribuo a responsabilidade dessa escolha ao meu filho Juan Luis.

Breton possuía um exemplar de *Justine*, assim como René Crevel. Quando este último se suicidou, o primeiro a chegar a sua casa foi Dalí. Em seguida, chegou Breton, precedendo outros membros do grupo. Uma amiga de Crevel veio de Londres de avião algumas horas depois. Foi ela que notou, na balbúrdia que se sucedeu à morte, o desaparecimento de *Justine*. Alguém o roubara. Dalí? Impossível. Breton? Absurdo. Aliás, ele possuía um exemplar. Tinha sido, porém, um dos familiares de Crevel, que, conhecendo bem sua biblioteca, desviara o exemplar. Culpado até hoje impune.

Fiquei igualmente impressionado com o testamento de Sade, onde ele pede que suas cinzas sejam lançadas em qualquer lugar e que a humanidade esqueça suas obras e até seu nome. Eu gostaria de poder dizer a mesma coisa. Acho enganosas e perigosas todas as cerimônias comemorativas, todas as estátuas dos grandes homens. Para quê? Viva o esquecimento. Só vejo dignidade no vazio.

Embora o interesse que hoje dedico a Sade tenha envelhecido – mas o entusiasmo por todas as coisas é mesmo efêmero –, não posso esquecer essa revolução cultural. A influência que ele exerceu sobre mim foi sem dúvida considerável. A respeito de *A idade do ouro*, onde as citações de Sade saltavam aos olhos, Maurice Heine escreveu um artigo contra mim, afirmando que o Divino Marquês ficaria bastante contrariado. Ele de fato atacara todas as religiões, sem se limitar, como eu, apenas ao cristianismo. Respondi que minha proposta não era respeitar o pensamento de um autor morto, mas fazer um filme.

Adorei Wagner e fiz uso de sua música em vários filmes meus, do primeiro (*Um cão andaluz*) ao último (*Esse obscuro objeto do desejo*). Eu o conhecia muito bem.

Uma das grandes melancolias do fim da minha vida é não poder mais ouvir música. Já faz muito tempo, mais de vinte anos, que meu ouvido não consegue mais reconhecer as notas – como se as letras se alternassem num texto escrito, embaralhando a leitura. Se algum milagre pudesse me devolver essa faculdade, minha velhice estaria salva, a música me pareceria uma dulcíssima morfina conduzindo quase sem alarme à morte. Porém, como último recurso, só uma viagem a Lourdes.

Jovem, toquei violino, e mais tarde em Paris arranhei o banjo. Amei Beethoven, César Franck, Schumann, Debussy e muitos outros.

Mais velho, minha relação com a música mudou completamente. Quando nos anunciavam, com vários meses de antecedência, que a grande orquestra sinfônica de Madri, de excelente reputação, viria dar um concerto em Zaragoza, uma excitação prazerosa nos arrebatava, uma expectativa realmente voluptuosa. Nós nos preparávamos, contávamos os dias, procurávamos as partituras, já cantarolávamos. Na noite do concerto, uma alegria incomparável.

Hoje basta apertar um botão em casa para ouvirmos instantaneamente todas as músicas do mundo. Vejo claramente o que perdemos. O que ganhamos? Para alcançar qualquer beleza, três condições me parecem indispensáveis: esperança, luta e conquista.

Gosto de comer cedo, de me deitar e levantar cedo. Nisso, sou completamente antiespanhol.

Gosto do norte, do frio e da chuva. Nesse aspecto, sou espanhol. Nascido num país árido, não imagino nada mais belo do que imensas florestas úmidas, invadidas pela neblina. Na minha infância, como já disse, quando ia passar as férias em San Sebastián, no extremo norte da Espanha, eu ficava emocionado diante das urzes, do musgo nos troncos das árvores. Gosto dos países escandinavos, que conheço muito pouco, e da Rússia. Aos sete anos, escrevi um conto de poucas páginas que se passava no Transiberiano, através das estepes nevadas.

Gosto do barulho da chuva. Lembro-me disso como um dos barulhos

mais bonitos do mundo. Ouço-o, com um aparelho, mas não é o mesmo barulho.

A chuva faz as grandes nações.

Gosto muito do frio. Durante toda a minha juventude, mesmo no auge do inverno, eu passeava sem sobretudo, com uma simples camisa e um paletó. Sentia o frio me atacar, mas resistia, e essa sensação me agradava. Meus amigos me chamavam de "*el sin-abrigo*" ("o sem-agasalho"). Um dia, me fotografaram nu na neve.

Durante um inverno em Paris, quando o Sena começava a congelar, eu esperava Juan Vicens na Gare d'Orsay, aonde chegavam os trens de Madri. O frio era tão intenso que tive que começar a correr de um lado para o outro na plataforma da estação, o que não me impediu de pegar uma pneumonia. Assim que me pus de pé, comprei roupas quentes, as primeiras da minha vida.

Nos anos 1930, com Pepín Bello e outro amigo, Luis Salinas, capitão de artilharia, íamos frequentemente à *sierra* Guadarrama durante o inverno. A bem da verdade, longe de praticar esportes na neve, assim que chegávamos nos enfiávamos num refúgio, em torno de uma grande fogueira, algumas boas garrafas ao alcance da mão. De tempos em tempos, saíamos para respirar uns minutos, agasalhados num grande cachecol, aquela *bufanda* que usávamos cobrindo até o nariz, como Fernando Rey em *Tristana*.

Claro, os alpinistas mostravam apenas desprezo por nossa atitude.

Não gosto dos países quentes, consequência lógica do que precede. Se moro no México, é por acaso. Não gosto do deserto, da areia, da civilização árabe, indiana e, principalmente, da japonesa. Nisso não sou um homem do meu tempo. Na realidade, sou sensível apenas à civilização greco-romano-cristã na qual cresci.

Adoro os relatos de viagem à Espanha escritos por viajantes ingleses e franceses nos séculos XVIII e XIX. E, uma vez que estamos na Espanha, amo o romance picaresco, especialmente *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, e Quevedo, e *Gil Blas*. Este último romance é da lavra de um francês, Lesage, mas, excelentemente traduzido no século XVIII pelo padre Isla, tornou-se obra espanhola. A meu ver, ilustra fielmente a Espanha. Li umas boas dez vezes.

Não gosto muito dos cegos, como a maioria dos surdos. Um dia, na Cidade do México, vi dois cegos sentados um ao lado do outro. Um masturbava o outro. Fiquei um pouco impressionado com a cena.

Pergunto-me sempre se, como dizem, os cegos são mais felizes que os surdos. Não creio. Conheci não obstante um cego extraordinário, chamado Las Heras. Tendo perdido a visão aos dezoito anos, tentou várias vezes se suicidar e seus pais instalaram cadeados nas janelas de seu quarto.

Em seguida, acostumou-se com seu novo estado. Era visto com frequência em Madri, nos anos 1920. Ia todas as semanas ao Café Pombo, na Calle de Carretas, onde Gómez de la Serna reunia um cenáculo. Escrevia um pouco. À noite, quando vadiávamos pelas ruas, ele nos acompanhava.

Certa manhã em Paris, quando eu morava na Place de la Sorbonne, bateram à porta. Abri, era Las Heras. Bastante surpreso de vê-lo ali, o fiz entrar. Ele me disse que acabava de chegar e que estava em Paris a negócios, sozinho. Seu francês era uma calamidade. Perguntou-me se podia acompanhá-lo até um ônibus. Fui e o vi partir sozinho, numa cidade que ele não conhecia e não via. Aquilo me pareceu inacreditável. Um cego prodígio.

De todos os cegos do mundo, há um que não aprecio muito, é Jorge Luis Borges. Que é um bom escritor, é evidente, mas o mundo está cheio de bons escritores. Além do mais, não respeito ninguém porque é um bom escritor. São necessárias outras qualidades. Ora, Jorge Luis Borges, com quem estive duas ou três vezes há sessenta anos, me parece demasiado presunçoso e adorador de si mesmo. Em todas as suas declarações, sinto alguma coisa de doutoral (*sienta catedra*, como se diz em espanhol) e de exibicionista. Não gosto do tom reacionário de algumas declarações suas, nem de seu desprezo pela Espanha. Cheio de lábia, como muitos cegos, o prêmio Nobel volta como uma obsessão em suas respostas aos jornalistas. Fica absolutamente claro que sonha com isso.

Oponho-lhe a atitude de Jean-Paul Sartre, que, coroado pela Academia Sueca, recusou o título e o dinheiro. Quanto tomei conhecimento desse gesto, lendo um jornal, enviei imediatamente um telegrama a Sartre, com minhas congratulações. Aquilo me deixou emocionado.

Naturalmente, se eu encontrasse Borges de novo, talvez mudasse totalmente de opinião a seu respeito.

Não posso pensar nos cegos sem me lembrar de uma frase de Benjamin Péret (cito de memória, como todo o resto): "Não é verdade que a mortadela é fabricada pelos cegos?". Para mim, essa afirmação, sob forma de pergunta, é tão verdadeira quanto uma verdade evangélica. É claro, alguns podem achar absurda a relação entre os cegos e a mortadela. Para mim, é o exemplo de uma frase de todo irracional brusca e misteriosamente cunhada com o brilho da verdade.

Detesto o pedantismo e o jargão. Já me aconteceu de rir até as lágrimas lendo alguns artigos dos *Cahiers du Cinéma*. Na Cidade do México, nomeado presidente honorário do Centro de Capacitación Cinematográfica, ilustre escola de cinema, fui um dia convidado para visitar sua sede. Apresentaram-me quatro ou cinco professores. Entre eles, um rapaz bem-vestido que corou de timidez. Perguntei o que ele ensinava. Ele me respondeu: "A semiologia da imagem clônica". Eu o teria assassinado.

O pedantismo jargonesco, fenômeno tipicamente parisiense, fez tristes devastações nos países subdesenvolvidos. É um sinal claríssimo de colonização cultural.

Detesto mortalmente Steinbeck, em particular devido a um artigo que ele escreveu em Paris. Ele contava – a sério – que vira um garotinho francês passar em frente ao Palácio do Eliseu com uma bisnaga de pão e apresentar armas aos sentinelas com a bisnaga. Steinbeck achava aquele gesto "comovente". A leitura desse artigo provocou em mim uma ira divina. Como alguém pode ser tão infame?

Steinbeck não seria nada sem os canhões americanos. E coloco no mesmo saco Dos Passos e Hemingway. Se tivessem nascido no Paraguai ou na Turquia, quem os leria? É a força de um país que faz os grandes escritores. Galdós romancista mostra-se frequentemente à altura de Dostoiévski. Mas quem o conhece fora da Espanha?

Gosto da arte românica e gótica, em particular das catedrais de Segóvia e Toledo, igrejas que são um mundo vivo.

As catedrais francesas possuem apenas a beleza fria da forma arquitetônica. O que me parece incomparável na Espanha é o *retablo*, espetáculo com meandros quase infinitos, em que o devaneio se perde nos desvios minuciosos do barroco.

Gosto dos claustros, com uma ternura particular pelo claustro de El Paular. De todos os lugares inesquecíveis que conheci – *lugares entrañables*, se diz em espanhol –, esse foi um dos que mais me tocou.

Quando trabalhávamos em El Paular, quase diariamente, às cinco horas, eu e Carrière arranjávamos um tempo para ir até lá meditar. É um claustro gótico bem amplo. Não é cercado por colunas, mas por construções idênticas com altas janelas ogivais fechadas por velhos postigos de madeira. Os telhados visíveis são cobertos por telhas romanas. As tábuas dos postigos estão quebradas, e o capim cresce nos muros. Reina ali um silêncio de outrora.

No centro do claustro, sobre uma pequena construção gótica que cobre bancos de pedra, acha-se um quadrante lunar. Os monges apresentam-no como uma raridade, sinal da claridade das noites.

Velhas sebes de buxo correm por entre ciprestes podados com séculos de idade.

Três túmulos instalados lado a lado nos atraem a cada visita. O primeiro, o mais majestoso, abriga os veneráveis restos mortais de um dos superiores do convento, e isso desde o século XVI. Provavelmente ele deixou boas lembranças.

No segundo, estão enterradas duas mulheres, mãe e filha, mortas num acidente de carro a algumas centenas de metros do convento. Como ninguém reivindicou os corpos, deram-lhes um lugar no claustro.

No terceiro túmulo – uma lápide muito simples, já coberta pelo capim seco – está gravado um nome americano. O homem que repousa sob essa lápide, nos contaram os monges, era um dos conselheiros de Truman no momento da explosão atômica de Hiroshima. Como muitos dos que participaram dessa destruição, o piloto do avião por exemplo, o americano foi vítima de distúrbios nervosos. Abandonou a família, o trabalho, fugiu e passou certo tempo perambulando pelo Marrocos. De lá, alcançou a Espanha. Uma noite, bateu à porta do convento. Vendo-o esgotado, os monges o recolheram. Morreu uma semana depois.

Um dia, os monges nos convidaram, a Carrière e a mim – nos hospedávamos no hotel ao lado do convento – para almoçar em seu grande refeitório gótico. Foi um ótimo almoço, com cordeiro e batatas, durante o

qual era proibido falar. Um dos beneditinos lia algum padre da Igreja. Em compensação, depois do almoço, passamos a outro aposento, com televisão, café e chocolates, e ali falamos à vontade. Esses monges, pessoas muito simples, fabricavam queijo e gim (este último produto lhes foi proibido, pois eles não pagavam impostos) e aos domingos vendiam cartões-postais e cajados esculpidos aos turistas. O superior conhecia a reputação diabólica dos meus filmes, mas contentou-se em sorrir. Nunca ia ao cinema, disse, quase se desculpando.

Tenho horror aos fotógrafos da imprensa. Dois deles simplesmente me infernizaram um dia, quando eu passeava pela estrada não longe de El Paular. Saltitando ao meu redor, não cessavam de metralhar-me, apesar do meu desejo de ficar sozinho. Eu já estava velho demais para dar uma sova neles. Lamentei não estar armado.

Gosto da pontualidade. Para falar a verdade, chega a ser uma mania. Não me lembro de ter chegado atrasado uma única vez na minha vida. Se estou adiantado, dou uma volta esperando a hora exata de estar diante da porta em que devo bater.

Gosto e não gosto das aranhas. É uma mania que partilho com meus irmãos e irmãs. Atração e repulsa ao mesmo tempo. Durante as reuniões familiares, somos capazes de falar horas sobre aranhas. Meticulosas e aterradoras descrições.

Adoro os bares, o álcool e o tabaco, mas se trata de um domínio tão primordial que lhe dediquei um capítulo inteiro.

Tenho horror à multidão. Chamo multidão qualquer agrupamento com mais de seis pessoas. Quanto às imensas aglomerações humanas – lembro-me de uma famosa fotografia de Weegee mostrando a praia de Coney Island num domingo –, são para mim um verdadeiro mistério que me inspira pavor.

Gosto das pequenas ferramentas, pinças, tesouras, lupas, chaves de fenda. Elas me acompanham a toda parte tão fielmente quanto minha escova de dentes. Guardo cuidadosamente numa gaveta e sei que vou usar.

Gosto dos operários, admiro e invejo sua habilidade.

Gosto de *Glória feita de sangue* [*Paths of Glory*, 1957], de Kubrick, *Roma* [1972], de Fellini, *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, *A comilança* [*La*

Grande Bouffe, 1973], de Marco Ferreri, monumento hedonista, grande tragédia da carne, *Mãos vermelhas* [*Goupi Mains rouges*, 1943], de Jacques Becker, e *Brinquedo proibido* [*Jeux interdits*, 1952], de René Clément. Gostei muito (já disse isso) dos primeiros filmes de Fritz Lang, de Buster Keaton, dos irmãos Marx, do *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, romance de Potocki e filme de Has [1965], filme que vi três vezes, e que é excepcional, e que encarreguei Alatriste de comprar para o México em troca de *Simão do deserto*.

Gosto muito dos filmes de Renoir de antes da guerra, e de *Persona* [1966], de Bergman. De Fellini, gosto também de *A estrada da vida* [*La strada*, 1954], de *Noites de Cabíria* [*Le notti di Cabiria*, 1957] e de *A doce vida* [*La dolce vita*, 1960]. Nunca vi *Os boas-vidas* [*I vitelloni*, 1953], e lamento. Em contrapartida, em *Casanova* [1976], saí muito antes do fim.

De Vittorio de Sica, gostei muito de *Vítimas da tormenta*, *Umberto* d [1952] e *Ladrões de bicicleta* [*Ladri di biciclette*, 1948], em que ele conseguiu transformar um instrumento de trabalho numa estrela. Foi um homem que conheci e de quem me sentia muito próximo. Gostei muito dos filmes de Eric von Stroheim e de Sternberg. *Vidas tenebrosas* [*Underworld*, 1927] pareceu-me soberbo na época.

Detestei *A um passo da eternidade* [*From Here to Eternity*, 1953], melodrama militarista e nacionalista que lamentavelmente fez um grande sucesso.

Gosto muito de Wajda e de seus filmes. Nunca o conheci, mas há muito tempo, no Festival de Cannes, ele declarou que meus primeiros filmes lhe deram vontade de fazer cinema. Isso me lembra minha própria admiração pelos primeiros filmes de Fritz Lang, que determinaram toda a minha vida. Alguma coisa me toca nessa continuidade que vai de um filme a outro, de um país a outro. Um dia Wajda enviou-me um cartão-postal assinado ironicamente "Seu discípulo". Em seu caso, isso me toca ainda mais, na medida em que os filmes dele que vi me pareceram admiráveis.

Gostei de *Manon* [1949], de Clouzot, e de *O Atalante* [*L'Atalante*, 1934], de Jean Vigo. Visitei Vigo durante as filmagens. A lembrança que guardo é a de um homem fisicamente muito fraco, muito jovem e muito educado.

Entre meus filmes prediletos estão o inglês *Na solidão da noite* [*Dead of*

Night, 1945], colagem deliciosa de várias histórias de terror, e *Deus branco* [*White Shadows in the South Seas*, 1928], que me pareceu bem superior a *Tabu* [1931], de Murnau. Adorei *O retrato de Jennie* [*Portrait of Jennie*, 1948], com Jennifer Jones, obra desconhecida, misteriosa e poética. Declarei em algum lugar meu amor por esse filme, e Selznick me escreveu para agradecer.

Detestei *Roma, cidade aberta* [*Roma, città aperta*, 1945], de Rossellini. O contraste fácil entre o padre torturado na sala vizinha e o oficial alemão bebendo champanhe com uma mulher no colo me pareceu um expediente repulsivo.

De Carlos Saura, aragonês como eu, que conheço há tempos (ele conseguiu me impor um papel de carrasco em seu filme *O pistoleiro sem lei e sem alma* [*Llanto por um bandido*, 1964]), gostei muito de *A caça* [*La caza*, 1965] e de *A prima Angélica* [*La prima Angelica*, 1974]. É um cineasta que em geral me deixa sensibilizado, com algumas exceções, como *Cria cuervos*. Não vi seus dois ou três últimos filmes. Não vejo mais nada.

Gostei de *O tesouro de Sierra Madre* [*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948], de John Huston, que foi filmado pertinho de San José Purúa. Huston é um grande diretor e um sujeito muito caloroso. Foi em grande parte graças a ele que *Nazarín* foi apresentado em Cannes. Tendo visto o filme no México, ele passou uma manhã inteira telefonando para a Europa. Não o esqueci.

Adoro as passagens secretas, as bibliotecas que se abrem para o silêncio, as escadas sinuosas, os cofres-fortes dissimulados (tenho um em casa, só não digo onde).

Gosto das armas e da prática do tiro. Possuí até 65 revólveres e fuzis, mas vendi a maior parte da minha coleção em 1964, convencido de que ia morrer naquele ano. Pratiquei tiro um pouco por toda parte, e até no meu escritório, graças a uma caixa metálica que mandei colocar à minha frente numa das prateleiras da estante. Nunca se deve atirar num recinto fechado. Foi assim que perdi um ouvido, em Zaragoza.

Minha especialidade sempre foi o tiro reflexo no revólver. Caminhamos, nos voltamos bruscamente e atiramos numa silhueta – um pouco como nos *westerns*.

Gosto das bengalas-espadas. Possuo meia dúzia. Elas me tranquilizam

quando saio a passeio.

Não gosto das estatísticas. Essa é uma das chagas de nossa época. Impossível ler uma página de jornal sem deparar com uma. Além do mais, são todas falsas. Eu garanto. Da mesma forma, não gosto das siglas, outra mania contemporânea, principalmente americana. Não encontramos nenhuma sigla nos textos do século XIX.

Gosto das cobras e, sobretudo, dos ratos. Convivi com ratos a vida inteira, exceto nos últimos anos. Amestrava-os completamente e, em geral, cortava-lhes um pedaço do rabo (um rabo de rato é muito feio).

O rato é um animal apaixonante e muito simpático. No México, quando acabei juntando uns quarenta, soltei-os na montanha.

Tenho horror à vivissecção. Estudante, um dia tive que sacrificar uma rã e dissecá-la viva com uma lâmina de gilete para observar o funcionamento de seu coração. Este foi um experimento – no fim das contas, completamente inútil – que me impressionou pelo resto da vida e pelo qual ainda hoje não me perdoo. Aprovo entusiasticamente um de meus sobrinhos, grande neurologista americano a caminho do prêmio Nobel, que suspendeu suas pesquisas por causa da vivissecção. Em certos casos, temos que mandar a ciência à merda.

Gostei muito da literatura russa. Ao chegar a Paris, eu a conhecia muito melhor do que Breton e Gide. É verdade que entre a Espanha e a Rússia existe uma correspondência secreta, que passa por cima – ou por baixo – da Europa.

Eu gostava de ópera. Meu pai me levava desde que eu tinha treze anos. Comecei pelos italianos para terminar com Wagner. Em duas ocasiões, plagiei libretos de ópera, o *Rigoletto* em *Os esquecidos* (o episódio da bolsa) e *La Tosca* em *Os ambiciosos* [*La Fièvre monte à El Pao*, 1959] (a situação geral é a mesma).

Tenho horror a certas fachadas de cinema, particularmente na Espanha. Às vezes são pavorosamente ostentosas. Chego a sentir vergonha, e aperto o passo.

Gosto de tortas de creme, que se chamam *pastelazos* em espanhol. Por diversas vezes me senti tentado a inserir uma cena de *pastelazo* num de meus filmes. Sempre desisti na última hora. Pena!

Adoro os disfarces, e isso desde a infância. Em Madri, às vezes me disfarçava de padre e ia passear nas ruas – delito passível de cinco anos de prisão. Também me disfarçava de operário. No bonde, ninguém reparava em mim. Via-se claramente que eu não existia.

Um amigo e eu, ainda em Madri, gostávamos de nos fingir de *paletos*, campônios, simplórios. Íamos a uma taberna e eu dizia à dona, dando uma piscadela: "Traga uma banana para o meu amigo, você vai ver". Ele a pegava e a comia com casca e tudo.

Um dia, disfarçado de oficial, passei uma descompostura em dois soldados que não me haviam batido continência e os encaminhei ao oficial de plantão. Outra vez, com Lorca igualmente disfarçado, encontramos um jovem poeta então famoso, que morreu muito novo. Federico começou a insultá-lo. Não fomos reconhecidos.

Na Cidade do México, muito depois, quando Louis Malle filmava *Viva Maria!* [1965] nos estúdios de Churubusco, onde todo mundo me conhece, pus uma simples peruca e me dirigi ao *set*. Cruzei com Louis Malle, que não me reconheceu. Aliás, ninguém me reconheceu, nem os técnicos, nem Jeanne Moreau, com quem eu já filmara, nem sequer meu filho Juan Luis, assistente do filme.

O disfarce é uma experiência apaixonante que recomendo vivamente, pois permite enxergar outra vida. Quando estamos de operário, por exemplo, oferecem-nos automaticamente fósforos mais baratos. Passam sempre na nossa frente. As garotas nunca nos olham. O mundo não é feito para você.

Detesto mortalmente os banquetes e as entregas de prêmios. Com muita frequência, essas recompensas dão ensejo a incidentes ridículos. Em 1978, na Cidade do México, o ministro da Cultura me entregou o Prêmio Nacional das Artes, uma soberba medalha de ouro na qual meu nome estava gravado *Buñuelos*, o que em espanhol significa "sonhos" [o doce]. Consertaram durante a noite.

Em outra ocasião, em Nova York, no fim de um banquete abominável, entregaram-me uma espécie de documento iluminado em pergaminho no qual estava escrito que eu contribuíra "incomensuravelmente" para o desenvolvimento da cultura contemporânea. Por infelicidade, um erro

ortográfico esgueirara-se na palavra “incomensuravelmente”. Nesse caso também, foi preciso consertar.

Já aconteceu de eu me exibir algumas vezes, por exemplo, no Festival de San Sebastián, por ocasião de não sei mais que “homenagem”, e me arrependo. O cúmulo do exibicionismo foi atingido por Clouzot no dia em que ele convocou jornalistas para comunicar sua conversão.

Gosto da regularidade e dos lugares que conheço. Quando vou a Toledo ou a Segóvia, faço sempre o mesmo itinerário. Paro nos mesmos lugares, olho, como as mesmas coisas. Quando me oferecem uma viagem a um país distante, para Nova Délhi, por exemplo, recuso sempre, dizendo: “E o que faço em Nova Délhi às três da tarde?”.

Gosto de arenques no azeite, do modo como são preparados na França, e das *sardinhas ao escabeche*, como feitas em Aragão, marinadas no azeite de oliva, no alho e no tomilho. Gosto também de salmão defumado, caviar, mas geralmente meus gostos alimentares são simples, pouco sofisticados. Não sou um *gourmet*. Dois ovos fritos com *chorizo* me fazem mais feliz do que todas as lagostas à la rainha da Hungria ou timbales de pato Chambord.

Detesto a proliferação da informação. Ler um jornal é a coisa mais angustiante do mundo. Se eu fosse ditador, limitaria a imprensa a um único jornal e a uma única revista, ambos rigorosamente censurados. Essa censura seria aplicável tão somente à informação, a opinião permanecendo livre. A informação-espetáculo é uma vergonha. As manchetes enormes – no México, batem recordes – e sensacionalistas me dão vontade de vomitar. Todas essas exclamações sobre a miséria para vender um pouco mais de papel! Para quê? Além disso, uma notícia exclui a outra.

Um dia, por exemplo, no Festival de Cannes, li no *Nice-Matin* uma informação extremamente interessante (pelo menos para mim): haviam tentado explodir uma das cúpulas do Sacré-Cœur de Montmartre. No dia seguinte, querendo saber quem eram os autores desse gesto inédito e irreverente, suas razões, suas origens, comprei o mesmo jornal.

Procurei: nenhuma palavra. Algum desvio de avião comera o Sacré-Cœur. O caso foi esquecido.

Gosto da observação dos animais, sobretudo dos insetos. Mas não me interesso pelo funcionamento fisiológico, pela anatomia precisa.

O que gosto é de observar os costumes.

Arrependo-me de ter caçado um pouco na mocidade.

Não gosto dos donos da verdade, sejam eles quem forem. Eles me entediam e me dão medo. Sou antifanático (fanaticamente).

Não gosto de psicologia, nem de análise nem de psicanálise. Claro, tenho excelentes amigos entre os psicanalistas e alguns escreveram para interpretar meus filmes de seu ponto de vista. Como quiserem. Por outro lado, desnecessário dizer que a leitura de Freud e a descoberta do inconsciente me influenciaram muito quando eu era moço.

Entretanto, da mesma forma que a psicologia me parece uma disciplina frequentemente arbitrária, constantemente desmentida pelo comportamento humano e quase totalmente inútil quando se trata de dar vida a personagens, da mesma forma vejo a psicanálise como uma terapêutica reservada a uma classe social, a uma categoria de indivíduos à qual não pertenço. Em vez de longos discursos, contento-me com um exemplo.

Durante a Segunda Guerra Mundial, trabalhando no MOMA, em Nova York, ocorreu-me a ideia de fazer um filme sobre a esquizofrenia, sua origem, sua evolução, seu tratamento. Comentei isso com o professor Schlesinger, amigo do museu, que me disse: "Existe em Chicago um centro de psicanálise formidável, dirigido pelo famoso doutor Alexander, discípulo direto de Freud. Proponho irmos juntos até lá".

Fomos a Chicago. O centro ocupava três ou quatro luxuosos andares de um edifício. Alexander nos recebeu e disse: "Nossa verba termina este ano. Seria ótimo fazer alguma coisa para que ela fosse renovada. Seu projeto nos interessa. Nossa biblioteca e nossos médicos estão à sua disposição".

Jung assistira a *Um cão andaluz* e detectara nele uma boa demonstração de "*dementia praecox*". Sugeri, então, a Alexander encaminhar-lhe uma cópia do filme. Ele se declarou encantado.

Ao me dirigir à biblioteca, enganei-me de porta. Tive tempo de ver uma senhora muito elegante deitada num divã, em pleno tratamento, e um médico furioso precipitando-se para a porta, que voltei a fechar.

Alguém me informou que o centro era frequentado apenas por milionários e suas mulheres. Se, por exemplo, uma dessas mulheres fosse

flagrada surrupiando uma cédula num banco, o caixa não dizia nada, avisava discretamente o marido e a dama era encaminhada à psicanálise.

Retornei a Nova York. Dias depois recebi uma carta do dr. Alexander. Vira *Um cão andaluz* e se declarava (foram suas palavras) "*scared to death*" (mortalmente assustado, ou, se preferirem, apavorado). Não queria mais nenhum relacionamento com o tal Luis Buñuel.

Limitei-me a formular as seguintes perguntas: aquela seria uma linguagem de médico, uma linguagem de psicólogo? Haveria quem sentisse vontade de contar sua vida a pessoas que ficam apavoradas com um filme? Aquilo era sério?

Evidentemente, nunca fiz meu filme sobre esquizofrenia.

Gosto muito das manias. Cultivo algumas, sobre as quais falei aqui e ali. As manias podem ajudar a viver. Sinto pena dos homens que não as têm.

Gosto da solidão, com a condição de que um amigo venha me visitar de vez em quando.

Tenho verdadeiro horror a chapéus mexicanos. Quero dizer com isso que detesto o folclore oficial e organizado. Gosto de um *charro* mexicano quando o encontro no campo. Não consigo mais suportá-lo com um chapéu ainda mais largo, cheio de enfeites dourados no palco de uma boate. E isso também vale para a *jota* aragonesa.

Gosto dos anões. Admiro seu autocontrole. Acho-os simpáticos, inteligentes, e sempre foi bom trabalhar com eles. Em sua maioria, são efetivamente como são. Por nada no mundo aqueles que conheci gostariam de se transformar em homens de estatura normal. Têm também uma grande potência sexual. O que atuou em *Nazarín* tinha duas amantes de estatura normal na Cidade do México, a quem visitava alternadamente. Algumas mulheres gostam dos anões. Talvez porque tenham a impressão de ter ao mesmo tempo um amante e um filho.

Não gosto do espetáculo da morte, mas ao mesmo tempo ele me atrai. As múmias de Guanajuato, no México, espantosamente conservadas graças à natureza do terreno, numa espécie de cemitério, me impressionaram de modo profundo. Vemos as fitas, os botões, a sujeira sob as unhas. Parece que estamos indo cumprimentar um amigo morto há cinquenta anos.

Um de meus amigos, Ernesto García, era filho do administrador do

cemitério de Zaragoza, onde numerosos cadáveres são guardados em nichos murais. Certa manhã, em torno de 1920, operários removeram certos nichos para abrir espaço. Ernesto viu o esqueleto de uma freira ainda vestida com farrapos de sua batina e o de um cigano com seu cajado rolarem juntos pelo chão e ali se quedarem enlaçados.

Detesto a publicidade e faço tudo que posso para evitá-la. A sociedade na qual vivemos é totalmente publicitária. Me perguntarão: "Então, por que este livro?". Respondo em primeiro lugar que, sozinho, jamais o teria escrito. Acrescento que passei a vida muito confortavelmente, entre múltiplas contradições, sem tentar minimizá-las. Elas fazem parte de mim, de minha ambiguidade natural e adquirida.

Dentre os pecados capitais, *o único que detesto realmente é a inveja*. Os outros são pecados pessoais que não ofendem ninguém, a não ser a ira, em determinados casos. A inveja é o único pecado que conduz inevitavelmente a desejar a morte de outra pessoa cuja felicidade nos deixa infeliz.

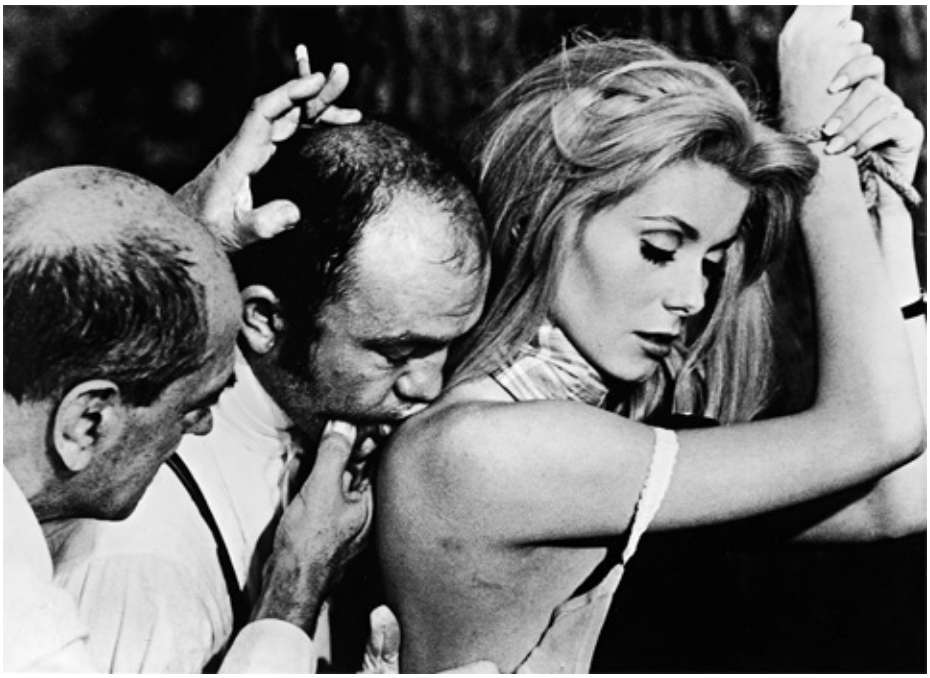
Um exemplo imaginário: um multimilionário de Los Angeles recebe diariamente um jornal entregue por um modesto carteiro. Um belo dia, o carteiro não aparece. O milionário pergunta a seu mordomo a razão daquela ausência. "O carteiro", responde o mordomo, "ganhou 10 mil dólares na loteria. Não virá mais."

Então o multimilionário começa a odiar o carteiro do fundo de sua alma. Inveja-o, por 10 mil dólares, e pode chegar a desejar sua morte.

A inveja é o pecado espanhol por excelência.

Não gosto da política. Nesse domínio, perdi todas as ilusões há quarenta anos. Não acredito mais. Há dois ou três anos fiquei chocado com este *slogan* brandido por manifestantes de esquerda pelas ruas de Madri: "*Contra Franco estábamos mejor*".

ESPANHA-MÉXICO-FRANÇA 1960-1977



Dirigindo Jean Sorel e Catherine Deneuve em *A bela da tarde*, 1967

VOLTEI À ESPANHA EM 1960 PELA PRIMEIRA VEZ EM 24 ANOS.

Em diversas ocasiões, depois do exílio, pude passar alguns dias com minha família em Pau ou em San Juan de Luz. Minha mãe, minhas irmãs e meus irmãos atravessavam a fronteira francesa para me encontrar. Vida de exílio.

Em 1960, naturalizado mexicano há mais de dez anos, pedi um visto ao consulado espanhol em Paris. Nenhuma dificuldade. Minha irmã Conchita veio me esperar em Portbou para dar o alarme em caso de incidente ou detenção. Mas não aconteceu nada. Alguns meses mais tarde, dois policiais à paisana me fizeram uma visita e se informaram polidamente dos meus meios de subsistência. Foram minhas únicas relações oficiais com a Espanha franquista.

Passei primeiro por Barcelona, depois por Zaragoza, antes de voltar a Madri. Desnecessário dizer minha emoção ao reencontrar os lugares da minha infância e juventude. Assim como no meu retorno a Paris, dez anos antes, acontecia-me chorar ao caminhar por essa ou aquela rua.

Durante essa primeira temporada, que foi de apenas algumas semanas, Francisco Rabal (*Nazarín*) me apresentou um sujeito extraordinário, que deveria se tornar meu produtor e amigo, o mexicano Gustavo Alatriste.

Já estivera brevemente com ele alguns anos antes, no *set* de filmagem de *Ensaio de um crime*. Na ocasião, ele fazia uma visita a uma atriz, com quem se casou e da qual se divorciou para voltar a se casar com Silvia Pinal, cantora e atriz mexicana. Filho de um organizador de rinhas de galo, grande aficionado de galos-de-briga, homem de negócios múltiplos, dono de duas cadeias de lojas, terrenos, uma fábrica de móveis, ele acabara de resolver lançar-se no cinema (hoje possui 36 cinemas no México, virou distribuidor, diretor e até ator; logo terá seus próprios estúdios), e me sugeriu um filme. Alatriste é uma espantosa mistura de astúcia e inocência. Em Madri, acontecia-lhe por exemplo assistir à missa para que Deus o ajudasse a resolver um problema financeiro. Um dia me fez a seguinte pergunta, extremamente sério: “Existem marcas exteriores que permitam distinguir um duque de um marquês ou de um barão?”. Respondi que essas marcas não existiam, e minha resposta pareceu satisfazê-lo.

Bonito, sedutor, capaz de presentes principescos, de reservar para nós

dois, sabendo que minha surdez não aprecia lugares muito cheios, a sala inteira de um restaurante de luxo, capaz também de se esconder no banheiro de seu escritório para não pagar duzentos pesos a uma jornalista, amigo de políticos, vaidoso e cheio de charme, Alatriste, que me propunha um filme, não conhecia nada de cinema.

Acrescento uma história típica: um dia ele me comunicou que estava deixando o México no dia seguinte e marcou um encontro comigo em Madri. Três dias depois, eu soube por acaso que ele não saíra do México. Por uma boa razão: estava *arraigado* ("enraizado"), não podia partir, pois devia dinheiro a alguém. No aeroporto, tentou subornar o fiscal, ofereceu-lhe 10 mil pesos (quatrocentos ou quinhentos dólares). O fiscal, pai de oito filhos, hesitou, mas acabou recusando. Quando falei sobre isso com Alatriste, ele reconheceu candidamente os fatos. Acrescentou que a soma que devia e pela qual estava *arraigado* não passava de 8 mil pesos – menos do que ele oferecera ao fiscal.

Alguns anos mais tarde, Alatriste me ofereceu um salário mensal, bastante alto, para poder vir de vez em quando me pedir conselhos cinematográficos e morais. Rechacei sua oferta – mas ele tem direito a meus conselhos gratuitos sempre que quiser.

VIRIDIANA

No navio que me trazia de volta à Cidade do México, depois de Madri, recebi um telegrama de Figueroa propondo-me não sei qual história de selva. Recusei e, como Alatriste me dava plena liberdade – liberdade que nunca se desmentiu –, preferi escrever sobre um tema original, a história de uma mulher que chamei de Viridiana, em alusão a uma santa pouco conhecida de que me haviam falado no colégio em Zaragoza.

Meu amigo Julio Alejandro me ajudou a desenvolver um antigo devaneio erótico, a que já aludi, no qual eu abusava da rainha da Espanha graças a um narcótico. Uma segunda história veio enxertar-se nessa. Quando o roteiro ficou pronto, Alatriste me disse:

– Vamos rodar na Espanha.

Isso colocava um problema para mim. Só aceitei com a condição de trabalhar com a produtora de Bardem, conhecida por seu espírito de

oposição ao regime franquista. Apesar disso, assim que minha decisão foi conhecida, vivos protestos ergueram-se no México, no círculo dos emigrados republicanos. Mais uma vez eu era atacado e insultado, mas agora os ataques vinham daqueles com os quais eu me perfilava.

Amigos me defenderam, o que gerou uma polêmica sobre o tema: Buñuel tem o direito de ir filmar na Espanha? Isso não é uma traição? Lembro-me de uma charge de Isaac publicada um pouco mais tarde. Via-se num primeiro desenho Franco à minha espera em solo espanhol. Chego dos Estados Unidos, levando os rolos de *Viridiana*, e vozes ultrajadas gritam: "Traidor! Vendido!". Essas vozes continuam a berrar no segundo desenho, enquanto Franco me recebe amavelmente e lhe entrego os rolos – que, no terceiro desenho, explodem na cara dele.

O filme foi rodado num estúdio, em Madri, e numa belíssima propriedade fora da cidade. Estúdio e casa hoje não existem mais. Eu dispunha de um orçamento normal, excelentes atores, sete ou oito semanas de filmagem. Reencontrava Francisco Rabal e pela primeira vez trabalhava com Fernando Rey e Silvia Pinal. Alguns dos atores idosos, que faziam pontas, eu conhecia desde *Don Quintín* e outros filmes que produzi nos anos 1930. Guardo uma lembrança especial do indivíduo extravagante que interpretava o leproso, meio mendigo, meio louco. Ele tinha autorização para morar no pátio do estúdio. Furtava-se a toda direção de ator, e, no entanto, acho-o maravilhoso no filme. Algum tempo depois ele estava em Burgos, num banco de praça. Passaram dois turistas franceses que viram o filme. Reconheceram-no e o parabenizaram. Ele juntou imediatamente seus magros pertences, jogou uma trouxa no ombro e saiu a pé dizendo: "Vou para Paris! Sou conhecido por lá!".

Morreu no caminho.

No artigo que já citei a respeito da minha infância, Conchita fala das filmagens de *Viridiana*. Passo-lhe novamente a palavra:

> Durante as filmagens fui a Madri como "secretária" de meu irmão. A vida madrilenha de Luis foi, como quase sempre, a de um anacoreta. Nos hospedávamos no 17º andar do único arranha-céu da capital. Luis achava-se ali como um austero monge sobre uma coluna.

Com o agravamento de sua surdez, ele só via as pessoas que não podia deixar de ver. Havia quatro camas no apartamento, mas Luis dormia no chão, com um lençol e um cobertor, todas as janelas abertas. Deixava frequentemente sua mesa de trabalho para olhar a paisagem: ao longe a montanha, mais próximos a Casa Campo e o Palácio Real.

Recordava-se de seus anos de estudos e parecia feliz. Dizia que a luz de Madri é única, mas eu a vi mudar várias vezes do amanhecer ao crepúsculo.

Todas as manhãs Luis admirava o nascer do dia.

Jantávamos às sete da noite, o que é incomum na Espanha. Frutas, queijo e algum bom vinho de Rioja. Ao meio-dia, comíamos sempre num bom restaurante. Nosso prato predileto: leitão assado. Desde então passei a arrastar um complexo de canibalismo e às vezes sonho com Saturno devorando os filhos.

Luis melhorou um pouco de sua surdez e começamos a receber gente: velhos amigos, jovens do Instituto Cinematográfico, a equipe de filmagem. Li o roteiro de *Viridiana* e não gostei. Meu sobrinho Juan Luis me disse que uma coisa era um roteiro de seu pai, outra coisa o que ele fazia com o roteiro. De fato.

Presenciei a filmagem de algumas cenas. Luis tem uma paciência de anjo e nunca se irrita. Manda recomeçar e recomeçar.

Um dos doze pobres que atuam no filme é um autêntico mendigo, o que é chamado de "leproso". Meu irmão soube que esse leproso recebia três vezes menos que os demais. Diante disso, manifestou sua indignação junto aos produtores, que tentaram acalmá-lo dizendo que no último dia de filmagem fariam uma coleta para o mendigo. A indignação de Luis aumentou ainda mais, pois ele não podia aceitar que uma esmola pagasse um trabalho. Exigiu que o mendigo passasse no caixa semanalmente, como todo mundo.

Os "figurinos" do filme são autênticos. Para encontrá-los, percorremos os subúrbios e embaixo das pontes, demos aos pobres e vagabundos roupas novas em troca de seus andrajos. Estes foram desinfetados, mas não lavados, embora os atores cheirassem realmente a miséria.

Durante seu trabalho no estúdio, não vi meu irmão. Ele se levantava às cinco, saía antes das oito e só voltava onze ou doze horas mais tarde, o tempo de jantar e deitar-se imediatamente no chão para dormir.

Ainda assim, tínhamos nossos momentos de distração e nossos jogos. Um desses jogos consistia, nas manhãs de domingo, em arremessar aviõezinhos de papel do alto do nosso apartamento no 17º andar. Não nos lembrávamos mais como construí-los: seu voo era pesado, desajeitado e peculiar. Nós os atirávamos juntos. Aquele cujo avião "aterrissasse" primeiro perdia. O castigo do perdedor consistia em comer a quantidade de papel equivalente ao avião temperado com mostarda ou, no meu caso, com açúcar e mel.

Outra ocupação de Luis: esconder dinheiro num lugar difícil ou imprevisível. Eu tinha que encontrá-lo por dedução. Assim, melhorei sensivelmente meu salário de secretária.

Conchita devia deixar Madri durante as filmagens, pois nosso irmão Alfonso morrera em Zaragoza. Mais tarde, voltaria a conviver comigo no La Torre de Madri, esse arranha-céu de apartamentos claros e amplos, hoje tristemente transformados em escritórios. Com ela e outros amigos, íamos frequentemente saborear a cozinha simples mas deliciosa de *doña* Julia, numa das melhores tabernas de Madri. Foi nessa época que conheci o cirurgião José Luis Barros, hoje um de meus melhores amigos.

Pervertida por Alatriste, que um dia lhe deu oitocentas pesetas de gorjeta para uma conta de duzentas, *doña* Julia me apresentou da vez seguinte uma nota astronômica, *una cuenta de gran capitán*. Paguei sem discutir, bastante surpreso, depois comentei com Paco Rabal, que a conhecia bem.

Ele lhe perguntou as razões daquela conta monumental. Ela respondeu com a mais deslavada ingenuidade: "Como ele conhece o *señor* Alatriste, achei que ele fosse milionário!"

▪

Nessa época, eu frequentava quase diariamente o que talvez tenha sido a última *peña* de Madri. Ela se realizava num velho café de antigamente, o Café Viena, e reunia José Bergamín, José Luis Barros, o compositor Pittaluga, o toureiro Luis Miguel Dominguín e outros amigos. Às vezes, ao

entrar, eu cumprimentava os que já se encontravam lá, esboçando furtivamente os sinais de cumplicidade da francomaçonaria, à qual nunca pertenci. Sob a Espanha franquista, isso representava certa inclinação pelo risco.

A censura espanhola era célebre então por sua formalidade meticulosa. Num primeiro desfecho, eu simplesmente imaginara Viridiana batendo à porta de seu primo. A porta abria, ela entrava, a portava fechava.

A censura recusou esse epílogo, o que me levou a imaginar um novo final, muito mais pernicioso que o primeiro, pois sugere claramente um *ménage à trois*. Viridiana vem se intrometer num jogo de baralho que opõe seu primo a outra mulher, que é sua amante. E o primo lhe diz: "Eu sabia que você acabaria por jogar *tute* conosco".

Viridiana provocou na Espanha um escândalo bastante considerável, comparável ao de *A idade do ouro*, que me absolveu junto aos republicanos que moravam no México. De fato, por causa de um artigo muito hostil no *Osservatore Romano*, o filme que acabava de obter em Cannes a Palma de Ouro na categoria filmes espanhóis foi imediatamente proibido na Espanha pelo ministro do Turismo e da Informação. Ao mesmo tempo, o diretor-geral da Cinematografia espanhola foi prematuramente demitido por ter subido no palco, em Cannes, a fim de receber o prêmio.

O caso fez tanto rumor que Franco pediu para assistir ao filme. Acho inclusive que assistiu duas vezes e que, segundo o que me contaram os coprodutores espanhóis, não achou nada de muito criticável (na realidade, depois de tudo o que vira, o filme devia parecer bem inocente). Mas se recusou a desautorizar seu ministro, e *Viridiana* continuou proibido na Espanha.

Na Itália, foi lançado primeiro em Roma, onde ia bem, depois em Milão. O procurador-geral dessa cidade proibiu-o, entrou contra mim na justiça e conseguiu que eu fosse condenado a um ano de prisão caso pusesse os pés na Itália. Decisão que foi anulada depois pela Suprema Corte.

A primeira vez que viu o filme, Gustavo Alatriste ficou um tanto pasmo e não fez nenhum comentário. Reviu-o em seguida em Paris, depois duas vezes em Cannes, e finalmente no México. Na saída desta última vez, a quinta ou a sexta, veio até mim todo contente e disse:

“Luis, perfeito, é formidável, entendi tudo!” Foi a minha vez de ficar perplexo. O filme me parecia uma história extremamente simples. O que havia nele de tão difícil a ser entendido?

Vittorio de Sica viu *Viridiana* no México e saiu horrorizado, oprimido. Saiu de táxi com Jeanne, minha mulher, para ir tomar um trago. No caminho, perguntou a ela se eu era mesmo monstruoso e se costumava espancá-la na intimidade. Ela respondeu:

“Quando precisa matar uma aranha, ele vem me chamar.”

Em Paris, perto do meu hotel, vi um dia o cartaz de um dos meus filmes com este *slogan*: “O diretor mais cruel do mundo”. Burrice que me entristeceu muito.

O ANJO EXTERMINADOR

Às vezes me arrependo de ter filmado *O anjo exterminador* no México. Imaginava-o antes em Paris ou em Londres, com atores europeus e certo luxo nas roupas e acessórios. Na Cidade do México, apesar da beleza da casa, apesar dos meus esforços para escolher atores cujo físico não evocasse necessariamente o México, padeci de certa precariedade na qualidade medíocre das toalhas de mesa, por exemplo: só pude mostrar uma, e era da maquiadora, que me emprestara.

O roteiro, inteiramente original como o de *Viridiana*, mostrava um grupo de pessoas que uma noite, após um espetáculo teatral, vão cear na casa de uma delas. Após a refeição, passam ao salão e, por uma razão inexplicável, não conseguem mais sair dali. Chamava-se no início *Os náufragos da rua da Providência*. Mas no ano precedente, em Madri, José Bergamín me falara de uma peça de teatro que ele queria intitular *O anjo exterminador*. Achei o título magnífico e disse: “Se vejo isso num cartaz, entro imediatamente no teatro.”

Da Cidade do México, escrevi a ele para pedir notícias da peça – e do título. Ele respondeu que a peça não estava escrita e que, de toda forma, o título não lhe pertencia, que constava no Apocalipse. Eu podia pegá-lo sem nenhum problema, ele disse. Foi o que fiz, agradecendo.

Durante um grande jantar oferecido em Nova York, a dona da casa imaginara apresentar certas gagues para surpreender e divertir os

convidados. Por exemplo, o garçom que se estatela carregando a bandeja com os pratos é um detalhe verdadeiro. Acontece que no filme os convidados não veem graça nenhuma nisso. A dona da casa preparou outra gague com um urso e dois carneiros, mas nunca saberemos qual era a ideia – o que não impediu alguns críticos fanáticos por simbolismos de ver no urso o bolchevismo espreitando a sociedade capitalista paralisada por suas contradições.

Sempre me senti atraído, tanto na vida como em meus filmes, pelas coisas que se repetem. Não sei por quê, não procuro explicar. Constata-se pelo menos uma dezena de repetições em *O anjo exterminador*. Vemos nele, por exemplo, dois homens apresentando-se um ao outro e dizendo: "Prazer". Um instante depois eles se reencontram e se apresentam novamente como se não se conhecessem. Uma terceira vez, por fim, cumprimentam-se de modo caloroso, como dois amigos de longa data.

Por duas vezes igualmente, mas de ângulos diferentes, vemos os convidados irem até o *hall* e o dono da casa chamar seu *maître*. Quando o filme foi montado, Figueroa, o chefe operador, me chamou de lado e disse:

– Luis, está acontecendo uma coisa muito grave.

– O quê?

– O plano em que eles entram na casa está editado duas vezes.

Como ele pôde pensar mesmo que por um segundo, ele, que filmara os dois planos, que um erro tão crasso poderia ter escapado ao montador e a mim mesmo?

No México, acharam o filme mal representado. Os atores não são absolutamente de primeira linha, mas no conjunto me parecem ótimos. Aliás, não acho que se possa dizer de um filme que ele é interessante e ao mesmo tempo mal representado.

O anjo exterminador é um dos raros filmes meus que às vezes revejo. A cada vez lamento as insuficiências mencionadas e o tempo muito curto das filmagens. O que vejo nele é um grupo de pessoas que não podem fazer o que têm vontade de fazer: sair de um aposento. Impossibilidade inexplicável de satisfazer um desejo simples. Isso acontece muito nos meus filmes. Em *A idade do ouro*, um casal quer se unir sem conseguir. Em *Esse obscuro objeto do desejo*, trata-se do desejo sexual de um homem envelhecido, que nunca

se satisfaz. [Em *Ensaio de um crime*] Archibaldo de la Cruz tenta em vão matar. Os personagens de *O discreto charme da burguesia* querem a todo custo jantar juntos e não conseguem. É bem possível que haja outros exemplos.

SIMÃO DO DESERTO

Na saída da primeira projeção de *O anjo exterminador*, Gustavo Alatriste chegou perto de mim e disse:

– *Don Luis, esto es un cañón*. Não entendi nada. Um *cañón* significa: uma coisa muito forte, um choque, um grande sucesso.

Dois anos mais tarde, em 1964, Alatriste me ofereceu a possibilidade de realizar no México um filme sobre o espantoso personagem de são Simeão Estilita, eremita do século IV que passou mais de quarenta anos no topo de uma coluna num deserto na Síria.

Eu pensava nisso fazia tempo, desde que Lorca, na Residência, me fizera ler *Legenda áurea*. Ele ria muito lendo que os dejetos do eremita, escorrendo pela coluna, lembravam a cera de uma vela. Na realidade, como só se alimentava de algumas folhas de alface que subiam até ele numa cesta, seus excrementos deviam antes se parecer com minúsculas fezes de cabra.

Em Nova York, num dia de temporal, eu tinha ido coletar dados na biblioteca que fica na esquina da rua 42. Existem pouquíssimos livros sobre o assunto. Entrei na biblioteca por volta das cinco da tarde, procurei a ficha do livro que desejava consultar, o melhor, o do padre Festugières, mas a ficha não estava na gavetinha. Quando me virei, um homem estava bem ao meu lado, com a ficha na mão. Mais uma coincidência.

Escrevi um roteiro completo para um longa-metragem. Por infelicidade, Alatriste passou por alguns problemas financeiros durante as filmagens, e tive que cortar o filme pela metade. Eu planejara uma cena sob a neve, peregrinações e até mesmo uma visita (histórica) do imperador de Bizâncio. Tive que suprimir todas essas cenas, o que explica o caráter um tanto abrupto do fim.

Tal como é, fez jus a cinco prêmios no Festival de Veneza, o que não aconteceu com nenhum outro de meus filmes. Acrescento que não havia ninguém para receber esses prêmios. Mais tarde, foi programado junto com

História imortal [*The Immortal Story*, 1968], de Orson Welles.

Hoje me parece que *Simão do deserto* poderia ser um dos encontros dos dois peregrinos de *A Via Láctea* no caminho sinuoso de Santiago de Compostela.

▪

Em 1963, o produtor francês Serge Silberman, que estava a minha procura, alugou um apartamento na Torre de Madrid e se informou do meu endereço. No fim, eu ocupava o apartamento situado bem em frente ao seu. Ele bateu na minha porta, bebemos juntos uma garrafa inteira de uísque, e nesse dia nasceu uma aliança cordial que jamais se rompeu.

Ele me propôs um filme, e concordamos quanto a uma adaptação de *Le Journal d'une femme de chambre* [O diário de uma camareira], de Octave Mirbeau, livro que eu já conhecia há tempos. Por diferentes razões, decidi deslocá-lo no tempo, aproximá-lo de nós, situá-lo em torno do fim dos anos 1920, uma época que eu conhecera bem. Isso me permitiu uma alusão a *A idade do ouro*, ao fazer os manifestantes de extrema direita gritarem "Viva Chiappe!" no fim.

Temos que ser gratos a Louis Malle por ter revelado o jeito de andar de Jeanne Moreau em *Ascensor para o cadafalso* [*Ascenseur pour l'Échafaud*, 1957]. Sempre fui sensível ao andar das mulheres, bem como ao seu olhar. Em *O diário de uma camareira* [*Le Journal d'une femme de chambre*, 1964], durante a cena das botinas, tive verdadeiro prazer ao fazê-la caminhar e ao filmá-la. Seu pé, quando ela anda, treme ligeiramente no calcanhar do calçado. Atriz maravilhosa, eu me contentava em segui-la, apenas corrigindo-a. Ela me ensinou sobre o personagem coisas de que eu não suspeitava.

Com esse filme, rodado em Paris e nas cercanias de Milly-la-Forêt durante o outono de 1963, eu descobria pela primeira vez colaboradores franceses que não me abandonariam mais, Pierre Lary, meu primeiro-assistente, Suzanne Durremberger, excelente redatora de *script*, e o roteirista Jean-Claude Carrière, que faz o papel do padre. Minhas recordações são de uma filmagem calma, bem organizada, amistosa. Foi por ocasião desse filme, que conheci a atriz Muni, pessoa singular, com um

entusiasmo personalíssimo, que de certa forma se tornou minha mascote. Ela fazia o papel da criada mais subalterna e perguntava ao sacristão fascista (é uma das trocas de réplicas de que mais gosto):

– Mas por que o senhor fala sempre em matar os judeus?

– A senhora não é patriota?", perguntava o sacristão.

– *Sí*.

– Pois então?

▪

Depois desse filme, fiz *Simão do deserto*, meu último filme mexicano, e então Silberman e seu sócio Saffra me propuseram outro filme. Escolhi desta vez *The Monk* [O monge], de Matthew Lewis, um dos mais famosos romances policiais ingleses. Os surrealistas adoravam esse livro, do qual Antonin Artaud fez uma tradução. Por diversas vezes passou pela minha cabeça adaptá-la. Eu chegara a falar sobre ela com Gérard Philipe alguns anos antes, bem como sobre o belo romance de Jean Giono *Le Hussard sur le toit* [O hussardo no telhado] (velha atração pelas epidemias, por todas as pestes). Acontece que Gérard Philipe, que escutou distraidamente minhas propostas, preferia um filme mais político. Decidiu-se por *Os ambiciosos*, assunto digno e filme muito benfeito, creio, mas sobre o qual não vejo muita coisa a dizer.

A BELA DA TARDE

The Monk foi abandonado (Adonis Kyrou devia filmá-lo alguns anos depois [*Le Moine*, 1972]), e em 1966 aceitei a proposta dos irmãos Hakim para adaptar *Belle de jour*, de Joseph Kessel. O romance parecia melodramático demais, mas bem construído. Além disso, oferecia a possibilidade de introduzir em imagens alguns dos devaneios de Séverine, personagem principal, interpretada por Catherine Deneuve, e de delinear o perfil de uma jovem burguesa masoquista.

O filme me permitia também descrever bastante fielmente alguns casos de perversão sexual. Meu interesse pelo fetichismo já era perceptível na primeira cena de *O alucinado* e na cena das botinas de *O diário de uma camareira*, mas faço questão de dizer que não sinto pela perversão sexual

senão uma atração teórica e externa. Ela me diverte e me interessa, mas eu mesmo nada tenho de perverso em meu comportamento sexual. O contrário seria espantoso. Acredito que um perverso não gosta que sua perversão, que é seu segredo, seja mostrada em público.

Subsiste em mim um arrependimento com relação a esse filme. Eu queria filmar a primeira cena no restaurante da Gare de Lyon, em Paris, mas o dono se recusou de maneira taxativa. Muitos parisienses, ainda hoje, ignoram a existência desse lugar, para mim um dos mais belos do mundo. Por volta de 1900, na própria estação, no primeiro andar, pintores, escultores e decoradores realizaram uma exposição em homenagem ao trem e aos países aonde ele nos leva. Quando estou em Paris, vou lá muitas vezes, eventualmente sozinho. Almoço sempre no mesmo lugar, ao lado dos trilhos.

Em *A Bela da tarde*, reencontrei Paco Rabal, depois de *Nazarín* e de *Viridiana*. Gosto do ator e do homem, que me chama de "meu tio" e a quem chamo de "meu sobrinho". Não tenho nenhuma técnica particular para trabalhar com atores. Tudo depende do talento deles, do que eles me sugerem ou dos esforços que devo empenhar, quando são mal escolhidos, para dirigi-los. De toda forma, uma direção de atores obedece sempre a uma visão pessoal do diretor, que este sente mas nem sempre consegue explicar.

Lamento neste filme alguns cortes estúpidos, exigidos, parece, pela censura. Em particular a cena entre Georges Marchal e Catherine Deneuve, em que ela está deitada num caixão enquanto ele chama sua filha, desenrolava-se numa capela privada, depois de uma missa celebrada sob uma esplêndida cópia do Cristo de Grünewald, cujo corpo torturado sempre me impressionou. A supressão dessa missa altera sensivelmente o clima da cena.

De todas as perguntas frívolas que me fizeram sobre meus filmes, uma das mais frequentes, das mais obsessivas, diz respeito à pequena caixinha que um cliente asiático leva consigo ao bordel. Ele a abre e mostra às garotas o que contém (nós não vemos). As garotas recusam com gritos de horror, exceto Séverine, na verdade interessada. Não sei quantas vezes me perguntaram, sobretudo mulheres: "O que tinha nessa caixinha?". Como

não faço a mínima ideia, a única resposta possível é: “O que você quiser”.

Rodado nos estúdios de Saint-Maurice (que hoje não existem mais, palavras que se repetem neste livro como um refrão), enquanto no *set* contíguo Louis Malle realizava *O ladrão aventureiro* [*Le Voleur*, 1967], em que meu filho trabalhava como assistente, *A Bela da tarde* talvez tenha sido o maior sucesso comercial da minha vida, sucesso que atribuo mais às putas do filme do que a meu trabalho.

▪

A partir de *O diário de uma camareira*, minha vida praticamente se confunde com os filmes que realizei. Eis por que acelero o ritmo deste relato, que se torna monótono. Não tive mais problemas graves de trabalho, e minha vida se organizava com simplicidade: radicado no México, todo ano eu ia passar alguns meses na Espanha e na França para escrever roteiros ou filmar. Fiel aos meus hábitos, hospedava-me nos mesmos hotéis, frequentava os mesmos cafés, os que restavam do passado.

Em todos os meus filmes europeus, trabalhei em condições muito mais confortáveis do que aquelas a que me acostumara no México. Escreveu-se muito sobre cada um desses filmes. Direi apenas uma palavrinha, a título de registro.

▪

Embora em minha opinião nada seja mais importante na realização de um filme do que um bom roteiro, nunca fui um homem da escrita. Para quase todos os meus filmes (com exceção de quatro), precisei de um escritor, um roteirista, para me ajudar a colocar o argumento e os diálogos preto no branco. Isso não significa que esse colaborador seja um simples secretário encarregado de registrar o que digo. Ao contrário. Ele tem o direito e o dever de discutir minhas ideias e propor as suas, ainda que seja eu, no fim das contas, quem decide.

Ao longo de toda a minha vida trabalhei com 28 escritores diferentes. Dentre eles, lembro-me sobretudo de Julio Alejandro, homem de teatro, bom dialoguista, e Luis Alcoriza, enérgico e suscetível, que há muito tempo escreve e dirige seus próprios filmes. Aquele com quem mais me identifiquei foi sem dúvida Jean-Claude Carrière. Juntos, a partir de 1963,

escrevemos seis filmes.

O essencial num roteiro me parece ser o interesse mantido por uma boa progressão, que não deixa a atenção do espectador em repouso em nenhum instante. Pode-se discutir o conteúdo de um filme, sua estética (se ele tiver uma), seu estilo, sua tendência moral. Mas ele não deve nunca entediar.

A VIA LÁCTEA

A ideia de um filme sobre as heresias da religião cristã remontava à leitura, pouco tempo depois de minha chegada ao México, da súmula de Menéndez y Pelayo *Los heterodoxos españoles*. Essa leitura me ensinou muitas coisas que eu ignorava, em particular sobre os mártires dos heréticos, convencidos de sua verdade na mesma medida, se não mais, que os cristãos. O que sempre me fascinou no comportamento do herético foi essa posse da verdade e a extravagância de determinadas invenções. Mais tarde, eu viria a encontrar a frase de Breton, em que ele admitia, a despeito de sua aversão pela religião, que o surrealismo reconhecia "alguns pontos de contato" com os heréticos.

Tudo o que se vê e ouve no filme repousa em documentos autênticos. O cadáver do arcebispo exumado e queimado publicamente (uma vez que depois de sua morte foram descobertos, escritos por seu punho, textos maculados de heresia) foi na realidade o de um arcebispo de Toledo chamado Carranza. Começamos por um longo trabalho de pesquisa em cujo centro reinava o *Dicionário das heresias*, do abade Pluquet, depois escrevemos a primeira versão durante o outono de 1967, no *parador* de Cazorla, na Espanha, na província de Jaén. Estávamos sozinhos, Carrière e eu, nas montanhas da Andaluzia. A estrada terminava no hotel. Alguns caçadores partiam de madrugada e só voltavam ao anoitecer, trazendo de tempos em tempos o doce cadáver de uma cabra selvagem. Falávamos o dia inteiro da Santíssima Trindade, da dupla natureza de Cristo, dos mistérios da Virgem. Silberman aceitou o projeto, o que nos pareceu surpreendente, e concluímos o *script* em San José Purúa, em fevereiro-março de 1968. Por um instante ameaçado pelas barricadas de maio de 1968, o filme foi rodado em Paris e na região parisiense durante o verão. Paul Frankeur e Laurent Terzieff fazem os dois peregrinos que se dirigem a pé, em nossos dias, a

Santiago de Compostela, e que encontram durante sua viagem, liberados do tempo e do espaço, toda uma série de personagens que ilustram nossas principais heresias. A Via Láctea, da qual parece que fazemos parte, chamava-se antigamente "o caminho de São Tiago", pois apontava a direção da Espanha para os peregrinos vindos de toda a Europa setentrional. Daí o título.

Nesse filme, em que eu reencontrava Pierre Clementi, Julien Bertheau, Claudio Brook e o fiel Michel Piccoli, trabalhei pela primeira vez com Delphine Seyrig, atriz maravilhosa, que eu fizera pular no meu colo em Nova York durante a guerra. Pela segunda e última vez, pus em cena o próprio Cristo, interpretado por Bernard Verley. Quis mostrá-lo como um homem normal, rindo e correndo, errando o caminho, dispondo-se inclusive a se barbear, bem distante da imagética tradicional.

Uma vez que falamos de Cristo, parece-me que, na evolução contemporânea da religião, Cristo foi ganhando pouco a pouco um lugar privilegiado em relação às duas outras pessoas da Santíssima Trindade. Só se fala dele. Quanto ao desafortunado Espírito Santo, ninguém lhe dá pelota, e ele mendiga pelas esquinas.

Apesar da dificuldade e da estranheza do tema, o filme, graças à imprensa e aos esforços de Silberman, incontestavelmente o melhor promotor de cinema que conheço, alcançou um sucesso popular bastante honroso. Como *Nazarín*, suscitou reações bem contraditórias. Carlos Fuentes via nele um filme de combate, antirreligioso, enquanto Julio Cortázar chegou a dizer que o filme lhe parecia pago pelo Vaticano.

Essas polêmicas falaciosas me deixam cada vez mais indiferente. *Via Láctea* a meu ver não era nem a favor disso, nem contra aquilo. Além das situações e dos conflitos doutrinários que o filme mostrava, ele me parecia ser acima de tudo um passeio pelo fanatismo em que todos se agarravam com força e intransigência à sua parcela de verdade, dispostos a matar ou morrer por ela. Assim, parecia-me que o caminho percorrido pelos dois peregrinos podia se aplicar a toda ideologia política ou mesmo artística.

Quando lançado em Copenhague (isso nos foi contado por Henning Carlsen, responsável pela sala de cinema), o filme foi projetado em francês com legendas em dinamarquês.

Num dos primeiros dias, uns quinze ciganos, homens, mulheres e crianças, que não falavam nem dinamarquês nem francês, arranjaram ingressos e assistiram. Voltaram por dezessete ou dezoito dias seguidos.

Intrigadíssimo, Carlsen tentou adivinhar a razão dessa fidelidade. Não conseguiu, pois não falava a língua deles. Terminou por deixá-los entrar de graça. Nunca mais voltaram.

TRISTANA

Embora esse romance, epistolar, não seja dos melhores de Galdós, eu me sentia atraído há tempos pelo personagem *don* Lope. Atraía-me também a ideia de transportar a ação de Madri para Toledo e assim prestar homenagem a essa cidade tão amada.

Primeiro eu cogitara filmá-lo com Silvia Pinal e Ernesto Alonso. Mais tarde pôs-se em marcha na Espanha outra produção. Eu pensava em Fernando Rey, excelente em *Viridiana*, e numa jovem atriz italiana que me agradava muito, Stefania Sandrelli. O escândalo de *Viridiana* originou a proibição do projeto.

A proibição foi suspensa em 1969, e dei meu assentimento aos dois produtores, Eduardo Ducay e Gurruchaga.

Embora ela não me parecesse pertencer de forma alguma ao universo de Galdós, reencontrei com prazer Catherine Deneuve, que me escrevera diversas vezes para falar do papel. As filmagens foram quase todas realizadas exclusivamente em Toledo – cidade que repercutia em mim a lembrança dos anos 1920 – e num estúdio de Madri, onde o cenógrafo Alarcón reconstituiu com muita precisão um café de Zocodover.

Apesar de, como no caso de *Nazarín*, o personagem principal (acho Fernando Rey magnífico nesse papel) permanecer fiel ao modelo romanesco de Galdós, promovi mudanças consideráveis na estrutura e no clima da obra, que também situei, como em *O diário de uma camareira*, numa época que eu tinha conhecido, quando já se manifestava uma nítida agitação social.

Inseri em *Tristana*, com a ajuda de Julio Alejandro, muitas coisas que sempre me tocaram, como o campanário de Toledo e a estátua mortuária do cardeal Tavera, sobre a qual Tristana vai se debruçar. Não tendo nunca mais

revisto o filme, é difícil falar dele hoje, mas me lembro de ter gostado da segunda parte, depois do retorno da moça da qual vêm cortar uma perna. Ainda ouço seu passo no corredor, o barulho das muletas e a conversa tímida dos padres em torno de xícaras de chocolate.

Não posso falar da filmagem sem deixar de mencionar uma peça que preguei em Fernando Rey. Amigo queridíssimo, ele me perdoará por contá-la. Como inúmeros atores, Fernando aprecia sua popularidade. Gosta, e isso é normal, que o reconheçam na rua, que se voltem quando ele passa.

Um dia, eu disse ao diretor de produção para entrar em contato com todos os alunos de uma turma de faculdade a fim de que, escolhendo um momento em que eu estivesse ao lado de Fernando, viessem me pedir autógrafo um depois do outro, mas só a mim. Assim foi feito.

Sentamo-nos lado a lado, Fernando e eu, na varanda de um café. Um rapaz chegou, me pediu um autógrafo, que dei de boa vontade, e foi embora sem dar sequer um olhar para Fernando, sentado ali comigo. Assim que ele se afastou, chegou um segundo, que fez exatamente a mesma coisa.

No terceiro, Fernando caiu na gargalhada. Compreendeu a brincadeira, e por uma razão muito simples: que me peçam um autógrafo e o ignorem, a ele, parece-lhe rigorosamente impossível. No que ele tinha razão.

O DISCRETO CHARME DA BURGUESIA

Depois de *Tristana*, que infelizmente foi apresentado dublado na França, voltei para Silberman para não mais deixá-lo. Eu reencontrava Paris e meu bairro de Montparnasse, o Hotel L'Aiglon, minhas janelas dando para o cemitério, meus almoços bem cedo no La Coupole ou no La Paletre, La Closerie des Lilas, meus passeios diários, minhas noites solitárias, quando, a maior parte do tempo durante as filmagens, eu cozinhava para mim mesmo. Meu filho Juan Luis mora em Paris com sua família. Trabalha comigo com frequência.

Já disse a respeito de *O anjo exterminador* o quanto me sinto atraído pelas ações e palavras que se repetem. Nós procurávamos um pretexto para uma ação recorrente quando Silberman nos contou o que acabava de lhe acontecer. Tinha convidado algumas pessoas para ir jantar na casa dele, numa terça-feira por exemplo, esqueceu de avisar à mulher e esqueceu que

naquela mesma terça-feira tinha um jantar em outro lugar. Os convidados chegaram por volta das nove horas carregados de flores. Silberman não estava. Encontraram sua mulher de penhoar, alheia a tudo, já tendo jantado e pronta para ir para a cama.

Essa se tornou a primeira cena de *O discreto charme da burguesia*. Faltava apenas continuar, imaginar diversas situações em que, sem forçar muito a verossimilhança, um grupo de amigos tenta jantar junto e não consegue. O trabalho foi bem longo. Escrevemos cinco versões diferentes do roteiro. Era preciso encontrar um meio-termo entre a realidade e a situação, que devia ser lógica e corriqueira, e a acumulação de obstáculos inesperados, que, entretanto, não deviam nunca parecer fantásticos ou extravagantes. O sonho veio em nosso socorro, e até mesmo o sonho dentro do sonho. Enfim, fiquei particularmente satisfeito de poder dar minha receita de *dry* martíni nesse filme.

Excelentes recordações de filmagem: com bastante frequência falava-se e tratava-se de comida no filme, e os atores, em particular Stéphane Audran, traziam para o *set* o que comer e o que beber. Adquirimos o hábito de uma pequena pausa em torno das cinco horas, quando desaparecíamos durante uns dez minutos.

Foi a partir de *O discreto charme da burguesia*, rodado em 1972 em Paris, que adquiri o hábito de trabalhar com um equipamento de vídeo. Com a chegada da idade, já não tinha a mesma agilidade de antigamente para comandar os ensaios com câmera. Sentava-me então diante de um monitor que me dava exatamente a mesma imagem do *cameraman* e corrigia o enquadramento e as marcações dos atores da minha cadeira. Essa técnica me poupou muito cansaço e tempo perdido.

Existe um hábito surrealista relativo ao título que consiste em descobrir uma palavra ou grupo de palavras inesperadas que deem uma visão nova de um quadro ou de um livro. Tentei várias vezes aplicá-lo ao cinema, em *Um cão andaluz* e *A idade do ouro*, claro, mas também em *O anjo exterminador*.

Durante o trabalho no roteiro, não pensamos um só instante na burguesia. Na última noite – no *parador* de Toledo, no mesmo dia da morte de De Gaulle –, decidimos descobrir um título. Um dos que eu cogitara, em

referência à *carmagnolle*, era "Abaixo Lênin, ou A Virgem da estrebaria". Outro, simplesmente: "O charme da burguesia". Carrière chamou minha atenção para o fato de que faltava um adjetivo e, de mil, "discreto" foi o escolhido. Parecia-nos que, com esse título, *O discreto charme da burguesia*, o filme ganhava outra forma e quase outro fundo.

Olhávamos para ele de um jeito diferente.

Um ano depois, quando o filme foi *nominated*, isto é, indicado para o Oscar em Hollywood, e quando já trabalhávamos no projeto seguinte, quatro jornalistas mexicanos que eu conhecia detectaram nosso rastro e vieram almoçar em El Paular. Durante a refeição, fizeram-me perguntas e anotaram coisas. Naturalmente, não deixaram de perguntar:

– Acha que ganhará o Oscar, *don* Luis?

– Sim, estou convencido disso – afirmei, sério. – Já paguei os 25 mil dólares que me pediram. Os americanos têm defeitos, mas são homens de palavra.

Os mexicanos não viram malícia naquilo. Quatro dias depois, os jornais do México noticiaram que eu comprara o Oscar por 25 mil dólares. Escândalo em Los Angeles, telex em cima de telex. Silberman chegou de Paris aparvalhado e me perguntou que bicho me mordera. Respondi que fora só uma brincadeira inocente.

Em seguida, as coisas se acalmaram. Três semanas se passaram, e o filme ganhou o Oscar, o que me permitiu repetir a minha volta: "Os americanos têm defeitos, mas são homens de palavra."

O FANTASMA DA LIBERDADE

Esse novo título, já presente numa frase de *A Via Láctea* ("sua liberdade não passa de um fantasma"), pretendia representar uma homenagem discreta a Karl Marx, a esse "espectro" que "percorre a Europa – o espectro do comunismo", no início do *Manifesto*. A liberdade, que na primeira cena do filme é uma liberdade política e social (essa cena é inspirada em fatos verdadeiros, o povo espanhol gritava realmente "Viva os grilhões" no retorno dos Bourbon, por ódio às ideias liberais introduzidas por Napoleão), essa liberdade logo assumia outro sentido, a liberdade do artista e do criador, tão ilusória quanto a outra.

O filme, bastante ambicioso, difícil de escrever e realizar, me pareceu um pouco frustrante. Inevitavelmente, alguns episódios sobrepujavam outros. Mas, de toda forma, continua a ser um dos meus prediletos. Acho o ritmo interessante, gosto da cena de amor no quarto da estalagem entre a tia e o sobrinho, também da procura da garotinha perdida e ao mesmo tempo presente (uma ideia que eu ruminava há tempos), dos dois chefes de polícia com a visita ao cemitério, remota lembrança do Sacramental de San Martín, e do fim no jardim zoológico, aquele olhar insistente do avestruz, que parece usar cílios postiços.

Vendo em retrospecto, acho que *A Via Láctea*, *O discreto charme da burguesia* e *O fantasma da liberdade*, que nasceram de três roteiros originais, formam uma espécie de trilogia, ou melhor, de trítico, como na Idade Média. Os mesmos temas, às vezes até as mesmas frases, aparecem nos três filmes. Falam da procura da verdade, da qual temos que fugir a partir do momento em que julgamos tê-la encontrado no implacável ritual social. Falam da busca inexorável, do acaso, da moral pessoal, do mistério que convém respeitar.

À guisa de curiosidade, revelo que os quatro espanhóis que fuzilam os franceses no início do filme são José Luis Barros (o mais alto), Serge Silberman (com uma venda, na frente), José Bergamín, de sacerdote, e eu mesmo, dissimulado sob a barba e a batina de um monge.

ESSE OBSCURO OBJETO DO DESEJO

Depois de *O fantasma da liberdade*, filmado em 1974 (eu tinha então 74 anos), pensei em me aposentar definitivamente. Foi preciso toda a obstinação de meus amigos, principalmente de Silberman, para que eu voltasse ao batente.

Retornei a um projeto antigo, a adaptação de *La Femme et le pantin* [A mulher e o títere], de Pierre Louÿs, e acabei filmando-o com Fernando Rey e duas atrizes no mesmo papel, Angela Molina e Carole Bouquet. Aliás, muitos espectadores nem perceberam que são duas.

A partir de uma expressão de Pierre Louÿs, "pálido objeto do desejo", o filme se chamou *Esse obscuro objeto do desejo*. A meu ver, o roteiro era muito bem construído, cada cena comportando começo, desenvolvimento e

fim. Bastante fiel ao livro, o filme apresenta, entretanto, certo número de interpolações que desvirtuam completamente seu tom. A última cena – em que uma mão de mulher costura meticulosamente um rasgo num rendado ensanguentado (foi o último plano que filmei) – me toca sem que eu possa dizer por quê, pois continua misteriosa para sempre, antes da explosão final.

Fiz questão ao longo de todo esse filme – que conta, muito tempo depois de *A idade do ouro*, a história da posse impossível de um corpo de mulher – de instalar um clima de atentados e insegurança, o que todos nós conhecemos, em qualquer lugar do mundo. Ora, em 16 de outubro de 1977, uma bomba explodiu no Ridge Theatre de San Francisco, que exibia o filme. Quatro rolos foram roubados e nas paredes foram encontradas pichações injuriosas do tipo "Desta vez você foi longe demais". Uma dessas pichações estava assinada "Mickey Mouse". Diversos indícios permitiram conjeturar que esse atentado fora cometido por um grupo de homossexuais organizados. De um modo geral, aliás, os homossexuais não gostaram desse filme. Nunca compreenderei por quê.

O CANTO DO CISNE



Retratado por Carlos Saura em Toledo, 1962

PELAS ÚLTIMAS NOTÍCIAS, POSSUÍMOS AGORA BOMBAS NUCLEARES SUFICIENTES não só para destruir toda a vida sobre a terra, como também para fazer a terra sair de órbita e perder-se, vazia e fria, na imensidão. Isso me parece magnífico, e quase tenho vontade de gritar "bravo!". Uma coisa agora é certa: a ciência é inimiga do homem. Afaga-nos o instinto de onipotência que leva a nossa destruição. A propósito, uma recente pesquisa comprova: dos 700 mil cientistas "altamente qualificados" trabalhando no momento atual, 520 mil tentam aprimorar armas mortíferas, para destruir a humanidade. Apenas 180 mil pesquisam métodos para nossa proteção.

As trombetas do Apocalipse ressoam às nossas portas há alguns anos, e tapamos os ouvidos. Esse novo Apocalipse, como o antigo, galopa ao comando de quatro cavaleiros: a superpopulação (o primeiro de todos, o arauto, o que desfralda o estandarte preto), a ciência, a tecnologia e a informação. Todos os outros males que nos golpeiam não passam de consequências. Sem hesitar, incluo a informação na fileira dos cavaleiros funestos. O último roteiro no qual trabalhei, mas que nunca poderei realizar, repousava numa tríplice cumplicidade: ciência, terrorismo, informação. Esta última, apresentada em geral como uma conquista, como um benefício, às vezes até mesmo como um "direito", talvez seja na realidade o mais pernicioso de nossos cavaleiros, pois segue de perto os outros três e alimenta-se exclusivamente de suas ruínas. Se uma flecha viesse a abatê-lo, logo se produziria uma trégua no ataque a que nos vemos submetidos.

Sinto-me tão profundamente chocado com a explosão demográfica que disse com frequência – inclusive neste livro – que sonho muitas vezes com uma catástrofe planetária que eliminaria 2 milhões de habitantes, ainda que eu fizesse parte deles. Acrescento que essa catástrofe só teria sentido e valor aos meus olhos se fosse uma catástrofe natural, terremoto, flagelo inaudito, vírus devastador e invencível. Respeito e admiro as forças naturais. Mas não suporto os fabricantes de desastres que diariamente cavam nossa vala comum nos dizendo, criminosos hipócritas: "Impossível fazer de outra forma".

Imaginativamente, para mim a vida humana não tem mais valor que a de uma mosca. Na prática, respeito toda vida, inclusive a da mosca, animal tão

enigmático e admirável como uma fada.

▪

Velho e solitário, só posso imaginar a catástrofe ou o caos. Um dos dois me parece inevitável. Sei muito bem que, para os idosos, o sol brilhava mais nos tempos remotos de sua mocidade. Sei também que, a cada fim de milênio, é costume anunciar o Apocalipse. Entretanto, parece que o século inteiro conduz à desgraça. O mal ganhou a velha e nobre luta. As forças de destruição e desagregação prevaleceram. O espírito do homem não fez nenhum progresso rumo à clareza. Talvez tenha até regredido. Fraqueza, terror e morbidez nos rodeiam. De onde surgirão os tesouros de bondade e inteligência que poderiam um dia nos salvar? Até o acaso me parece impotente.

Nasci na aurora do século XX, o qual às vezes me parece um instante. À medida que os anos passam, passam mais rápido. Quando falo dos acontecimentos da minha juventude, que me parecem ainda próximos, sou obrigado a dizer: "Isso foi há cinquenta ou sessenta anos". Em outros momentos, a vida parece longa. Aquela criança, aquele adolescente que fazia isso, que fazia aquilo, parece que não era eu.

Em 1975, encontrando-me em Nova York com Silberman, levei-o a um restaurante italiano que eu frequentava 35 anos antes. O dono morrera, mas sua mulher logo me reconheceu e nos fez sentar. Minha impressão era a de ter comido ali dias antes. O tempo nem sempre é o mesmo.

Quanto a dizer que o mundo mudou depois que abri os olhos, para que insistir nisso?

▪

Até os 75 anos, não detestei a velhice. Encontrava nela até mesmo certo contentamento, uma calma nova, e desfrutava, como de uma libertação, do desaparecimento do desejo sexual e de todos os outros desejos. Não tenho vontade de nada, nem de uma casa à beira-mar, nem de um RollsRoyce, nem sobretudo de objetos de arte. Penso, renegando os clamores da minha mocidade: abaixo o amor desenfreado! Viva a amizade!

Até os 75 anos, quando eu via um homem muito velho e fraco na rua, no saguão de um hotel, eu dizia ao amigo que estava comigo: "Viu o Buñuel?

Não dá para acreditar! Estava tão forte até o ano passado! Que ruína!". Eu lia e relia *A velhice*, de Simone de Beauvoir, livro que julgo admirável. Com o pudor da idade, não me mostrava de calção de banho na piscina, viajava cada vez menos, mas minha vida continuava ativa e equilibrada. Fiz meu último filme aos 77 anos.

Depois disso, nos últimos cinco anos, teve início a verdadeira velhice. Passei por diversos problemas, nenhum de extrema gravidade. Comecei por perder as pernas, antigamente tão fortes, depois os olhos, e até mesmo a cabeça (esquecimentos frequentes, falta de coordenação). Em 1979, devido a uma crise de vesícula, tive que passar três dias no hospital, alimentado com soro. Tenho horror a hospitais. No terceiro dia, arranquei os fios e tubos e voltei para casa. Em 1980, fui operado da próstata. Em 1981, de novo a vesícula. Minha saúde está cercada de ameaças. E tenho consciência da minha decrepitude.

Posso fazer meu diagnóstico sem dificuldade. Estou velho, é essa minha principal doença. Só me sinto bem em casa, fiel a minha rotina diária. Acordo, tomo um café, faço meia hora de exercícios, tomo banho, tomo outro café comendo alguma coisa. São nove e meia ou dez horas. Dou um curto passeio pelo quarteirão e fico à toa até o meio-dia. Meus olhos estão fracos. Só consigo ler com uma lupa e iluminação especial, o que me cansa bem rápido. Minha surdez há muito tempo me impede de ouvir música. Então espero, reflito, recordo, animado por uma louca impaciência, consultando o relógio a toda hora.

Meio-dia é a hora sagrada do aperitivo, que tomo muito lentamente no meu escritório. Depois do almoço, dou uma cochilada numa poltrona até as três. Das três às cinco é o momento em que me sinto mais entediado. Leio umas linhas, respondo uma carta, remexo nos objetos. A partir das cinco horas, consulto o relógio com mais frequência: quanto tempo falta para o segundo aperitivo, que sempre tomo às seis?

Às vezes trapaceio nuns quinze minutos. Às vezes também, depois das cinco horas, recebo alguns amigos, converso. Janto às sete com minha mulher e vou para a cama bem cedo.

Não vou ao cinema há uns quatro anos por causa da minha vista, do meu ouvido, do meu horror à circulação, à multidão, e nunca assisto à televisão.

Às vezes passo uma semana inteira sem receber visitas. Sinto-me abandonado. Então chega alguém que eu não esperava, que não vejo há muito tempo. No dia seguinte, quatro ou cinco amigos vêm me visitar de uma vez, passam uma hora. Entre eles Alcoriza, que trabalhou ao meu lado como cenógrafo. E depois Juan Ibáñez, nosso melhor diretor de teatro, que bebe conhaque a qualquer hora do dia. E também o padre Julián, um dominicano moderno, excelente pintor e gravador, autor de dois filmes singulares. Em diversas ocasiões falamos da fé e da existência de Deus. Como ele esbarra no meu ateísmo inquebrantável, me disse um dia:

"Às vezes, antes de conhecê-lo, eu sentia minha fé vacilar. Depois que conversamos, ela se consolidou em definitivo." Posso dizer o mesmo de minha descrença. Mas se Prévert e Péret me vissem na companhia de um dominicano...!

Em meio a essa existência mecânica e minuciosamente regulada, este livro, com a ajuda de Carrière, constituiu uma efêmera revolução. Não me queixo mais. Ele me permitiu não fechar completamente a porta.

▪

Há muito tempo anoto num caderno os nomes de meus amigos falecidos. Chamo esse caderno de "O livro dos mortos". Folheio-o com frequência. Ele inclui centenas de nomes, um ao lado do outro, em ordem alfabética. Incluo apenas os homens ou mulheres com quem tive, ainda que por uma vez, um autêntico contato humano, e os membros do grupo surrealista estão marcados com uma cruz vermelha. 1977-78 foi um ano fatal para o grupo: Man Ray, Calder, Max Ernst e Prévert morreram em poucos meses.

Alguns amigos meus detestam esse livrinho, temendo vir a figurar nele um dia. Não sou dessa opinião. Essa lista familiar me permite recordar este ou aquele personagem, que sem isso teriam caído no esquecimento. Uma vez me enganei. Minha irmã Conchita soube da morte de um escritor espanhol, bem mais jovem que eu. Incluí seu nome. Mais tarde, sentado num café de Madri, eu o vi atravessar a porta e vir na minha direção. Durante alguns segundos julguei estar apertando a mão de um fantasma.

Há muito tempo o pensamento da morte convive comigo. Desde os esqueletos que percorrem as ruas de Calanda durante as procissões da

Semana Santa, a morte faz parte da minha vida. Nunca quis ignorá-la, negá-la. Mas não há muita coisa a dizer sobre a morte quando se é ateu como eu. Terei que morrer com o mistério. Às vezes penso que gostaria de saber, mas saber o quê? Não sabemos nem durante, nem depois. Depois do tudo, o nada. Nada nos espera senão o apodrecimento, o cheiro agridoce da eternidade. Talvez eu peça para ser cremado, para evitar isso.

Interrogo-me, entretanto, sobre a forma dessa morte.

Acontece-me, à guisa de mera distração, pensar no nosso velho inferno. Sabemos que as labaredas e os tridentes desapareceram e que o inferno, para os teólogos modernos, não passa da privação da luz divina. Vejo-me flutuando numa escuridão eterna, com meu corpo, com todas as minhas fibras, de que precisarei para a ressurreição final. Subitamente, um corpo esbarra no meu através dos espaços infernais. É um gato siamês morto há 2 mil anos ao cair de um coqueiro. Ele se afasta no breu. Passam-se milhões de anos, sinto outro impacto nas costas. É uma cozinheira de Napoleão. E assim por diante. Deixo-me arrastar por um momento nas trevas angustiantes desse novo inferno, depois volto à terra, onde no entanto ainda me encontro.

Sem ilusões quanto à morte, há momentos, contudo, em que rumino sobre as formas que ela pode assumir. Às vezes penso que uma morte súbita é admirável, como a de meu amigo Max Aub, que morreu de uma hora para outra jogando baralho. Mas a maior parte do tempo minhas preferências se inclinam para uma morte mais lenta, mais esperada, permitindo saudar pela última vez toda a vida que conhecemos. De uns anos para cá, sempre que deixo um lugar que conheço bem, onde vivi e trabalhei, que fez parte de mim, como Paris, Madri, Toledo, 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, continuarás sem mim, digo adeus". Digo adeus a tudo, às montanhas, à fonte, às árvores e às rãs.

Claro, às vezes volto a um lugar do qual já me despedi. Mas não ligo. Quando parto, me despeço pela segunda vez.

É assim que eu gostaria de morrer, sabendo que desta vez não voltarei. Quando me perguntam, de uns anos para cá, por que viajo cada vez menos,

por que só vou muito raramente à Europa, digo: “Por medo da morte”. Respondem-me que posso morrer tanto lá quanto aqui, mas replico: “Não é o medo da morte em si. Vocês não entendem. Na realidade, não me importo de morrer. Mas não quero de jeito nenhum morrer durante um deslocamento”. Para mim, morte atroz é a que acontece num quarto de hotel em meio a malas abertas e papéis espalhados.

Igualmente atroz, e talvez pior, parece-me a morte adiada indefinidamente pelas técnicas médicas, essa morte que não termina. Em nome do juramento de Hipócrates, que coloca acima de tudo o respeito pela vida humana, os médicos criaram a forma mais requintada das torturas modernas: a sobrevida. Isso me parece criminoso. Cheguei a sentir pena de Franco por isso, por manterem-no artificialmente vivo meses a fio à custa de sofrimentos inauditos. Para que isso? Embora às vezes os médicos nos ajudem, são em sua maioria *money-makers*, fazedores de dinheiro curvados à ciência e ao horror da tecnologia. Que eles nos deixem morrer chegada a hora e, se possível, nos deem uma mãozinha para partirmos mais rápido. Dentro de pouco tempo, estou convencido disso, espero, uma lei autorizará a eutanásia, sob certas condições. O respeito à vida humana não faz mais sentido quando leva a um longo suplício para aquele que se vai e para os que ficam.

Perto do meu último suspiro, imagino muitas vezes uma última piada. Mando chamar aqueles dos meus velhos amigos que são ateus convictos como eu. Abatidos, eles se acercam do meu leito. Chega então um padre que mandei chamar. Para grande escândalo de meus amigos, eu me confesso, peço a absolvição de todos os meus pecados e recebo a extrema-unção. Em seguida, viro para o lado e morro.

Mas será que ainda temos força para uma piada numa hora dessas?

Um arrependimento: não saber mais o que vai acontecer. Abandonar o mundo em pleno movimento, como no meio de um folhetim. Creio que essa curiosidade pelo além não existia antigamente, ou existia menos, num mundo que não mudava. Uma confissão: apesar do meu ódio pela informação, gostaria de poder levantar dos mortos a cada dez anos, ir até uma banca de jornais e comprar alguns. Eu não pediria mais nada. Sobraçando meus jornais, pálido, passando rente aos muros, eu voltaria ao

cemitério e leria sobre os desastres do mundo, antes de voltar a adormecer, sereno, no refúgio tranquilizador do túmulo.

FILMOGRAFIA

* *Um cão andaluz* [*Un Chien andalou*] França 1929 | p/b, 16 min.
ROTEIRO Luis Buñuel e Salvador Dalí
FOTOGRAFIA Albert Duverger
MONTAGEM Luis Buñuel
ELENCO Simone Mareuil, Pierre Batcheff

* *A idade do ouro* [*L'Âge d'or*] França 1930 | p/b, 60 min.
ROTEIRO Luis Buñuel e Salvador Dalí
FOTOGRAFIA Albert Duverger
MONTAGEM Luis Buñuel
ELENCO Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Laberdesque

As Hurdes/Terra sem pão [*Las Hurdes/ Tierra sin pan*] Espanha 1933 | p/b, 30 min.
ROTEIRO Luis Buñuel, Pierre Unik e Ramón Acín
FOTOGRAFIA Elie Lotar
MONTAGEM Luis Buñuel
ELENCO Abel Jacquin, Alexandre O'Neill (vozes)

Dom Quintín o amargo [*Don Quintín el amargao*] Espanha 1935 | p/b, 87 min.
ROTEIRO Eduardo Ugarte e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA José María Beltrán
MONTAGEM Eduardo García Maroto
ELENCO Ana María Custodio, Teresa Muñoz, Luisa Esteso, Fernando Granada

Sentinela, alerta! [*Centinela, alerta!*] Espanha 1936 | p/b, 80 min.
ROTEIRO Luis Buñuel
FOTOGRAFIA José María Beltrán
MONTAGEM Jean Crémillon
ELENCO Pedro Ávarez Rubio, Raúl Cancio, Mapy Cortés, Ana María

Custodio

* *Grande Cassino* [*Gran Casino*] México 1947 | p/b, 92 min.
ROTEIRO Michel Veber e Mauricio Magdaleno
FOTOGRAFIA Jack Draper
MONTAGEM Gloria Schoemann
ELENCO Jorge Negrete, Libertad Lamarque, Meche Barba, Agustín Isunza

O grande caveira [*El gran calavera*] México 1949 | p/b, 92 min.
ROTEIRO Janet Alcoriza e Luis Alcoriza
FOTOGRAFIA Ezequiel Carrasco
MONTAGEM Carlos Savage
ELENCO Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Rubén Rojo

Os esquecidos [*Los olvidados*] México 1950 | p/b, 85 min.
ROTEIRO Luis Alcoriza e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Gabriel Figueroa
MONTAGEM Carlos Savage
ELENCO Estela Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía

Susana [*Susana*] México 1950 | p/b, 86 min.
ROTEIRO Manuel Reachi, Jaime Salvador e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA José Ortiz Ramos
MONTAGEM Jorge Bustos
ELENCO Fernando Soler, Rosita Quintana, Victor Manuel Mendoza

* *A filha do engano/Don Quintín o amargo* [*La hija del engaño/Don Quintín el amargao*] México 1951 | p/b, 78 min.
ROTEIRO Luis e Janet Alcoriza e Juan de la Cabada
FOTOGRAFIA José Ortiz Ramos
MONTAGEM Carlos Savage
ELENCO Fernando Soler, Alicia Caro, Fernando Soto

Uma mulher sem amor/Quando os filhos nos julgam [*Una mujer sin amor/Cuando los hijos nos juzgan*] México 1951 | p/b, 85 min.

ROTEIRO Jaime Salvador e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Raul Martínez Solares
MONTAGEM Jorge Bustos
ELENCO Rosario Granados, Tito Junco, Julio Villarreal

Subida ao céu [*Subida al cielo*] México 1951 | p/b, 85 min.
ROTEIRO Manuel Altolaguirre, Manuel Reachi, Juan de la Cabada, Lilia Solano Galeana e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Alex Phillips
MONTAGEM Rafael Portillo
ELENCO Lilia Prado, Esteban Márquez, Luis Aceves Castañeda *

* *Robinson Crusoé* [*Robinson Crusoe*] 1952 | Cor, 90 min.
ROTEIRO Luis Alcoriza, Philip Ansel Roll e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Alex Phillips
MONTAGEM Carlos Savage
ELENCO Dan O'Herlihy, Jaime Fernández, Felipe de Alba

* *O bruto* [*El bruto*] México 1953 | p/b, 81 min.
ROTEIRO Luis Alcoriza e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Agustín Jiménez
MONTAGEM Jorge Bustos
ELENCO Pedro Armendáriz, Katy Jurado, Rosa Arenas, Andrés Soler

O alucinado [*Él*] México 1953 | p/b, 92 min.
ROTEIRO Luis Alcoriza e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Gabriel Figueros
MONTAGEM Carlos Savage
ELENCO Arturo de Córdova, Delia Garcés, Carlos Martínez Baena

Escravos do rancor [*Abismos de pasión*] México 1953 | p/b, 91 min.
ROTEIRO Julio Alejandro, Arduino Maiuri e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Agustín Jiménez
MONTAGEM Carlos Savage

ELENCO Irasema Dillian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso

* *A Ilusão viaja de trem* [*La ilusión viaja en tranvía*] México 1954 | p/b, 90 min.
ROTEIRO Mauricio de la Sena e Luis Alcoriza
MONTAGEM Jorge Bustos
ELENCO Lilia Prado, Carlos Navarro, Fernando Soto

O rio e a morte [*El río y la muerte*] México 1954 | p/b, 91 min.
ROTEIRO Luis Alcoriza e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Raúl Martínez Solares
MONTAGEM Jorge Bustos
ELENCO Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero

Ensaio de um crime/*A vida crimin.sa de Archibaldo da Cruz* [*Ensayo de un crimen*/ *La vida crimin.l de Archivaldo de la Cruz*] México 1955 | p/b, 89 min.
ROTEIRO Luis Alcoriza e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Agustín Jiménez
MONTAGEM Jorge Bustos
ELENCO Miroslava Stern, Ernesto Alonso, Rita Macedo

Assim é a aurora [*Cela s'appelle l'aurore*] França/Itália 1955 | p/b, 102 min.
ROTEIRO Jean Ferry e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Robert Lefebvre
MONTAGEM Marguerite Renoir
ELENCO Georges Marchal, Lucia Bosé, Julien Bertheau

A morte no jardim [*La mort en ce jardin*] França/México 1956 | p/b, 104 min.
ROTEIRO Luis Alcoriza, Raymond Queneau, Gabriel Arout e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Jorge Stahl Jr.
MONTAGEM Denise Charvein, Marguerite Renoir
ELENCO Simone Signoret, Charles Vanel, Georges Marchal

* *Nazarín* [*Nazarín*] México 1959 | p/b, 94 min.
ROTEIRO Julio Alejandro, Emilo Carballido e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Gabriel Figueroa
MONTAGEM Carlos Savage
ELENCO Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo

Os ambiciosos [*Los ambiciosos*] França/México 1959 | p/b, 97 min.
ROTEIRO Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat, Henri Castillou, José Luis González de León e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Gabriel Figueroa
MONTAGEM Rafael Ceballos López
ELENCO Gérard Philipe, Maria Félix, Jean Servais

* *A adolescente* [*The young one*] México 1960 | p/b, 95 min.
ROTEIRO Hugo Butler e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Gabriel Figueroa
MONTAGEM Carlos Savage
ELENCO Zachary Scott, Bernie Hamilton, Key Meersman

Viridiana [*Viridiana*] Espanha 1961 | p/b, 90 min.
ROTEIRO Julio Alejandro e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA José F. Aguayo
MONTAGEM Pedro del Rey
ELENCO Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey

* *O anjo exterminador* [*El ángel exterminador*] México 1962 | p/b, 95 min.
ROTEIRO Luis Alcoriza e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Gabriel Figueroa
MONTAGEM Carlos Savage
ELENCO Silvia Pinal, Enrique Rambal, Claudio Brook

* *O diário de uma camareira* [*Le Journal d'une femme de chambre*] França 1964 | p/b, 101 min.
ROTEIRO Jean-Claude Carrière e Luis Buñuel

FOTOGRAFIA Roger Fellous
MONTAGEM Luis Buñuel
ELENCO Jeanne Moreau, Georges Géret, Daniel Ivernel, Françoise Lugagne

* *Simão do deserto* [*Simón del desierto*] México 1965 | p/b, 45 min.
ROTEIRO Julio Alejandro e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Gabriel Figueroa
MONTAGEM Carlos Savage
ELENCO Claudio Brook, Enrique Álvarez Félix, Hortensia Santoveña

* *A Bela da tarde* [*Belle de jour*] França 1966 | Cor, 101 min.
ROTEIRO Jean-Claude Carrière e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Sacha Vierny
MONTAGEM Louisette Hautecoeur
ELENCO Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Geneviève Page

* *A Via Láctea* [*La Voie lactée*] França 1969 | Cor, 98 min.
ROTEIRO Jean-Claude Carrière e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Christian Matras
MONTAGEM Louisette Hautecoeur
ELENCO Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny

* *Tristana* [*Tristana*] França 1970 | Cor, 95 min.
ROTEIRO Julio Alejandro e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Pedro del Rey
MONTAGEM Enrique Alarcón
ELENCO Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero

* *O discreto charme da burguesia* [*Le Charme discret de la bourgeoisie*] França/ Itália/Espanha 1972 | Cor, 100 min.
ROTEIRO Jean-Claude Carrière e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Edmond Richard
MONTAGEM Hélène Plemiannikov

ELENCO Fernando Rey, Paul Frankeur, Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel

* *O fantasma da liberdade* [*Le Fantôme de la liberté*] França/Itália 1974 | Cor, 104 min.
ROTEIRO Jean-Claude Carrière e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Edmond Richard
MONTAGEM Hélène Plemiannikov
ELENCO Julien Bertheau, Jean-Claude Brialy, Monica Vitti, Adolfo Celi *

* *Esse obscuro objeto do desejo* [*Cet obscur objet du désir*] França/Espanha 1977 | Cor, 102 min.
ROTEIRO Jean-Claude Carrière e Luis Buñuel
FOTOGRAFIA Edmond Richard
MONTAGEM Hélène Plemiannikov
ELENCO Fernando Rey, Carole Bouquet, Julien Bertheau

* Disponível em dvd

ÍNDICE REMISSIVO[+]

¡Centinela, alerta! 204, 355
¡Que viva México! 185
¿Quién me quiere a mí? 203, 217 120 *dias de Sodoma, Os* 305-06

Abbot, Dick 253
Acín, Ramón 197-200, 221, 356
adolescente, A [*The Young One*] 268-70, 279
África fantasma, A 195
Alatriste, Gustavo 271, 313, 321-23, 325-27, 329, 331, 333-34
Alberti, Rafael 88, 92-93, 99, 106, 110, 121, 203, 219
Alberto, *don* 79, 94
Alcoriza, Luis 127, 142-43, 281, 338, 352, 357-58
Alejandro, Julio 35, 326, 338, 341, 358-61
Aleksandrov, Grigori 185
Alexandre, Maxime 154, 173, 195
Alfonso XIII, rei 87, 141
Alighieri, Dante 305
Allanegui, Mosén Vicente 35
Allen, Woody 272
Alonso, Dámaso 92
Alonso, Ernesto 288, 299, 341, 358
Altolaguirre, Manuel 88, 219, 285, 358
alucinado, O [*El*] 28, 286-87, 336, 358
Amaya, Carmen 203
ambiciosos, Os [*La Fièvre monte à El Pao*] 242, 316, 336, 359
Amerigo, Federico 260
Amor de don Perlimplín com Belisa em seu jardim 147
Amor, sublime amor [*West Side Story*] 274

Angelillo 203
anjo exterminador, O [*El ángel exterminador*] 88, 163, 269, 331-33, 342, 344, 360
Apollinaire, Guillaume 88, 120
Aragon, Louis 67, 76, 95, 153-57, 160-61, 167, 174, 181, 195, 197, 201, 226, 234
Araquistain, Luis 91, 226-27, 230
Armendáriz, Pedro 299, 358
Arniches, Carlos 105, 202, 285
Arout, Gabriel 300, 359
Arp, Jean 154, 172
Artaud, Antonin 154, 174, 335
Artigas (ceramista espanhol) 121, 166
Ascaso, Francisco 84, 177
Ascensor para o cadafalso [*Ascenseur pour l'Echafaud*] 335
Assim caminha a humanidade [*Giant*]274
Assim é a aurora [*Cela s'appelle l'aurore*] 155, 272, 299, 359
Associação Geral dos Produtores Americanos 251
Atalante, O [*L'Atalante*] 314
Aub, Max 353
Audran, Stéphane 343, 361
Aurenche, Jean 172
Auric, Georges 154, 164, 168
Auto da Fé 100
aventuras de Robert Macaire, As [*Les aventures de Robert Macaire*] 128
Azaña, Manuel 203-04, 215

Bajo el ala del sur ["Sob a asa do sul"] 85
Baker, Josephine 131
Bardem, Juan-Antonio 327
Bando de Bonnot 177, 233

Banville 119
Barcia, Rubin 266
Barga, Corpus 219
Baroja, Pío 88
Barr, Alfred 257
Barros, José Luis 35, 329-30, 345
Barry, Iris 250, 253-55, 257
Bataille, Georges 173
Batcheff, Pierre 131, 151, 153, 266, 356
Bazin, Janine 110
Beauvoir, Simone de 351
Becker, Jacques 313
Beery, Wallace 184
Beethoven, Ludwig van 307
Bel, Gil 220
bela da tarde, A [*Belle de jour*] 261, 324, 336-37, 360
Bello, Pepín 93, 99, 101, 106-07, 141, 149, 308
Ben-Hur 274
Benítez, Fernando 279
Bérard, Christian 154, 168
Bergamín, José 88, 105, 121, 219, 225, 330, 332, 345
Bergman, Ingmar 313
Berruguete, Alonso 100, 109
Bertheau, Julien 300, 340, 359, 361
Bertini, Francesca 52
besta com cinco dedos, A [*The beast with five fingers*] 266
Blanca, Sam 85
Blum, Léon 227
boas-vidas, Os [*I vitelloni*] 313
Bodet, Jaime Torres 284

Bogart, Humphrey 265
Bolívar, Ignacio 59, 81
Bonaparte, Napoleão 42, 345, 353
Borés, Francisco 119
Borges, Jorge Luis 90, 309-10
Bosé, Lucia 300, 359
Bouquet, Carole 99, 346, 361
Braunberger, Pierre 199
Brazil, Ada 130
Brecht, Bertolt 185
Breton, André 102, 154-59, 162-63, 168, 171-74, 177, 181, 191, 195-96, 231-32, 248, 255, 260, 284, 290, 306, 315, 339
Brinquedo proibido [*Jeux interdits*] 313
Brook, Claudio 269, 340, 360
Brook, Peter 271
bruto, O [*El bruto*] 299, 358
Buñuel, família; Alicia (irmã) 41; Conchita (irmã) 30, 41, 55-57, 87, 147, 238, 325, 328-29, 353; Juan Luis (filho) 35, 176, 203, Juan Luis Buñuel, Moncha Sert, Jeanne Rucar, José Luis Sert, 278, 306, 317, 328, 342; Leonardo (irmão) 41; (pai) 18, 22-25, 29-30, 41-46, 50, 53, 57-59, 61-62, 79, 117; Margarita (irmã) 41; Maria (mãe) 12-14, 30, 41, 46, 50, 53, 57, 59, 79, 114, 117, 123-24, 136-37, 147, 151, 164-65, 168, 182, 202, 247, 281, 325; (irmã) 41-42, 138; Rafael (filho) 265, 273; Rafael (primo) 124, 135
Buscón, El 309
Butler, Hugo 268-70, 360

Caballero, Giménez 113, 203
Caballero, Largo 203 *caça, A* [*La caza*] 315
Cahiers d'Art 118, 127, 153, 164
Cahiers du Cinéma 310
Caillois, Roger 243-44

Cajal, Santiago Ramón y 91-92
Calder, Alexander 253, 352
Camões, Luís Vaz de 305
Camus, Marcel 299
Candide 231
cão andaluz, Um [*Un Chien Andalou*] 27, 67, 131, 134-35, 149-50, 153-58, 164-68, 173, 177, 189, 223, 258, 261, 267, 307, 319-20, 344, 356
Cárdenas, Lázaro 297
Carlsen, Henning 340-41
Carmen 130
Carranza 339
Carretero, José María 91
Carrière, Jean-Claude 2, 68, 111, 137, 261, 273, 311-12, 335, 338-39, 344, 352, 360-61
Carrillo, Santiago 218
Carrington, Leonora 232, 256
casa de Bernarda Alba A 267
Casanova 313
Casei-me com uma feiticeira [*I married a witch*] 252
Castanyer 119
Casteno, Augusto 106
Castro, Américo 81, 100
Caupenne, Jean 170-71
Cavalcanti, Alberto 148
Cayatte, André 285
Centeno, Augusto 80
Centeno, Juan 80, 84
Centro de Capacitación Cinematográfica 310
Cernuda, Luis 88
Cervantes, Miguel de 108, 305

Chaplin, Charlie 76, 112, 184-85, 188-89, 252, 254
Char, René 76, 154, 163
Charpentier, Gustave 163
Chopin, Frederic 224
Cinemateca de Paris 287
Clair, René 148, 161, 173, 252, 254
Clairac, Lamamié de 93
Claudel, Paul 300
Clément, René 313
Clementi, Pierre 340
Clouzot, Henri-Georges 314, 317
Cocteau, Jean 113, 154, 168-69, 286-88
Collé, Pierre 172
comilança, A [*La Grande Bouffe*] 313
concha e o clérigo, A [*La Coquille et le clergyman*] 154
Córdoba, Arturo de 21, 287
Corniglion-Molinier, Édouard 228
Cortázar, Julio 340
Cossío (pintor) 119, 126
Creeft, José de 122
Crevel, René 106, 156, 160-61, 168, 306
Cria cuervos 315
Cukor, George 273-74
Custodio, Ana María 106, 202, 356

d'Ors, Eugenio 85, 88, 94, 103, 105, 117
Dalí, Salvador 96-97, 99, 106-107, 134-35, 139, 147, 151-56, 159-60, 163-65, 167-68, 172, 174, 197, 224, 232, 238, 256-301, 306, 356
Damita, Lily 190
Dancigers, Oscar 267, 269, 279-82, 285, 287

Daniel (assistente) 292
Darwin, Charles 50, 305
Daudet, Alphonse 119-20
Davis, Frank 183, 190-91, 251
Debucourt, Jean 129
Debussy 307
Del Rio, Dolores 185
Deneuve, Catherine 109, 324, 336-37, 341, 361
Derain, André 172 Deray, Jacques 300
Desnos, Robert 305
Desonrada [*Dishonored*] 186
Désormières, Roger 106, 169-70
Deus branco [*White Shadows in the South Seas*] 314
Diálogo entre um padre e um moribundo 302, 306
diário de uma camareira, O [*Le Journal d'une femme de chambre*] 334-37, 341, 360
Díaz, Rosita 73, 264
Dicionário das heresias 339
Dietrich, Marlene 186-87, 201
Dillian, Irasema 288, 358
discreto charme da burguesia, O [*Le charme discret de la bourgeoisie*] 136-37, 273, 333, 342-45, 361
divina comédia A 305
doce vida, A [*La dolce vita*] 313
Dom Quixote 126
Domínguez, Columba 359
Domínguez, Martín 94
Dominguín, Luis Miguel 300, 330
Don Juan Tenorio 78, 97, 106, 127
Don Quintín el amargao 202, 285, 327, 356-57

Dorronsoro 74
Dos Passos 228, 311
Dostoiévski, Fiódor 311
Ducay, Eduardo 341
Duchamp, Marcel 102, 255-56
Dulac, Germaine 154
Durruti, Buenaventura 84, 177, 200, 222
Duverger, Albert 129, 131, 151, 153, 166, 356

Echeverría, Luis 297
Eisenstein, Sergei Mikhailovitch 166, 185, 313
Éluard, Paul 139-140, 154, 156-59, 163, 166, 172-74, 195-96, 306
Emanuel, Vítor 166
encouraçado Potemkin, O [*Bronenosets Potyomkin*] 127, 185, 313
Ensaio de um crime [*Ensayo de un crimen*, que no Brasil recebeu também o título *A vida criminosa de Archibaldo de la Cruz*] 293, 299, 325, 333, 359
Entr'acte 148
Épinay 129, 185
Epstein, Jean 128-31, 148
Epstein, Marie 149
Ernst, Max 102, 154, 156, 159-60, 163, 166, 172, 174, 222, 255-56, 352
Escravos do rancor [*Abismos de pasión*] 23, 288, 358
España Livre 273
España Nueva 85
esquecidos, Os [*Los olvidados*] 281, 283-84, 316, 357
Esse obscuro objeto do desejo [*Cet Obscur Objet du désir*] 73, 99, 247, 307, 333, 345-46, 361
Esteban, Bartolomé 79
estrada da vida, A [*La strada*] 313
Etiévant, Henri 131

Fabre, Jean-Henri 305
Falla, Manuel de 111, 126
fantasma da liberdade O [*Le Fantôme de la liberté*], 105, 201, 243, 265, 345-45, 360
Faure, Elie 215
Felipe, León 283
Fellini, Federico 313
Femme et le pantin, La [A mulher e o títere] 346 Fernández, Emilio "Indio" 294-95, 358
Ferrer (anarquista) 42
Ferreri, Marco 313
Ferry, Jean 300, 358
Festival de Cannes 161, 218, 228, 284, 286-87, 294, 302, 314, 318
Festival de San Sebastián 317
Festival de Veneza 334
Festugières, padre 334
Feyder, Jacques 130-31,185
Figueroa, Gabriel 294, 301, 326, 332, 357, 359-60
filha da água, A [*La Fille de líeau*] 148
filha do engano, A [*La hija del engaño*] 285, 357
filhos do capitão Grant [*Enfants du Capitaine Grant*], *Os* 44
filosofia na alcova, A 306
Fitzgerald (cenógrafo canadense) 281
Florey, Robert 266
Fonda, Henry 251
Ford, John 273-74
Franck, César 307
Franco, Gen. Francisco 93, 110, 201, 218-19, 222-23, 231, 239, 252, 297, 321, 327, 330, 354
Franco, ese hombre 218

Frankeur, Paul 339, 361
Freud, Sigmund 319
Fuentes, Carlos 260, 340

Gaceta Literaria, La 113, 203, 284
Gala 138-40, 160, 165, 256, 258-60
Galdós, Benito Pérez 88, 175, 204, 301-02, 311, 341
Galilei, Galileu 57
Gallimard 157-58
Gance, Abel 128-30
Garbo, Greta 52, 183, 190 García, Ernesto 321
Garfias, Pedro 85-88, 106
Gaudí, Antonio 29
Gaulle, Charles de 228, 344
Giacometti, Alberto 169
Gide, André 197, 226, 316
Gil Blas 112, 307
Gioconda 120
Giono, Jean 335
Gironella (amigo) 140
Glória feita de sangue [*Paths of Glory*] 313
Goebbels, Joseph 141, 254
Goering, Hermann 141
Gómez de la Serna, Ramón 88-91, 112, 119, 149, 307
Goncourt, Edmond de 120
González, Ernestina 106
Gounod, Charles 119
Gouraud, Gen. Henri 171
Goya, Francisco de 100, 149
Gran Casino 159, 356

grande caveira, O [*El gran Calavera*] 357
grande ditador, O 252, 254
Grau, Jacinto 87
Grémillon, Jean 204
Gringoire 231
Gris, Juan 119
Guerra Civil Espanhola 196, 251, 296
Guillén, Jorge 88
Gurruchaga 341

Hale, Georgia 180, 182, 188
Hamlet 126
Heine, Maurice 306
Hemingway, Ernest 228, 311
Heredia, Saënz 119, 217
Herodes 26 *heterodoxos españoles, Los* 339
hija de Juan Simón, La 203, 217
Hinojosa 93, 106, 203
Hipócrates 354
história do soldado, A 126
História imortal [*The Immortal Story*] 334
Hitchcock, Alfred 273
Hitler, Adolf 141, 254
Hoja de Parra, La 28
Homero 305
Horizonte 93, 112
Hugo, Conde 52
Hugo, Valentine 166
Huidobro, Vicente 119
Humanité 229

Hussard sur le toit, Le [O hussardo no telhado] 335
Huston, John 315
Huxley, Aldous 252
Huysmans, Joris-Karl 31, 119

Ibañez, Juan 260, 352
idade do ouro, A [*LíÂge díor*] 35, 76, 119, 131, 139, 146, 164, 166, 168-69, 172, 181, 185, 226, 231, 257, 306, 330, 333-34, 344, 346,356
Ilegible hijo de la flauta 281
ilusão viaja de trem, A [*La ilusión viaja em travía*] 289
ilustre fregona, La 108
Impresiones y paisajes 93
Interlúdio [*Notorious*] 274
irmãos Hakim 336
Isaac 327
Isla, padre 307
Ivens, Joris 228

Jaeger, Claude 103, 299-00
James, Edward 232
Jerusalém libertada 305
Jiménez, Agustín 293, 357-59
Jiménez, Alberto 79
Jiménez, Juan Ramón 88
João XXIII, papa 36, 302
Johnny vai à guerra 271
Johnson (campeão de boxe amador) 113
Jones, Jennifer 314
Jordan, Jack 190
Jourdain, Francis 119

Juliette 306
Justine 306

Kant, Immanuel 48-49
Kareen (membro do Partido Comunista) 227 KDT 28
Keaton, Buster 112, 127, 313
Keller (major) 170-71
Kessel, Joseph 336
Kilkpatrick, Thomas 190-91
Kubrick, Stanley 313
Kúprin, Elsa 166
Kyrou, Adonis 336

L'Esprit Nouveau 128
L'Herbier, Marcel 128
L'Immaculée Conception 196
Labarthe, André 110
Lacan, Jacques 173, 287
ladrão aventureiro, O [*Le Voleur*] 337
Ladrões de bicicleta [*Ladri di biciclette*] 313
Lamarque, Libertad 280, 357
Lanchester, Elsa 254
Lang, Fritz 128, 274, 313-14
Larra, Mariano José de 105
Larrea, Juan 281
Lary, Pierre 335
Laughton, Charles 254
Lautréamont, conde de (Isidore Lucien Ducasse) 167
Lazarillo de Tormes 309
Le Corbusier 154

Leduc, Renato 256
Legenda áurea 95, 333
Legendre, Aliette 106, 197
Léger, Fernand 171, 256
Leiris, Michel 195
Lênin, Vladimir 85, 344
León, María Teresa 106
Leoncio, *don* (médico) 28
Lesage, Alain-René 112, 309
Lévi-Strauss, Claude 256
Lewine (produtor-diretor) 183
Lewis, Matthew 335
Ligne, príncipe de 195
Lindbergh (bebê) 259-60
Linder, Max 52
Lloyd, Harold 112
Lorca, Federico García 88, 92-98, 104, 106, 110-11, 147, 207-08, 223, 258, 261, 267, 317, 333
Lorre, Peter 266
Losey, Joseph 255
Lotar, Elie 106, 198, 356
Loti, Pierre 119
Louise 163
Loulou (filha de Francis Jourdain) 119, 201
Louÿs, Pierre 346
Love, Lucila 52
Lowry, Malcolm 272
Lupe 283
lusíadas, Os 305
Luzes da cidade [*City Lights*] 189

Lys, Lya 76, 166, 191, 356

Machado, Antonio 88
Madrid, Lola 100-01
Maeterlinck, Maurice 129
mago apodrecido, O 88
Magritte, René 139, 154, 162, 172, 174
Maitrejean, Rirette 233
Mallarmé, Stéphane 119
Malle, Louis 176, 317, 335, 337
Malraux 105, 219, 228
Mamoulian, Ruben 274
Man Ray 66-67, 153-54, 172, 266, 352
Manon 314
Mantecón 49-50, 200, 237
Manuscrito encontrado en Zaragoza 313
Mãos vermelhas [*Goupi Mains rouges*] 313
Marañón 199
Marchal, Georges 293, 300, 337, 359
Marcuse, Herbert 176
Mareuil, Simone 151, 356
Maria Candelaria 294
Marie-Berthe 172
Marie-France 72
Marinetti, Filippo 90, 113
Markevitch, Igor 168
Marquina (poeta) 188
Martinez, Héctor Pérez 279
Marval (contrarregra) 166
Marx, Karl 50, 313, 345

Massenet, Jules 119
Masson, André 171, 197
Mata-Hari 186
Mauclair, Jean, 75, 156
Maupassant, Guy de 285
Mauprat 128-29
Mayer, Louis B. 184
McLuhan, Marshall 272
Mdivani, príncipe 261
Méliès, Georges 52-53
Meller, Raquel 130
Mendizábal 198, 200
Menéndez y Pelayo, Marcelino 339
Mengelberg 126
Menjou, Adolphe 127
Metro-Goldwin Mayer [MGM] 181, 183-84, 190
Metropolis 128, 275
Milicua, (escritor basco) 119
Milovanov, Sandra 129
Minotaure 197
Mirbeau, Octave 119, 334
Miró, Joan 172, 197, 238
mistério do castelo de Dé, O 153
Mistral, Jorge 119, 288, 358
Modot, Gaston 166, 356
Moine, Le 336
Molina, Angela 346
Moma 71, 233, 250, 254-55, 257, 272, 319
Montague, Ivor 226
Montand, Yves 301

Montes, Eugenio 86
Morcillo 111
Moreau, Jeanne 314, 335, 360
Morlot, Maurice 129-30
morro dos ventos uivantes 288
morte cansada, A [*Der Müde Tod*, no Brasil recebeu também o título *As três luzes*] 128, 275
morte no jardim, A [*La mort en ce jardin*] 293, 299-301, 359
Motín, El 28
Motion Pictures Herald 257
mulher sem amor, Uma [*Una mujer sin amor*] 285, 357
Mulligan, Robert 274
Mundo Obrero 199
Muni (atriz) 335
Murnau, Friedrich Wilhelm 128, 314
Museu Beaubourg 261
Mussolini, Benito 141

Na solidão da noite [*Dead of Night*] 314
Nalpas 131
Napoleão [*Napoléon*] 130
náufragos da rua da Providência, Os 331
Nazarín 35, 88, 301-02, 315, 320, 325, 336, 340-41, 359
Negrete, Jorge 280-81, 357
Negrín, Juan 73, 103, 233, 235
Neville, Edgar *nibelungos, Os* [*Die Nibelungen*] Nizan, Paul 15, 234
No tempo das diligências [*Stagecoach*] 274
Noailles, (Marie-Laure e Charles) de 153, 164-69, 171, 178, 181, 195, 252, 306
Noites de Cabíria [*Le notti di Cabiria*] 313
noiva da meia-noite, A 266

Noivo neurótico, noiva nervosa [*Annie Hall*] 272
nós, a liberdade, A [*À Nous La Liberté*] 161

Ordem de Toledo 106-110
origem das espécies, A 50
Ortega y Gasset, José 88,148
Ortiz, Manolo Ángeles 106, 120, 172
Osservatore Romano 330
Ouro e maldição [*Greed*] 127

Pabst, George Wilhelm 128
Palacios, Asín 80
Paramount 185, 195, 201
Pascua, Marcelino 108, 251
Paz, Octavio 284
Peinado, Joaquín 97, 125-26, 130, 223
Pellicer, Miguel Juan 25
Penrose, Roland 226
Pepita 209-10
Pepper, George 268-69, 271
Péret, Benjamin 148, 154, 159, 162, 231-32, 310, 352
perla, La 294
Perossi (compositor) 58
Persécuté Persécuteur 161
Persona 313
Philipe, Gérard 335-36, 359
Philips, Alex 268, 358
Picasso, Pablo 88, 105, 119-21, 154, 166, 238, 258
Piccoli, Michel 301, 340, 361
Pierre e Jean 285

Pinal, Silvia 325, 327, 341, 360
Pinochet, Augusto 297
pistoleiro sem lei e sem alma, O [*Llanto por um bandido*] 314-15
Pluquet, abade 339
Poe, Edgar Allan 129
Ponce Pilate 243
Poppart, Irène 125
portas do inferno, As [*Stand by for Action*] 251
Positif 57
Potocki, Jan 313
Pozner, Wladimir 258
Prado, Lilia 288, 358
Pravda 229, 284
Prévert, Jacques 166, 173, 267, 302, 352
Prévert, Pierre 166
Prieto (membro da Frente Popular) 203
prima Angélica, A [*La prima Angelica*] 315
Primeira Guerra Mundial 19, 118, 120, 141, 188
Primo de Rivera 84, 86, 106, 199, 217
Proust, Marcel 305

Quanto mais quente, melhor [*Some Like it Hot*] 274
queda da casa de Usher, A [*La Chute de la maison Usher*] 129-30
Queneau, Raymond 300-01, 359
Quevedo 309
Quintilla (pintor socialista) 235

Rabal, Francisco (Paco) 325, 327, 329, 336, 359-60
Rachilde, madame 125
Ray, Nicolas 267

Renoir, Marguerite 148, 313, 359
retablo de Maese Pedro, El 126
retrato de Jennie, O [*Portrait of Jennie*] 314
Révolution Surréaliste, La 148, 159
Révolutionnaires sans révolution 173
Revue du Cinéma 149, 157-58
Rey, Fernando 35, 99, 201, 247, 308, 327, 341-42, 346, 360-61
Reyes, Alfonso 295
Rhinocéros 261
Richardson, Tony 271
Riefenstahl, Leni 253
Rien que les heures 148
rio e a morte, O [*El rio y la muerte*] 289, 292, 358
Ríos, Fernando de los 93
Ripstein, Arturo 275
Rivelles (ator) 188
Rivera, Diego 283, 294
Rivière, Georges-Henr 164
Robinson Crusoé 268-69, 279, 286, 358
Robles, Emmanuel 299
Rockefeller, Nelson 253-54
Rodin, Auguste 119
Roma 313
Roma, cidade aberta [*Roma, città aperta*] 314
Romañones, conde de 43
Roosevelt, Theodore 227
Rosales (poeta) 224
Rosay, Françoise 130
Rossellini, Roberto 314
Rousseau, Jean-Jacques 50

Rubio, López 182
Rucar, Jeanne 3, 106, 116, 125, 153, 162, 166, 192, 203, 206, 258, 264, 278, 317, 331

Sade, Marquês de 167, 302, 305-06
Sadoul, Georges 106, 160, 170-71, 173, 181, 195, 201, 283-84
Salem, Lionel 167
Salinas, Luis 88, 308
Sandrelli, Stefania 341
Sartre, Jean-Paul 15, 234, 310
Sauguet, Henri 168
Saura, Carlos 189, 314, 348
Saura, Rafael 126, 137
Schubert, Franz 58, 138
Schultz, Maurice 129
Schumann, Robert 307
Science, Raymond la 233
Segunda Guerra Mundial 141, 253, 319
Seligmann, Charles G. 255
Selznick, David O. 314
senhor das moscas, O 271
Sennett, Mark 112
sereia dos trópicos, A [*La Sirène des tropiques*] 131
Serna, Ismael de la 119
Serna, Ramón Gómez de la 88-91, 112, 149, 309
Sert, Josep Lluís 261
Seyrig, Delphine 256, 340
Sica, Vittorio de 281, 313, 331
Signoret, Simone 301, 359
Silberman, Serge 69, 73, 177, 273, 334-35, 339-40, 342-46, 350

Simão do deserto [*Simón del desierto*] 95, 269, 279, 313, 334-35, 360
Siqueiros, David Alfaro 283, 295
Sobre o vulcão 272
Soeur Vaseline 75-76
Solalinde, Antonio 106
Soldevilla y Romero, Arcebispo 25, 84
Soler, Fernando 281, 357
Sonata de primavera 166, 185
Souvenirs entomologiques 305
Spencer, Herbert 50
Stálin, Josef 93, 229, 234
Steinbeck, John 310-11
Stern, Miroslava 299, 359
Sternberg, Josef von 185-87, 314
Stevens, George 274
Stravinsky, Igor F. 126, 164-65
Stroheim, Eric von 127, 265, 314
Studio 28 75, 156, 168, 283
Studio des Ursulines 127, 153-54
Suay, Muñoz 225
Subida ao céu [*Subida al cielo*] 219, 285-86, 292, 358
subterrâneos do Vaticano, Os 197
surrealismo a Serviço da Revolução, O 169, 171
Susana 284, 357
Syndicalista, El 220

Tabu 314
tambores de Calanda, Os 35
Tanguy, Yves 72, 102, 154-55, 172, 238, 255
Temps, Le 117

Terra sem pão [*Las Hurdes ñ Tierra sin Pan*] 198, 200, 221, 356
Terzieff, Laurent 339, 361
tesouro de Sierra Madre, O [*The Treasure of the Sierra Madre*] 315
Thalberg, Irving 183-84, 190
The Loved One 270
The Monk [O monge] 335-36
Thirion, André 173, 181, 197
Times 117
Tono (humorista) 181-82, 188
Torre, Claudio de la 201, 222
Torre, Guillermo de 90
Tristana 88, 109, 175, 214, 274, 308, 341-42, 361
Tristão e Isolda 154
triunfo da vontade, O [*Triumph des Willens*] 253
Trótski, Leon 85, 162
Trumbo, Dalton 271-72
Tual, Denise 266
Tual, Roland 267, 305
Turpin, Ben 112, 184
Tzara, Tristan 154, 172, 181, 195

Ugarte, Eduardo 76, 105-06, 109, 182, 185-88, 204, 223, 235, 356
último dos homens, O [*Der letzte Mann*] 128
Ultra 112
um passo da eternidade, A [*From Here to Eternity*] 314
Umberto D 313
Unamuno, Miguel de 88, 94, 105-06, 117
Unik, Pierre 106, 110, 154, 156, 160, 168, 196, 198, 288, 356
Urdemalas, Pedro de 282
Urgoiti, Ricardo 106, 202, 204

Urueta, Chano 293
Usigli, Rodolfo 299
Uzelay, José 106

Vaillant-Couturier, Paul 197
Valentin, Albert 161
Valle-Inclán, Ramón Maria del 88, 149, 203
Variétés 157-59
Vayo, Álvarez del 224, 232
Veber, Michel 280, 356
Védrines (aviador francês) 44
Veidt, Conrad 226
Velázquez, Diego 90
velhice, A 351
Ventura, Sánchez 106, 197, 230, 251
Verley, Bernard 340
vermelho e o negro, O 88
Verne, Júlio 44
Via Láctea [*La Voie Lactée*] 138, 176, 246, 256, 269, 334, 339-40, 344-45, 361
Viagem à Lua [*Le Voyage dans la Lune*] 52
Vicens, Juan 108, 122-24, 308
Victoria, rainha 87, 141
vida secreta de Salvador Dalí, La 257
Vidas tenebrosas [*Underworld*] 314
Vigo, Jean 314
Vila, Vargas 294
Villa, Moreno 88, 106-07, 110, 281, 295
Viñes, Hernando 97, 106, 119, 125-26, 130, 196
Viñes, Ricardo 126
Viridiana 41, 59, 61, 105, 141, 163, 326-28, 330-31, 336, 341, 360

Vítimas da tormenta [*Sciuscià*] 281, 313
Vitrac, Roger 173
Viva Maria! 317
Vuelta 281

Wagner, Richard 153, 307, 316
Wajda, Andrzej 314
Warner Brothers 201, 265-66
Waugh, Evelyn 270
Wayne, John 252
Weegee 313
Welles, Orson 334
Wilder, Billy 274
Wise, Robert 274
Wyler, William 274

Yerma 147

Zervos, Christian 127, 164
Zola, Émile 119-20
Zorrilla, José 97, 127
Zurbarán, Francisco de 68

[+] A numeração dos *links*, neste índice, corresponde à paginação da edição impressa do mesmo título.
Optamos por mantê-la apenas como referência, já que ela na verdade varia conforme a plataforma digital de leitura que se utilize.

LEGENDA DAS IMAGENS ABERTURA

P. 1 Luis Buñuel, fotografado por Salvador Dalí na Costa Brava, durante a filmagem de *A idade do ouro*, 1929

P. 3 Jeanne Rucar, Meudon, 1937

P. 5 Fotografado por Robert Doisneau, 1955

CRÉDITO DAS IMAGENS

CAPA © François Corbineau/Rapho

PP.6-7 © Robert Doisneau/Rapho

P.66 © Man Ray Trust

P. 134 © BUNUEL-DALI/Album/Album Cinema/Latinstock

PP. 304, 324 © Getty Images

PP. 1, 3, 4-5, 12, 18, 34, 40, 45, 56, 78, 82, 89, 98, 104,107, 116, 146, 150, 152, 180, 194, 206, 214, 242, 250, 264, 278, 291, 348 © Família Buñuel

À seleção original de fotos, realizada por Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière, foram acrescentadas novas imagens. A editora agradece a Juan Luis Buñuel pela autorização de uso do acervo iconográfico da família.

Coleção MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA

Realizados em parceria com a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, estes livros apresentam análises sobre o estilo e as obras de grandes diretores internacionais homenageados no evento. Fartamente ilustradas, as edições trazem ainda filmografias completas.

Conversas com Kubrick
Michel Ciment

Tarkóvski - Instantâneos
Andrei Tarkóvski

Conversas com Scorsese
Richard Schickel

À espera do tempo – Filmando com Kurosawa
Teruyo Nogami

A rampa
Serge Daney

Meu último suspiro
Luis Buñuel

Cinema político italiano - anos 60 e 70
Angela Prudenzi, Elisa Resegotti

Manoel de Oliveira
Alvaro Machado

Abbas Kiarostami
Youssef Ishaghpour, Abbas Kiarostami

Amos Gitai
Amos Gitai, Serge Toubiana

O anticinema de Yasujiro Ozu
Kiju Yoshida

Pier Paolo Pasolini
Maria Betânia Amoroso

Aleksandr Sokúrov
Alvaro Machado

© Cosac Naify, 2009, e-book, 2013
© Mostra Internacional de Cinema, 2009
© Éditions Robert Laffont, S.A., Paris, 1982

coordenação editorial AUGUSTO MASSI e ANDRESSA VERONESI
preparacão DENISE PESSOA
projeto gráfico original LUCIANA FACCHINI
revisão LAURA RIVAS e CECÍLIA RAMOS
índice remissivo JUSSARA FINO

adaptação e coordenação digital ANTONIO HERMIDA
produção de ePub FABIAN J. TONACK

1ª edição eletrônica, 2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Buñuel, Luis [1900-1983]
Meu último suspiro: Luis Buñuel
Título original: *Mon dernier soupir*
Tradução: André Telles
São Paulo: Cosac Naify, 2013

ISBN 978-85-405-0566-7

1. Buñuel, Luis, 1900-1983
2. Diretores e produtores de cinema – Espanha – Biografia
I. Título.

Índices para catálogo sistemático:
1. Diretores e produtores de cinema: Biografia 927.9143

COSAC NAIFY
rua General Jardim, 770, 2° andar
01223-010 São Paulo SP
cosacnaify.com.br [11] 3218 1444
atendimento ao professor [11] 3823 6560
professor@cosacnaify.com.br

MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA
Rua Antonio Carlos, 288, 2º andar
Tel [55 11] 3141 2548
www.mostra.org


BLOG
You
Tube

Este e-book foi desenvolvido em setembro de 2013, com base na 1ª reimpressão da edição impressa, de 2010.

FONTE Utopia e Gotham
SOFTWARE LibreOffice e Writer2ePub de Luca Calcinai