

Ateu, graças a Deus: a crítica ao sacerdócio no cinema de Luis Buñuel

Fabiano Pereira de Souza

Doutorando; Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil
fabian59@gmail.com

Rogério Ferraraz

Doutor; Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil
rferraraz@anhembi.br

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar como o cinema de Luis Buñuel lida com a devoção de protagonistas no exercício de algum grau no sacerdócio, especialmente o cristão, permeado pelo ateísmo do cineasta e pelo surrealismo em sua obra, já que os infortúnios da religiosidade são recorrentes como tema em sua filmografia. A partir dos conceitos de surrealismo e suas estratégias na construção audiovisual da desarticulação racional, três filmes com protagonistas sacerdotais são analisados em termos de quanto eles se alinham ou diferem daqueles atributos do movimento surrealista, em busca de particularidades. Os filmes são *Nazarin* (de 1959), *Viridiana* (de 1961) e *Simão do deserto* (de 1965). Eles também são comparados entre si e com as características surrealistas específicas e críticas da religião, recorrentes no trabalho do cineasta espanhol, a fim de observar em que medida elas se aplicam a cada um deles. Em todos os três filmes, as adversidades dos protagonistas reforçam a sensação de que sua devoção e seu sacrifício não podem tornar os beneficiários melhores nem realizar seus próprios planos. Na prática, a perspectiva supostamente isenta defendida pelo diretor reitera a inutilidade da fé, numa construção lógica que se afasta do princípio subconsciente surrealista, estratégia que somente *Simão do deserto* (de 1965) recupera claramente, embora mantendo a mesma tese.

Palavras-chave

Luis Buñuel. Surrealismo. Religiosidade. Sacerdócio. Ateísmo.

1 Introdução

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. (BUÑUEL, 2009, p. 245).

Uma das características mais ressaltadas na filmografia de Luis Buñuel, 1900-1983, é a crítica à religiosidade presente em vários de seus filmes, que ganharam repercussão por essa razão, entre outras. Declaradamente “ateu, graças a Deus” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 93), o cineasta espanhol desde *A idade do ouro* (*L'age d'or*, França, 1930), seu segundo filme e primeiro de metragem mais longa – uma hora de duração – abordou o papel da Igreja e da fé como fator constrangedor de liberdade tanto no nível pessoal e íntimo das personagens, quanto no social e coletivo. Entretanto, desde *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, França, de 1929), estreia de Buñuel na direção, a presença de religiosos católicos merece atenção nos seus filmes.

A presença da religiosidade cristã varia de influência em suas tramas, mas é uma presença praticamente garantida em tudo que suas personagens vivem. *A idade do ouro*, por exemplo, apresenta um casal intensamente apaixonado sendo constantemente impedido de consumir seu desejo pela família, a sociedade burguesa e representantes da Igreja. *Via Láctea* (*La voie lactée*, França/Itália, de 1969) tem até Cristo e um Papa alvejado entre seus personagens, mas conta as peripécias de dois peregrinos que saem da França rumo a Santiago de Compostela, na Espanha, e enfrentam dogmas e heresias de diferentes períodos históricos. Já *Tristana, uma paixão mórbida* (*Tristana*, Espanha/Itália/França, de 1970) mostra um aristocrata proferindo duras críticas a instituições, entre elas a Igreja. Mesmo *O anjo exterminador* (*El angel exterminador*, México, de 1962) e *O discreto charme da burguesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, França, de 1972), com seu enfoque de classe social, também abordam o tema, com a presença de um monsenhor entre as personagens no último filme e o final cíclico dentro de uma catedral na obra de 1962.

A escolha pelo recorte das três obras selecionadas para este artigo¹ se dá por seus protagonistas exercerem sua religiosidade a tal ponto, que optaram por fazer dela sua razão de viver, em sacerdócio oficial – ou equivalente no poder de influenciar fiéis pelo exemplo –, o que confere um nível de envolvimento mais profundo e potencialmente sujeito a piores decepções pelas situações que enfrentam, se comparados a meros fiéis desiludidos com o que consideram sagrado. Ainda que sejam todos protagonistas cujos nomes equivalem ao de seus filmes, *Nazarin*² (de 1959) e *Viridiana* (de 1961) trazem de fato partícipes – ao menos

¹ Este artigo começou a ser gestado por um dos autores durante uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, ministrada pelo professor doutor Luiz Vadico, sobre O Campo do Filme Religioso.

² No título original: *Nazarín*.

em parte das histórias – do clero, enquanto *Simão do deserto*³ (de 1965) mostra uma espécie de mártir curandeiro, tratado pelas pessoas com quem interage como um líder religioso, em seus sacrifícios relacionáveis a alguns dos mais austeros princípios cristãos.

Assim, este artigo tem como objetivo analisar como o cinema de Luis Buñuel, representado aqui pelos três filmes apontados no parágrafo anterior, apresenta protagonistas no exercício do sacerdócio, especialmente o cristão, porém, por meio de uma visão de mundo e de uma concepção criativa que são permeadas pelo autodeclarado ateísmo do cineasta e pelo surrealismo sempre presente em sua obra. Para tanto, o horizonte teórico mobilizado por este artigo vai de autores que escreveram sobre o cinema surrealista e/ou sobre a filmografia de Luis Buñuel (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993; CESARMAN, 1976; COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992; EVANS; SANTAOLALLA, 2004; GEADA, 1985; SCHWARZE, 1988) àqueles que pesquisam o campo do filme religioso (VADICO, 2010, 2016), além de se basear também em textos do próprio cineasta (BUÑUEL, 1968; 2009).

2 Nem religiosos, nem ateístas

Como ateu, Buñuel (2009) dizia aceitar o inexplicável, que todo 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.” (BUÑUEL, 2009, p. 246). Buñuel (2009) tampouco se interessava pela ciência. Ele a julgava pretensiosa, analítica e superficial por ignorar o sonho, o acaso, o riso, o sentimento e a contradição, todas coisas que importavam para o cineasta (BUÑUEL, 2009, p. 246). “Em algum lugar entre o acaso e o mistério insinua-se a imaginação, liberdade plena do homem.” (BUÑUEL, 2009, p. 247).

Ao tratar da ideia cristã de sacrifício, tão recorrente na obra do espanhol, Gelson Santana nota que se falta algo ao homem burguês, não há como ele ser integral conforme leva a crer a consciência cristã, nem tampouco ter um sentimento integral de Deus, ter Deus (SANTANA, 1993). Ele levanta a dúvida sobre como pode permanecer uma ideia de Deus como transcendência ao tempo e à mudança ou como o ilimitado, sendo ao mesmo tempo o limite de tudo, o que Santana (1993) considera o teatro armado no drama burguês, o *nonsense* da crença. O autor afirma que o destino das personagens de Buñuel é permanecer incompletas e imutáveis, imersas no normal, na impotência (SANTANA, 1993). “Compreender é uma falta, uma falta burguesa mergulhada na certeza, na certeza cristã da salvação.” (SANTANA, 1993, p. 161).

³ No título original: *Simón del Desierto*.

Buñuel (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992, p. 133-134) se considerava culturalmente cristão, tendo rezado rosários e recebido comunhão incontáveis vezes, o que marcou sua vida. Além de compreender as emoções ligadas à religião, chegava a admitir sentir vontade de experimentar novamente certas sensações entre essas que havia vivido na infância, como a liturgia de maio, as alfarrobeiras frondosas, a imagem da Virgem cercada de luzes, memórias vivas e profundas para ele (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992, p. 184). Para efeito de comparação, os filmes aqui analisados, inclusive, encontram pontos em comum com o campo do filme religioso, que engloba diferentes gêneros cinematográficos⁴. Mas o diretor frisava que não fazia filmes de tese, nem religiosos, nem ateístas. Mesmo a ideia de que ninguém sabe sobre as questões metafísicas ele questionava, por também ser uma forma de tese (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992).

A técnica surrealista de Buñuel se apoia em duas estratégias básicas, partir do familiar para introduzir harmonicamente o estranho e irracional, caso de *O anjo exterminador* (*El angel exterminador*, México, de 1962), e tratar o estranho de maneira familiar, do senso comum, como em *Simão do deserto* (SANTANA, 1993). Buñuel rompe com o simbólico ao se desobrigar de qualquer explicação. Explicar retomaria o simbólico e a construção de sentidos de um discurso. Sua narrativa se estrutura num delicado equilíbrio que uma simples fala pode romper.

De acordo com o manifesto surrealista publicado por André Breton em 1924, a meta desse movimento artístico era o automatismo psíquico puro, sem controle da razão nem preocupação de ordem estética ou moral. Em livres associações de ideias, buscava resolver a contradição entre sonho e realidade, propiciando uma experiência de realidade absoluta, a surrealidade. Mais que movimento cultural, o surrealismo era um método próprio de percepção do mundo. “Através do sonho, do transe, da escrita automática, da associação livre e do puro acaso, o discurso surrealista destruía os pressupostos da lógica racionalista [...]” (GEADA, 1985, p. 21), afirma Eduardo Geada (1985), completando que tal procedimento sobrecarregava de poesia e mistério o poder evocativo do que se aplica fora do contexto habitual.

Geada (1985) nota que o conceito de cinema puro ou absoluto combatia o cinema dramático e narrativo em prol de um uso meramente estrutural e plástico da imagem e da montagem. Porém, diferente de Man Ray, Hans Richter e Germaine Dulac, Buñuel não

⁴ A referência para tanto é Luiz Vadico (2010) em seu artigo *O campo do filme religioso*. As características são: “1. Tema ou assunto religioso, socialmente reconhecido como tal. [...] 2. A busca de despertar as emoções especificamente ligadas ao mundo religioso, [...] 3. [Vinculação a alguma forma de teologia]; 4. A participação de consultores religiosos em sua produção; [...] 5. A intenção da produtora ou do cineasta em fazer um filme que trate do sagrado. [...] 6. A conotação de ‘produto outro’ diferenciado, ‘puro’, adequado. [...] 7. Garantia da qualidade moral do conteúdo do filme. [como citações elogiosas de instituições religiosas na publicidade do filme;] 8. São “militantes”. [...] não causam indiferença [...]” (VADICO, 2010, p. 9-10). Em certa medida, pode-se reconhecer nos filmes de Buñuel aqui abordados os itens 1, 2, 3 e 5 (VADICO, 2010).

distorcia as imagens e usava efeitos visuais com reserva, “[...] limitava-se a expor de uma maneira quase convencional uma série de cenas cuja *mise-en-scène* e sucessão provocavam e desconcertavam a capacidade racional e lógica do espectador.” (GEADA, 1985, p. 27). Em vez de efeitos de luz e montagem rítmica, Buñuel entendia que seu curta-metragem *Um cão andaluz* não dava conta de sonho algum, mas aproveitava os mecanismos estruturais do sonho. Isso reflete sua proximidade das ideias, geralmente de cunho religioso, de transcendência da vida.

Santana (1993) ressalta que não interessa a Buñuel desconstruir o mundo, afinal não há para ele mundos melhores a construir. Mesmo num mundo ideal, o arbitrário estaria presente da mesma maneira. De qualquer modo, na hora de selecionar os filmes a serem analisados para este artigo, pesou o fato de o mais antigo, *Nazarin*, ter sido feito ainda na fase mexicana do cineasta, em que a presença do universo religioso na vida das personagens se fez mais clara. Para Santana (1993), essa fase ganha gradualmente simetria entre o eu e o ele, a impossibilidade de se diferenciar imaginário do real, delírio de sanidade (SANTANA, 1993). Os filmes mexicanos são particularmente ricos em representação litúrgica, distorção e perversão, por conta, entre outros fatores, do peso da iconografia cristã no México dos anos 1940 e 1950 (EVANS; SANTAOLALLA, 2004).

3 Protagonistas sacerdotais e a inutilidade da fé

Os três filmes estudados neste artigo foram escolhidos para análise por tratarem mais estruturalmente da religiosidade em suas tramas. Podem ser considerados de antemão o que Vadico (2010) chama de “filmes de contra-posição” (VADICO, 2010, p. 11), por possuírem elementos do sagrado, manterem um diálogo com os filmes do campo religioso, mas se proporem como obras críticas a esse campo. Resta saber como essa contra-posição de fato se aplica como um discurso contrário, o de condenação da religiosidade, como tais obras podem estimular a reflexão acerca da postura humana diante da religiosidade e do sagrado.

3.1 *Nazarin* (1959)

Vencedor do Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 1959, o filme é o primeiro de Buñuel a tratar da religiosidade como tema central e a ter um sacerdote como protagonista. Residente numa pensão para estar junto aos seus fiéis, o Padre Nazário (Francisco Rabal) vive uma vida modesta e idealista, buscando ajudar todos que puder. Não

demora para Nazário — Nazarin é seu apelido — sair em peregrinação pelo interior do México. Suas posturas e seus gestos cristãos não evitam infortúnios nem para ele nem para quem o acompanha.

A primeira provação do padre, ter tido seus pertences roubados sem ter o que comer, é vencida com a disposição e a naturalidade da perspectiva de um cristão dedicado à caridade no que aparenta ser o final do século XIX, início do XX, até porque ele consegue demonstrações de boa vontade das pessoas de seu convívio. Ele pede comida e a consegue depois de deixar claro que se não for possível, sobreviverá, passando a responsabilidade por sua refeição a mãos alheias.

Ao acolher a prostituta Andara (Rita Macedo), que foge após matar uma colega numa briga, arrisca sua reputação ao dividir seus aposentos com uma mulher que depois, planejando sua fuga, queima o quarto do padre. Passado o incêndio, quando decide seguir para o campo, Nazário encontra resistência e incompreensão mesmo quando decide se sacrificar (NAZARIN, 1959). Ele se oferece para trabalhar por comida, mas os demais trabalhadores se incomodam com a vantagem que ele representaria para o patrão e o enxotam dali (NAZARIN, 1959). O padre encontra Beatriz (Marga López) e Andara em outro vilarejo e, a contragosto, acaba levando-as em sua peregrinação após a cura de uma criança enferma que elas atribuem a ele (NAZARIN, 1959).

Sempre envolvido em encrencas, Nazário acredita em sua conduta e nunca parece se dar conta de que seus contratempos possam estar sendo causados em parte por seus atos, sua rigidez moral. Mais tarde, quando vai preso como cúmplice da assassina que tentou ajudar, é agredido por um companheiro de cela, quando revela sua dificuldade de perdoá-lo. Por fim, ferido e provocado no trajeto dos prisioneiros para outra localidade, Nazário segue apenas com um oficial que para diante de uma carroça e compra maçãs para consumo próprio (NAZARIN, 1959). Num gesto final de misericórdia, a vendedora lhe oferece um abacaxi, que ele quase não consegue aceitar, muito menos cortar (NAZARIN, 1959).

Quase não há indícios de surrealismo no filme em sua narrativa clássica e aparentemente linear, quase um *road movie avant la lettre*. A interpretação de López tem momentos caricatos em clara referência à figura da mulher histérica, como quando ela gargalha se contorcendo no chão e quando pisca repetidamente como num transe anterior a um *flashback* noutra ponto do filme (NAZARIN, 1959). Um quadro de Jesus no quarto de Nazário, ainda na pousada, é visto em câmera subjetiva por Andara com o Cristo rindo, como se zombasse de sua miséria. Mas é algo tão pontual que não impediu a via crúcis do padre de ser entendida como alusão ao sacrifício do bom cristão. O padre se recusa a ver o mundo

como é, apenas como acredita que deveria ser. Inconformista, é condenado por um superior por sua rebeldia, sua conduta incompatível com sua posição (NAZARIN, 1959).

O filme mostra a impossibilidade de se seguir um caminho de bondade sem bater de frente com as estruturas sociais estabelecidas, com os impulsos humanos que a religiosidade deveria controlar (CESARMAN, 1976). A conduta de Nazário, isoladamente exemplar em meio a humanos perdidos nos conflitos das suas paixões, fez o filme receber distinção da Igreja Católica (SCHWARZE, 1988) exatamente por conta dessa leitura. Vários críticos viram no filme a recuperação da fé de Buñuel. Como veremos posteriormente, *Viridiana* (de 1961) provaria ser esse um ledó engano.

Se considerarmos o entendimento da vida como acaso por parte do cineasta refletida na incapacidade de Nazário reverter bondade alheia a partir de seus próprios gestos, reconhecemos a crítica de Buñuel à religiosidade e ao fanatismo religioso como militância incômoda. No entanto, vale ressaltar nesse sentido de acaso que as duas mulheres que acompanham o padre caminham sim para uma evolução moral, desenvolvendo relações de afeto ao final do filme. Não fica claro se Nazário se deu conta de que a convivência com ele e seus vários exemplos de desprendimento e caridade pode ter ajudado as duas personagens a se abrirem, cada qual à sua maneira, ao amor. Ao padre restou a generosidade do gesto do abacaxi ofertado para ele carregar estrada afora para só depois poder descascar.

Em suas entrevistas com o cineasta para o livro *Objects of desire*, José de la Colina e Tomás Pérez Turrent (1992) revelam que ele se interessou com grande afeição por Nazário como tipo humano extraordinário, pelo conflito entre espírito, religião, moralidade, etc (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992). Considerando *Nazarín* (1959) um dos livros de menor destaque de Pérez Galdós, autor da obra em que o filme se baseia, Buñuel diz se sentir mais livre que com uma obra-prima para fazer mudanças e adições à trama (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992). “Pertencço, e muito profundamente, à civilização cristã. Sou cristão pela cultura, se não pela fé.” (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992, p. 133-134, tradução nossa)⁵. Buñuel nega, contudo, que se trate de uma defesa do ateísmo.

Não é nem católico nem um filme anti-católico. O protagonista não deseja pregar, ele não deseja converter ninguém. Ele quer ir para o campo e viver da esmola, mas não é missionário, não procura fazer proselitismo. Claro, ele é motivado por suas crenças, sua ideologia. O que me move é o que acontece dentro dele quando sua ideologia falha, porque sempre que Nazarin se envolve, mesmo na melhor fé, ele só gera conflitos e desastres. Há um episódio no filme, um que não aparece no livro de Galdós, quando Nazarin se oferece para trabalhar sozinho. Os outros trabalhadores vêm e dizem a ele: ‘Ao fazer isso, você machuca todos nós. Saia!’ Sem saber, ele está sendo uma sarna. O capataz não está disposto a perder mão-de-obra

⁵ No original: I belong, and very profoundly, to Christian civilization. I'm Christian by culture, if not by faith.

tão barata e discute com os trabalhadores. Quando Nazarin já está longe na estrada, ouvimos um tiro. O incidente provavelmente custou a vida de alguém, embora o bem-intencionado Nazarin não perceba isso. (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992, p. 134, tradução nossa)⁶.

Mais do que falhar na sua missão, apesar de imbuído de propósitos tão amorosos pelos seus semelhantes, Nazário expõe as contradições de sua fé e de sua atitude. Mesmo se declarando a favor da mendicância, inicialmente recusa a oferta do abacaxi e só aceita sob lágrimas, já que é a única coisa que a mulher que faz a oferta tem a oferecer. Buñuel, no entanto, não entendeu no gesto nem o resgate da fé do personagem na religião e na humanidade nem que ele a perdeu de vez. A ambiguidade da contradição é vista como natural e tocante pelo diretor depois de tudo que o religioso enfrentou (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992). Para Buñuel, como vimos, a imaginação é a liberdade plena do homem. Uma liberdade que o cristianismo tentou reduzir e aniquilar a inventar o pecado intencional (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993). De acordo com Eduardo Peñuela Cañizal (1993):

Nazarín vai se descobrindo enquanto sujeito à medida que se defronta com o acaso, diante do qual o seu discurso repercute. E o acaso, segundo o raciocínio de Buñuel, não pode ser uma criação de Deus já que ele exclui Deus. Com esta conclusão, e tendo visto que à causa "ser bom" não corresponde necessariamente o efeito bondade, surge ao herói enlouquecido o caos com inúmeras possibilidades, levando, ironia maior, ao tanto faz crer como não crer. (Estaria aqui talvez um argumento para Buñuel ter se autoproclamado "ateu graças a Deus.") A partir deste raciocínio, cuja efígie encontra-se exatamente numa das últimas cenas do filme, depois de inúmeros acontecimentos meio inexplicáveis, mas plausíveis (acazos), o padre é preso por um crime que não cometeu e um ladrão, companheiro de cela que impediu seu linchamento pelos outros prisioneiros, considera a irrelevância da bondade de um e da maldade de outro, que não adiantam para nada. (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 93).

Desse processo de plena imaginação surge uma moral distante de maniqueísmos, a partir da revelação de convenções e preconceitos, rumo ao que o autor chama de um limite absolutamente imponderável. Isso inclui passar pelo embate com o território do maldito de Sade, antítese da orientação convencional, conservadora. A influência deste no filme fica mais clara quando Buñuel cria uma sequência transposta do *Diálogo entre o sacerdote e a moribunda*, do marquês (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993), em que uma mulher moribunda num

⁶ No original: It's neither a Catholic nor an anti-Catholic film. The protagonist does not wish to preach, he doesn't wish to convert anyone. He wants to go into the countryside and live off alms, but he's not a missionary, he doesn't look to make proselytes. Of course, he is motivated by his beliefs, his ideology. What moves me is what happens inside him when his ideology fails, because whenever Nazarin gets involved, even in the best of faith, he only begets conflicts and disasters. There is one episode in the movie, one that doesn't appear in Galdós' book, when Nazarin offers to work food alone. The other workers come and tell him "By doing this, you hurt all of us. Get out!" Without knowing it, he is being a scab. The foreman isn't eager to lose such cheap labor and argues with the workers. When Nazarin is already far away on the road, we hear a gunshot. The incident has probably cost someone his life, though the well-meaning Nazarin doesn't realize it.

vilarejo acometido por uma peste pede a presença do marido ausente e se recusa a se arrepender de seus pecados, conforme Nazário pediu (NAZARIN, 1959). O marido reaparece e enxota o padre, Beatriz e Andara dali (NAZARIN, 1959).

Peñuela Cañizal (1993) reconhece na não idealização dos pobres outra consequência da imaginação livre e sem dogmas, a exemplo de Sade. A ideia da pobreza compreendida como estímulo para a elevação moral é subvertida na ficção buñueliana (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993). Outra crença que ele, consciente ou inconscientemente, desestrutura no filme e em obras posteriores é a da solução única, coerente e previsível. Saídas múltiplas ocupam espaços amplos e desconhecidos, em detrimento de modelos fechados, binários. Como essa pluralidade dispensa o rigor de um final previsível, os impulsos ambíguos de Nazário provocam leituras divergentes (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993).

A partir dessa ambiguidade, o autor nota como as interpretações do filme variam. Há quem acredite que *Nazarin* (de 1959) é profunda e autenticamente cristão, condizente com a mensagem evangélica (a ponto de quase ganhar o Prêmio da Oficina Católica do jornal religioso parisiense *La Croix*, ao ser premiado em Cannes). Por outro lado, há quem reconheça o processo de desilusão com a divindade pautada pela descoberta da realidade do homem. Peñuela Cañizal (1993) ressalta que Buñuel discorda das duas versões. O mesmo não se pode dizer do livro de Galdós, que ratifica a Igreja Católica no final, com o padre celebrando uma missa (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993). O autor acredita que Buñuel criou poesia anti-sentimental e pensamento poético sem teorias nem metafísicas (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993).

Ainda que com um destino que, de maneira semelhante, associa fé à frustração pessoal e flagelo, Nazário foi também o único protagonista dos três filmes aqui analisados criado sem relação direta conhecida de inspiração com figuras santas do catolicismo. Em *Viridiana* (de 1961), essa vinculação com a tradição católica, mesmo não sendo das mais notórias, se estabeleceria, desta vez em um enredo de consequências mais drásticas e polêmicas por abordar questões de sexualidade, em especial de violência sexual.

3.2 Viridiana (1961)

Viridiana é o nome de uma santa, 1182-1242, contemporânea de São Francisco de Assis, pouco conhecida. Buñuel era fascinado por seu nome havia tempos, conforme ele mesmo conta (SCHWARZE, 1988). Ele não menciona relações entre o enredo do filme e a história da Santa Veridiana, mas sabe-se que esta também teve uma relação interessante com um tio. Ele lhe confiou os cuidados de seus bens, que ela acabou distribuindo aos

pobres (VIRIDIANA, 1961). A santa passou 34 anos numa cela em penitência e reclusão, o que a aproxima do sacrifício vivenciado por Simeão Estilita, como veremos na análise de *Simão do Deserto* (1965).

No filme, *Viridiana* (Silvia Pinal) é uma noviça que tem de fazer uma visita a um tio, Don Jaime (Fernando Rey), que pediu sua presença e foi atendido pela superiora dela (VIRIDIANA, 1961). Entretanto, a moça enfrenta reações muito adversas a seus gestos de caridade pelos próprios beneficiários. Don Jaime guarda o vestido de noiva e outras peças de vestuário da mulher falecida na noite de núpcias, com que nutre uma relação de fetiche (VIRIDIANA, 1961). Pede à sobrinha que vista os trajes da falecida, o que, mesmo de maneira consternada, ela acaba por aceitar (VIRIDIANA, 1961).

Ao pedir *Viridiana* em casamento e sofrer uma recusa, o tio coloca sonífero na bebida dela para tentar violá-la (VIRIDIANA, 1961). O ato não chega a acontecer, mas é o que ele lhe conta ter ocorrido, o que faz com que a moça desista de voltar ao convento (VIRIDIANA, 1961). O suicídio do tio se segue e *Viridiana* tem a chance de continuar praticando sua fé e caridade mesmo longe do convento, vivendo na casa e arrebanhando um grupo de pessoas carentes, de onde mais tarde sairá o personagem que tentará promover mais uma violação da moça, que também acaba não acontecendo (VIRIDIANA, 1961).

Buñuel se recusa a apresentar os pobres e necessitados de forma sensível. São personagens maliciosos e manhosos. Schawarze (1988) acredita que são maus porque são pobres, não pobres por serem maus, mas o cineasta não define essa visão. Evidenciam que a miséria não se combate com sopas, canções e conversas religiosas (SCHWARZE, 1988). Para piorar, da perspectiva católica, Buñuel escolhe uma das cenas bíblicas mais famosas eternizadas pela pintura, a *Última Ceia* de Leonardo da Vinci, como objeto de referência para a cena em que os mendigos tomam a casa para si. A semelhança ganha um tom de paródia.

Viridiana (de 1961) sofreu pesadas críticas do jornal *L'Osservatore Romano*, do Vaticano, mas sagrou-se vencedor da Palma de Ouro em Cannes em 1961. Produção espanhola rodada no México, o filme teve todas as cópias destruídas por ordem do próprio general Francisco Franco, mas uma seguiu para a França e foi registrada como produção mexicana. Apresentando-se, provavelmente, de maneira mais incisivamente contrária ao universo religioso na filmografia de Buñuel, o filme só estrearia na Espanha em 1977.

Existe uma linha condutora muito próxima entre *Nazarin* (de 1959) e *Viridiana* (de 1961). Ambos os protagonistas são religiosos devotos e idealistas, empenhados em praticar a sua fé, e ambos colhem frutos amargos apesar ou até por conta disso. Ambos encontram contratempos que os fazem ter que abandonar o sacerdócio, a participação formal na Igreja Católica, mas seguem com sua conduta moral e suas iniciativas de caridade cristã. No

entanto, Viridiana é uma mulher. Uma bela mulher muito parecida com a tia falecida com quem seu tio havia sido casado. A questão da sexualidade reprimida de protagonistas religiosos, tratada muito levemente de maneira terceirizada com Beatriz em *Nazarin* (de 1959), aqui ganha bastante relevância. Buñuel ilustra as consequências funestas do conceito moral católico em conflito com a sexualidade, que gera frustrações e personalidades patológicas. Essa é só uma das incoerências apontadas e também vividas pelas personagens.

Personagem de Francisco Rabal, Jorge, filho de Don Jaime, critica a caridade de Viridiana com poucos mendigos em meio a milhões mundo afora, mas compra um cão maltratado de um carroceiro sem perceber que há milhares de animais em situação semelhante (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992). Buñuel se considerava contrário ao tipo cristão de caridade. “Mas, se eu vejo um homem pobre que me comove, dou-lhe cinco pesos. Se ele não me comove, se ele parece desagradável para mim, eu não dou nada. Então não é realmente caridade.” (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992, p. 152, tradução nossa)⁷. Para o diretor, esse sentimento produz catástrofes no filme. Mas ele não considera a obra um filme anti-caridade nem anti coisa alguma, por não ver sentido em criticar a caridade cristã, atitude que considerava um pouco ridícula (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992).

Há duas simbologias católicas no filme que Buñuel comenta nas suas entrevistas para os dois autores. As cinzas que Viridiana, enquanto sonâmbula, coloca na cama de Don Jaime, segundo o diretor uma tradição católica que significa morte e pode ser entendida como prenúncio da do tio. Buñuel não conclui nada, sugere psicanálise da personagem e não dele, “imune a esse tipo de terapia” (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992, p. 155). Ele não entendia a indignação com a cena em que mendigos do filme imitam o quadro *A última ceia*, de da Vinci, ao acaso. A mendiga que faz a foto com a saia levantada como se batesse a foto com seu sexo (VIRIDIANA, 1961), faz, segundo Buñuel, alusão alcoolizada a uma brincadeira infantil espanhola em que as crianças gritam para quem estiver com as nádegas saindo da calça que a pessoa está tirando foto delas (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992). A cena é, pela inusitada concentração conjunta das pessoas agitadas que a compõem, o que mais poderia desafiar a lógica do espectador. Porém, o filme todo tem um discurso narrativo bem organizado e claro, sem as rupturas e distorções de enredo e imagéticas típicas do surrealismo.

Buñuel acreditava que a moral burguesa era a i-moral, contra a qual devia lutar, por ser fundada com base nos nossos pilares sociais, instituições tão injustas, como a religião, a pátria, a família, a cultura (BUÑUEL, 1968). “A religião cristã (nisto igual a toda religião

⁷ No original: But if I see a poor man who moves me, I give him five pesos. If he doesn't move me, if he seems disagreeable to me, I don't give him anything. So it isn't really charity.

solidamente plantada) é uma vasta empresa de coerção cujo fim é a defesa da sociedade estabelecida.” (KYROU, 1966, p. 56). O cineasta pretendia realizar um filme de humor corrosivo, mas espontâneo para exprimir obsessões de infância, eróticas e religiosas. Buñuel contava que vinha de uma família muito católica, tendo sido educado dos oito aos quinze anos por jesuítas. Além do surrealismo, essa educação religiosa o marcou para a vida toda, mas ele insistia que seu cinema não era seu púlpito de pregação (BUÑUEL, 1968).

Georges Sadoul (1968) conta que o diretor nunca teve a intenção de escrever um roteiro de tese para demonstrar que a caridade cristã é inútil. *Viridiana* é o nome de uma santa quase desconhecida, franciscana da Idade Média, inspiração de um quadro do pintor Chavez no México em que ela contempla elementos presentes na *Paixão de Cristo*: a cruz, a coroa de espinhos, os cravos, a esponja etc (SADOUL, 1968). Buñuel negava o intuito de escandalizar com o filme, dizendo que ficou aquém do que podia ser dito. “Minha heroína está mais virgem no fim do que no começo.” (SADOUL, 1968, p. 30).

O escândalo a que ele se refere, Buñuel contou a Sadoul (1968), veio, por exemplo, da *Aleluia* de Haendel na orgia dos mendigos, o *Réquiem* de Mozart para Don Jaime com Viridiana nos braços, a coroa de espinhos jogada ao fogo e, mais ainda, o crucifixo-punhal. Porém, segundo o diretor, este era um objeto que se encontrava facilmente no comércio espanhol, mas que na tela de cinema repentinamente tornou-se exemplo de blasfêmia e sacrilégio (SADOUL, 1968). A coroa de espinhos jogada ao fogo respeita, segundo Buñuel, a liturgia mais ortodoxa, que prega que um objeto consagrado em desuso não deve ser vendido nem jogado fora, mas sim queimado (SADOUL, 1968). O diretor ainda defendeu que retratou os mendigos tais como são, o cego sendo tipicamente mau e o leproso sendo um mendigo real das ruas de Madri (SADOUL, 1968).

José Peña e Gilbert Salachas (1968) entendem que *Viridiana* (de 1961) dissipa o equívoco que pairava sobre o cineasta espanhol desde *Nazarin* (de 1959), de que ele seria um cristão que não se reconhece como tal, mas questionam se é possível fazer dele um panfletário a serviço do ateísmo. “Os heróis de *Viridiana* procuram libertar-se por meios que Buñuel considera irrisórios e inúteis, nocivos mesmo.” (PEÑA; SALACHAS, 1968, p. 194). A caridade da protagonista é alívio paliativo que apazigua a consciência e impede a visão geral do mal em sua recorrência tão maior do que o alcance dela permite. “[...] Buñuel põe em causa a eficácia do cristianismo. Recrimina-o por ser inoperante, por apaziguar as exigências humanas, por adormecer o sentimento de revolta.” (PEÑA; SALACHAS, 1968, p. 195). Os autores veem na piedade demagógica de Viridiana uma religiosidade quase patológica, em que símbolos de tortura são base de sua relação com Deus.

A blasfêmia não é utilizada como argumento de combate. Isso é evidente, quando mais não seja pelo contexto em que se expande. De fato, a bacanal odiosa dos mendigos não constitui a imagem de uma libertação legítima e vingadora. O autor não é fiador do comportamento dos mendigos: seus excessos são mostrados como são: absurdos, desoladores e monstruosos. Se a Ceia é ridicularizada, ela o é por seres desprezíveis e obscenos. E podemos legitimamente sentir a profanação como um choque porque, na verdade, ela é chocante como o nojento cerimonial da orgia: tudo é imundo: as toalhas, a louça, a dignidade humana, tudo. A blasfêmia — situada em tal nível trágico — não poderá ser confundida com um piscar de olhos malicioso de velho anticlerical que se diverte a chatear os padres. Se há zombaria, trata-se de uma zombaria grave e dolorosa. (PEÑA; SALACHAS, 1968, p. 196).

Isso tampouco nega o anticristianismo de Buñuel, que mira a essência da criação e do Criador, que ele questiona. “Sua obra inteira é uma meditação (ora virulenta, ora calma) sobre a imundície do mundo e a inelutável contaminação do mal.” (PEÑA; SALACHAS, 1968, p. 196), os autores explicam, frisando que não se trata de reconhecer no processo pecado original, graça e redenção, nem mesmo de desenvolvimento de uma tese. “Nenhuma das personagens de *Viridiana* é exemplar. Nenhuma é o porta-voz do cineasta. [...] *Viridiana* não representa o cristianismo, mas uma mentalidade simploriamente caridosa.” (PEÑA; SALACHAS, 1968, p. 197, grifo nosso). Sincera e direita, ela se mostra digna de pena na sua ingenuidade desajeitada para Peña e Salachas (1968), que também não reconhecem em Jorge, o livre-pensador realista e materialista, um ateísmo sequer regozijante.

Tanto *Nazarin* (de 1959) quanto *Viridiana* (de 1961) são filmes em que Buñuel se isenta de apresentar personagens que não sejam humanos. Dos três filmes selecionados para este artigo, *Simão do Deserto* (de 1965) é o único que conta com a presença de um personagem sobrenatural, ninguém menos do que o Diabo. Por outro lado, é também a obra com mais elementos cômicos dessa seleção, ao subverter tal elemento sobrenatural com um deboche típico da paródia.

3.3 *Simão do Deserto* (1965)

Dos três filmes aqui analisados, *Simão do Deserto* (de 1965) é o único média-metragem e o único dos três filmes a se basear numa história real. O diretor lembra que, por falta de dinheiro, precisou encerrar a produção do filme sem de fato concluí-lo, deixando com uma metragem média. Era para *Simão* terminar numa colina ainda mais alta, de cerca de 20 metros, junto ao mar, com membros da Igreja o visitando (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992).

A história real é a do Santo Simeão. Simeão Estilita, 388-459 DC, nasceu em Sisan, cidade próxima à fronteira norte da Síria. Foi o primeiro de uma longa lista de ermitões de pilar que ganharam boa e grande reputação por seis séculos no cristianismo oriental. Começou a vida como pastor e aos dezesseis anos já fazia parte de um monastério. Sua austeridade era tão extrema que nem para a vida monástica seu perfil foi considerado adequado (KNIGHT, 2017).

Simeão passou três anos numa cabana e tornou-se praticante de jejum e mortificação. Peregrinos passaram a lhe pedir preces e conselhos quando ele decidiu viver no topo de uma protuberância rochosa no deserto. Ele acabou se transferindo para um pilar com uma plataforma no topo e assim seguiu para outros cada vez mais altos com o tempo. Discípulos chegavam a ele por uma escada apoiada ao lado do pilar. Foram 36 anos no topo de uma coluna em pleno deserto fazendo pregações cristãs até sua morte.

No filme, Simão (Claudio Brook) reza, prega pela salvação das pessoas, abençoa peregrinos, dita regras de conduta e até opera milagres (SIMÃO..., 1965). O demônio em forma de mulher (Silvia Pinal) usa variados disfarces para tentar seduzi-lo a abandonar aquela vida (SIMÃO..., 1965). A trama mostra Simão pregando obstinadamente enquanto o Diabo faz várias investidas, todas em tom de comédia e deboche, ressaltando um caráter caricato de Simão – e do Diabo (SIMÃO..., 1965).

O Diabo explora a sensualidade provocativa do corpo com que se apresenta, num momento vestido de garotinha em idade escolar (trajes que, além de questões éticas, destoam por serem do estilo do início do século XX numa cena passada no século V) cantando e brincando, noutro com peruca, barba e bigode, noutro chega num caixão que se arrasta sozinho pelo deserto e revela-se com um seio nu, sempre tentando Simão a desistir de sua fé e de seu sacrifício, inclusive surgindo de repente ao seu lado no topo do pilar (SIMÃO..., 1965).

Simão chega a operar milagres entre seus fiéis, como para o homem que recupera sua mão para quase imediatamente empurrar sua filha, sem qualquer sinal de satisfação nem gratidão (SIMÃO..., 1965). O mais surrealista dos três filmes termina com um avião puxando uma enorme elipse temporal, seguida de panorâmicas de Manhattan (SIMÃO..., 1965). Num clube noturno, um baile chamado Carne Radioativa, aparecem os dois atores em trajes contemporâneos, como um casal. Simão aparenta tédio enquanto fuma e serve bebida para o Diabo (SIMÃO..., 1965). Após breve diálogo, este quer dançar o rock que uma banda executa ali, o que acaba fazendo com outro homem de maneira bastante frenética, além de gritar de entusiasmo (SIMÃO..., 1965).

Por ter claramente como base de enredo a vida de um santo, é possível refletir sobre as características de um filme hagiográfico⁸ — ainda que esse não seja o caso da obra de Buñuel. Simeão não é um santo popular no ocidente. O tom cômico com que o cineasta trata sua história dificilmente representa uma provocação para o espectador ocidental. Simão é um herói religioso que vê a sociedade como problema, tanto que se isola e prega para seus discípulos, mas não é apresentado como um homem do mundo a passar por um processo de santificação ou martírio, como nas outras duas obras. Aparece no fim como homem do mundo contemporâneo, mas num tom de derrota, inverso ao do filme hagiográfico.

Simão tem discipulado, vive em confronto com o Diabo dando exemplos de fé e vivendo sem conforto a mortificar sua carne. A intervenção sobrenatural personalizada num corpo (ou na forma de um corpo humano) é apenas a da presença do Diabo. Nunca uma figura divina vem em auxílio de Simão, apesar dos milagres que ele parece realizar. Mas os efeitos especiais são restritos a elipses, apoiando-se nos cortes e *raccords*. É a uma vida moderna e tediosa que o Simão de Buñuel surge condenado no final. A conversa derradeira é exemplar. Simão, enfasiado, diz ao Diabo que vai para casa, recebendo como resposta que não iria adiantar, pois “a vida é sua inquilina” e que ele terá que aguentá-la até o final (SIMÃO..., 1965, doc. não paginado).

Instigado por Pérez Turrent sobre as reminiscências de Nazário em Simão, Buñuel afirmou que ambos são indivíduos singulares vivendo, por conta de uma ideia fixa, situações que os colocam à margem da história e da vida cotidiana (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992). Atraído por pessoas obcecadas por suas ideias fixas, ele mesmo se entendia como uma delas, assim como o Marquês de Sade, ainda que não no sentido de santidade (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992). Simão é, para o diretor, mais inocente que uma criança. Não conhece ou não entende o que é pobreza, no sentido involuntário de necessitar de mais e não ter. Precisa só de ar, água e alface. Mesmo numa cela de prisão ele estaria livre e, diferente de Robinson Crusóe, não precisa de companhia. Poderia ser um ícone dos *hippies*, mas o ideal pacifista destes também não se sustentou no seu tempo (COLINA; PÉREZ TURRENT, 1992).

Um dos aspectos mais interessantes do filme é a elipse temporal que se dá no final, quando um avião (que dá título ao livro organizado por Peñuela Cañizal, *Um jato na contramão*) corta o céu, nos levando abruptamente do deserto sírio na Idade Média à Nova York contemporânea ao filme. Mais de mil anos e milhares de quilômetros. Isso nos faz pensar se são as mesmas personagens que Brook e Pinal interpretam. Ainda que em meio a

⁸ De acordo com Luiz Vadico (2016), são elementos desse tipo de filme: (1) o protagonista (herói religioso); (2) a família e a sociedade como problemas; (3) o santo como homem do mundo; (4) momento de conversão; (5) discipulado; (6) confronto; (7) exemplaridade; (8) mortificação da carne; (9) intervenção do sobrenatural; (10) efeitos especiais; (11) diferenças entre santos e santas; (12) função social; (13) imitatio Deus, imitatio gênero (estrutura narrativa semelhante aos filmes de Cristo) (VADICO, 2016, p. 172-176). Tendo em vista as características apontadas por Vadico (2016) que definem um filme hagiográfico, é razoável afirmar que somente os itens 4 e 9 não se aplicam a *Simão do Deserto* (1965). O item 3 parcialmente.

uma clara ambiguidade, Peñuela Cañizal (1993) acredita que essa solução pode fazer a trama até então ser interpretada como “[...] devaneio e elucubrações de um nova-iorquino moderno e entediado, que se encontra numa boate, com sua mulher dominadora e repressiva [...]” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 133-134). No deserto de sua imaginação, esse homem urbano contemporâneo, experimentaria a identidade de um anacoreta do século V. Para embasar essa possível versão, Peñuela Cañizal lembra que há outros indícios de tempo e espaço distintos daqueles enquanto Simão está no deserto.

Assim, já na cena do milagre em que Simão com suas preces devolve as mãos que haviam sido amputadas a um ladrão, podemos constatar, se prestarmos atenção na fala da mulher imediatamente após o milagre, que ela não faz sentido não apenas porque proferida por uma pessoa que acaba de receber uma graça divina, mas sobretudo — considerando-se agora a estrutura da narrativa — naquele contexto histórico. Como se fosse uma dona-de-casa consumista típica da classe média moderna, a mulher toma uma das filhas pela mão e, apressada em voltar para casa, diz, com certa impaciência: ‘Vamos, que precisamos comprar uma sala nova’. A menina, que aparece para Simão rodando arco e cantando em latim, veste um modelito de tipo ‘marinheiro’, que certamente não era moda no século V. Quando ela mostra provocativamente suas pernas adultas a Simão, suas meias negras estão atadas por ligas e cinta elásticas que só vieram a povoar a imaginação masculina séculos depois. E o próprio ataúde em que chega o Demônio para tentar Simão pela terceira e última vez dificilmente seria parecido com uma mortalha antiga. [...] Esses deslocamentos de objetos no tempo e no espaço, quebrando a verossimilhança da história narrada, é um procedimento típico da linguagem onírica, que se dá não só nos sonhos propriamente ditos, mas também nos devaneios. (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993, p. 134).

Nesse caso, trata-se de entender o deserto e o período medieval como um pano de fundo em que se improvisa sem pudor sempre que houver necessidade ou vontade. Mesmo que se considere que, no surrealismo, não há compromisso com realismo, verossimilhança nem racionalidade — que dispensa a linguagem onírica —, o que Peñuela Cañizal (1993) destaca é a possibilidade de leitura do filme como um relato de uma subjetividade específica (PEÑUELA CAÑIZAL, 1993), como Buñuel repetiria em *A bela da tarde* (*Belle de jour*, França, de 1967). Mais do que o que as personagens fazem, está em jogo a identidade de cada uma delas. Só assim Peñuela Cañizal (1993) acredita haver uma relação profunda entre o anacoreta e o Simão nova-iorquino, sincretizados numa mesma pessoa no discurso fílmico.

4 Conclusão

Há nos três filmes de Buñuel uma clara recorrência da ideia de inutilidade da vivência religiosa, mesmo quando na relação mais próxima e profunda do sacerdócio. Esta

até seria a causa de outros problemas, além daqueles que deveria resolver ou aliviar. O cineasta aborda o assunto de maneira questionadora, apresentando a fé como uma realidade, enquanto elaboração humana, mas aponta a entrega aos valores e condutas do mundo como um destino inevitável. Seus personagens religiosos são, nos três casos, desajustados, desrespeitados e fracassados no propósito de causarem um efeito positivo nas pessoas à sua volta. Nazário é o único capaz de alguma influência reconhecidamente positiva nas demais personagens.

As três obras suscitam reflexões que podem ser ligadas à filosofia e demais ciências humanas, ainda que o próprio Buñuel também renegasse tais práticas, a favor da celebração da liberdade proporcionada pela imaginação. É difícil crer, entretanto, numa liberdade isenta, num automatismo psíquico puro, considerando os três filmes. Por mais que evitem desenvolver teses assumidamente ateias, quase não há contraponto à religiosidade que indique outro sentido. Nenhuma personagem foge para a fantasia sem vínculo religioso, por exemplo. Nenhuma se frustra com uma vivência científica tampouco. E, para tanto, a narrativa é tradicional no predomínio lógico, ainda que mais em relação à linearidade e à cronologia das ações e acontecimentos. Isso ocorre de forma quase total em *Nazarin* (de 1959) e completa em *Viridiana* (de 1961), distanciada de alguns preceitos fílmicos surrealistas, só deixando farpas para a imaginação. Buñuel retoma-os de forma mais variada e rica em *Simão do Deserto* (de 1965). Fica a impressão de que tratar dos infortúnios do sacerdócio católico o afasta de uma imaginação livre da razão e do seu apurado humor insólito, quando não absurdo.

As três obras destacam incoerências na conduta dos protagonistas, quase sempre por conta de seus efeitos. O direcionamento de fato desconcertante e gradualmente mais e mais negativo das três histórias reforça a ideia de caráter meramente humano da fé, sem garantias ou respaldo sobrenaturais, muito menos sociais. Mesmo com quebras de tempo e espaço, sonhos podem apontar ou, pelo menos, instigar sentidos. Nos filmes, há pouco do mistério que o cineasta dizia aceitar. Sobra azar.

Pode não haver uma divindade organizadora de sentido nas três histórias, mas a amarga derrota sofrida pelos protagonistas leva a crer que esse suposto acaso criativo por trás delas se esforça para direcionar, com um sentido bem claro, o espectador para a desilusão com a vivência religiosa. De fato, não se constrói um mundo melhor pela negação do acaso, do mistério e da contradição nos filmes. Mas a ineficácia que estes impõem à fé tem um tratamento bem claro para se alegar o despreendimento intelectual previsto pelos surrealistas. Cenas surreais pontuais mal camuflam essa percepção de que um acaso que invariavelmente conduz à decepção não é tão aleatório quanto parece. Buñuel pode não ter

sido panfletário, mas tampouco se furtou da tese que acreditava (ou dizia) não nortear suas escolhas. Para seus três heróis fracassados, atuou como o anjo exterminador do entusiasmo, talvez sem lembrar que, pela fé cristã em que foi criado, o sacrifício em vida é a porta de entrada para a glória eterna.

Referências

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

BUÑUEL, Luis. **Viridiana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CESARMAN, Fernando. **El ojo de Buñuel**: Psicoanálisis desde una butaca. Barcelona: Anagrama, 1976.

COLINA, José de la; PÉREZ TURRENT, Tomás. **Objects of desire**: conversations with Luis Buñuel. New York: Marsilio Publishers, 1992.

EVANS, Peter William; SANTAOLALLA, Isabel. **Luis Buñuel**: new readings. London: BFI Publishing, 2004.

GEADA, Eduardo. **O poder do cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

KNIGHT, Kevin. **St. Simeon Stylites the Elder**. [S. l.]: New Advent, 2017. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/13795a.htm>. Acesso em: 15 set. 2018.

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

NAZARIN. Direção: Luis Buñuel. México: Cult Classic, 1959. 1 DVD (95 min) son., p & b.

PEÑA, José; SALACHAS, Gilbert. Ficha filmográfica. In: BUÑUEL, Luis. **Viridiana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 181-198.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. **Um jato na contramão**: Buñuel no México. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SADOUL, Georges. Buñuel, Viridiana e alguns outros. In: BUÑUEL, Luis. **Viridiana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 21-34.

SANTANA, Gelson. As imagens pagãs de Buñuel. In: PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. **Um jato na contramão**: Buñuel no México. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 155-169.

SCHWARZE, Michael. **Luis Buñuel**. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1988.

SIMÃO do deserto. Direção: Luis Buñuel. México: Silver Screen Collection, 1965. 1 DVD (45 min) son., p & b.

VADICO, Luiz. Hagiografia Fílmica: porque a vida de um santo não é uma cinebiografia. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 32, p. 166-182, 2016.

VADICO, Luiz. O campo do filme religioso. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 19., 2010, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010. p. 1-14.

VIRIDIANA. Direção: Luis Buñuel. Espanha: Films 59, 1961. Versátil. 1 DVD (91 min) son., p & b.

Thank God I'm an atheist: the criticism of priesthood in the cinema of Luis Buñuel

Abstract

This article aims to analyze how the cinema of Luis Buñuel deals with the devotion of leading characters in the exercise of some degree in priesthood, especially the Christian, permeated by the filmmaker's atheism and the surrealism in his work, since the misfortunes of religiosity are recurrent as a theme in his filmography. From the concepts of surrealism and its strategies in audiovisual construction of rational disarticulation, three films with sacerdotal protagonists are analyzed in terms of how much they align or differ from those attributes of the surrealist movement, in search of particularities. The films are *Nazarin* (1959), *Viridiana* (1961) and *Simão do Deserto* (1965). They are also compared to each other and to the specific surrealistic characteristics and criticism of religion, recurring in the work of the Spanish filmmaker, in order to note to what extent they apply to each of them. In all the three films, the adversities of the protagonists reinforce the sense that their devotion and their sacrifice can't make the beneficiaries better nor accomplish their own plans. In practice, the supposedly exempt perspective defended by the director reiterates the uselessness of faith, in a logical construction that moves away from the surrealist subconscious principle, a strategy that only *Simão do Deserto* (1965) clearly recovers, while still maintaining the same thesis.

Keywords

Luis Buñuel. Surrealism. Religiosity. Priesthood. Atheism.

Recebido em 21/02/2019

Aceito em 26/03/2019