

ENSAYO DE UN CRIMEN / 1955 (*Ensaio de um Crime*)

um filme de Luis Buñuel

Realização: Luis Buñuel / **Argumento:** Luis Buñuel e Eduardo Ugarte, baseado no romance *La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz* de Rodolfo Usigli / **Direcção de Fotografia:** Agustín Jiménez / **Décor:** Jesús Bracho e Manuel L. Guevara / **Música:** Jorge Pérez Berrera / **Som:** Rodolfo Benítez / **Montagem:** Jorge Bustos e Luis Buñuel / **Interpretação:** Ernesto Alonso (Archibaldo de la Cruz), Miroslava Stern (Lavinia), Rita Macedo (Patricia), Ariadna Welter (Carlota), Rodolfo Landa (o arquitecto Alejandro Rivas), José María Linares Rivas (Willy, amante de Patricia), Andrea Palma (a mãe de Carlota), Leonor Llausas (a "nurse"), Eva Calvo (a mãe de Archibaldo), Rafael Banquells Jr. (Archibaldo, em criança), Enrique Garcia Alvarez (Chucho, o amante de Lavinia), Chabela Durán (a freira), Manuel Dondé (o coronel), Carlos Martínez Baena (o padre), Carlos Riquelme (o comissário de polícia), Roberto Meyer (o médico), Enrique Diaz Indiano (o pai de Archibaldo), Armando Velasco (o juiz), Antonio Bravo (o antiquário), Janet Alcoriza (uma turista), etc.

Produção: Alianza Cinematográfica / **Produtor:** Alfonso Patiño Gómez / **Cópia:** Digital, preto e branco, legendado em português, 86 minutos / **Estreia Mundial:** 3 de Junho de 1955 na Cidade do México / **Estreio em Portugal:** a 7 de Julho de 1967, no Cinema Estúdio 444.

Ensayo de un Crimen, dos raros filmes de Buñuel dos anos 50 que teve distribuição comercial em Portugal (embora com mais de dez anos de atraso), ocupa na obra deste um lugar objectivamente singular (do meu ponto de vista, subjectivo também).

Porque é o último dos seus filmes da primeira fase mexicana, porque é o último dos seus "melodramas" (no mesmo ano começariam as co-produções e Buñuel só faria mais dois filmes exclusivamente produzidos pelo seu país de adopção: **Nazarín** e **Simón del Desierto**); porque é uma recapitulação da temática mais forte da sua obra (o crime, o sexo e a mãe) que tinha tido como paradigmas anteriores **Los Olvidados**, **Susana**, **Subida al Cielo**, **El Bruto**, **El Rio y la Muerte** e, sobretudo, **El** (com que este filme apresenta bastantes analogias); porque anuncia algumas das mais célebres películas posteriores (**Viridiana**, **El Ángel**, **Tristana**, **Le Charme**, **Cet Obscur Objet**). É, assim, a vários títulos um filme-charneira, sendo, em minha opinião, o filme que mais *diz*. Vai mais longe que os avatares citados, só é desenvolvido nos filmes seguintes.

Emilio Garcia Riera, autor da notável *História Documental del Cine Mexicano*, nota, com razão, que os comentadores têm dado pouca importância ao tema da infância na obra de Buñuel, com a óbvia excepção de **Los Olvidados**. Observa-o a propósito da sequência de **Cumbres Borrascosas** em que os protagonistas recordam "brincadeiras proibidas" da sua adolescência, mas acrescenta que o mesmo sucede "*nos comportamentos psicopáticos dos heróis de **El** e **El Bruto** que remetem para um infantilismo atroz, o que não é casual, pois recorda o ascendente exercido pelas teorias freudianas sobre os surrealistas*". **Subida al Cielo**, **La Ilusión Viaja en Tranvia** ou **El Rio y la Muerte** podiam ser outros exemplos não forçados.

Em **Ensayo de un Crimen** essa obsessão é patente, já que todo o comportamento futuro do personagem está contido na antológica sequência inicial: o filme começa sobre as páginas de um álbum de ilustrações (imagens de violência) folheado pelo pequeno Archibaldo. A violência (a

revolução mexicana) rodeia a sua infância, embora não penetre naquela casa burguesa onde aparentemente reina a paz.

Entre os seus brinquedos de menino rico e de filho único (comboio eléctrico, cavalinhos, bolas, muitos bonecos), Archibaldo é abandonado pelo pai e pela mãe (entregues aos seus jogos sociais) e confiado aos cuidados de uma *nurse* que detesta, como figura materna substitutiva (*nurse* que apenas suporta a criança mal-educada para conservar o lugar). É para o compensar de mais uma das suas ausências (depois do estranho plano em que Archibaldo se fecha no armário, com correntes) que a mãe lhe dá a famosa caixa de música, com boneca, perturbante sinal de fetichismo erótico. E vem a história da caixa e do rei. Lá fora, a revolução impede os pais de ir ao teatro (*"tenia que ser hoy"*) e a *nurse* aproxima-se da janela. Archibaldo decide experimentar os poderes mágicos da caixa, isto é decide ser "rei". E, no mesmo momento, uma bala perdida atinge a *nurse*. A caixa e o desejo mataram mesmo. Para que não restem dúvidas, o plano da mulher morta é o fabuloso plano das pernas com ligas, arquétipo da obsessão. E a outra imagem "condutora" é o copo de leite (relação à mãe e à mulher, bebida que o protagonista jamais trocará por outra).

Archibaldo descobre simultaneamente o sexo (caixa de música, pernas), o pecado (julgará sempre que matou a professora) e a solidão (desdobramento da mãe nas outras duas imagens femininas: uma morta e uma boneca). São o prazer e a culpa solitários, num dos momentos mais intensamente onanistas duma obra que abunda neles.

Essa história (sabê-lo-emos depois) é o primeiro *flash-back* do filme (só os planos finais se não reportam a essa figura gramatical). É contada à freira no hospital, entre mais leite e mais saias. E, depois da paródia tipicamente buñueliana da morte redentora (o medo da morte é mais forte do que qualquer imagem do paraíso, ao alcance da mão) a navalha fálica (como a caixa de música) é simultaneamente impotente e potente. Não serviu para matar (era outra "brincadeira" de Archibaldo) mas determinou a morte "acidental" da freira.

E intervém outro dos temas fundamentais de Buñuel, de ressonância evangélica: é mais culpado quem desejou o acto ou quem o praticou? Para a polícia, no final, nenhuma dúvida (você não matou ninguém, se fôssemos prender todas as pessoas que desejaram matar, num momento ou noutro, o mundo era uma prisão). Para Archibaldo todas: é por se sentir culpado que narra ao comissário (no *flash-back* que, como **EI**, constitui o cerne da obra) todos os seus desejados e frustrados crimes, Landru ou Verdoux às avessas ou de direito. Até essa culpa lhe é frustrada: ninguém o castiga. E a imagem sexo-crime-mãe desdobra-se nas três mulheres do filme: Lavínia-Carlota-Patricia. A primeira e a última (mulheres de velhos, nessa relação perversa capital em toda a obra de Buñuel) representam, aparentemente, o sexo oferecido e a culpa (são as tentadoras); Carlota é, na imagem de Archibaldo, a pura, a "mãe", embora o espectador saiba que essa imagem é a mais invertida, pois a pureza (ligação com o arquitecto) é apenas simulação. Duas são imagens perversas. A outra, a imagem inversa.

A primeira é Lavínia, imediatamente associada ao reencontro com a caixa de música. Repete-se no adulto Archibaldo e na simbologia onanista: os planos com a caixa de música (sozinho em casa), os grandes planos sucessivos da boneca, o golpe no dedo enquanto se barbeia (o sangue traz-lhe a imagem das pernas da *nurse*). Para fugir ao pressentido perigo (Lavínia, aparição, fantasma, fetiche e corpo como sùmula de tudo), Archibaldo "distrai-se" com o seu duplo perverso (Patricia) e com o seu duplo inocente (Carlota).

Patricia reforça a imagem de Lavínia, mas exteriorizando-a excessivamente convida Archibaldo para casa. Como perfaz tudo (a sua própria relação com Archibaldo é um pretexto para a sua relação sado-masoquista com o velho, episódio de *amour fou* genialmente intercalado) só é morta em sonho e em desejo (como a *nurse* e repare-se no espantoso *décor* fálico da casa dela). Archibaldo é "fintado" por outra perversidade: a do velho ("já estou acostumado ao inferno"; "mais vale ser enganado que desconfiado") e a dela (o suicídio castrador dos dois).

E continua à procura do seu "graal", Carlota (a capela, a simbologia religiosa, as enxaquecas, a confissão) com as suas obsessões auto-punitivas (as chamas do inferno) e os lapsos em relação às outras mulheres (são Lavínia e Patricia quem se lembra dele, nunca ele delas). Até descobrir (após a capital sequência fetichista com Lavínia) que a pureza de Carlota é simulada. Como com a mãe, a vingança é onírica (Carlota, a mãe e a Virgem fundem-se no inadjectivável sonho da Salvé-

Rainha). A passagem do sonho à realidade é frustrada pela vingança do arquitecto, após essa cerimónia nupcial que é mais uma suprema ostentação dos "divertimentos" favoritos de Buñuel (o bolo de noiva em carro funerário, a conversa do padre e do militar sobre as pompas da Igreja e do Exército). E Carlota é outra das suas vítimas.

Mas o mais complexo acontece com Lavínia. Quando regressa no filme, depois da morte de Patricia, assobia como que por acaso a música da caixa. É tanto o não ousar de Archibaldo em relação a essa mulher (que tudo perfaz) que busca o seu duplo no manequim. Lavínia desdobra-se em duas: ela e a boneca, entre o fetichismo da roupa interior e a simultânea presença das duas (Archibaldo beija a boneca e só depois a ela). Mas o crime mais desejado é o mais frustrado, pela irrupção incrível dos turistas. Lavínia é morta em efígie, nas chamas do inferno, devolvendo a boneca a uma ambígua imagem total, de mulher-homem, simultaneamente assexuada e simultaneamente cúmulo da *rêverie* erótica (em minha opinião, essa sequência é um dos pontos culminantes do surrealismo como estética e como ética).

E vamos ao final. Absolvido pela polícia, Archibaldo, decide-se a "enterrar" o passado, afogando a caixa de música na água (ao elemento feminino, o símbolo feminino). A boneca flutua longamente até ser submergida. Archibaldo, de bengala, passeia no bosque (plano do gafanhoto na árvore). E reencontra Lavínia. Fim dos fantasmas? A sequência é tão equívoca que muitos comentadores foram levados a supor que essa sequência era um compromisso imposto pela censura, um *happy end* contra as intenções de Buñuel. Este desmentiu-os em absoluto: "essa situação feliz é tão absurda com as sequências anteriores (...) Não me foi imposta nem pela censura, nem pelo produtor. O arbitrário do 'final feliz' foi ideia minha. Trata-se de um *scherzo*".

Não era preciso que Buñuel o dissesse. Só quem esteja muito distraído não reparará que esses planos finais têm o mesmo sentido dos de **EI**. Depois de ter esmagado o gafanhoto com a ponta da bengala, depois do seu ambíguo sorriso, Lavínia surge como que por outra invocação mágica. "Onde é que vai?". "Onde você também vai". "Que coincidência". Archibaldo pode deitar fora a bengala (último dos seus sinais masculinos) e, assumindo totalmente a inocência perversa, dar o braço ao duplo das suas obsessões. Lobo mau e capuchinho vermelho já não precisam de disfarces. Comeram-se um ao outro, é coisa de bosque, ficando para o lado (como a bengala) os símbolos recorrentes: a mãe punitiva e a avó dos disfarces. Nesse sentido, **Ensayo de un Crimen** vai ao fim dos fins. Ou, como notou Labarthe, ao "acaso objectivo" dos surrealistas.

Num extenso ensaio sobre o filme, Garcia Riera conclui dizendo: "**Ensayo de un Crimen** é uma comédia e, por isso, não atinge a terrífica intensidade de **EI**. A diferença está em que o herói de **EI** pode matar sem o querer e o de **Ensayo** quer matar e não pode". Deixando de lado essa coisa de "comédia" (dislate óbvio), a oposição é fundada, mas retiro dela a conclusão oposta. É porque Archibaldo é a permanente frustração que o filme me parece ter uma intensidade ainda mais terrífica do que **EI**. Porque me parece ser o mais admirável desequilíbrio de Buñuel, na corda bamba entre os obscuros desejos de fusão sexual e os desejos (ainda mais obscuros) de que essa fusão se não dê, a fim de que os dois só possam crescer, chegando ao ponto máximo da tensão, sem jamais haver descarga. A ideia do desejo prevalece sobre a sua satisfação, os fantasmas ocultos sobre qualquer representação real.

Uma boneca de Saxe. Um manequim incinerado. Parafraseando Pessoa: "*O desejo é que é essencial / o sexo é só um acidente*".

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico