

EL BRUTO / 1953

um filme de Luis Buñuel

Realização: Luis Buñuel / **Argumento:** Luis Buñuel e Luis Alcoriza, baseado numa ideia de Luis Alcoriza / **Fotografia:** Agustín Jiménez / **Décor:** Gunther Gerszo / **Música:** Raul Lavista / **Montagem:** Jorge Bustos / **Interpretação:** Pedro Armendariz (Pedro, "El Bruto"), Katy Jurado (Paloma), Rosita Arenas (Meche), Andrés Soler (Andrés Gabrera), Paco Martínez (D.Pepe, o pai de Andrés), Roberto Meyer (Carmelo), Glorita Mestre (Maria), Beatriz Ramos (D. Marta), etc.

Produção: Sergio Kogan para a "Internacional Cinematografía" / **Cópia:** digital, preto e branco, com legendas em português, 77 minutos / **Estreia Mundial:** 5 de Fevereiro de 1953, na Cidade do México / Inédito comercialmente em Portugal. Apresentado pela primeira vez no nosso País, a 2 de Novembro de 1982, na Cinemateca Portuguesa, integrado no Ciclo Luis Buñuel, co-organizado com a Fundação Calouste Gulbenkian.

Filmado em Março de 1952, em 18 dias, **El Bruto** (com **Gran Casino**, **La Hija del Engaño**, **Una Mujer Sin Amor**, **La Ilusión Viaja en Tranvia** e **El Rio y la Muerte**) faz parte do lote de seis filmes só distribuídos na Europa em 66 e geralmente considerados menores, ou, como Buñuel gostava de os classificar "alimentares". Faz parte também do lote de filmes de que Buñuel sempre disse muito mal.

Em 1967, numa entrevista aos "Cahiers du Cinéma", indignava-se contra a inclusão dessas "vulgaridades", "idiotices", "mediocridades" em retrospectivas da sua obra e citando expressamente **El Bruto**, **La Ilusión Viaja en Tranvia**, **El Rio y la Muerte**, diz: "Nem sequer sabia que esses filmes ainda existiam e agora andam a passá-los pelas cinematecas da Europa. É incrível".

Como já tenho dito, os autores nem sempre têm razão e podem não ser sinceros. Seja esse ou não o caso, houve grande injustiça por parte dele (como da maior parte da crítica) em relação a **El Bruto**, de que se costuma dizer que é mais um "melodrama cheio de incidentes", baseado na figura dum açougueiro, análoga ao protagonista do livro **Ratos e Homens** de Steinbeck que Lewis Milestone adoptou ao cinema em 1939, com Lon Chaney Jr. no papel principal.

Antes de dizer de minha justiça, observo que os dois prémios de Cannes (em 51, com **Los Olvidados**, em 52, com **Subida al Cielo**) começavam a dar dividendos, pois nesta terceira produção para Kogan (as duas primeiras haviam sido - recordemo-lo - **Susana** e **Una Mujer Sin Amor**) Buñuel pôde já contar com duas das mais famosas vedetas do cinema mexicano: Pedro Armendariz e Katy Jurado. E observemos ainda que Buñuel começava a aprender o que era lidar com vedetas. As únicas linhas que dedica em **Mon Dernier Soupir** ao filme são para dizer que Pedro Armendariz costumava puxar da pistola no interior do estúdio quando estava mal disposto; que não aceitava vestir camisas de manga curta (coisa de pederastas, dizia); e que se recusou terminantemente a dizer a frase do diálogo "Arrancame eso que llevo ahi detras" quando, com uma faca nas costas, se refugiava em casa de Meche. "Yo no digo detras", gritava furioso, julgando que o complemento circunstancial de lugar aonde (para usar termos que no meu tempo se aprendiam na instrução primária) seria fatal à sua reputação. Buñuel nada objectou e ficou só: "Arrancame eso".

Passemos das anedotas a coisas mais sérias. Este filme de conteúdo fortemente politizado (será uma das obras mais "políticas" de Buñuel), visto 50 anos depois, só ganha com a menor atenção (agora possível) ao conflito que opõe proletários ao senhorio D. Andrés, capitalista odioso. Notando de passagem que essa história de luta de classes não foi bem acolhida pelos meios ortodoxos (acharam que descrevia as famílias pobres como parasitas e que em lugar do povo mostrava o "lumpen", não lhe perdoando, sobretudo, o retrato da família do "bruto": a mãe na cama a fumar, o tio coxo, o irmão a pedir esmola) sublinho que o tema do filme não me parece centrar-se sobre essa luta. Em meu apoio, cito o próprio Buñuel que sempre considerou delirantes as exegeses que interpretaram o assassinato de D. Andrés pelo "bruto", como uma "tomada de consciência social" por parte deste, finalmente descobrindo como é explorado e finalmente colocando-se ao lado das vítimas do patrão. Buñuel recorda que a única motivação para essa morte são os insultos de D. Andrés e os ciúmes provocados pela denúncia de Paloma.

O cerne do filme, a meu ver, é mais uma vez, como em **Los Olvidados**, **Susana** ou **Subida al Cielo**, a carne, a morte e o sexo (com variantes possíveis na família, no crime e na mulher).

A primeira personagem a emergir do filme (depois do perturbante grande plano com o copo do remédio e da zaragata com os inquilinos despejados) é D. Andrés, imediatamente definido (para além do seu estatuto de classe e do seu odioso comportamento) como homem vulnerável e tíbio. Só enfrenta as massas, com a polícia ao lado ("la ley é para los ricos"), é enganado pela amante (Paloma, curioso nome) e inverte a relação filial com esse extraordinário personagem de D. Pepe (que Buñuel diz ser exclusivamente criação sua) e que é um dos mais fabulosos "monstros" do seu imaginário (os rebuçados roubados, mesmo depois da morte do filho). Essa "acentuação" do velho Andrés por um pai velhíssimo (seu duplo e seu dobro) é um dos aspectos mais fascinantes do filme.

Paloma entra no filme a comer frutos e é outro dos grandes personagens da galeria sensualíssima das mulheres de Buñuel. É ela que dá ao amante (a quem se recusa a beijar, a pretexto de dores de cabeça) a ideia de contratar "El Bruto", com a imagem fabulosa do corte das quatro flores (os jarros fálcos). E na ambiguidade buñueliana fica a pairar se o fez para ajudar Andrés ou para ter ao lado carne e corpo mais novos e mais machos. Como fica a pairar, ainda mais ambiguamente, a possibilidade de "El Bruto" ser filho de Andrés, o que acentuaria outro tema subjacente à obra : o do incesto (Meche, depois, apaixona-se pelo homem que lhe matou o pai, coisa que sempre mais ou menos pressentiu, mesmo antes de Paloma lhe ter contado a verdade).

Não é certamente por acaso que "El Bruto" é associado à carne na celebrada sequência do talho, com a imagem da Virgem no matadouro (Buñuel diz, na citada entrevista, que filmou muito sangue e muitos abates nesse matadouro, mas que os omitiu, porque "não gosto de coisas à Peckinpah").

Desde aí estão definidos os pólos do filme: as relações carnis Paloma-Andrés (francamente insatisfatórias para a primeira) e Paloma-El Bruto; as relações familiares (família do Bruto, família de Andrés); e o pacto de sangue, quando El Bruto mata Carmelo e depois se apaixona por Meche.

A partir daí são os desenvolvimentos.

a) Para as relações carnis fica-nos sobretudo a assombrosa Paloma (nova versão de Susana ou da Raquel de **Subida al Cielo**, que tanto faz lembrar, em certos momentos, Jennifer Jones) com a sua voracidade inadjectivável. Repare-se sobretudo na sua primeira cena de sexo com o protagonista (a luz!), com o apalpar dos braços ("que fuerte es usted"); no beijo no pescoço; no pedaço de carne que Paloma lhe mete na boca na sua visita ao talho; no botão ao peito e na dentada; na "tequilla" dada ao velho com o dedo molhado no copo; na noz partida no braço; ou, finalmente, na sequência da sedução.

Em paralelo vai evoluindo a relação não menos erótica com a "pura" Meche (contraste da "perversa" Paloma, ou sua outra imagem), aproximadas ambas pelo mesmo imaginário de capoeira (outra vez as galinhas), pelo "raccord" entre o plano das pernas de Meche e o da cama, garrafa e copo e pelo frente-a-frente final. Frente-a-frente que termina com a espantosa morte de Paloma arrastando-se pelo chão como Susana, e como o cego de **Los Olvidados**, tendo no enquadramento final um galo por companhia e oposição (uma das mais fortes imagens de Buñuel).

b) Enquanto nas relações familiares se acentua o tema da degradação (a família de "El Bruto", as reacções de Meche à revelação da identidade do assassino do pai) vai evoluindo até ao abismo a relação entre os dois velhos que culmina, após a morte de Andrés (que por alguma razão refere a "El Bruto", "la perra de su madre") no plano genial em que o avô, indiferente ao sangue e ao cadáver, volta ao armário para roubar os rebuçados e regressar à cama, feliz e livre.

Ambos (pai e filho) se vão parecendo cada vez mais com a imagem da morte (progressiva acentuação cadavérica de D. Andrés) por oposição à explosão vital do trio Paloma-Pedro-Meche.

Ligando-os a todos está o pacto de sangue desde a morte de Carmelo. sangue do matadouro, sangue da boca de Katy Jurado, sangue da morte de Andrés, sangue de "El Bruto" no final.

Se o protagonista não acaba por descobrir a consciência de classe, acaba em toda a profundidade de campo, por descobrir o olhar de desejo que o seu corpo suscitou: em Paloma e em Meche, as mulheres capazes de trair a imagem paterna por esse "hombre veras", que a primeira morde e a quem a segunda tira "eso que lleva ahi detras".

JOÃO BÉNARD DA COSTA