

Octavio Paz, o Surrealismo e Luis Buñuel

Resumo

O artigo examina o contato de Octavio Paz com o Surrealismo. Dois aspectos são sublinhados: a relação do poeta com André Breton, tanto pessoal, quanto por meio de seus escritos, e com Luis Buñuel. Recupera a polêmica do lançamento de Los olvidados, em que Paz teve um papel decisivo.

Palavras-chave: Octavio Pa; Surrealismo; André Breton; Luis Buñuel; *Los olvidados*; política e literatura.

Abstract

The article examines the contact of Octavio Paz with Surrealism. Two aspects are highlighted: the poet 's relationship with André Breton – both personally, and through his writings – and with Luis Buñuel. It also goes back to the controversial launch of *Los olvidados*, in which Paz had a decisive role.

Keywords: Octavio Paz; Surrealism; André Breton; Luis Buñuel; *Los olvidados*; politics; literature.

Se a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida, a relação entre Octavio Paz (1914-1998) e o Surrealismo é o resultado de uma convergencia vital com André Breton (1896-1966), maior figura do movimento surrealista. A aproximação entre os dois poetas está embasada nas idéias – estéticas, poéticas, filosóficas, políticas, além de fatores existenciais. Essa convergencia está expressada também na relação entre ambos e o cineasta Luis Buñuel (1900-1983).

* Escritor e jornalista do *Le Monde*.

Alguns discípulos e exegetas de Paz procuram minimizar a importância do Surrealismo na sua vida e obra, como se isso pudesse reduzir a sua singularidade. No entanto, o próprio Paz insistiu em dar relevância à sua inserção no movimento surrealista. No final da vida, deu destaque à sua própria contribuição para a difusão e discussão do Surrealismo, recolhendo os ensaios pertinentes num volume : *Estrella de tres puntas : André Breton y el surrealismo* ¹.

Encontros e desencontros

Octavio Paz passou 23 anos na carreira diplomática. « No México, viver fora do orçamento público, é viver no erro », costuma dizer o sociólogo Roger Bartra, um dos críticos d'O *Labirinto da Solidão*. Graças à diplomacia, Paz descobriu a Índia e o Extremo Oriente, marcantes na sua obra. No entanto, sentia falta do ambiente intelectual do México, onde lançou revistas literárias e culturais que mostram o seu gosto pela aventura coletiva e a presença na *polis*.

As revistas também foram uma atividade constante do Surrealismo. E o mais parecido com uma « tertulia » mexicana ou madrilenha que Paz encontrou em Paris, onde serviu como secretário na embaixada do México, era o hábito dos surrealistas de se reunirem : todos os dias da semana num café, na hora do aperitivo, no fim da tarde, para examinarem juntos os textos propostos e intercambiarem opiniões sobre a atualidade cultural e política.

Paz não era ainda um « caudilho cultural » com a projeção que ele adquiriu depois da publicação d'O *Labirinto da Solidão* (1950) e principalmente depois da sua volta ao México, na década de 1970. Nascido em 1914, ele era muito mais moço do que André Breton (1896). Na primeira página de *Estrella de tres puntas*, Paz sublinha essa diferença de idade : « O Primeiro Manifesto [do Surrealismo] apareceu em 1924 ; eu tinha dez anos » (9). Ao relatar suas relações com os surrealistas, ele volta a bater na mesma tecla, com uma ponta de lamentação : « As reuniões eram cerimônias rituais. Mais de uma vez me disse que tinha chegado a elas vinte anos tarde. Mas as brasas da grande fogueira que foi o Surrealismo ainda esquentavam meus ossos e acendiam minha imaginação » (11).

¹ Octavio Paz, *Estrella de tres puntas : André Breton y el surrealismo*, editorial Vuelta, México, 1996, 136 p., col. Las insulas extrañas. Agradeço à amiga Dana Rotberg ter-me facilitado uma cópia deste livro editado em apenas 1000 exemplares. Todas as citações de Paz, com as páginas entre parênteses, remetem a esta edição.

* Escritor e Jornalista do *Le Monde*.

Apesar do seu gosto pela atividade coletiva, Paz teve uma relação privilegiada com dois poetas, André Breton e Benjamin Péret (1899-1959), que encarnam melhor do que ninguém a continuidade do Surrealismo antes e depois da Segunda Guerra Mundial. Ambos comparecem no poema « Noche en claro » (1958), inexplicavelmente excluído do livro *Estrella de tres puntas*². Paz imagina os tres poetas numa deambulação noturna cheia de premonições (« Algo se prepara »), aparições fantasmagóricas (« los muertos están vivos ») e feridas do século (« siglo tallado en un aullido »). O encontro com um emblemático casal de adolescentes apaixonados provoca uma metamorfose, a paisagem urbana torna-se anatomia feminina, Cidade Mulher.³

Na época, Paz encerrara uma relação tumultuada com a escritora Elena Garro (1920-1998), enquanto Breton tinha encontrado uma nova encarnação do « amour fou » (amor louco) na chilena Elisa Bindorff (1906-2000), que conhecera no exílio em Nova York e lhe inspirou sua obra-prima *Arcane 17* (1945). A família Bindorff, judia, tinha saído do Chile com receio da influencia nazista na América do Sul. O neo-romantismo de Breton deve ter atraído Paz, órfão de uma visão do mundo depois de ter-se afastado do marxismo soviético. Elisa foi uma ponte entre ambos, pela sua afinidade linguística e musical com Paz (a irmã Cora Bindorff era pianista, enquanto Breton era insensível à música).

Segundo me disse o escritor Jorge Edwards, a correspondencia com os exuberantes surrealistas chilenos passava pelas mãos de Elisa, que tinha sido casada no Chile com o político Benjamin Claro, do Partido Radical. Ambos tiveram uma filha, Ximena, afogada nos Estados Unidos durante as férias, quatro meses antes do encontro com Breton (1943). Mesmo depois da morte do poeta, Elisa Breton continuou mantendo uma excelente relação com Paz, que entrementes tinha encontrado a mulher da última fase da sua vida, Marie-José Tramini, uma francesa. Posso invocar a esse respeito meu depoimento pessoal : meu único contato com Paz, em Paris (em 1977 ou 1978), foi propiciado por Elisa, que costumava me visitar quando ela ia ao Marché Saint-Pierre, perto de onde eu morava.

Antes de se conhecerem Paz e Breton tinham afinidades. Na sua primeira viagem a Paris, depois do Congresso dos intelectuais em Valencia (Espanha, 1937), Paz encontra figuras afins ao Surrealismo, como o poeta Robert Desnos (protagonista da « época dos sonhos ») e o escritor cubano Alejo

² Paz se justifica na nota inicial ao dizer que o poema aparece como prólogo de uma antologia de Benjamin Péret publicada pela mesma editora da sua revista *Vuelta*, *Pulqueria quiere un auto y otros cuentos*, México, 1994.

³ Octavio Paz, *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, pp. 349-353.

Carpentier. De volta ao México, conhece o poeta peruano César Moro. Duas revistas criadas por Paz refletem essas afinidades : *Taller* publica a primeira tradução espanhola de *Uma estação no inferno* de Arthur Rimbaud (1938) ; *El Hijo Prodigio* contém a primeira tradução das *Poesias* de Lautréamont, outra referencia dos surrealistas (1943).

Apesar disso, a relação entre os dois poetas começou com um desencontro por motivos políticos. Durante sua estadia no México, Breton teve como um dos seus principais interlocutores Leon Trotski (1879-1940), o inimigo público número um de Stalin. O surrealista e o opositor russo escreveram juntos o manifesto « Por uma arte revolucionária independente » (1938) – independente de Moscou, claro. Ora, Paz deixa de ser um companheiro de viagem dos comunistas somente depois do pacto assinado entre a União Soviética e a Alemanha nazista (1939). Mesmo abalado pelo papel dos stalinistas na caça aos anarquistas e ao POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) durante a guerra da Espanha, a ruptura foi um trauma.

Paz começa então a acumular críticas contra o « ogro filantrópico », o regime mexicano do Partido Revolucionário Institucional (PRI), antes da sua ruptura definitiva em 1968. Mesmo antes da repressão contra o movimento estudantil, às vésperas das Olimpíadas, o poeta se afastou do « nacionalismo revolucionário », a ideologia do PRI tão forte nas artes e nas letras. No entanto, esse afastamento não significou renunciar à utopia zapatista que manteve seu pai longe da família durante anos.

Depois da « revolução traída » pelo stalinismo, Paz e Breton eram revolucionários sem revolução, antistalinistas convictos que não abandonaram a aspiração a transformar o mundo. Na posguerra, quando se conheceram em Paris, nenhum dos dois comulga com a União Soviética triunfante do nazismo. Ambas assistem estarecidos às primeiras revelações sobre os campos de concentração stalinistas.

Paz não compartilhava a admiração precoce de Breton por Trotski. Mas depois da guerra, o desencontro inicial entre os dois poetas cede diante da convergencia política. Mesmo assim, Paz mantém suas reticencias : « Com Trotski no poder as dificuldades não teriam sido completamente diferentes. Basta ler *Literatura e revolução* para dar-se conta que a liberdade da arte também tinha para Trotski certos limites » (58). No entanto, na posguerra, as desavenças e divisões dos trotskistas provocaram um distanciamento dos surrealistas, que acabaram mais sintonizados com os anarquistas, mesmo mantendo uma relação afetuosa com Natalia Sedova, a viuva de Trotski.

Paz lamentou aquele desencontro com Breton no México, pois teve o prazer de conhecer varios surrealistas exilados no seu pais, que lembrava com

indisfarçável saudosismo e deslumbramento : Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon, Wolfgang Paalen, Benjamin Péret.

Paz serviu na embaixada mexicana em Paris de 1945 a 1951. Foi recebido de braços abertos no café Cyrano, na praça Blanche, perto da residencia de Breton no numero 42 da rua Fontaine. Foi apresentado por Péret, que no México esteve casado com a pintora Remedios Varo. Descobriu uma geração de jovens « neófitos do Surrealismo » (82). Frequenta os pintores Joan Miró e Roberto Matta, os escritores Julien Gracq, Georges Schéhadé e André Pieyre de Mandiargues, bem como Roger Caillois e Georges Bataille, uma constelação próxima. *Pour la petite histoire*, sua paixão pela pintora Bona (esposa de Mandiargues) o ajudou a esquecer o casamento com Elena Garro.

Em 1950, Paz foi convidado a participar do *Almanach surréaliste du demi-siècle* (*La Nef* n° 63-64), onde saiu a tradução francesa de « Mariposa de Obsidiana » (« Papillon d'Obsidienne », incluído na coletanea *Aguila o sol*, 1949-1950). Ao mesmo tempo, apresentou na Galeria das Beaux-Arts a obra do pintor mexicano Rufino Tamayo, em ruptura com a arte oficial dos muralistas, que foi imediatamente adotado por Breton e incluído na reedição do seu livro *Le Surréalisme et la peinture*⁴.

Em defesa do filme *Los Olvidados*, Paz escreveu « O poeta Buñuel », distribuído no festival de Cannes, em abril de 1951. O texto saiu na revista dirigida pelos jovens surrealistas Ado Kyrrou e Robert Benayoun, *L'Age du cinéma* (n° 3, Paris, junho-julho de 1951). A revista *Le Surréalisme, même* também contou com sua colaboração, uma tradução de « Trabajos del poeta » (« Travaux forcés », 1949), ilustrada por Bona (n° 3, Paris, outono de 1957). A revista o apresenta como « teórico e revolucionário ».

De volta ao México, Paz cria um novo espaço teatral, Poesia em Voz Alta, com a colaboração de Leonora Carrington. Durante uma segunda estadia em Paris, em 1958-1962, Paz frequenta novamente o café dos surrealistas, bem como o atelier-residencia de Breton. Péret traduz seu longo poema « Piedra de sol », publicado pela Gallimard (1962), que passa a ser sua principal editora francesa. Enfim, em 1968, Paz publica seu primeiro ensaio sobre Marcel Duchamp. A relação do poeta mexicano com o Surrealismo não foi passageira, ela foi duradoura.

4 André Breton, *Écrits sur l'art et autres textes*, *Œuvres complètes* vol. IV, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2008, pp. 628-633.

Estrela de três pontas

Estrella de tres puntas era inicialmente o texto de uma conferência sobre o Surrealismo na Universidade Nacional do México, em 1954. Octavio Paz não faz uma exposição didática, prescindente, mas uma defesa apaixonada, extremamente pessoal, num contexto em que navegava contra a corrente dominante, o stalinismo e o existencialismo. A universidade mexicana era o bastião da esquerda dogmática. No México o « nacionalismo revolucionário » coexistia com o stalinismo, que não foi sequer abalado pelas revelações de Nikita Khrushchev no vigésimo congresso do Partido Comunista soviético (1956). « Tinham nos falado que o Surrealismo era um movimento do passado » (14), diz Paz. Quem ? Os enterreadores profissionais, os notários do espírito. « Mas o cadáver estava vivo. Tão vivo que pulou fora da fossa e se apresentou novamente diante de nós » (14).

Os poderes do Surrealismo fazem parte de todos nós : são a imaginação e o desejo. A interpretação de Paz é dialética : o Surrealismo foi uma revolução e uma ruptura. Mas também encarnava uma tradição, magnificamente reivindicada por André Breton em *Arcane 17*. Essas duas faces do movimento eram certamente mais evidentes depois da Segunda Guerra Mundial do que depois da primeira.

As tres pontas da estrela são a trindade surrealista : a liberdade, o amor e a poesia. Paz discute a « escrita automática » do Primeiro Manifesto : « mais do que método, considero-a uma meta » (21). « Os primeiros anos da atividade surrealista foram muito ricos. Não sómente modificaram a sensibilidade da época, mas fizeram surgir uma nova poesia e uma nova pintura. Porém, não se tratava de criar uma nova arte e sim um homem novo » (24). Ninguém mais do que Paz podia entender (e lamentar) o desencontro entre o Surrealismo e a Terceira Internacional comunista. « O fracasso do Surrealismo nos ilumina sobre outro, talvez de maior envergadura : o da tentativa revolucionária » (32).

Esse cisma transformou a experiência poética e a experiência amorosa no novo horizonte do humanismo. Paz lembra que o « combate de Breton pelo amor » deu-se em tres frentes : contra os comunistas, empenhados em ignorar a vida privada e suas paixões, contra as proibições da Igreja e da burguesia, e contra os supostos « emancipados », que pretendiam dissolver « a função subversiva do amor » no culto ao mero erotismo (107). Neste aspecto também, o Surrealismo foi ao mesmo tempo ruptura e tradição legada pelos românticos e poetas provençais. E daí vem a sua « superioridade espiritual » e não estética (108).

Paz era um extraordinário ensaísta, mas seus textos sobre o Surrealismo não são exteriores ao tema, são escritos por alguém que aderiu ao movimento

e se apropriou dele com uma interpretação pessoal. Talvez a melhor prova disso seja o fato de tê-lo integrado à sua própria poética. *Estrella de tres puntas* inclui dois fragmentos de *O Arco e a Lira* (1956), obra capital de reflexão e teorização sobre sua arte, escrita justamente durante o período de maior contato com Breton e os surrealistas.

O autor atribui ao movimento o principal avanço sobre a questão da inspiração : « A verdadeira originalidade do Surrealismo consiste não sómente em ter feito da inspiração poética uma idéia, porém, mais radicalmente, uma *idéia do mundo* » (38). « O Surrealismo se apresenta como uma tentativa radical para suprimir o duelo entre o sujeito e o objeto » (36). « O Surrealismo não é uma poesia e sim uma poética, e mais ainda, e mais decisivamente, uma *visão do mundo* » (37).

« O Surrealismo é um movimento de libertação total, e não uma escola poética » (66), insiste vinte anos mais tarde, no ensaio escrito depois da morte do amigo. « Breton foi um dos centros de gravidade da nossa época » (68).

O afeto assumia a forma de uma fascinação ambivalente, como se o frances tivesse sido uma figura paterna de substituição : « Confesso que durante muito tempo me desvelou a idéia de fazer ou dizer algo que pudesse provocar sua reprovação » (69). « Em muitas ocasiões escrevo como se mantivesse um diálogo silencioso com Breton : réplica, resposta, coincidência, divergencia, homenagem, tudo junto » (69).

Paz atribuiu a Buñuel um sentimento parecido, preocupado em saber se Breton incluiria um dos seus filmes na tradição surrealista (69). Com o cineasta, « coincidimos : além da revolução estética e do magnetismo de Breton, o decisivo tinha sido a moral » (123).

Mesmo considerando que Breton era « o único com vocação realmente filosófica » (53), Paz insere o Surrealismo numa tradição com raízes na Antigüidade e na Idade Média, sem esquecer o Romantismo, de quem os surrealistas seriam um desdobramento moderno. O projeto era ao mesmo tempo intelectual e social : a « socialização da criação poética » (54). « O Surrealismo não se propõe tanto a criação de poemas, como a transformação dos homens em poemas viventes » (55).

A convergencia é evidente : « Transformar o mundo, disse Marx ; mudar a vida, disse Rimbaud ; para nós essas duas palavras de ordem são apenas uma », escreveu Breton⁵.

5 André Breton, *Position politique du surréalisme* (1935), *Œuvres complètes* vol. II, Gallimard, coleção Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 459.

A interpretação de Paz explica sua crença na perenidade do Surrealismo, inclusive diante da preocupação de Breton a esse respeito, expressa numa conversa de 1964, dois anos antes da sua morte (71). « O Surrealismo não é uma supervivência da primeira posguerra, nem um objeto arqueológico » (59). « O que distingue o Romantismo e o Surrealismo do resto dos movimentos literários modernos é seu poder de transformação e sua capacidade para atravessar, subterraneamente, a superfície histórica e reaparecer de novo » (59).

Num dos últimos textos escritos sobre Breton, Paz resume sua trajetória vital numa frase : « Sua vida foi uma série de separações e rompimentos, mas também de encontros e fidelidades » (90). As vezes, a empatia do ensaísta assume um viés autobiográfico. Em todo caso, a relação de Paz com o Surrealismo não foi tangencial, ela foi essencial.

A « batalha » de Los Olvidados

Octavio Paz e André Breton apreciaram por motivos diversos porém convergentes *Los Olvidados* (México, 1950), filme de Luis Buñuel que desagradou tanto aos mexicanos nacionalistas quanto aos stalinistas franceses, apesar da velha amizade entre o cineasta espanhol e certos intelectuais do Partido Comunista Frances (como Georges Sadoul).

Los Olvidados é hoje um monumento, consagrado pela UNESCO como parte da « Memória do Mundo » (2003), objeto de exposições monográficas e de livros luxuosos, exaustivamente ilustrados, editados no México e na Espanha ⁶. Meio século antes dessa monumentalização, sinônimo de unanimidade, houve uma autêntica batalha cultural em torno à fita, digna da « bataille d'Hernani » provocada pela estréia dessa peça de Victor Hugo em 1830. Paz tinha uma invejável cultura francesa, ele era um « afrancesado », mesmo sem compartilhar o positivismo associado à classe dominante em tempos do ditador Porfirio Díaz.

Durante o festival de Cannes, o poeta escreveu várias cartas a Buñuel, outro « afrancesado », dando notícias sobre os preparativos da apresentação do filme e sua recepção⁷. Ambos tinham se cruzado durante a guerra da Espanha, mas a relação começa mesmo depois do reencontro em Paris, em 1950.

6 Agustín Sánchez Vidal, Gabriel Figueroa, Rafael Aviña, Carlos Monsiváis, *Los Olvidados : una película de Luis Buñuel*, Fundación Televisa, México, 2004, 332 p. ; Carmen Peña Ardid e Victor M. Lahuerta Guillén, *Buñuel 1950 : Los Olvidados*, Instituto de Estudios Turolenses-Gobierno de Aragón-Caja Rural de Teruel, Teruel-Zaragoza, 2007, 726 p.

7 Peña Ardid e Lahuerta Guillén, *op. cit.*, pp. 514-515, 519-521, 523 e 530.

O cineasta não compareceu ao festival porque estava retido no México pela filmagem de *La hija del engaño*, uma das suas fitas mais intrascendentes. No entanto, ele tinha preparado o terreno, viajando à França em dezembro de 1950, depois da fracassada estréia mexicana do filme. Em Paris, foi organizada uma projeção no Studio 28, onde tinha sido apresentado *L'Age d'or* (França, 1930), o filme mais subversivo do surrealista Buñuel, vinte anos antes. A sessão reuniu pela primeira vez o cineasta com seus antigos amigos surrealistas e comunistas, a essas alturas arqui-inimigos, de quem estava afastado há muito tempo. O inconmensurável tempo representado por duas guerras, a da Espanha e a Segunda Guerra Mundial, ambas fonte de sofrimentos e frustrações.

« Damos a batalha por *Los Olvidados* » : assim começa a carta de Octavio Paz a Buñuel do dia 5 de abril de 1951. « Voltam um pouco os tempos heróicos, graças a *Los Olvidados* ». Paz mobiliza os amigos do cineasta : Jacques Prévert, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Marc Chagall, Alexandre Trauner. O poeta menciona também Ado Kyrrou (« um garoto amigo de Breton ») e Henri Langlois da Cinemateca Francesa. Paz faz lobby, alerta a imprensa, procura influenciar o júri. Faz encima da hora o que o produtor, Oscar Dancigers, e o representante da cinematografia mexicana, William Karol, não tinham feito, por não acreditarem nas possibilidades de sucesso. « Creio que ganhamos a batalha com o público e a crítica », escreve Paz na carta de 11 de abril.

Durante a projeção « não houve batalha », os espectadores aplaudiram. Entre os « inconformados », o autor menciona « algum grupo comunista ». O influente crítico e historiador do cinema Georges Sadoul conhecera Buñuel na década de 1930, quando o primeiro preferiu romper com os surrealistas por fidelidade a Moscou. Numa resenha do semanário comunista *Les Lettres Françaises*⁸, Sadoul considera o documentário *Tierra sin pan* (*Las Hurdes*, Espanha, 1933) a obra-prima do cineasta. A seguir, expõe sua opinião sobre *Los Olvidados* : « Não gostei nada desse filme, que me parece um retrocesso em relação a *Terra sem pão*. As crianças criminosas estão representadas vivendo num mundo de miséria completamente separado do mundo rico. Buñuel me disse, quando lhe fiz esta objeção, que tinha querido limitar sua obra à descrição de uma faceta da sociedade. Mas uma faceta não existe por si mesma e se define pelas outras facetas. O avesso não existe sem lado direito. Ao não apontar as responsabilidades das classes dominantes, a descrição dessa Corte dos Milagres mexicana está falseada. » Foi preciso ler a opinião favorável do realizador Vsevolod Pudovkin na *Literaturnaya Gazeta* de Moscou de 17 de

8 *Les Lettres Françaises*, Paris, 12 de abril de 1951, reproduzido na *op. cit.*, p. 522.

abril e 24 de maio, para que Sadoul mudasse de posição e escrevesse uma carta de duas páginas, dia 10 de dezembro de 1951, procurando se desculpar.⁹

A atitude de André Breton foi bem diferente. Ele considerava que « *Un chien andalou* [Luis Buñuel, França, 1929] et *L'Age d'or* são os únicos filmes integralmente surrealistas (em termos de realização e intenção) ». No entanto, Breton concorda com Octavio Paz : *Los Olvidados* « é mais do que um filme realista. O sonho, o desejo, o horror, o delírio, o acaso : a parte noturna da vida reencontra o seu devido lugar ». E o poeta francês agrega : « Pouco importa, aos olhos do Surrealismo, que [a parte noturna] reencontre o seu lugar através desses ou de outros meios : o essencial é que a reivindicação subsiste ».

Breton é consciente da controvérsia provocada por *Los Olvidados* : « Não podia ter uma recepção diferente esse filme que talvez se aproxime exteriormente da norma, mas que é admirável de todos os pontos de vista e animado, mais do que qualquer outro, pelo sentimento trágico da vida ». A forte personalidade de Buñuel é visível : « Do desespero e do furor que sustentam tanto *L'Age d'or* como *Los Olvidados*, o homem sai engrandecido e mais apto para rejeitar a dominação ». Porém, nem todos tiveram a mesma sensibilidade : « A recepção muito reticente que a imprensa stalinista reservou a *Los Olvidados* mostra que este filme ultrapessimista e absolutamente libertário foi para ela uma grave decepção », observou Breton.¹⁰

A batalha de *Los Olvidados* aconteceu antes e depois de Cannes. O produtor e o diretor tinham tanto receio da censura mexicana que chegaram a filmar um « final feliz », que poderia eventualmente substituir o desenlace desesperançado da fita. Não foi preciso, mas em compensação ficou a introdução pontificante, que atribui os mesmos problemas a todas as grandes metrópoles do mundo, o que era uma maneira de equiparar o México aos países desenvolvidos... através dos seus defeitos.

Mesmo que a censura prévia em vigor no México tenha aprovado o roteiro, a imprensa mexicana atribuiu o atraso no lançamento às reticências dos censores. Os jornais reproduziram opiniões de leitores ou de autores de casa sugerindo a proibição de uma fita que « denegra o país », com alguns toques de xenofobia lembrando que boa parte da equipe era de origem estrangeira. O próprio diretor contou as veementes críticas que ouviu de personalidades do mundo cultural, como Lupe Marín (esposa do pintor Diego Rivera) e

9 *Op. cit.* pp. 524, 538-540, 572-573.

10 André Breton, « Sur 'Los Olvidados' », *Inédits II, Œuvres complètes* vol. III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1999, pp. 1124-1130.

Bertha (esposa do poeta León Felipe), além de Jorge Negrete, super-estrela e dirigente do Sindicato de Atores.

« Quando cheguei a Cannes dei-me conta que nem o México nem Karol tinham preparado a apresentação. Não tínhamos folhetos, publicações, nada », conta na mesma carta de 11 de abril. Então Paz escreveu « depressa » um texto sobre Buñuel, traduzido em frances por uma amiga de ambos, a jornalista Simone Dubreilh, para ser distribuído no dia da projeção. São cinco laudas apertadas, mimeografadas, com uma capa : « Por que o México apresenta sómente um filme no Festival de Cannes : *Los Olvidados* ». O autor insiste quatro vezes (nas cartas de 5, 11, 16 de abril e 1º de maio) para que Buñuel fale com Fernando Benitez, editor do suplemento *México en la Cultura* do jornal mexicano *Novedades*, para que o texto seja publicado (acabou saindo na edição do dia 3 de junho de 1951).

Paz teria distribuído pessoalmente o texto na porta da sala de projeção. Jaime Torres Bodet, que tinha sido ministro das relações exteriores do México, era então Diretor geral da UNESCO. Mesmo sem ser o chefe de Paz na embaixada, ele certamente desaprovava na forma e no conteúdo a atitude do jovem diplomata em Cannes : além de não ser condizente com o protocolo, Torres Bodet fazia parte dos detratores de *Los Olvidados*. No entanto, a distribuição de um panfleto na projeção do filme não era de estranhar num festival que estava naquela época mais ligado à diplomacia do que aos profissionais do cinema (basta ver a composição dos juris e a forma de seleção dos filmes).

A opinião mexicana mudou depois do premio de direção e a repercussão obtida no festival. O filme teve um relançamento digno em varios cinemas da capital do México, depois de uma estréia pífia numa única sala durante uma semana. E os premios Ariel da industria local reconheceram os seus méritos. Em compensação, a batalha contra a censura continuou na Espanha e na Italia, onde o neorealismo democrata-cristão ou comunista era bem-vindo, mas a « crueldade » buñueliana não. Em Madri, a censura liberou o filme sómente em 1965.

Paz e Buñuel compartilhavam o apego às letras espanholas e francesas, e o enraizamento na terra natal, México e Aragón. No texto sobre *Los Olvidados*, o primeiro chama o segundo « O poeta Buñuel » e explica a comunhão entre ambos pelas « núpcias entre a imagem filmica e a imagem poética » plasmada nos seus primeiros filmes surrealistas, *Un chien andalou* e *L'Age d'or*. Poderíamos agregar que a poesia de Paz é muitas vezes narrativa, como quase todo o cinema, o que favorece mais ainda a comunhão de ambos na imagem. A batalha travada em Cannes em 1951 propiciou a volta do cineasta espanhol ao cenário internacional, depois de duas décadas numa espécie de limbo, o

espaço marginal dos cine-clubes. A partir de então, teve acesso a coproduções com a França, os Estados Unidos e a Espanha. No México filmou com uma liberdade crescente. Na França acabaria gozando novamente de liberdade total.

Paz relembrou a batalha de *Los Olvidados*, trinta anos depois, contando uma discussão que teve com Georges Sadoul, cuja « idéia da arte era digna de um sargento », apegado à teoria do realismo socialista ¹¹. Essa batalha não foi circunstancial. O poeta voltou a defender *Nazarin* de Buñuel em Cannes em 1959, sem estar presente no festival, com um texto que acabaria desdobrando-se num novo ensaio, « O cinema filosófico de Buñuel » (1965) ¹². Além de invocar mais uma vez as raízes hispanicas dessa adaptação de Benito Pérez Galdós, autor fetiche do cineasta, Paz faz uma analogia com a literatura considerada como uma tauromaquia do surrealista Michel Leiris e convoca uma referencia maior, o Marques de Sade, citado em *L'Age d'or* e novamente em *Nazarin*, antes de ser interpretado por Michel Piccoli em *La Voie lactée* (França, 1969), um dos filmes da última fase do cineasta espanhol.

Depois da morte de Breton, Paz e Buñuel acabaram encarnando as duas principais expressões do Surrealismo na América Latina. Mais uma história de encontros e fidelidades.

11 Octavio Paz, « Cannes, 1951 : *Los Olvidados* » (1982), *Luis Buñuel : El doble arco de la belleza y de la rebeldia*, Galaxia Gutenberg – Circulo de Lectores, Barcelona, 2000, pp. 42-45 ; *Idem*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 48-51 ; contrariamente a *Estrella de tres puntas*, esta coletanea é póstuma.

12 *Op. cit.*, pp. 41-47.