



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Bianca Tomaselli

A potência da comunidade em José Val del Omar - surrealismo e imagem

Desterro [Florianópolis],

2020

Bianca Tomaselli

A potência da comunidade em José Val del Omar:
surrealismo e imagem

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, na área de concentração de Teoria Literária, linha de pesquisa em Teoria da Modernidade, da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Doutora em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Raul Antelo

Desterro [Florianópolis],

2020

Tomaselli, Bianca

A potência da comunidade em José Val del Omar :
surrealismo e imagem / Bianca Tomaselli ; orientador,
Raul Antelo, 2020.

191 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Val del Omar . 3. comunidade. 4.
surrealismo. 5. imagem-duende. I. Antelo, Raul. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Bianca Tomaselli

A potência da comunidade em José Val del Omar - surrealismo e imagem

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher

Universitat de Barcelona

Profa. Dra. Susana Scramim

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Ricardo Gaiotto

Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. María Eva Valcárcel López

Universidade da Coruña

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Literatura.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
Coordenador do Programa de Pós Graduação

Prof. Dr. Raul Antelo
Orientador

Desterro [Florianópolis], 2020.

*Aos meus pais, que me ensinaram a vida em uma mesa de cartas,
e ao meu pequeno e grande violinista Antonio, que me ensinou a cantar, com carinho*

AGRADECIMENTOS

Ao Raul Antelo por estar sempre perto, pela amizade, pelo carinho, o apoio, a confiança e o acolhimento nesses anos de pesquisa, pelas aulas primorosas e a interlocução sempre generosa. Obrigada por me formar como pesquisadora e como pessoa.

À Susana Scramin, por todo o carinho, pela confiança, as aulas, a interlocução e a generosidade. Pela leitura atenciosa na Banca de Qualificação e por aceitar fazer parte da Banca de Defesa.

À Ana Gallego Cuiñas pela supervisão do trabalho, pelas orientações e pela acolhida na Universidad de Granada durante o período de pesquisa na Espanha.

Ao Gabriel Cabello pelas orientações e pela acolhida na Universidad de Granada durante o período de pesquisa na Espanha.

Ao Rodrigo Gutierrez pela recepção na Universidad de Granada e pelas orientações.

À Eva Valcárcel pelo interesse pela pesquisa, pela acolhida na Universidade da Coruña e por aceitar fazer parte da banca de defesa da tese.

Ao Max Hidalgo e ao Ricardo Gaiotto por aceitarem fazer parte da banca de defesa da tese.

Aos queridos amigos pesquisadores: Florencia Antequera, Gustavo Ramos, Byron Vélez, Santiago Gómez, Leonardo d'Ávila, André Zacchi, Joaquín Correa e Natália Perez, por transformarem dificuldades e hostilidades em amor, esperança e luta.

À Marta Martins, à Raquel Stolf, à Regina Melin e à Jacqueline Lins pelo apoio, a confiança, a amizade e o carinho no período em que trabalhei como professora colaboradora do Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina.

À CAPES pelos 15 meses de bolsa.

À Fundación Carolina pelo auxílio necessário para que pudéssemos concretizar a pesquisa na Espanha, entre 15 de janeiro e 15 de março de 2019.

À Lola Hinojosa por possibilitar a visita ao *Acervo Val del Omar* no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS – Madrid.

Ao José Luis Estarrona Manzanares da Filmoteca Española em Madrid, por possibilitar o acesso aos filmes, documentos e material de arquivo de Val del Omar.

Ao Gonzalo de Lázaro por possibilitar a pesquisa nos arquivos e na biblioteca de Alhambra, assim como a visita ao conjunto monumental de Alhambra e Generalife.

Ao Angel Arias pelo carinho e acolhida em Granada e pela disponibilidade em compartilhar seu arquivo pessoal de material digitalizado de Val del Omar e os

desenvolvimentos da pesquisa audiovisual de Val del Omar, realizada com a banda *Lagartija Nick* e o coletivo *Don Alhambro*.

Aos muitos amigos que contribuíram de diferentes modos no desenvolvimento desse trabalho, em especial Amália Michielli, Ana Claudia Lorenzi, Carolina Dittrich, Cibele Rossi, Daniela Castro, Felipe Scovino, Hugo Houayek, Kamilla Nunes, Karina Veloso, Lair Schweig e Óscar Castillo, Letícia Cardoso, Lourival Cuquinha, Maria Rosa Machado Carneiro, Marta Barros, Mariana de Sá, Mikauê Neves, Paula Moraes, Rosa Queralt, Tatiane Martins e Reyes Lorca.

A minha família, em especial aos meus queridos pais Alvaro Tomaselli e Zaira Tomaselli, a minha irmã Fabiane Tomaselli e ao meu filho amado Antonio Luis pelo apoio constante, a confiança, a paciência e o carinho, sem os quais esse trabalho não seria possível.

RESUMO

A tese “A potência da comunidade em José Val del Omar – surrealismo e imagem” busca analisar a produção artística e literária de José Val del Omar, sua exploração do sentido místico da energia no cinema e os modos como essa investigação o levam a resgatar em suas imagens o sentido político da comunidade. À diferença da maioria dos surrealistas que compartilhavam com Breton uma leitura em termos de sociedade, ou seja, base e estrutura, José Val del Omar desenvolvia a noção de comunidade, sob uma compreensão afetiva das tradições arcaicas de uma cultura. Em seus textos, poemas, colagens e filmes, emerge a imagem do “duende” e de uma “cultura de sangue” cuja leitura nos possibilita levantar a tese de que o surrealismo de Val del Omar antecipa investigações contemporâneas sobre a imagem e a comunidade, tal como desenvolvidas por filósofos como Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben.

Palavras-chaves: Val del Omar, comunidade, surrealismo, imagem-duende, fantasmagoria.

RESUMEN

La tesis "La potencia de la comunidad en José Val del Omar – surrealismo e imagen" busca analizar la producción artística y literaria de José Val del Omar, su exploración del sentido místico de la energía en el cine y cómo tal exploración establece en sus imágenes un abordaje político de la comunidad. A diferencia de la mayoría de los surrealistas que compartieron con Breton una lectura en términos de sociedad, es decir, base y estructura, José Val del Omar desarrolló la noción de comunidad bajo una comprensión afectiva de las tradiciones arcaicas de una cultura. En sus textos, poemas, *collages* y películas, emerge la imagen del "duende" y de una "cultura de la sangre", cuya lectura nos permite plantear la hipótesis de que el surrealismo de Val del Omar anticipa investigaciones más contemporáneas sobre la imagen y la comunidad, desarrolladas por filósofos como Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben.

Palabras clave: Val del Omar, comunidad, surrealismo, imagen-duende, fantasmagoría.

ABSTRACT

The thesis "Community's potency in José Val del Omar – surrealism and image" seeks to analyze the artistic and literary production of José Val del Omar as well as his exploration of mysticism within cinema in order to emphasize a political approach to community in his images. Unlike most surrealists who shared with Breton a reading of the movement in terms of society, that is, base and structure, José Val del Omar investigated the concept of community through an affective understanding of the archaic traditions of a culture - therefore lorquian images of a "culture of blood" and "*duende*" emerge in his texts, poems, collages and films. In this sense, Val del Omar's surrealist approach anticipates contemporary researches on image and community as those developed by philosophers Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben.

Keywords: Val del Omar, community, surrealism, *duende* image, phantasmagoria.

SUMÁRIO

Introdução: Val del Omar e a República	
.....	11
1. 1. As Missões do Prado e a(s) História(s) de <i>Fuego en Castilla</i>	
.....	19
2. Surrealismo, sonho e iluminação profana	
.....	71
3. O Cinema Sonâmbulo de <i>Aguaespejo granadino</i>	
.....	92
4. O putrefato e o surrealismo na Espanha	
.....	127
Conclusão: <i>Acariño galaico</i> e uma (est)ética do barro	
.....	148
Bibliografia	
.....	176

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista é uma luta das coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas.

Tese 4 (Sobre o conceito da história), Walter Benjamin

Murió mi pareja
que me llevó de su mano
por mis caminos
sin darme cuenta.
Bajó a la tierra
y me espera.

Me espera (Tientos de erótica celeste), José Val del Omar

INTRODUÇÃO: Val del Omar e a República

Artista multimídia, cineasta, escritor e poeta cuja obra por muito obliterada tem sido objeto de pesquisas e curadorias apenas recentemente, José Val del Omar nasceu em Granada, na Espanha, em 1904. Realizou as primeiras experiências com filme 35 mm na década de 1920, quando começou a desenvolver invenções que lhe permitiram conduzir a sua pesquisa sobre o sentido místico da energia no cinema. Amigo íntimo de Federico García Lorca e de Manuel de Falla, entre 1932 e 1938 integrou as Missões Pedagógicas da Segunda República Espanhola, dirigidas por Manuel B. Cossío, na companhia de intelectuais como María Zambrano e José Bergamín. A experiência nos *pueblos* durante este período contribuiu para o desenvolvimento de uma densa investigação teórica e artística que, ao passo que o aproxima do surrealismo, desenha uma noção de comunidade baseada em uma articulação esotérica e técnica que veríamos consolidar-se em seu projeto derradeiro do *Tríptico Elemental da Espanha*. Projeto este que reúne um imenso material de poesia, filmes, ensaios, fotomontagens e colagens que resta ainda inexplorado e que pode sugerir uma tensão inovadora, porque bipolar, entre política e arte, ou seja, estetização da política e politização da arte.

Nesse sentido, a importância de sua experiência nos *pueblos* tem a ver com a mudança de direção que Val del Omar daria ao projeto pedagógico lançado por Manuel B. Cossío. Versado nas filosofias reformistas de finais do XIX, especialmente nas teorias de Karl Krause, Cossío acreditava no potencial de redenção da cultura para melhorar a situação dos habitantes nos *pueblos*. Desenvolveu, para as Missões, um Serviço de Bibliotecas itinerantes, o Coral, o Teatro do *Pueblo*, o Museu Ambulante e o Serviço de Cinema e Projeções, do qual ficou encarregado Val del Omar. O cineasta deveria documentar o cotidiano dos missionários laicos e exibir filmes que instruísem história, geografia, física, agricultura, ciências naturais, higiene e trabalhos manuais às pessoas humildes e carentes que habitavam os *pueblos* em condições bastante precárias. A maioria desses filmes provinha do catálogo de filmes de Eastman (Kodak) - documentários iniciados em 1926 sobre o cultivo do milho, o carvão betuminoso, o sistema sanitário da cidade de NY, a vida do mosquito *aedes aegypti*, o sangue,

o canal do Panamá, alguns documentários espanhóis e produções alemãs. A propósito do método educativo de Cossío, os missionários deveriam apresentar aos homens do campo filmes ilustrativos da vida na costa e, aos trabalhadores da pesca, técnicas agrárias de irrigação e cultivo. Ao fim de cada projeção, deveriam conduzir uma reflexão, sem a qual a sessão ficaria incompleta. Dos filmes recreativos havia um do Gato Félix e cinco ou seis de Chaplin. Em 1934, as Missões realizaram projeções em quase 200 localidades da Espanha, em muitas delas, o cinema chegava pela primeira vez.

Como José Bergamín, Val del Omar não acreditava que a alfabetização massiva dos *pueblos* ajudasse a transformar a vida do agreste espanhol, e tão pouco concordava em submeter a gente à força de uma cultura que não era a sua. Para ele importava compreender o próximo, tomar consciência de sua vida, padecer de seus padecimentos, habitar sua ignorância, seus costumes e, nas circunstâncias específicas de sua privação, compadecer-se, amá-lo sem condições: “Leonardo nos afirma que el conocimiento es el camino del amor. [...] Por el contrario, para nuestra monja de Ávila, es el amor el único camino del verdadero conocimiento; y esta trayectoria [...] yo entiendo que es la propia de nuestro cinema.”¹ Passou a realizar com os próprios camponeses os filmes a serem projetados nas viagens. Ao cabo de sua participação nas Missões, tinha produzido mais de 50 documentários em 16 mm. Desse material, pouco resistiu à Guerra Civil, todavia, 3 rolos com filmagens realizadas por Val del Omar das festas populares em Murcia e Cartagena foram recentemente encontrados e restaurados pela Filmoteca de Andaluzia (*Fiestas Cristianas/ Fiestas Profanas*, 1934-35).

Antonio Espina confessou que, no início da década de 30, o otimismo que contagiava os integrantes da primeira vanguarda em direção ao novo no seu culto ao progresso, à velocidade e aos esportes cedia lugar a uma angústia que “casi siempre se disimula bajo la máscara de una despreocupación alegre, que más que alegría es agitación”.² A revolução social das grandes cidades não havia conduzido à liberdade preconizada pela primeira vanguarda e os anos 30 foram marcados por uma espécie de descrença na técnica. Uma nova sensibilidade já não se conformava em negar e destruir o passado, e buscava uma concepção mais vitalista da realidade.

Javier Herrera identifica no trabalho missionário de Val del Omar uma escritura fílmica que, ao modo de Buñuel e à mesma época, envolve uma manipulação não-objetiva da

¹ VAL DEL OMAR, José. Reaccionando ante los gigantes de 1956. In: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *José Val del Omar. Escritos de técnica poética y mística*. Madrid: Ediciones La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. p.65. Para uma compreensão mais ampla das atividades de Val del Omar nas Missões Republicanas cf. *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: Editorial Residencia de Estudiantes, 2003.

² BUCKLEY, Ramón. CRISPIN, John. *Los vanguardistas españoles. (1925-1935)*. Madrid: Alianza Editorial, 1973. p. 13.

realidade. Herrera destaca, dentre os procedimentos iniciais dessa escritura: a alteração da ordem temporal lógica do discurso, a aplicação de um determinado movimento de câmera ao movimento do motivo, a movimentação da câmera segundo angulações geométricas ou trajetórias curvilíneas, a eleição de pontos de vista capazes de enfatizar os aspectos lineares do motivo em seu enquadramento, o desencadeamento dos planos em relação à direção ou às linhas compositivas do plano final de uma sequência com o plano inicial da seguinte.³ Os trabalhos realizados nos *pueblos* coincidiram com a expansão do cine amador e do experimentalismo na Espanha, no auge dos movimentos cineclubistas. Em 1935, por ocasião de uma mostra no Cineclubes GECEI, Manuel Villegas López (cujo prefácio da edição brasileira de *Carlitos: a vida, a obra e arte do gênio do cine* de 1944, foi escrito por Aníbal Machado) elogiava nos filmes missionários de Val del Omar o modo como as imagens apareciam na tela carregadas de ritmo e emoção. “Emoção profunda que emana das coisas mesmas” que não carecem de “argumentos postiços”.⁴ Daí que as explorações de Val del Omar do sentido místico do cinema e de uma manipulação afetiva do real passam por uma experiência artística e política nos *pueblos* que inverte o sentido pedagógico das Missões e dá ao comum uma potência *singular-plural* a ser explorada no projeto do Tríptico Elemental da Espanha.

Em pesquisa recente, Rafael Llano referiu-se às imagens produzidas por Val del Omar como *imagens-duendes*, em íntima relação à poesia de García Lorca. Ambos os artistas são atravessados por um *surrealismo periférico* cujas explorações do inconsciente não se limitam às incursões bretonianas do imaginário, mas suscitam experiências metafísicas e místicas cujo alcance é ao mesmo tempo individual e coletivo.⁵ Na poesia de Lorca, o duende aparece como

³ HERRERA, José. Val del Omar en Murcia: El documental Fiestas Cristianas/ Fiestas Profanas. In: *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas. Op. Cit.* p.144-145.

⁴ HERRERA, José. Val del Omar en Murcia: El documental Fiestas Cristianas/ Fiestas Profanas. In: *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas. Op. Cit.* p. 142.

⁵ Na introdução de *Parque de diversões – Aníbal Machado*, Raul Antelo explora a questão do “surrealismo periférico” ao destacar uma leitura pedagógica no Manifesto Surrealista e compreender um desvio particular em Aníbal Machado e em Murilo Mendes, dois escritores em que a matriz surrealizante é comumente apontada: “Em Aníbal, a busca de uma norma adequada à realidade nunca adota o absolutismo dos mestres, equivalente linguístico do museu imaginário dos surrealistas. Encontro, em uma de suas cadernetas de trabalho, o registro de uma série de casos de pleonasmos e expletivos, que interpreto como matrizes transculturadoras. Através delas, o autor encaminha a exuberante oralidade que seus textos incorporam à vertente literária culta da nação. Por onde se vê que, mesmo nas propostas técnicas o intelectual se equilibra com o escritor. ‘Um grande poema na língua de qualquer país subdesenvolvido’ – escreve em seus ‘Aforismos – ‘não se impõe tanto como o mais medíocre da língua inglesa’. ‘A questão’ – rabisca em outro *Caderno* – ‘não é receber influências: recebem-nas todos. A questão é fazer uso próprio de cada influência.’ Por isso, mais interessante do que o surrealismo de expressão [...] é sua dedicação a resolver os principais problemas da vida, arruinando o corriqueiro. Daí a máxima que anota no alto de uma das páginas ‘Do Conto’: Evitar os fáceis recursos para se obter o estranho.” ANTELO, Raul (org.). *Parque de diversões – Aníbal Machado*. Belo Horizonte/ Florianópolis: Editora UFMG/UFSC, 1994. p.22-23.

uma espécie de fantasma que habita as entranhas da gente andaluza. É preciso ter duende para cantar ou dançar. Segundo Lorca, o duende

é um poder e não um obrar, é um lutar e não um pensar. Eu ouvi um velho violonista dizer: "O duende não está na garganta; o duende sobe por dentro a desde a sola dos pés". Ou seja, não é uma questão de faculdade, mas de verdadeiro estilo vivo; ou seja, de sangue; ou seja, de velhíssima cultura, de criação em ato. [...] A chegada do duende pressupõe sempre uma transformação radical em todas as formas sobre velhos planos, dá sensações de frescor totalmente inéditas, com uma qualidade de rosa recém-desabrochada, de milagre, que chega a produzir um entusiasmo quase religioso.⁶

O duende é uma espécie de espírito fantástico, espírito de amor cujo centro está fora do sujeito e ao mesmo tempo o conforma. Giorgio Agamben lembra que esse espírito de amor, que os estóicos chamam de *pathos*, não é um fenômeno natural, mas uma forma de *krisis*, de juízo, portanto, de discurso. Um impulso excessivo que transgride a medida da própria linguagem.⁷ O ponto em que tocamos o limite onde acaba a linguagem e começa não o indizível, mas a matéria mesma da palavra, a coisa (*das Ding*).⁸

De 1951 até o ano de sua morte, em 1982, Val del Omar trabalhou no projeto de Tríptico Elemental da Espanha, composto pelos filmes *Aguaspejo Granadino*, *Fuego en Castilla*, *Acariño Galaico* e um conjunto significativo de textos, poesias, desenhos, colagens e invenções. Os filmes são documentários vivos, que Val del Omar prefere chamar de *elementais*. Vivendo em Madri sob a coerção e a censura do franquismo, Val del Omar sugere nesses filmes o desenho de uma comunidade possível, uma autêntica cultura do sangue, conforme ensinava Lorca, cujo vínculo entre os indivíduos não se dá pela coerção da lei ou pela filiação, mas pelo afeto. A força mística do seu cinema torna íntimo um ser estranho não para nos aproximarmos dele, para dá-lo a conhecer, mas para mantê-lo estranho, distante, e mesmo inaparente - tão inaparente, que o seu nome o possa conter inteiro, conforme escreve Agamben em *Ideia do Amor*. No meio do mal-estar, dia após dia, o afeto da imagem val-del-omariana não é mais que esse lugar sempre aberto que menciona o filósofo italiano, a luz inesgotável na qual o ser único, a coisa, permanece para sempre exposta e murada.⁹

Na comunidade do Tríptico, a indiferença da natureza comum e suas singularidades, a indiferença do comum e do próprio, do gênero e da espécie, da essência e do acidente,

⁶ GARCÍA LORCA, Federico. El juego y teoría del duende. In: *Obras Completas*. 15 ed. Madrid: Aguilar, 1969. p.110, 113. (tradução nossa).

⁷ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001.

⁸ AGAMBEN, Giorgio *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 27.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia do amor. A ideia da prosa. Op. Cit.* p. 51.

delineia a matéria de um *ser qualquer*. Mas *Qualquer*, escreve Agamben, é a coisa com todas as suas propriedades. Nenhuma das quais, constitui diferença. A in-diferença com respeito às propriedades é o que individua e dissemina as singularidades, tornando-as amáveis (*quodlibetais*): "assim como a palavra humana justa não é nem o individualizar-se de uma *fácies* genérica nem o universalizar-se de traços singulares: é o rosto qualquer, no qual o que pertence à natureza comum e o que é próprio são absolutamente indiferentes."¹⁰ María Zambrano compreendia igualmente que ser homem, cobrar existência humana, consiste no adentrar-se da alma no homem e, com ela, o amor. Mas esse adentrar é padecer: padecer da alma que se adentra no recinto que parece hermético: "Padece o homem também porque nele se adentram por vezes várias almas em discórdia. Quem, ainda hoje, não sentiu a tortura de ter várias almas? Ou, uma apenas, que não entende."¹¹

O amor é irreduzível à lei - não há lei do amor. Para o surrealismo o amor é o momento em que um acontecimento atravessa a existência, o *amor louco* é uma ideia do amor como *pensamento-em-corpo*, uma criação em ato que se faz contra toda ordem, contra toda a potência de lei. Breton encontra nele um alimento para sua vontade de Revolução poética e existencial. E, por isso, os princípios do amor e da sexualidade lhe foram bastante caros. No entanto, Breton não se interessou tanto na duração do amor. Para Alain Badiou, os surrealistas do grupo bretoniano propuseram o amor como poema do encontro - *Nadja* ilustra de modo esplêndido o encontro incerto e misterioso disso que nas ruas da cidade configura-se como *amor louco* - mas não pensaram a respeito da duração ou da *eternidade*:

O que estou tentando propor é uma concepção da eternidade menos milagrosa e muito mais laboriosa, ou seja, uma construção da eternidade temporal, da experiência do Dois, tenaz, ponto por ponto. Admito o milagre do encontro, mas penso que depende da poética surrealista se se afasta, se não se orienta em direção ao laborioso, ponto por ponto. "Laborioso" aqui deve ser tomado positivamente. Há um trabalho do amor, e não existe somente o milagre. É preciso assumi-lo, por-se de guarda, reunir-se consigo mesmo e com o outro. É preciso pensar, atuar, transformar. E aí sim, como recompensa imanente do trabalho, está a felicidade.¹²

A *imagem duende* do surrealismo periférico de Lorca e Val del Omar é a expressão de uma ideia de amor ancorada na eternidade/duração. Encontramos essa ideia em *Tira tu reloj al agua*, um dos poemas que compõem o material do Tríptico Elemental da Espanha:

Quiero verte en los lugares todos

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 10.

¹¹ ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. 2ed. Madrid: Ediciones Siruela, 1991. p. 257. (Tradução nossa).

¹² BADIOU, Alain. *Elogio del amor*. Café Voltaire/Flammarion. 2011. (tradução nossa).

buscar el agua del abismo, hermana,
 morir de Dios por la descarga eléctrica
 desquiciarme de amor,
 soñar lo que se ama.
 ¡Tonto! Dios está en ti
 búscalo en tu cubo de basura.
 Fisión y fusión, la misma cosa
 mira a tu alrededor
 y descubre la apetencia eterna.
 Ojalá que te ayude a saltar
 fuera de nuestro yo, de nuestro día, de nuestro orden.
 Ojalá que te ayude a respirar y arder
 sin dejar rastro.
 Ojalá tires
 tu reloj al agua.¹³

Para Val del Omar, a experiência do cinema era a de uma sobrevida, um levante, a passagem do tempo ao Tempo. “Respire fundo, se apoie na terra e se levante”, costumava dizer ao exhibir seus filmes. O cinema era frequentemente descrito por ele como uma espécie de descarga elétrica, uma temperatura, uma vibração, uma energia. Elaborou uma multiplicidade de invenções para o desenvolvimento do Tríptico como o *sonido diafónico*, a *tactilvisión* e o *desbordamiento* a fim de tornar a imagem ainda mais sensível. Em seu trabalho, o filme não é algo a ser decodificado, não é ferramenta. A matéria do filme, assim como a matéria da palavra é que é criadora: matéria *fantasma*, *duende*, *elemental*.

Já nos seus filmes missioneiros das Festas de Primavera em Murcia, à apoteose do fogo no Enterro da Sardinha – celebração mais pagã e hedonista desses filmes, ouve-se: “La muerte es sólo una palabra, que se queda atrás cuando se ama. El que ama arde. Y el que arde, vuela a la velocidad de la luz. Porque amar es ser lo que se ama.”¹⁴ Ao eleger a comunidade, Val del Omar potencializa uma autêntica cultura da redenção, uma cultura do sangue e do amor capaz de subverter até mesmo o espetáculo, como fizeram, a seus modos, Baudelaire e Goya.

Parte-se do pressuposto que o projeto val-del-omariano recupera uma leitura do barroco pela via do erotismo e da violência – a experiência do *pathos* –, conforme se verá no capítulo de abertura da tese, *As Missões do Prado e a(s) História(s) de Fuego en Castilla*. Ao retomarem uma concepção missioneira e amorosa dos povos, os filmes que compõem o Tríptico Elemental da Espanha enfrentam a violência do fascismo e resgatam o projeto abortado de uma Espanha plural, que muitos vanguardistas espanhóis desenvolveriam no

¹³ VAL DEL OMAR, José. Guión. In: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *José Val del Omar. Escritos de técnica poética y mística*. Madrid: Ediciones La Central/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

¹⁴ ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *Op. Cit.* p. 232.

exílio. Em Val del Omar, a retomada do projeto missionário é atravessada pela experiência da Guerra, de sua participação nas Campanhas de apreensão e salvamento do Tesouro Artístico Espanhol em Toledo e no Museu do Prado, com as bombas incendiárias que atingiram o Passeio do Prado em 1936, e no deslocamento das obras do Prado à Valencia.

Fuego en Castilla, realizado por Val del Omar entre 1956 e 1959, é o filme que confronta de modo mais contundente a violência do franquismo e a apropriação do imaginário barroco na formação de um Estado conservador e autoritário, baseado na religião, língua e cultura de Castela. Segundo Elixabete Anso, para quem *Fuego en Castilla* configura-se em espectro do barroco espanhol, cinco milhões de espanhóis deixavam suas comunidades nos *pueblos* para dirigirem-se às cidades urbanas e às regiões turísticas no auge do franquismo, de 1960 a 1975. Articulado Deleuze e Derrida, Anso considera que a apropriação val-del-omariana das esculturas barrocas do Museu Nacional de Escultura de Valladolid, da pintura de El Greco e das imagens católicas das procissões da Semana Santa ressoam uma concepção do barroco, na qual a representação é obliterada. Para Deleuze, o Barroco não possui uma essência, ele constitui uma função operatória que não cessa de efetuar dobras no que procede do Oriente, dos gregos, romanos, românicos, góticos, clássicos. Leva ao infinito as dobras que efetua, as quais não cessam de serem dobradas uma e outra vez. Essa concepção do barroco apresenta-se nos filmes de Val del Omar em confronto ao domínio franquista e os princípios ilustrados da modernidade liberal. Para Anso, a abordagem que Val del Omar realiza da mística cristã e a recuperação dos procedimentos cinematográficos da primeira vanguarda efetua uma suspensão dos valores eclesiásticos prezados pelo franquismo.

No capítulo *Surrealismo, sonho e iluminação profana* procura-se fundamentar a hipótese de que os filmes do Tríptico constituem-se por meio de uma sociologia prática que Val del Omar compartilha com Georges Bataille. Segundo Jacqueline Chénieux-Gendron, com a formação do Collège de sociologie (1938), Georges Bataille, Michel Leiris e Roger Caillois divergem do *modèle projectif* bretoniano que, em 1935, havia reconciliado os surrealistas contra o fascismo, na criação de uma sociedade guiada por um novo mito coletivo contra as injustiças, as hierarquias e o conformismo mental da sociedade moderna. Para Bataille e o Collège de sociologie,

Il s'agirait de créer des 'communautés morales' – sociétés fermées, confréries – pour y étudier les mythes dans leur formation même. Le Collège de sociologie [...] tendait à améliorer leur appréhension en fabriquant les conditions de leur surgissement. [...] Il faut donc créer des sociétés fermées pour y analyser la montée des mythes et leur fonctionnement à l'état de croyance vivante. La réflexion de Bataille est d'un sociologie-en-acte. Or, Breton et Bataille se sont séparés (1935). Lorsque le groupe bretonien juste après la guerre organise une exposition

internationale (1947), Breton, dans le texte liminaire du volume collectif *Le Surréalisme en 1947*, réaffirme la nécessité de créer des mythes nouveaux, mais lui les attend d'un *discours poétique* [...]. Vivre selon un mythe, c'est en effet percevoir l'action, même la plus quotidienne, comme perméable, à la limite, à la connaissance. C'est une sorte de rationalité supérieure que cherche indéfiniment le surréalisme.¹⁵

À diferença da maioria dos colegas surrealistas, que compartilhavam com Breton uma leitura em termos de sociedade laica, pós-revolucionária, ou seja, cindida em base e superestrutura, Val del Omar desenvolvia uma noção de comunidade que lhe permitia assentar sua construção na compreensão afetiva e sentimental das tradições arcaicas de uma cultura. Aproxima-se, portanto, da focalização antropológica que se tornaria mais conhecida a partir da divulgação dos escritos de Gramsci e seus discípulos, como Ernesto de Martino.

O artista resgata, assim, o conceito de *duende* de García Lorca e, por essa via, não só as formas, mas também as imagens tornam-se *fantasmagorias*. Há aqui algo que Gómez de la Serna destacava em Goya como êmulo de Baudelaire. Em outras palavras, antes do que uma abordagem autonomista e fenomenológica, Val del Omar pratica um ponto de vista da antropologia da percepção. Pesquisar as fontes e o processo dessa compreensão, que o coloca como um precursor daquilo que se tornaria mais claro na obra de críticos contemporâneos como Didi-Huberman e Giorgio Agamben, conforme se analisará em *O Cinema Sonâmbulo de Aguaespejo granadino* e *O putrefato e o surrealismo na Espanha*, tanto quanto a “atualidade” de Val del Omar, trabalhada na conclusão desta tese, é objeto da presente pesquisa.

¹⁵ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Le surréalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. p.148-150.

1. As Missões do Prado e a(s) História(s) de *Fuego en Castilla*

Entre tanto nos preguntamos, respondiendo al título que encabeza ahora estas líneas: si tenemos o debemos – como nos ha dicho André Malraux, enmascarando trágicamente su voz desde la Acrópolis ateniense – que inventar el porvenir que nuestro pasado nos exige, no será porque antes, y a la inversa, tendremos que inventar el pasado que nos exige el porvenir.
La invención del Pasado, José Bergamín

- ¿Usted ha venido al Museo del Prado para ver pintura?
 - No, señor, yo he venido para ver visiones.
En el Museo del Prado, José Bergamín

Em 19 de novembro de 2018, o Museu do Prado iniciava as comemorações dos seus duzentos anos de fundação, celebradas em 2019. A instituição abriu suas portas pela primeira vez em novembro de 1819 no edifício que Carlos III construiu para hospedar o Gabinete de História Natural. Durante os primeiros cinquenta anos de sua história, o museu pertenceu à Coroa e o seu acervo foi montado a partir das coleções reais que por séculos estiveram encerradas em palácios e edifícios da monarquia espanhola. A criação do Prado se aliou à inauguração dos grandes museus de arte abertos ao público geral na Europa, uma tendência em voga desde o século dezoito - consequência do pensamento da ilustração e do nascimento de uma nova concepção de Estado. O projeto de um museu de arte espanhola havia sido contemplado nas Reformas Josefinas de 1809. Após a Guerra Peninsular, se cogitou a criação de um Museu Fernandino que deu início à construção do Prado e tornou possível uma história da Espanha por via da imagem.

Como parte das comemorações do bicentenário, o Prado organizou, entre 19 de novembro de 2018 e 10 de março de 2019, uma exposição retrospectiva de sua história na qual Val del Omar pode ser visto em dois momentos: nas Missões Pedagógicas da II República Espanhola e na Força Tarefa responsável pela segurança e deslocamento das obras do Prado e do Patrimônio Artístico espanhol durante a Guerra Civil, após o Golpe de Estado de 1936. Em 1932, a cargo da República, Val del Omar realizou o documentário *Estampas*, quando registrou o trabalho nas Missões: as longas e difíceis travessias vencidas sobre mulas

em terrenos agrestes, as atividades do Museu Circular que levava aos *pueblos* reproduções do Prado e a expressão maravilhada de quem pela primeira vez contemplava uma pintura, ouvia um concerto ou assistia a um filme. *Estampas* documentou o desenrolar de um projeto brutalmente interrompido com a Guerra Civil na Espanha e os bombardeios e ataques que antecipariam os horrores da II Guerra Mundial. Pouco depois do golpe militar, uma *junta* de voluntários foi organizada para proteger as obras do Museu. As pinturas do Prado e de vários outros museus próximos foram conduzidas aos porões do edifício e as esculturas e demais peças que permaneceram no piso principal, foram protegidas por sacos de areia. No dia 6 de novembro de 1936, uma bomba incendiária atingiu o Passeio do Prado. As obras foram deslocadas para Valencia, Catalunha e para a fronteira com a França. Com os esforços dos missionários laicos, mais de 27 mil obras foram salvas e devolvidas aos seus proprietários após a guerra.

A Guerra Civil na Espanha reuniu voluntários de todo o mundo. Pessoas de todo o tipo que jamais haviam experimentado um combate, homens, mulheres, crianças e idosos lutaram pela República na Espanha com o que tinham à mão. A guerra não passou indiferente entre os artistas da vanguarda européia. Com a entrada da França na Guerra do Rife, os surrealistas franceses haviam aderido à causa revolucionária e se aproximado do Partido Comunista. Nos anos da Guerra Civil, realizaram numerosas declarações de apoio à Frente Popular, em diferentes textos e ocasiões. Segundo a historiadora Lucía García de Carpi,

La reacción no se hizo esperar, el 20 de julio publicaron *No hay libertad*, en el que se pedía el arresto de Gil Robles, a la sazón refugiado en Francia y justo un mes más tarde, *¿Neutralidad? Disparate ¡Crimen y Traición!*, en oposición a la política de neutralidad francesa. [...] Por otra parte son de sobra conocidos los dibujos antifascistas de A. Masson y los óleos realizados por M. Ernst con el título de *The Angel of Hearth and Home*.¹⁶

¹⁶ Ainda, de acordo com a historiadora, o conflito espanhol coincidiu com um momento crucial do surrealismo que foi a ruptura com o partido comunista em 1935: “La ruptura con el partido comunista en 1935 eliminó de un plumazo la posibilidad de actuación en el campo revolucionario, al cerrar la vía de colaboración con quienes parecían garantizar una mayor eficacia en la transformación de las estructuras sociales. Forzados, por tanto, a replegarse hacia lo que habían sido sus planteamientos iniciales, la guerra española adquiría ribetes míticos, entreverando de contenidos simbólicos sus distintos episodios. Pierre Mabilie fue quien formuló de manera más explícita la trascendencia que en círculos surrealistas se otorgó a los acontecimientos españoles. En su libro *Egrégories ou la vie des civilisations*, concluido en julio de 1936, aunque publicado dos años más tarde, Mabilie avanzaba una serie de profecías, entre las que figuraban la derrota de la República española y el traslado de los vencidos a Méjico, confiriendo al exilio republicano la misión de portador de una nueva civilización al continente americano. Juan Larrea participó también de la creencia de que el Nuevo Mundo estaba llamado a conocer una nueva era a partir de la llegada de los surrealistas españoles”. GARCÍA DE CARPI, Lucía (org.). *El surrealismo en España*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. p.39-40, 44.

Entre eles, Malraux, Breton, Aragon e Perét lutaram junto aos combatentes comunistas e anarquistas ao lado dos republicanos, em um conflito que deixou um saldo de 500 mil mortos.

Val del Omar uniu-se às campanhas de apreensão e salvamento do Tesouro Artístico Nacional. Após o traslado das obras do Prado para Valencia, esteve vinculado ao Ministério de Instrução Pública, como todos que haviam trabalhado no Patronato das Missões Pedagógicas e no programa do Comitê Espanhol de Cinema Educativo. Terminada a guerra na Espanha, manteve-se em Valencia. Não seguiu para a França com os republicanos e mudou-se para Madrid onde montou o Laboratório *Picto Lumínica Audio Tactil* (P.L.A.T.). Manteve uma relação ambígua com o regime de Franco, à mercê de financiamentos e encargos públicos. Realizou uma série de invenções que lhe possibilitaram desenvolver uma abordagem particular da imagem e produziu filmes, poesias, textos e experimentos audiovisuais, frequentemente de modo clandestino. Nesse período, desenvolveu seu projeto mais ambicioso: o Tríptico Elemental da Espanha com o qual deu prosseguimento ao tema que muitos artistas, escritores e filósofos espanhóis como María Zambrano, José Bergamín, Rafael Alberti, Maruja Mallo, Luis Buñuel se detiveram no exílio: uma Espanha de muitas Espanhas, uma Europa de muitas Europas. Uma tarefa que pode ser compreendida hoje como um projeto de salvaguarda da democracia.

Nesse sentido, não deve passar despercebido o fato de que ao iniciarem-se as comemorações do bicentenário do Museu do Prado, entre o Passeio do Prado e Lavapiés - tradicional bairro de imigrantes, o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS) organize uma mostra especial do *Guernica* de Picasso com exposições sobre a arte espanhola no período da Transição Democrática e uma exposição monográfica do artista uruguaio Luís Cammintzer, cujo trabalho explora as relações conflituosas entre os Estados Unidos, a Europa e a América Latina. A programação incluía a exibição de filmes realizados por cineastas latino-americanos e espanhóis dos anos 40 aos 80, e uma exposição sobre o papel de La Argentina na obra do artista japonês Kazuo Ohno. *Un movimiento que se resiste a ser fijado: Kazuo Ohno y La Argentina* apresentava imagens da bailaora espanhola e seu mais fiel discípulo, Vicente Escudero, com quem Val del Omar trabalhou para compor a trilha sonora e as imagens de *Fuego en Castilla*.

Realizado entre 1956 e 1959 em Valladolid, *Fuego en Castilla* foi projetado pela primeira vez na Espanha em 1960. Foi o filme que rendeu maior reconhecimento a Val del Omar no seu país e no exterior, apresentado no Festival de Cannes em 1961 – ano em que Luis Buñuel ganhou a Palma de Ouro com *Viridiana* –, com menção honrosa pelo inovador



Fotografia anón. atribuída a José Val del Omar,
Sessão de cinema no *pueblo* durante as Missões Republicanas
(Arquivo Residencia de Estudiantes, Madrid)



Fotografia anón.
Exposição do Museu Circular com reproduções do Prado no *pueblo* durante as Missões Republicanas
(Arquivo Residencia de Estudiantes, Madrid)



Fotografia anón.
Val del Omar apresenta uma reprodução do “03 de mayo de 1808” no *Pueblo* durante as Missões Republicanas
(Arquivo Residencia de Estudiantes, Madrid)



Fotografía anón.
Barricadas no Museu do Prado durante a Guerra Civil
(Arquivo Museo Nacional del Prado, Madrid)



Fotografia anón.
Museu do Prado após o bombardeio de 1936 efetuado pelos nacionalistas
(Arquivo Museo Nacional del Prado, Madrid)



José Val del Omar
Fuego en Castilla (tactilvisión del páramo del espanto), 1961, Som estéreo-diafónico, PB, 20min



Fotografía de Filadelfo González
Vicente Escudero nas filmagens de *Fuego en Castilla (tactilvisión del páramo del espanto)*, 1961
(Archivo Municipal de Valladolid, Valladolid).



José Val del Omar
Fuego en Castilla (tactilvisión del páramo del espanto), 1961, Som estéreo-diafónico, PB, 20min



José Val del Omar
Fuego en Castilla (tactilvisión del páramo del espanto), 1961, Som estéreo-diafónico, PB, 20min

sistema de iluminação, que Val del Omar concebeu como um princípio de *visão tátil*. Nas cenas que abrem o filme (aos 35'), o cineasta escreve sobre a tela com uma tipografia desenhada que lhe é própria: “táctilVisión del páramo del espanto/ Fuego en Castilla/ ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable”.

Tecnicamente, o sistema de iluminação elaborado por Val del Omar pode ser definido como um jogo de luz e sombras projetadas com o uso de espelhos e lentes sobre as esculturas e a arquitetura do Museu Nacional de Escultura.¹⁷ Com ele, Val del Omar procurava ampliar a experiência da visão e iluminar o interior do espectador: “Al hombre hay que alumbrarle con la temperatura”, dizia.¹⁸ Relacionava as qualidades hápticas da *visão tátil* aos efeitos dos raios ultravioletas e infravermelhos. Segundo Rafael Llano,

Val del Omar, que ya había empezado a ocuparse de este fenómeno en 1928, describía ahora las sensaciones táctiles como impresiones aperceptivas, es decir, fuera del alcance de la vista. Por eso, si realmente tenía éxito lo que él entendía por Táctil-Visión, sus filmes poseerían la curiosa propiedad de mostrar algo invisible. Es decir, de hacer sentir, a través de la imagen pero sin que estuviera en la imagen. La temperatura, por ejemplo, de los objetos filmados. Tal vez por ello presentara *Fuego en Castilla* como un ensayo de cine “sonámbulo”: un filme que podría conmover al espectador como si percibiera una realidad empírica (y la proyección sobre la pantalla lo es), aunque fuera tan ciego frente a ella como el sonámbulo que camina por un pasillo con los ojos abiertos pero sin despertar. [...] Aunque invisibles como esas frecuencias de onda por encima y por debajo del umbral de percepción de la vista, la sensación aperceptiva, como también esas ondas, causa efectos que puede registrarse por medios distintos de los visuales. [...] realidad en sí misma invisible, que se siente no obstante como una presencia que aviva la experiencia emocional de los espectadores y su comunión con el intérprete.¹⁹

A projeção de *Fuego en Castilla* se inicia com uma sequência de planos gerais da Semana Santa em Valladolid, intercalada por detalhes das esculturas que são conduzidas nas ruas durante as comemorações. As imagens da procissão são interceptadas por tomadas das esculturas sacras de Alonso de Berruguete e Juan de Juni, no interior do Museu Nacional de Escultura de Valladolid. A câmara se movimenta sobre um painel em baixo relevo do pecado original enquanto escuta-se, em diafonia (com as fontes sonoras situadas na tela de projeção e aos fundos, nas costas do espectador): “Alegrate... de poder... ser... Dios”. A seguir, ouvem-se

¹⁷ Para que se faça ideia da exploração técnica e do perfil inventivo de Val Omar, de acordo com o testemunho de Luis T. Melgar, recolhido por Eugeni Bonet, Val del Omar trabalhava “entre más de veinte proyectores de todos los años y modelos, entre más de mil cables eléctricos, carátulas, dispositivos de figuras geométricas, reóstatos, cámaras, tornillos micrométricos, espejos cóncavos, convexos, planos, entre infinitas bombillas de dos voltios, aparatos de carpintería, magnetófonos...” MELGAR, Luis T. *Apud*: BONET, Eugeni. Amar y arder. In: *Val del Omar: Desbordamiento*. Madrid/Granada: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Centro José Guerrero, 2010.

¹⁸ ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *Op. Cit.* p.236.

¹⁹ LLANO, Rafael. *La imagen-duende – García Lorca y Val del Omar*. Valencia: Pre-Textos/ Fundación Gerardo Diego, 2014. p.134.

gritos e tiros que remetem a fuzilamentos em Holocausto. Toca mambo: na tela, o cotidiano da cidade moderna; uma viagem de trem; vitrines; placas e sinais luminosos. Uma estátua se transforma em Verônica com o Sudário em mãos. A cabeça de Cristo corre nas margens de um rio de uma vila medieval pós II Guerra tal a *Nevers*, de Alain Renais, em *Hiroshima Mon Amour* (1959). Ao som das castanholas e dos passos de Escudero, revelam-se detalhes de uma pintura de El Greco. Fogo, procissão, o páramo do espanto val-del-omariano se intensifica com a pulsação intermitente de luzes, sombras e projeções sobre as esculturas e a arquitetura do Museu Nacional de Esculturas. No programa de mão de sua apresentação em Cannes, Val del Omar destacou: “Fuego en Castilla es un Ensayo Sonámbulo de Táctil Visión donde el Duende español – desgarrado en vertical delirio de realismo y mística, en blanquinegro y mudo palpito – intenta una auto-radiografía de su furia.”²⁰

Em *Fuego en Castilla* o cineasta enfrentou-se com a violência da Guerra na Espanha e na Europa. Seu projeto de realização de um Tríptico que percorresse regiões e culturas diferentes como a andaluza e a galega demandava uma abordagem antropológica – Val del Omar concebeu seus filmes como *elementais*, sugerindo uma aproximação com os povos que não poderia ser alcançada por meio do documentário. A concepção de um cinema *elemental* remonta sua experiência nos *pueblos* e se relaciona a leituras como a de José Bergamín, que via no analfabetismo uma potência política, a promessa de uma comunidade constituída por uma diversidade de saberes, línguas e origens.²¹ O projeto de uma Espanha plural foi fortemente combatido pelo regime franquista, que apesar de ter se apropriado de muitos projetos iniciados pelos republicanos, como foi o caso das Missões Pedagógicas, tolheu-lhe as expressões. Verbenas de bairros, festas pagãs tradicionais, como os *Fallos* e *O enterro da sardinha*, registradas por Val del Omar em *Semana Santa en Lorca* (1934), *Fiestas de Primavera en Murcia* (1934) e *Semana Santa en Murcia y Cartagena* (1935) seriam proibidas ou orientadas a uma representação dentro do catolicismo. Com o franquismo, a Espanha passava a ter uma única língua, forma e pensamento – fundamentados na religião católica, de origem castelhana e conservadora, como se sabe. Os fuzilamentos no decorrer da Guerra Civil e a violência levada a cabo no franquismo o afiançavam.

De um modo bastante subversivo para o momento, *Aguaespejo granadino* (1955) havia sido um filme plural em sua representação de *pueblo*, concebido desde uma articulação Oriente-Occidente. Mas, o fato de Val del Omar ter desenvolvido uma abordagem da mística cristã nos trabalhos do Tríptico evitou uma perseguição mais violenta do regime, à época

²⁰ ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *Op. Cit.* p.236.

²¹ Cf. BERGAMÍN, José. *La decadencia del analfabetismo. La importancia del Demonio*. Madrid: Siruela, 2000.

traduzida na falta de incentivos, no descaso com a sua participação em Festivais Internacionais e alguma censura na exibição dos filmes. Ainda que essa abordagem tenha servido a Val del Omar para sua reflexão da energia no cinema, facilitou a leitura dos filmes por uma ótica católica consoante ao regime. Podia-se afirmar que *Aguaespejo granadino* tratava o tema da redenção cristã, *Fuego en Castilla* a perda do paraíso e *Acariño Galaico*, filme que Val del Omar não finalizou, mas cujas filmagens incluem cenas da Catedral de Santiago de Compostella e o trabalho do Mestre Mateus, remeteria ao problema do juízo final.

Contudo, se se considera a hipótese de que a problemática do *Tríptico* retoma a experiência nos *pueblos* e se a experiência passa necessariamente pela violência do Golpe de 1936, a Guerra e o franquismo, a produção de Val del Omar permite a reelaboração de uma comunidade singular-plural nos termos de um cinema *sonâmbulo*, por via de uma “imagem tátil” (*elemental, duende*). Técnicas val-del-omarianas como a *diafonia* e o sistema de iluminação para uma *visão-tátil* contribuem para a formulação específica de uma linguagem próxima ao surrealismo em que as esculturas sacras do Museu Nacional, ao deflagrarem aspectos da paixão, recebem um tratamento erótico e onírico.²² Todavia, o enfrentamento de dois extremos como amor e violência, a compreensão afetiva de uma ancestralidade que é plural frente à Guerra e a repressão propagada pelo franquismo, orienta de modo bastante particular essa linguagem.

Trata-se de um projeto que não seria exclusivo de Val del Omar. Na mesma época, Georges Bataille elaborava suas teses sobre o erotismo e considerava a emergência da comunidade nas pulsões coexistentes de morte e vida.²³ Em 1953, Chris Marker, Alain Resnais e Ghislain Cloquet apresentavam *As estátuas também morrem*, um filme-ensaio sobre a violência perpetrada pelo Ocidente nos povos da África e a potência transgressora dos saberes arcaicos ante os desenvolvimentos da sociedade moderna. Marker, ao ser convidado pela Fundación Tapiés para uma mostra panorâmica de sua obra em Barcelona em 1998, condicionou sua participação à projeção do *Tríptico Elemental da Espanha*. No catálogo da exposição, Marcelo Expósito compreendeu que o labor de Marker seria o de capturar o que não pode ser filmado quando, diante de uma amnésia coletiva, “las imágenes se han

²² Rafael Llano remete o trabalho de Val del Omar em Valladolid às impressões de Lorca da viagem de estudos com o catedrático Domínguez Berrueta. Lorca fazia menção a uma patologia exacerbada do povo de Castilla, evidenciado no excesso de drama das esculturas no Museu Nacional, descritas por ele em *Impresiones y paisajes* (1918). Contudo, atraído imensamente pelo Cristo de Siloé com suas vértebras rompendo a pele, as mãos desgarradas e os olhos mergulhados na morte, Lorca não deixa de registrar o modo como Mora, Hernández, De Juni, Montanés, Salzillo, Rolsan e, principalmente, Mena, Siloé e Berruete retratam os olhos de Jesus com certa doçura dramática. Olhos revirados, assustados, desencaixados, como se mergulhados no êxtase da morte. Cf. LLANO, Rafael. *Op. Cit.* p.125-126.

²³ *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), *L'Érotisme* (1957) e *Les larmes d'Eros* (1961).

convertido en el presente en una forma de imponer el olvido”. Para o curador, contra o espetáculo, o cinema de Marker e o de Val del Omar empreendem “algo así como enfrentarse al pasado en permanente retorno de un país de historia tortuosa.”²⁴

Em *Fuego en Castilla*, Val del Omar trabalha de modo afetivo as esculturas do Museu Nacional em Valladolid: as projeções lumínicas levam o espectador a uma espécie de transe em que uma terceira imagem se interpõe, que não é informativa ou simbólica, mas afetiva. Vale lembrar que a leitura de Roland Barthes do cinema de Eisenstein em *O Terceiro sentido* descortina as primeiras elaborações do conceito de *punctum*, o sentido do afeto, das paixões e do disparate da imagem apresentados em sua última obra. Ao assinalar os níveis informativos e simbólicos da imagem em Eisenstein, Barthes desenvolve a ideia de um “sentido obtuso”, capaz de escapar aos dois primeiros sem, no entanto, renunciar a eles. Aspecto significante da imagem, esse sentido obtuso ou fílmico é, nas palavras de Barthes, provocador de um “fetiche”.²⁵

Em *Cinema 1: A Imagem-Movimento*, Gilles Deleuze analisa quatro tipos de imagens em relação aos planos cinematográficos e o tratamento do espaço-tempo no filme: a *Imagem-percepção* refere-se ao enquadramento subjetivo e/ou objetivo no uso de planos abertos; a *Imagem-afeto*, ao primeiro plano e o rosto como qualidade ou potência; a *Imagem-pulsão* introduz no espaço-tempo um traço irracional de primariedade e a *Imagem-ação* configura a relação entre o segundo-plano e o espaço-tempo: tudo aquilo que está ao redor do rosto e sustenta uma intensidade.²⁶ Para Elixabete Anso, em *Fuego en Castilla*, Val del Omar segue a estrutura anti-narrativa habitual das vanguardas dos anos vinte e efetua uma montagem baseada em pelo menos três das categorias da imagem deleuziana:

[...] una serie de planos generales o lo que Deleuze denomina “imágenes-percepción” de pasos y exteriores; una segunda serie de planos medios o “imágenes-acción” de las estatuas barrocas, incluido el esqueleto de La Muerte (1523) de Gil de Ronza que le proporciona condición de tropo a lo espectral; y una tercera serie de primeros y primerísimos planos o “imágenes-afecto” de rostros y partes del cuerpo de las estatuas. A la combinación de estas series se le añade, en el primer tercio de la película, el paréntesis de las imágenes urbanas [...]. Lo llamativo de este montaje no es sólo la rica combinación de planos que ofrece, sino el ambiente siniestro que propician los ángulos y el uso de la luz. Los planos generales se filman desde un ángulo contrapicado y en exteriores de luz media (sea por el cielo nublado, por la agencia de una niebla densa o por los juegos con el fuego). Los medios planos se enfocan en estatuas grabadas en ángulo normal pero a través de rotaciones de cámara, distorsiones de la lente y filtros de luz que transforman los rostros

²⁴ EXPÓSITO, Marcelo. Carta desde Chris Marker (cuando se sale de viaje, bien se puede contar algo) In: EXPÓSITO, Marcelo (org.). *Chris Marker, José Val del Omar*. Sevilla: Empresa Pública de Gestión Cultural. 1999.

²⁵ BARTHES, Roland. O terceiro sentido. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p.50.

²⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. SP: Brasiliense, 1983.

propiciando un movimiento incesante. Y los primeros y primerísimos planos muestran, entre otras imágenes, las manos del cuadro *Francisco de Asís* [...]. Estas manos aparecen al principio y al final del filme. Es más, las manos en general constituyen una sub-serie de imágenes ya que a las del Francisco de Asís le siguen otras procedentes de diferentes estatutos. En lugar de ser filmadas en ángulo normal y teniendo el cuerpo de las estatuas como fondo, las manos se filman desde un ángulo contrapicado y favoreciendo asociaciones que desmontan toda convención, actualizando las composiciones vanguardistas anteriores a la guerra; como por ejemplo, el primer plano de una mano cubierta con un plástico y en tensión con el mismo o la imagen de una mano que sujeta un libro, el cual, a su vez, parece ser leído por una cascada que se encuentra al fondo.²⁷

A isso, se soma o sentido fílmico da “visão tátil” e a concepção val-del-omariana do filme como “temperatura”, traços de uma afetividade que atravessa os planos médios de *Fuego en Castilla* e engendram uma quarta série de imagens, relativas às *Imagens-pulsão*. As projeções e a iluminação sobre as esculturas e a arquitetura do Museu Nacional potencializam uma intensidade *fílmica* “de teor animalesco” na qual o Museu, em sua articulação barroco-franquista, é tomado por uma irracionalidade excessiva, que o ressignifica. Deleuze relaciona as *imagens-pulsão* ao surrealismo de Buñuel em *A idade de ouro*. Já Marker, Cloquet e Resnais tornam protagonistas as esculturas africanas no Museu do Congo. Em *Les statues meurent aussi*, a abordagem em primeiro plano devolve à Arte Africana um sentido de existência que é incompatível às vitrines em que costumam ser expostas. Assim, primeiro plano e temperatura ganham o mesmo sentido afetivo nos filmes de Val del Omar e Marker.

As estátuas também morrem foi realizado a partir de uma demanda do coletivo *Présence africaine* de que se realizasse um filme sobre Arte Negra. Trata-se de um filme-ensaio sobre a violência da colonização e a atualidade dessa violência. Quando, no filme, uma jovem afrodescendente contempla uma máscara africana no Museu do Congo Belga (aos 3’05”), ouve-se: “c’est son sourire de Reims qu’elle regard, c’est le signe d’une unité perdu ou l’art a été le garant d’un accord entre l’homme et le monde, c’est le signe de cette gravité qui lui lègue au-delà des métissages des bateaux d’esclaves, cette vieille terre des ancêtres, l’Afrique”. Georges Bataille abordara a arte primitiva por meio de uma aproximação entre o homem e o mundo que não é de ordem instrumental (religiosa ou mágica), pois envolve uma dinâmica afetiva própria do erotismo, a garantia de um acordo entre o homem e o mundo que é atributo de toda arte. Segundo Bataille,

²⁷ ANSA GOICOECHEA, Elixabete. Fuego en Castilla (1957-60): El cine espectral de José Val del Omar. *Revista de Estudios Hispánicos: Washington University*, St. Louis, Tomo 50, n.2, p.485-507. Jun 2016. Pode-se recordar, mais especificamente, da figura da mão e seus aparecimentos em *Un chien andalou*, como relíquia, chaga ou putrefação – mas que, em clave psicanalítica, poderia ser lida tanto em Dali e Buñuel, como em Val del Omar, como *objeto-parte* ou *dom* na relação libidinal que o Sujeito estabelece com o Outro. Dali mencionou a figura da mão nos sonhos que teve antes da realização do roteiro. A ela se reuniu a figura do olho cortado dos sonhos de Buñuel.



Ghislain Cloquet, Chris Marker, Alain Resnais. (Roteiro de Chris Marker)
Les statues meurent aussi, 1953, Mono, PB, 30min

Lo que en Lascaux es palpable, lo que nos llega, es *lo que se mueve*. Un sentimiento de danza del espíritu nos embarga frente a estas obras, en las que sin rutina la belleza emana de febriles movimientos: se nos impone la libre comunicación del ser y del mundo que lo rodea, el hombre se entrega armonizándose con el mundo, al tiempo que descubre su riqueza. Este movimiento de danza embriagada siempre tuvo la fuerza de elevar el arte por encima de las tareas subordinadas que aceptaba, o que la religión o la magia le dictaban. De forma recíproca, la concordancia del ser con el mundo que lo rodea, reclama la transfiguración del arte, esto es, la transformación del genio.

Hay en este sentido una filiación secreta entre el arte de Lascaux y el arte de las épocas más inestables, más profundamente creativas. El arte libre de Lascaux renace en las artes nacientes abandonando con vigor todo encarrilamiento. Esto se hizo a menudo en silencio: pienso en el arte del Antiguo Imperio, o el arte griego del siglo VI... Pero nada en Lascaux se apartaba del carril: fue el primer paso, fue el comienzo...²⁸

En las cavernas, se concede el primer lugar a la caza, en razón del valor mágico de las pinturas, o también, acaso, de la belleza de las figuraciones: eran tan eficaces como bellas. Pero la seducción, la profunda seducción del juego, sin duda lo llevaba a la atmósfera cargada de las cavernas, y, en este sentido hay que interpretar la asociación entre las figuras animales de la caza y las figuras humanas eróticas. [...] es cierto que, ante todo, estas oscuras cavernas fueron, de hecho, consagradas a lo que es, en profundidad, el juego, el juego que se opone al trabajo, y cuyo sentido radica, ante todas las cosas en obedecer los dictados de la seducción, en dar respuesta a la “pasión”. Ahora bien, la pasión, en principio introducida allí donde aparecían figuras humanas, pintadas o dibujadas en las paredes de las cavernas prehistóricas, es el erotismo. Sin hablar del hombre muerto del pozo de Lascaux, muchas de estas figuras masculinas presentan el sexo erecto. Incluso una figura femenina expresa al deseo con evidencia. Una doble imagen, al abrigo de una roca de Laussel, representa abiertamente la unión sexual.²⁹

No mundo antigo, o erotismo conformava a esfera do sagrado: “En principio, las sílabas de esta palabra están cargadas de angustia; el peso que soportan es el de la muerte en el sacrificio...”.³⁰ Dionísio foi o deus da transgressão e da festa, do êxtase e da loucura, cujos principais atributos eram a embriaguez, a orgia e o erotismo. Mas, em suas origens mais remotas, reflète as preocupações materiais e agrárias da vida no campo. Com os bacanaís e os sacrifícios, os homens procuravam compensar os desequilíbrios provocados pelos deuses. Para Bataille:

Tenemos la costumbre de asociar la religión a la ley y la razón. Pero si nos atenemos a lo que, *en su conjunto*, fundamenta las religiones, deberemos rechazar este principio.

Sin duda, la religión es básicamente subversiva, desvía el cumplimiento de las leyes. Al menos, impone el exceso, el sacrificio y la fiesta, cuya culminación es el éxtasis.³¹

²⁸ BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción Editora, 2003. p.99.

²⁹ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. 2ed. Barcelona: Tusquets, 2002. p.66.

³⁰ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. Op. Cit. p.87.

³¹ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. Op. Cit. p.90-91.

Erotismo e religião se complementam. Há no erotismo muito mais do que se está disposto a reconhecer: “Hoy en día, nadie se da cuenta de que el erotismo es un universo demente, cuya profundidad, mucho más allá de sus formas etéreas es infernal.”³² Ele compartilha com a religião uma dialética da proibição que está na sua essência, pois a proibição religiosa evita um determinado ato – há uma instância que pertence ao divino e que deve ser excluída aos homens – mas, ao mesmo tempo, confere valor ao que evita: é possível ou mesmo prescrito violar o proibido, transgredi-lo.

Assim, o sentido do sagrado e do erótico residia na aproximação dos homens e do mundo (através dos deuses que o personificavam) – era esse o valor da maçã envenenada que, no decorrer de sua institucionalização, o cristianismo vinculou ao satanismo, universo ao qual passou a ser associado o erotismo. Conforme Bataille,

Volvemos a encontrar este valor en las fiestas, en el curso de las cuales está permitido – incluso se exige – lo que normalmente está excluido. La transgresión, en tiempo de fiesta, es precisamente lo que da a la fiesta un aspecto maravilloso, el aspecto divino. [...] la locura en sí es de esencia divina. Divina en el sentido de que rechaza las reglas de la razón.³³

Ao negarem o aspecto erótico da religião, os homens a converteram em uma moral utilitária e o erotismo se converteu em algo imundo: “En la medida en que el cristianismo rigió los destinos del mundo, intentó privarlo del erotismo.”³⁴ Se, no mundo antigo, o valor do eterno era extraído no momentâneo, o cristianismo conferiu ao gozo do momentâneo um sentimento de culpa. O erotismo ou comprometia ou retardava o paraíso: “[...] el cristianismo fue favorable al mundo del trabajo. Valoró el trabajo en detrimento del placer. Hizo del paraíso el reino de la satisfacción inmediata – y también eterna –, pero entendido como última consecuencia o recompensa de un esfuerzo previo.”³⁵

O argumento religioso do *Tríptico Elemental da Espanha* é atravessado por “um movimento de dança embriagada”, a vida póstuma (uma *nachleben*, para citar Aby Warburg) de uma comunidade para além dos atributos morais do fascismo. Note-se que a realização do Tríptico convoca em Val del Omar uma visita constante de sua experiência nos *pueblos* durante a Segunda República que inclui o reaproveitamento de filmes, roteiros e imagens realizados no período e o aprimoramento de uma estética surrealista iniciada nos filmes

³² BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros. Op. Cit.* p.87.

³³ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros. Op. Cit.* p.90.

³⁴ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros. Op. Cit.* p.97.

³⁵ *Idem.*

missioneiros.³⁶ Ver-se-á com mais atenção a contribuição de Federico García Lorca e do surrealismo na elaboração da *imagem-duende* do cinema *elemental* de Val del Omar nos capítulos seguintes. Por ora, ao examinar *Fuego en Castilla*, o *elemental* que Val del Omar dedica ao fogo, à Castela e à Espanha Franquista, cabe lembrar que os *duendes* correspondem a uma espécie de ser elemental que, conforme compreendeu Paracelso, são no aspecto totalmente semelhante ao homem, porém, como não foram gerados por Adão, pertencem a um segundo grau da criação, diferente e separado tanto dos homens como dos animais. Como não têm alma, não são nem homens, nem animais, pois possuem razão e linguagem, e nem propriamente espíritos, pois tem corpo. Mais do que animais e menos do que humanos, híbridos de corpo e espírito, são pura e absolutamente criaturas feitas por Deus nos elementos mundanos e, portanto, sujeitas à morte. Apresentam, sob o cristianismo, sua face demoníaca: “Cristo nasceu e morreu por aqueles que têm alma e foram gerados por Adão. Não por essas criaturas, que não provém de Adão e, mesmo sendo de algum modo homens, não têm almas.”³⁷ Vinculados ao satanismo e ao erotismo, introduzem a potência do comum.

Para Roberto Espósito, o sentido antropológico do comum foi profundamente abalado quando a modernidade introduziu a câmara de gás no lugar do sacrifício que, como se viu, para os antigos significava uma forma de aproximação com o divino e antevia os benefícios da vida após a morte, tornando possível a comunidade. *Communitas* implicava a partilha de uma tarefa, *múnus* significa uma obrigação, uma tarefa, ou o dever de uma tarefa. Trata-se do *dom*, aquilo que se dá ou se sacrifica, porque se deve dar e não se poderia não fazê-lo. Diferente das sociedades modernas, que se orientam para uma ganância, o que mantinha o vínculo (*cum*) do comum concentra-se numa perda, uma renúncia, uma prenda ou tributo que se deve obrigatoriamente pagar.³⁸ Segundo Espósito:

El individuo moderno, que asigna un precio específico a cada prestación, ya no puede sostener la gratitud que requiere el don. [...] Hobbes muestra que comprende perfectamente el poder inmunizante del contrato frente a la situación previa cuando define su status exactamente mediante la contraposición con el del don: contrato es ante todo lo que *no* es don, ausencia de *munus*, neutralización de sus frutos envenenados. Naturalmente la opción inmunitaria hobbesiana y, en general, moderna, no se realiza gratuitamente. Es más, tiene un precio, un terrible precio. Vaciar el peligro del *cum* eliminándolo definitivamente. [...] Si la comunidad conlleva delito, la única posibilidad de supervivencia individual es el delito contra la comunidad.³⁹

³⁶ Cf. HERRERA, José. Val del Omar en Murcia : El documental Fiestas Cristianas/ Fiestas Profanas. In: *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Op. Cit. p.144-145.

³⁷ Paracelso *Apud* AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012. p. 50-51.

³⁸ ESPÓSITO, Roberto. *Communitas - Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

³⁹ ESPÓSITO, Roberto. *Communitas - Origen y destino de la comunidad*. Op. Cit. p.31, 34.

Para o filósofo da biopolítica, o que se sacrifica com a modernidade é, na verdade, o vínculo *cum*, a relação entre os homens e, por tanto, os próprios homens. Eles se sacrificam uns aos outros para manterem sua sobrevivência. Esse processo, que Espósito chama *immunitas*, destrói a possibilidade da comunidade, pois a vida é sacrificada para a sua conservação, nele a sociedade moderna alcança o ápice de sua própria potência destrutiva.⁴⁰

Portanto, se, por um lado, os filmes de Val del Omar recuperam a dimensão arcaica do comum, na medida em que evidenciam uma extensão erótico-religiosa por via de uma imagem tátil, *elemental*, por outro, enfrentam a violência da *immunitas*. Em *Fuego en Castilla*, os ambientes e as esculturas sacras do Museu Nacional de Esculturas reverberam as salas e as barricadas do Museu do Prado de 1936, conforme sugerem as tomadas de El Greco. Pedro G. Romero chama atenção para o fato de que, das pinturas que haviam sido condicionadas nos sótãos do Prado em 1936, e que foram levadas a Valencia em 1937, Val del Omar teria se ocupado de imagens do ciclo narrativo das meditações de São Francisco de El Greco, procedente do Museu Cerralbo, em Madri.⁴¹ Antes disso, segundo Romero, o cineasta havia se dedicado às obras de El Greco junto ao Comitê de Defesa do Patrimônio de Toledo, coordenado por Josep Renau, em julho de 1936, quando a cidadela e suas muralhas ainda não haviam sido tomadas pelos nacionalistas. Em *Fuego en Castilla*, entre as projeções de luzes e sombras sobre as esculturas sacras de Valladolid, Val del Omar percorre com a câmera detalhes da pintura *São Francisco e Irmão Leo meditando sobre a morte*, que acompanha o ciclo de temas franciscanos de El Greco. Alternando o enfoque das esculturas com a caveira na pintura de El Greco, ao som de bombardeios e passos de flamenco, o cineasta enfatiza o tema barroco da brevidade da vida, decompondo o filme em uma espécie de *memento mori* moderno.

Assim, a visão tátil de *Fuego en Castilla* tensiona o panorama erguido por Rafael Alberti, companheiro de Val del Omar nos trabalhos das Missões e na salvaguarda das obras do Prado, em *Noite de Guerra no Museu do Prado*. No exílio, na Argentina, Alberti escreveu essa peça no exato momento em que um grupo de simpatizantes peronistas foi assassinado pelos militares em Buenos Aires, em junho de 1956, após as Forças Armadas terem destituído inconstitucionalmente o Presidente Juan Domingo Perón. O fuzilamento, registrado por Rodolfo Walsh em *Operação Massacre*, anunciava a violência a ser perpetrada pelo regime militar na América Latina, nas décadas seguintes. No texto, Alberti rememora as campanhas

⁴⁰ Cf. ESPÓSITO, Roberto. *Immunitas - Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

⁴¹ ROMERO G., Pedro. *Exaltación de la visión – Fuentes y vertientes distintas para la lectura de Fuego en Castilla de José Val del Omar*. Barcelona: Mudito & Co., 2014. p.59.

republicanas do Tesouro Artístico, no Museu do Prado, durante a guerra civil, quando milicianos e voluntários se encarregavam de proteger as obras dos bombardeios alemães de 1936:

AUTOR: Buenas noches, señoras y señores. Aunque debiera decirles “Buenos días”, porque en aquella fecha el cielo estaba azul y un ancho sol casi de otoño apoyaba su mano cálida contra los muros de esta casa. Así que entonces: Buenos días, señoras y señores. Pero... ¿bueno? No, buenos, no; malos y más que malos, para esta casa de la Pintura, aquellos que corrieron a raíz de aquel 18 de julio de 1936. Casa de la Pintura, sí. Y la llamo así, casa, porque para mí fue la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud. A ella llegaba yo cada mañana, quedándome arrobado en sus cuartos más íntimos o en sus grandes salones, por los que oía de pronto el ladrar de los perros de Diana o me encontraba de improviso en el claro de un bosque con las tres diosas de la Gracia, lozanas y redondas, como aquel fauno de los campos de Flandes las ofreciera un día a nuestros ojos. Los cierro ahora, sí, señoras y señores, y al cabo de tan largos años de destierro y angustias, todavía las veo, sorprendido. Era yo un inocente pueblerino cuando me atreví a entrar por vez primera en esta casa. (Al retirarse el rayo de luz que ilumina el rostro del Autor, aparecen en la pantalla “Las Tres Gracias” de Rubens). Yo no sabía entonces que la vida tuviera Tintoretto – verano -, Veronés – primavera, ni que las rubias Gracias de pecho enamorado corrieran por las salas del Museo del Prado.⁴²

Como nas peças de Bertold Brecht, Alberti concebeu os diálogos junto a projeções de pinturas. Trata-se de um procedimento que Jean-Luc Godard utilizará para pensar a história, em *Passion* (1982), na iminência da queda do muro de Berlin. Após relatar a caída das bombas de 1936, no Prado, Alberti escreveu:

AUTOR: [...] Aquel primer ensueño de mi vida se había desvanecido entre el humo y la sangre de la guerra. (Ha aparecido en la pantalla “Los fusilamientos del 3 de Mayo en la Moncloa” de Goya.) Milicianos de los primeros días, hombres de nuestro pueblo, como ésos que Goya vio derrumbarse ensangrentados bajo las balas de los fusileros napoleónicos, ayudaran al salvamento de la obras insígnies, 1808. 1936. Tenían las mismas caras, hervor idéntico en las venas, iguales oficios... Uno sería arriero pos los caminos castellanos... (Va desapareciendo “Los Fusilamientos”. Tal vez otro, aguador por San Antonio, por Atocha, por la “Pradera de San Isidro”, de Goya.) También como en el año 1809, muchachas de Madrid, lo mismo que esas majas y manolas que ahí charlan con sus novios junto al río, corrieron a la lucha al lado de sus hombres... (Desaparece “La Pradera”.) Con premura, iban los cuadros y dibujos del Prado descendiendo a los sótanos. Parecía oírse su protesta por aquella condena inesperada. (aparece un dibujo de “La Tauromaquia”, en el que se ve a un torero iniciando la suerte de matar.) Ahora le toca a este torero...

VOZ DEL TORERO: ¡No, no! ¡Dejadme que lo mate! ¡Es mi último toro! ¡Es mi último toro! (Desaparece, sustituyéndolo el aguafuerte número 37 de “Los desastres de la Guerra”, titulado “Por una navaja”.)

AUTOR: A éste, los invasores de Napoleón le dieran garrote. ¡Por una navaja! Tal vez sería amolador. Lo encontrarían con ella al hacerle guerra de independencia.(Desaparece.) También entre los frailes hubo buenos patriotas. (Aparece el aguafuerte número 38, también de “Los desastres de la guerra”.)

⁴² ALBERTI, Rafael. *Noche de Guerra en el Museo del Prado*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Departamento de Drama, 1956. p.2.



Jean-Luc Godard
Passion, 1982, Mono, Cor, 88min



Jean-Luc Godard
Passion, 1982, Mono, Cor, 88min

¡Bárbaros!, exclama el propio Goya al pie de este aguafuerte. (Desaparece.) Cosas más duras vio el pintor. Nadie se atrevió nunca, hasta que él lo hizo, a dejarlas grabadas en el acero. (Aparece la lámina 39 del mismo álbum.) Mirad. Se diría que la cabeza cortada de ese hombre va a romper a gritar reclamando justicia. (Desaparece.) Estudiantes, embozados galanteadores y espadachines nobles y plebeyos, entremezclados con los más crueles desastres de la guerra, fueron también a hundirse al fondo de los sótanos. Luego, las más negras visiones del gran aragonés comenzaron a desfilar ante mis ojos. Era el infierno del andrajo, de la doliente y desgarrada miseria española. Se escuchaba la voz de todo un pueblo hambriento desposeído.

CORO DE VOCES: ¡Ole, ole, ole, ole, oleé...! (Aparece “La Peregrinación a San Isidro”).

VOZ DEL CIEGO: (Cantando, acompañado de guitarra.) Si yo pudiera, si yo pudiera./ hasta el hambre que tengo/ me la comiera.

CORO DE VOCES: Es el ole de los lisiados, de los pobres tiñosos, del mordedor tracoma que anda suelto por esas ferias y caminos. Después, “La asamblea de las brujas” (aparece este cuadro), de los más feroces espantajos, atónitos, los rostros ante la oscura plástica del gran Buco, el demonio cabrío, barbón y cornudo.

VOZ DE LAS VIEJAS 1, 2 y 3: (riendo, hasta llegar a la estridencia.) ¡Ji, ji, ji! ¡Ji, ji, ji, ji!

AUTOR: (mientras el cuadro desaparece). Ríen, ríen, ríen las viejas a los conjuros misteriosos de su jefe...

VOZ DE UNA VIEJA: (al aparecer un fragmento del cuadro titulado “Las viejas”). ¿Qué tal?

AUTOR: ¿Qué tal?, le pregunta el espejo a la cien veces maltratada por Goya María Luisa de Parma, la casquivana esposa de D. Carlos IV de Borbón, soberano y señor de España y de sus Indias.

VOZ DE LA VIEJA 3: ¿Qué tal? Ya la estáis viendo. Un mascarón desierto y arrugado, con olor podrido. ¡Uf! ¡Qué no te vea tu Manolo, que no te vea tu Manolo! ¡Ji, ji! (Desaparece el cuadro)

AUTOR: Manuel Godoy y Álvarez de Faria, su Manolo, era bello, un hermoso oficial (aparece el retrato de Godoy en la “Guerra de las naranjas”) de las Reales Guardias de Corps, quien por amores con la reina llega a ser nada menos que...

VOZ DEL MANCO: ¡Un dictador!

VOZ DEL FUSILADO: ¡La perdición de la España!

VOZ DEL ESTUDIANTE: Trajo a Napoleón a nuestro suelo...

VOZ DEL AMOLADOR: Nos entregó indefensos a sus crueles soldados...

VOZ DEL DESCABEZADO: Nos vejó, nos pisoteó, nos inundó de sangre...

VOZ DE LA VIEJA 3: (mientras desaparece el cuadro). ¡Manolo, mi Manolo, ay qué cosas nos dicen! Defiende a tu querida... (Dentro, ríen todos al par que en la pantalla aparece el dibujo de Goya titulado “Borricon que anda en dos pies”). Mientras las risas se trocan en rebuznos, esta imagen desaparece)

AUTOR: Horas cada vez más terribles para nuestro Museo. Se trabajaba sin descanso, día y noche. Después de los Goya, bajaron los Velázquez al subsuelo. (Aparecen juntos el enano “D. Sebastián de Morra” y el “Retrato del Rey Felipe IV en traje de caza”). Recuerdo sobre todo a este mal encarado Don Sebastián de Morra, enano preferido del rey Felipe IV, aquel monarca que abandonaba por la caza y el amor de una cómica sus reales deberes... (Desaparecen.) Tras los Velázquez, descendieron los Greco... Aquellos caballeros en penumbra, como llamas exangües... Las vírgenes y santos de miradas torcidas, arrebatados y amasados como en un barro incandescente... Y los severos Zurbaranes... Las sombras tenebrosas de Ribera, la desollada piel de sus mártires... Entre los primitivos castellanos, le tocó el turno a un arcángel guerrero (aparece el arcángel San Miguel del retablo de Arguis), un bravo San Miguel combatiendo contra los demonios, que yo tenía olvidado. (Desaparece) Cuando llegó la hora a la escuela italiana, pasó ante mí, entre maravillas de Rafael, Veronés, Tintoretto, otro celeste ser alado que forma parte de la resplandeciente trinidad arcangélica: San Gabriel. (Aparece la “Anunciación de Fra. Angélico”). ¡Oh, qué pena me dio!, señoras y señores, ver a tan frágil criatura del Beato Fra. Angélico, doblada con unción ante el esbelto tallo de María, correr también hacia las bocas oscuras de los sótanos. (Desaparece.) Iba

ya a terminar el extraño desfile... Ticiano había quedado de los últimos... Yo estaba ya cansado de tantos días y noches de tensión y vigilia. Pero de pronto pasó un cuadro... ¡Deteneos un instante, por favor!, dije a los milicianos que lo transportaban. Era una obra cuyo tema yo había aprendido en el poeta Garcilaso y siempre me gustaba recitármelo en mis visitas a la sala del pintor de Venecia. (Aparece “Venus y Adonis”).⁴³

Noite de Guerra no Museu do Prado tem como subtítulo: *Água-forte em um prólogo e ato*. Os tempos são entrelaçados: à Guerra Civil transpõe-se a Guerra da Independência, e ambas pulsam os anos vindouros do militarismo na América Latina. No decorrer da peça, esfaqueados, degolados, aleijados e caricaturados; o toureiro, o amolador, o manco, a *maja*, o cego e as velhas bruxas rompem as superfícies de Goya e fazem turno com os milicianos de 1936. A peça de Alberti conforma uma tragicomédia aos moldes do pintor dos *Caprichos*: a história é narrada e vivida ao mesmo tempo. Como em *Fuego en Castilla*, a história se inscreve na sua invisibilidade, numa espécie de vida sequestrada.

O primeiro e único ato da peça de Alberti é introduzido quando a última pintura, *Vênus e Adonis* de Tiziano, é conduzida ao sótão do museu: morre o amor, começa a guerra. Dentre as obras do Prado, a peça se orienta com maior ênfase no eixo Tiziano – Goya. Após o encerramento de Tiziano nos porões do museu, parte considerável dos diálogos congrega referências às obras de Goya e aos títulos goyescos, em especial aos *Desastres da guerra*.

VENUS: (llorando, abrazada al cuerpo de Adonis). Ha muerto la juventud del mundo, el aroma de los jardines, la primavera de los campos. ¡La guerra! Ahora vendrá la guerra. ¡La sangre! ¡La muerte! Nada más. ¡Adonis! ¡Mi Adonis! (La luz ha disminuido totalmente, quedando la escena en una tiniebla profunda. Silencio.)
 VOZ: (en la oscuridad). Tengo hambre. ¡Cuántas noches que tengo hambre! Buenas gentes de Dios, ¡una coplilla por un pedazo de pan! (Se oye un rasgueo triste de guitarra. Cuando los faroles de la barricada se encienden solos, Venus y Adonis ya no están. Un Ciego, de capa y traje desgarrados, canta trágicamente.)
 CIEGO: (acompañándose de la guitarra). Con las bombas que tiran/ los fanfarrones,/ se hacen las madrileñas/ tirabuzones. (Silencio.) Dicen que el hambre es negra. Todo está negro para mí. Pero me río, me río. Como de las bombas. (Empieza a reír dramáticamente. La risa se va contagiando a todos los de la barricada hasta alcanzar un tono levantado y casi grotesco.)
 MANCO: (gritando). ¡Basta! (todos callan, de golpe.)
 CIEGO: (después de una pausa). Tengo hambre.
 MANCO: (seco). Todos tenemos hambre.
 CIEGO: ¿Estáis ahí? ¿Quiénes sois?
 MANCO: El populacho. Eso dicen.⁴⁴

Nada mais atual do que o bipolo Tiziano-Goya. Ele orienta o atual eixo curatorial na exposição da coleção do Prado, e está anunciado em Val del Omar na tensão República-fascismo que atravessa o tríptico. Assim, se na abertura das comemorações bicentenárias do

⁴³ *Idem*. p.2-4.

⁴⁴ *Idem*. p.10.



Tiziano
Venus y Adonis, 1554, Óleo sobre tela, 186 x 207 cm
(Museo Nacional del Prado, Madrid)

antigo *Real Museo de Pinturas y Esculturas*, um visitante seguisse em direção a Porta de Goya, na ala norte do edifício de Villanueva, no Prado, seria recebido por dois monumentais Tizianos, que lhe abririam a passagem ante os séculos, lugares, cidades, países e continentes que ele estaria prestes a atravessar. *A Glória* e *A religião socorrida por Espanha* integram o amplo conjunto de pinturas do veneziano que deu início ao acervo dos monarcas espanhóis do Museu do Prado, cujo legado foi decisivo para o protagonismo da pintura espanhola nos séculos XVI e XVII. Se, após algumas horas entre Fra. Angelicos, Tintoretos, Berruguetes, Velázquez, Zurbaráns, da Ribeiras, Maínos, Rembrandts e El Grecos, consagrasse sua visita às últimas salas na ala Sul, tomado pelo cansaço de seus passos, o maravilhoso nos seus olhos e a babel em seus ouvidos, teria em Goya o sentimento de encontrar-se no início do percurso, o exato momento da origem de todos os tempos. E, se daqueles afrescos da Quinta do Surdo saísse em direção à rua e, rumo ao bairro de *Lavapiés*, sentasse em um café para ouvir o *telediário*, jamais teria abandonado o museu: compartilham a mesma tela a sua frente o anúncio de políticas neoliberais e a imagem aterrorizante dos que nelas jamais têm amparo. Assistiria ao boletim do tempo, vestiria um *plumón* sem que *A Glória* e *Saturno devorando um de seus filhos* ou *Vênus e Adonis* e *Os Desastres da Guerra* deixassem de lhe ser contemporâneos.

Na peça de Alberti, diferente da éfrase grega à que a pintura de Tiziano faz referência – as *Eikones* de Filóstroto –, Adonis, o amante mortal de Vênus, é morto por Marte sob a máscara de um javali. Marte, ciumento e vingativo, toma a face da gravura 81, penúltima estampa dos *Desastres* de Goya, realizada entre 1814 e 1815. *Fiero monstruo!*, como é chamada a gravura, apresenta um animal de tamanho desproporcional que se assemelha a um javali a regurgitar gente humana. A face correspondente dessa representação é a imagem de Saturno devorando um de seus filhos, realizada por Goya nos anos seguintes, entre 1819 e 1820, sobre as paredes da Quinta do Surdo.

Em 1814, Goya havia executado as pinturas dos levantes de maio de 1808 para a regência espanhola, como parte de uma série de pinturas comemorativas da derrota de Napoleão, ante o regresso de Fernando VII da França. Lembre-se que, após a abdicação e exílio de Carlos VI e de seu filho Fernando VII, foram organizadas juntas em diversas capitais de províncias, como as Juntas de Galícia, Sevilla, Granada, Valencia e Girona, entre tantas outras com exércitos e finanças próprias, que se sobrepuseram ao afrancesamento da junta de Castilla, resignada ao comando de Murat. A organização das juntas, somadas aos massivos levantes de resistência populares e o apoio externo britânico, conseguiu libertar a Espanha do domínio francês. Em agosto de 1808, a junta de Castilla finalmente declarou nulas as

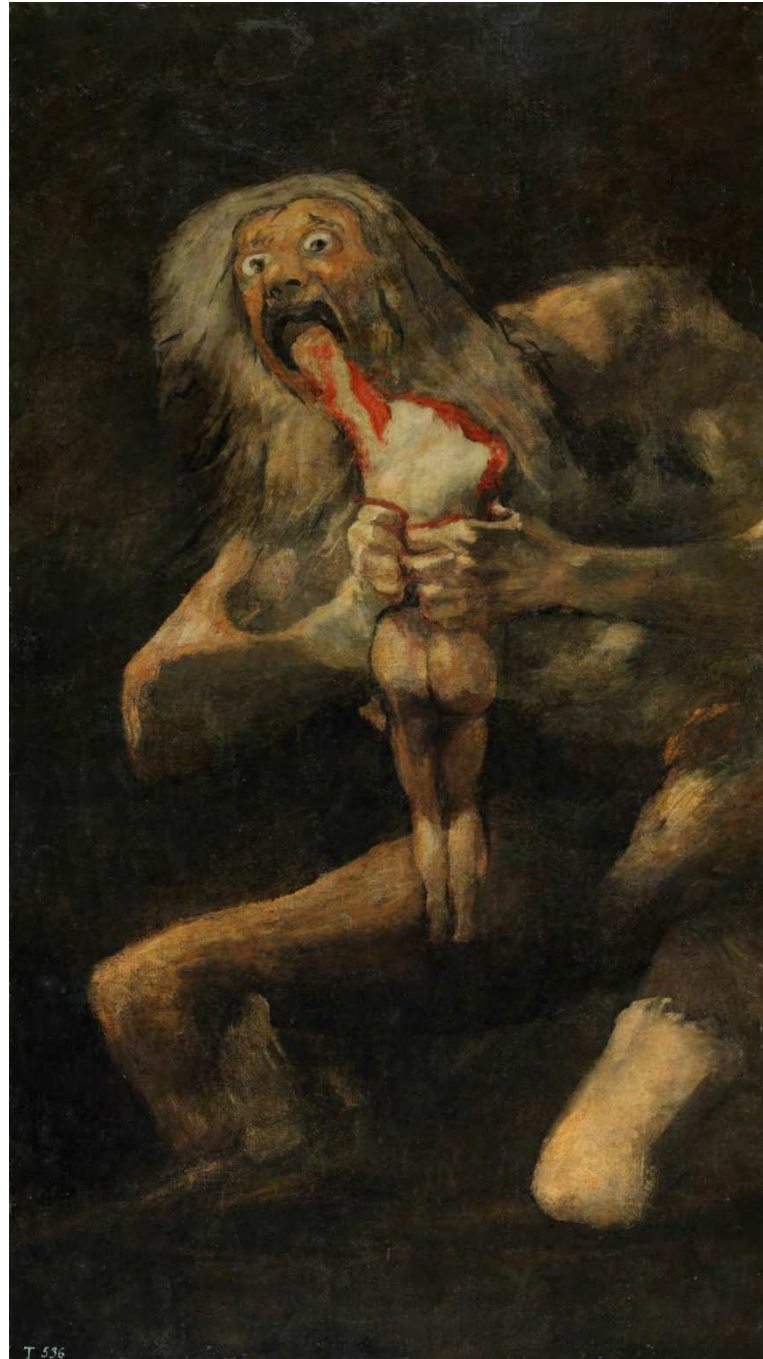
abdicações de Bayona, que facilitaram a coroação de José Bonaparte. Em setembro, se constituiu oficialmente a Junta Suprema Central de Governo do Reino, formada por deputados procedentes de cada junta das capitais dos antigos reinos, com 35 membros no total. A Junta Central seguiu vigente até 30 de janeiro de 1810, quando foi criado o Conselho de Regência da Espanha e das Índias e as Cortes de Cádiz, que redataram a Constituição de 1812. A primeira constituição da Espanha estabelecia a soberania da Nação, uma monarquia constitucional, a separação dos poderes, o sufrágio masculino indireto, a liberdade da indústria, o direito de propriedade e a abolição dos senhorios. Prometia a entrada da Espanha a um movimento inicial de independências e conquistas liberais incentivadas com a Revolução Francesa. Contudo, apesar de não ter abolido a monarquia, a constituição de 1812 foi suspensa com a retomada da monarquia por Fernando VII que, contrário ao movimento preconizado pelas juntas, executou um regime de governo absolutista (ainda que a constituição de 1812 fosse publicada novamente em 1820 e 1836). Nesse contexto, as pinturas de Goya dos levantes de 1808 acabaram destinadas aos porões do recém-criado *Real Museo de Pinturas y Esculturas*, atual Museu do Prado, tendo sido expostas somente no final do século XIX, repercutindo nas obras de muitos artistas do período, como Édouard Manet.

Não é uma coincidência que, em 1936, os trabalhos de Goya tenham parado outra vez nos porões do Prado. Como dão conta as estampas dos *Desastres da guerra* e as pinturas negras da Quinta do Surdo, Goya retoma o problema hobbesiano de que a possibilidade da comunidade é atravessada pela violência e pela guerra – um tema caro à proposta da guerra civil como paradigma político desenvolvido por Agamben em *Stasis*. Desse modo, articulando Tiziano e Goya, a peça de Alberti relaciona a Guerra Civil espanhola não apenas com os acontecimentos da Guerra Peninsular, como também com o franquismo, o desenvolvimento de ditaduras e regimes autoritários na Europa e na América Latina, e antevê sua apropriação nos discursos atuais da extrema direita no Ocidente. *Fiero monstro!* e a pintura do Saturno devorando o filho delineiam, na série dos *Desastres*, a suspensão da bem-aventurança futura: não há vitória ou salvação a nenhum dos lados na guerra. Como em Goya, *Fuego en Castilla* e os filmes do Tríptico Elemental da Espanha suspendem a ideia de uma *bem-aventurança* futura e enfocam uma ética spinozista. Ela implica em pensar o corpo como meio e não como fim e, portanto, em uma desconstrução do cristianismo.

Esse é um tema que pode ser mais bem elaborado se se considera a apresentação das pinturas de Tiziano na peça de Alberti e na exposição atual das coleções do Museu do Prado.



Francisco de Goya y Lucientes
Fiero Monstruo!, 1814-1815, Águaforte, Buril, Ponta seca sobre papel, 177 x 220 mm
(Museo Nacional del Prado, Madrid)



Francisco de Goya y Lucientes
Saturno, 1820-1823, Técnica mista sobre mural transferido para tela, 143,5 x 81,4 cm
(Museo Nacional del Prado, Madrid)

Como *Fuego en Castilla*, porém quatro séculos antes, *A Glória* deveria retratar a cena do juízo. Tiziano enviou a pintura a Carlos V em 1555, um ano antes de sua abdicação. Imperador do Sacro Império Romano, como herdeiro de Maximiliano; herdeiro da casa de Valois-Borgonha dos Países Baixos, por vias da avó materna; primeiro Rei da Espanha, como neto dos Reis Católicos Isabel e Fernando, Carlos V assumiu um papel preponderante na luta contra a Reforma Protestante e teve sucesso em conter o avanço do Império Otomano na Europa. No entanto, teceu uma relação conflituosa com o papa Leão X e seus sucessores. A contribuir, a crise da sucessão: o imperador tentava evitar dividir o Império e abdicar o trono ao seu irmão Fernando, o que significava ceder o poder aos príncipes protestantes. Na parte inferior da tela, uma zona diminuta, de matiz verde escuro, sugere três pequenos peregrinos tomados de assalto pela visão monumental do conjunto pictórico. Em sua maior e mais impactante extensão, *A Glória* é composta pelos patriarcas do Antigo Testamento e pela Virgem, para quem um grupo de candidatos a bem-aventurados rezam por intercessão: o Imperador, sua mulher, seus filhos, a corte, um embaixador que presumivelmente pagou Tiziano para que o incluísse na pintura. Toda a cena se passa num espaço barroco de tensões entre o desenho dos corpos, seu lugar no espaço, as superfícies cromáticas e o volume das formas que parece suspender o sentido de existência das figuras.

A Glória foi construída de acordo com um princípio caro a Tiziano, identificado por Roberto Longhi como um processo de “decomposição orgânica da substância pictórica”.⁴⁵ Para Longhi, a pintura de Tiziano apresenta “um conflito insuperável”, a emergência de um pensamento bipolar da linha e da cor e a conseqüente ausência de síntese. O problema de Tiziano seria o mesmo sobre o qual El Greco se deteria. Segundo o historiador:

Vocês observaram a preparação desse período também em *Nossa Senhora com cinco santos* na Pinacoteca Vaticana, e se vissem as últimas criações desse tipo – o *Pecado original* do Prado em Madri, a *Flagelação* de Munique, ou ainda a *Anunciação*, de San Salvatore, em Veneza – não perceberiam mais que um rutilar indistinto de toques como uma chuva de miríades de borboletas pintalgadas à noite. Mas sob essa fruição quase primordial Tiziano [...] quase sempre deixa transparecer uma forma que pode ser reconduzida a uma visão *linear* de caráter sumamente desenhista, florentino. Pois bem, esse é um conflito insuperável; expliquei-lhes repetidamente que não se pode ver primeiramente o corpo desenhado, isto é, exaltado como organismo por meio da linha, e depois imaginá-lo exaltado em pura convicção de substância pictórica – o primeiro estilo percebia o corpo quase intelectualmente na máxima clareza atmosférica e fixava firmemente seu contorno; o

⁴⁵ A menção está registrada nas notas preparatórias para o curso de história da arte que o jovem e recém-formado Longhi preparava em Roma às vésperas da Primeira Guerra Mundial. As notas foram publicadas postumamente, em 1980, sob o título de “Breve mas verídica história da pintura italiana”. Evidenciam a base da compreensão de Longhi de que a história da arte se traduz em história do pensamento formal e de que o sentido da arte moderna deveria ser buscado na arte do mediterrâneo. Cf. LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



Tiziano
La Gloria, 1551-1554, Óleo sobre tela, 346 x 240 cm
(Museo Nacional del Prado, Madrid)

segundo enxerga no mundo diante de si apenas um turbilhão agitado de nevasca policromática. É impossível ver ao mesmo tempo dessas duas maneiras, e por isso elas se opõem mutuamente e a unidade da obra resulta inevitavelmente prejudicada.⁴⁶

A *Glória* apresenta uma dupla valência no tratamento das superfícies cromáticas e das linhas de fuga. Cor e linha convergem ao mesmo ponto. De um lado, a circularidade da composição é enfatizada pela distribuição dos matizes amarelos e azuis do céu e das figuras e suas vestes em relação ao verde que lhes é complementar na túnica e na pele da jovem à direita de quem observa a tela, frequentemente identificada com Maria Madalena ou a Religião. A jovem abre um de seus braços, de modo a desenhar com as asas da ave (Júpiter) o círculo dos que estão à espera na cena do juízo. Os peregrinos observam, excluídos da cena. O conflito se acentua na medida em que a cena é desenhada de modo a ser contemplada desde a esquerda, da visão dos peregrinos e, ao mesmo tempo, desde a frente, da visão do espectador, onde as linhas que contornam a perspectiva da arca e dos raios de Júpiter conduzem ao lugar do legislador divino que, no entanto, está vazio. Como se, em *A Glória*, o único destino possível fosse a perpetuação do limbo, senão a total impossibilidade de vida futura, no qual estão implicados os profetas, Carlos V e sua família, os peregrinos assolados pela visão da cena, e o observador que contempla a pintura.

Um ano antes de sua morte, em 1576, Tiziano enviou *A religião socorrida pela Espanha* a Felipe II. Uma homenagem à monarquia hispânica pela Batalha do Lepanto, que havia dado fim à expansão otomana no Mediterrâneo em 1571. Na pintura, a jovem e vitoriosa Espanha de escudo no braço e lança na mão (Minerva), retira o capacete e caminha para acudir a Religião, demasiada abatida para fazer prevalecer a cruz e o cálice divinos sobre as serpentes infernais que a ameaçam. Uma jovem empunhando uma espada acompanha a Espanha. Ao longe, no mar, Poseidon em turbantes sugere a retirada do Império Otomano.

Vasari escreveu ter visto essa composição no atelier do artista anos antes, quando a tela retratava Minerva no lugar da Espanha e a jovem e bela Vênus, no lugar da Religião.⁴⁷ O óleo havia sido encomendado por Alfonso d'Este, duque de Ferrara, falecido em 1534, antes que Tiziano tivesse a pintura terminada.⁴⁸ Antes de dirigir a pintura a Felipe II, em 1568, Tiziano teria alterado o tema de Vênus e Minerva em uma tela enviada a Maximiliano II,

⁴⁶ LONGHI, Roberto. *Op. Cit.* p.107-108.

⁴⁷ VASARI, Giorgio. *A vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

⁴⁸ Segundo Miguel Falomir, atual diretor do Prado, Tiziano havia realizado uma série de pinturas da Vênus por ocasião de uma encomenda de Alfonso d'Este, duque de Ferrara, entre elas *Minerva e Vênus*, *Vênus e Adonis* e *Marte e Vênus*. Com a morte de Alfonso, as pinturas foram retrabalhadas e endereçadas a Felipe II. Cf. “*Dánae y Venus y Adonis*, las primeras poesías de Tiziano para Felipe II”, conferência ministrada no Museu do Prado por Miguel Falomir em 14 de janeiro de 2014, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3F5-6YO-xCE>>.

Imperador Germânico e Arquiduque da Áustria, conhecida como *A Religião socorrida pelo Império*, conforme registra uma gravura realizada por Giulio Fontana. Primo de Felipe II, Maximiliano ficou conhecido por promover a paz entre católicos e protestantes. Nessa composição, bastante similar a *A religião socorrida pela Espanha*, Minerva aparece com uma simples túnica e, no lugar da lança, ela porta a bandeira do Império Germânico. Caminha em direção à Religião, a figura que representava a Vênus na pintura de Alfonso d'Este, acompanhada por uma jovem que porta um ramo de louros, simbolizando a paz.

Radiografias realizadas na pintura do Prado revelaram que o esboço de *A religião socorrida pela Espanha* reproduzia o óleo destinado a Maximiliano II, hoje perdido, mas que, conforme se viu, havia sido realizado a partir da pintura de Minerva e Vênus descrita por Vasari. A pintura do Prado apresenta uma série de sobreposições, portanto: Minerva - Sacro Império Germânico - Espanha, Vênus - Religião. O procedimento de montagem não era estranho a Tiziano e aos artistas da escola veneziana, que costumavam copiar, repetir ou repintar suas telas e alterar os temas e alegorias de acordo com o destinatário.⁴⁹ *A religião socorrida pela Espanha* invoca uma pintura que Tiziano realizou quando bem mais jovem conhecida por *Amor sacro e Amor Profano* (1514) e se relaciona com as pinturas da Vênus que, após a morte do Duque de Ferrara, formaram o conjunto das *Poesias* - pinturas de *camerino* que o artista remeteu a Felipe II entre 1553 e 1555.

Para Miguel Falomir, pesquisador do Museu do Prado, *Júpiter seduzindo Olympias* (1526), de Giulio Romano, um dos principais assistentes de Rafael Sanzio, certamente serviu a Tiziano como referência para a elaboração de *Danäe*, obra, que no grupo das *Poesias*, faz par com o quadro de Vênus e Adonis mencionado na peça de Alberti. No afresco de Giulio Romano, Olympias é possuída por Júpiter metamorfoseado em Serpente. A lenda grega diz que Olympias havia concebido o filho Alexandre O Grande dos raios de Zeus. Plutarco conta que Olympias pertencia ao culto de Dionísio e dormia com serpentes em sua cama. Desse modo,

⁴⁹ “[...] in this early modern culture of multiplicity and transversal association, the significance of a given artist, collector, or work was no longer determined solely by chronological priority or an arborescence schema based on fixed hierarchical identities (originals versus reproductions, patrons versus painters, masters versus imitators), but by the horizontal lines of connection that establish significant relations between individual entities. [...] Slight alterations in details customized or personalized the Titianesque invention for subsequent users. In some cases patrons simply were not too concerned. On one occasion in 1534, the cardinal of Lorraine wrote to Titian about a ‘painting of a woman’ that he had seen in the artist’s house and asked if he might purchase it. When the cardinal was told that it was being sent to Ippolito de Medici, he replied by requesting a replica. [...] There is no doubt that Titian’s women were mass-produced in the workshop; they had, after all, become bravura pieces and prestige fetishes coveted in princely circles throughout Europe in the sixteenth and seventeenth centuries, as each picture’s provenance confirms.” LOH, Maria H. *Titian remade – repetitive and transformation of early modern italian art*. Los Angeles: Getty Publications, 2007. p. 22, 48.



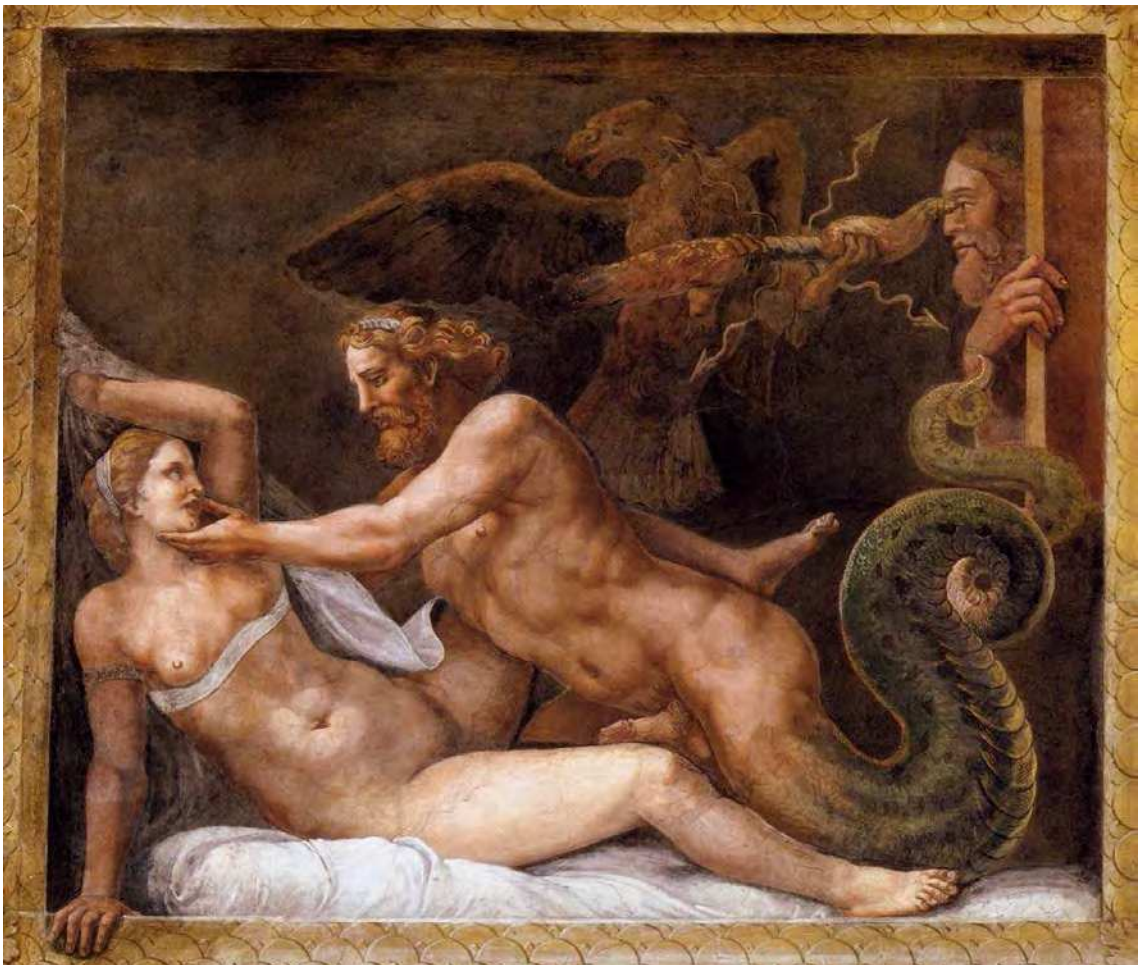
Giulio Fontana sobre Tiziano
La Religión socorrida por el Imperio, ca. 1566, Agua-forte, Butil sobre papel, 405 x 312 mm
 (Museo Nacional del Prado, Madrid)



Tiziano
La Religión socorrida por España, 1572-1575, Óleo sobre tela, 168 x 168 cm
(Museo Nacional del Prado, Madrid)



Tiziano
Amor Sacro e Amor Profano, 1514, Óleo sobre tela, 118 x 279 cm
(Galleria Borghesi, Roma)



Giulio Romano
Júpiter seduzindo Olympias (*Giove e Olimpiade*), 1526, Afresco
(Palazzo Te, Mantova)



Tiziano
Dánae recibiendo la lluvia de oro, 1560-1565, Óleo sobre tela, 129,8 x 181,2 cm
(Museo Nacional del Prado, Madrid)



Tiziano
Danäe, 1553, Óleo sobre tela, 192,5 cm x 114,6 cm
(Wellington Collection, Aspley House, London)

Tiziano pode bem ter associado sua Vênus à Olympia para representar a Religião cobiçada por serpentes. Note-se que, de acordo com a pesquisadora do Getty Museum, Maria Loh, a *Danäe* integra o grupo de pinturas que Tiziano efetuou sobre o tema da Vênus desde a sua conclusão da *Vênus Dormindo* de Giorgione, em 1510, grupo do qual faz parte a *Vênus de Urbino*, realizada pelo pintor entre 1532 e 1538.

Assim, por trás da imagem da Religião, na pintura de Felipe II que está no Prado junto ao quadro *A Glória*, sobrevive o sentido erótico das imagens da Vênus de Tiziano tanto quanto das representações dos mitos de Olympia e Danäe. Na representação da *Danäe* que faz par com a pintura de *Vênus e Adonis* do Prado, Tiziano pintou a águia de Júpiter junto à chuva de ouro sobre o corpo da jovem. *Danäe* era a única filha de Acrísio, rei de Argos e de Eurídice. Acrísio havia mandado aprisionar a virgem princesa em uma torre, ao saber que seria morto por seu neto. Júpiter tomado de amores pela jovem metamorfoseia-se em uma chuva de ouro para possuí-la e Danäe dá luz a Perseu. Recentemente, os pesquisadores do Prado descobriram que a *Danäe* do Prado não corresponde à pintura que Tiziano entregou a Felipe II, mas a uma versão que Velazquez trouxe a Felipe IV de uma de suas viagens à Itália. A *Danäe* de Felipe II foi encontrada pelo exército inglês nos pertences abandonados por José Bonaparte, com outras tantas pinturas do acervo dos reis espanhóis, em sua fuga da Espanha após a guerra da Independência. Fernando VII, o patrono do Prado, a presenteou ao General Wellington como agradecimento de sua atuação na defesa da Espanha durante a Guerra Peninsular. Por algum motivo, provavelmente devido às más condições de conservação, a parte superior da tela que representa a águia foi cortada. A águia (Júpiter) que figurava na pintura de Wellington não é representada na *Danäe* que está no Prado, que lhe é posterior. Mas, em *A Glória*, a águia surge próxima à Maria Magdalena, a Religião e, ao mesmo tempo, *Danäe*. Júpiter e *Danäe* estruturam as figuras na tela da *Glória* e, na sobreposição de figuras a princípio incompatíveis, Tiziano restitui a relação entre religião e erotismo. A “ausência” do juízo e os desastres da Guerra são “suportados” pelo Erotismo.

Bataille ressaltou o erotismo da pintura de Tiziano, sua rebeldia em relação às convenções do classicismo. Para Bataille, Tiziano (como Sade e Goya) não é um moralista. Suas pinturas transgridem os atributos da monarquia e do cristianismo – do “Reino” e da “Glória”.⁵⁰ Viu-se que, para Bataille, o cristianismo vindicou o utilitarismo e, em sua institucionalização, negou o erotismo, aproximando-se do mundo do trabalho. O prazer passou a ser uma moral, os corpos são concebidos para um fim: a bem-aventurança é sempre

⁵⁰ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e A Glória*. São Paulo: Boitempo, 2011.

futura, está sempre deslocada. Do contrário, as pinturas de Tiziano invocam a experiência do *pathos* e inauguram no Renascimento, uma tradição (barroca) do erotismo da qual pertence o *El Greco de Fuego en Castilla*,

Se apasionaron por la “tentación de lo insólito” y se entregaron a las sensaciones fuertes. El clasicismo los menospreció... Pero, ¿qué significa la sobriedad sino el miedo de todo lo que no es duradero o de lo que, al menos, parece que no debe durar? Por las mismas razones El Greco dejó de llamar la atención. [...] debo observar que otros pintores – menos atormentados y atrevidos – sobresalieron en la misma época y por las mismas sendas. Tintoretto fue el maestro de El Greco y Tiziano, prácticamente, fue el maestro de Tintoretto.

[...]

La característica esencial de los pintores a los que me refiero es su odio por lo convencional. Solo por esa razón se prendaron del ardor del erotismo, hablo del irrespirable calor que se desprende de erotismo... En su esencia la pintura a la que me refiero está en ebullición, está viva... es algo ardiente... y no puedo tratarla con la frialdad que requieren los juicios y las clasificaciones...⁵¹

Na conferência que Foucault realiza em 1971, na Tunísia, sobre Manet, cuja obra faz ecoar as pinturas de Goya, a *Vênus* de Tiziano serve de modelo e anti-modelo da *Olympia*, de Manet:

Essa *Olympia*, vocês sabem, causou escândalo quando ela foi exposta no Salão de 1865; ela causou tal escândalo que foi necessário retirá-la. Houve burgueses que, visitando o Salão, quiseram furá-la com seus guarda-chuvas, tanto eles a consideravam indecente. [...] Os historiadores da arte dizem, e é evidente que eles têm profundamente razão, que o escândalo moral não era senão uma maneira desastrosa de formular algo que se tratava de um escândalo estético: não se suportava essa estética, essas superfícies uniformes, essa grande pintura à japonesa, não se suportava a própria baixeza dessa mulher, que é baixa e que é feita para ser baixa; tudo isso é absolutamente verdade. Eu me pergunto se não há, de uma maneira um pouco mais precisa, uma outra razão para o escândalo e que está ligada à iluminação. Com efeito [...], é preciso comparar essa tela àquela que lhe serve, até certo ponto, de modelo e de anti-modelo; vocês sabem que essa *Vênus*, enfim, essa *Olympia* de Manet, é o duplo, a reprodução, diríamos, em todo caso, uma variação sobre o tema das *Vênus* nuas, das *Vênus* deitadas e, em particular, da *Vênus* de Ticiano.⁵²

Para Foucault, Manet anunciava não apenas o impressionismo, mas um debate que concerne o moderno, no interior do qual a arte contemporânea se desenvolveria. Trata-se de uma questão bastante ligada aos debates da época sobre o campo expandido e uma prática que se conhece hoje por instalação – problema que não passou despercebido no cinema de Val del Omar –, e que introduz o espectador no interior de uma violência despertada pela obra.

⁵¹ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros. Op. Cit.* p.124, 197.

⁵² FOUCAULT, Michel. A Pintura de Manet. *VISUALIDADES*, Goiânia, v.9, n.1, p. 259-285, jan-jun 2011. (Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti). p. 275-276.



Édouard Manet
Olympia, 1865, Óleo sobre tela, 130.5 cm × 190 cm
(Musée d'Orsay, Paris)

Manet, com efeito, é aquele que pela primeira vez, parece-me, na arte ocidental, ao menos depois da Renascença, ao menos depois do *quattrocento*, permitiu-se utilizar e fazer valer, de certo modo, no interior mesmo de seus quadros, no interior mesmo daquilo que representavam, as propriedades materiais do espaço em que ele pintava. Eis aqui mais claramente o que eu quero dizer: depois do século XV, depois do *quattrocento*, era uma tradição na pintura ocidental tentar fazer esquecer, tentar mascarar e contornar o fato que a pintura estava disposta ou inscrita em um certo fragmento de espaço que podia ser uma parede, no caso de um afresco, ou uma prancha de madeira, ou ainda uma tela, ou mesmo, eventualmente, um pedaço de papel; fazer esquecer, portanto, que a pintura repousava sobre essa superfície mais ou menos retangular e de duas dimensões, e substituir a esse espaço material sobre o qual a pintura repousava um espaço representado, que negava, em certa medida, o espaço sobre o qual se pintava; e é assim que essa pintura, depois do *quattrocento*, tentou representar as três dimensões, uma vez que ela repousava sobre um espaço de duas dimensões. [...] Essa invenção do quadro-objeto, essa reinserção da materialidade da tela naquilo que é representado, é isso, creio eu, que está no cerne da grande modificação trazida por Manet à pintura, e é nesse sentido que se pode dizer que Manet abalou, para além de tudo o que podia preparar o impressionismo, tudo o que era fundamental na pintura ocidental após o *quattrocento*.⁵³

Nos termos de Foucault, isso significava que o trabalho de arte teria a potência de responder à invisibilidade do visível. As *Olympias* de Manet, por exemplo, causaram um escândalo moral porque a iluminação sobre a tela sugere uma luz que não pertence à pintura, mas ao espaço compartilhado pelo espectador. O caso das *Vênus* de Tiziano seria outro, na *Danäe*, por exemplo, a luz que ilumina o rosto da mulher ilumina também suas pernas e seus seios, como uma “espécie de camada dourada que vem acariciar seu corpo, que é, em certa medida, o princípio da visibilidade do corpo”.⁵⁴ Para o filósofo:

Se o corpo da *Vênus* de Ticiano, se a *Vênus* de Ticiano, é visível, se ela se dá ao olhar, é porque há essa espécie de fonte luminosa, discreta, lateral e dourada que a surpreende, que a surpreende de certo modo apesar dela e apesar de nós. Há essa mulher nua que está aí, não pensa em nada, não vê nada, há essa luz que, indiscretamente, vem atingi-la ou acariciá-la, e nós, espectadores, que surpreendemos o jogo entre essa luz e essa nudez.⁵⁵

Uma vez que, a luz na *Olympia* de Manet procede do espaço exterior ao quadro e sua fonte coincide com o olhar do espectador, a pintura é escandalosa ao tornar o observador responsável por sua nudez. O artifício de Manet encerra uma experiência *patológica*: o espectador deixa de ser mero observador e passa a ser coautor da(s) história(s) que atravessam a pintura. Jean-Luc Godard explora o problema em *Passion*, filme que antecipa *Histoire(s) du cinema*. Frente um *tableau vivant* de Rembrandt, se escuta:

- Que história é essa, Srta. Lucackevski?

⁵³ FOUCAULT, Michel. A Pintura de Manet. *Op. Cit.* p. 261.

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. A Pintura de Manet. *Op. Cit.* p. 276.

⁵⁵ *Idem.*



Jean-Luc Godard
Passion, 1982, Mono, Cor, 88min

- Não é uma mentira, mas algo imaginado que não pode ser nunca exatamente a verdade e também não é o seu oposto mas que, em todo caso, é separado da realidade exterior por relações profundamente calculadas de verossimilhança.
- Sr. Bonel, que história é essa?
- É porque essa composição é cheia de buracos e de espaço mal preenchidos. Não analise a composição ou as cenas, faça como Rembrandt, olhe de perto os seres humanos, olhe demoradamente, nos lábios e nos olhos.
- [...]
- Que história é essa, Sr. Coutard?
- Não há história, tudo está devidamente iluminado, da esquerda para a direita, no fundo e em frente. Não é uma “Ronda noturna”, é uma “Ronda diurna”, iluminada por um sol que está já deitado sobre o horizonte.⁵⁶

Em *Passion*, Godard afirma que a iluminação é capaz de desorganizar o contexto e inserir na obra uma multiplicidade de histórias não contadas. No filme, entre Rembrandt e o diálogo citado acima, observa-se uma operária polonesa no trabalho, em uma fábrica na Suíça. Entre *tableaux vivants* do barroco e a movimentação dos atores: seus encontros, desencontros, suas paixões, as remissões aos conflitos do *Solidariedade* na Polônia. A história se formula violentamente nas lacunas do filme: a mundialização, a queda eminente do Muro de Berlim, o desejo e a inconcretude do comum. Em *Fuego en Castilla*, entre as esculturas e a paisagem de Valladolid, pulsa a precariedade da vida dos *pueblos*. O cinema de Godard, como o de Val del Omar, é um *cinema* sonâmbulo: perfura o observador e ressoa nele histórias impossíveis de serem ditas.

Precursor desses artistas, Goya levou ao limite a relação entre erotismo e violência em sua série dos *Desastres da Guerra*, como mostram as estampas 37 - *Esto es peor*, e 38 - *Grande hazaña, con muertos*, em que os corpos musculosos de ambos os bandos da Guerra, franceses e *Pueblo*, aparecem decapitados com torsos e membros pendurados no tronco e galhos de uma árvore. Malraux observou essa articulação entre erotismo e violência nas Majas de Goya, cuja posição do corpo sustenta uma cabeça que parece ter sido decapitada.⁵⁷ Baudelaire percebeu a dívida de Manet com Goya ao dedicar-lhe o poema da criança enforcada em *Spleen de Paris* - a fita no pescoço da *Olympia*, a flor atrás da orelha, o adereço do braço e o *mantón de Manila* sob o qual a Vênus de Manet descansa remetem as visitas de estudo do artista no Prado.

Por violento que seja, a experiência do *pathos* de Godard, Goya e Val del Omar pertencem a ética spinozista, barroca, que anula a espera por uma redenção futura e conclama ao enfrentamento do corpo em seu valor de presença. Ela recupera o aspecto sagrado do erotismo e elabora um “olhar de perto, demoradamente, nos olhos e lábios”, como Godard

⁵⁶ Jean-Luc Godard, *Passion*, 1984, aos 3’24”, (tradução nossa).

⁵⁷ Cf. MALRAUX, André. *Goya*. Paris: Gallimard, 1978 e CROW, Thomas. *Tensions of Enlightenment: Goya*. In: EISENMAN, Stephen (org). *Nineteenth Century Art*. 4ed. London: Thames & Hudson, 2011.



Jean-Luc Godard
Passion, 1982, Mono, Cor, 88min



José Val del Omar
Aguaespejo Granadino, 1955, Som estéreo-diafônico, PB, 21min

propõe em *Passion*. Não há moralismos. Conforme Edward Curley, para Spinoza “a bem aventurança não é a recompensa da virtude, mas a própria virtude, não desfrutamos porque restringimos nossos prazeres, ao contrário, porque os desfrutamos, somos capazes de restringi-los”.⁵⁸ É esse, em outros termos, o tema da desconstrução do cristianismo que atravessa a elaboração do tríptico de Val del Omar em sua apreensão da estética surrealista, conforme se procurará tratar nos próximos capítulos. A tátil visão, assim como o trabalho que Val del Omar realiza com a projeção e o som no cinema, suas operações de montagem e a ênfase no onírico orientam os seus filmes para uma estética patológica que articula violência e amor, e se traduz, conforme se verá, em uma comunicação convulsiva.

Contudo, ao passo que Val del Omar se apropria da estética surrealista, o resgate do projeto das missões lhe permite orientar as preocupações revolucionárias surrealistas nos termos da comunidade. Assim, se o projeto do tríptico val-del-omariano se detém a elaborar a sobrevida de uma história não dita, interrompida, tortuosa, é imprescindível que essa elaboração toque o auge de sua desapareição em uma meditação sobre o Museu do Prado e a(s) história(s) da Espanha e do *Pueblo*. O filme se configura na busca de uma potência mais arcaica como o *dom* e a experiência de Val del Omar com o Museu Nacional e o Museu do Prado em *Fuego en Castilla* faz eco ao pequeno vocábulo que Bataille escreveu para o *Dicionário Crítico* da Revista *Documents* em 1930:

Museu. É preciso levar em conta o fato de que as salas e os objetos de arte são apenas um continente cujo conteúdo é formado pelos visitantes: é o conteúdo que distingue um museu de uma coleção privada. Um museu é como o pulmão de uma grande cidade: a multidão afluí todo domingo ao museu como o sangue e sai dali purificada e fresca. Os quadros não passam de superfícies mortas e é na multidão que se produzem os jogos, as fulgurações, os derramamentos de luz tecnicamente descritos pelos críticos autorizados. Nos domingos, às cinco horas, na porta de saída do Louvre, é interessante admirar o fluxo de visitantes animados pelo desejo de ser em tudo semelhantes às celestes aparições pelas quais seus olhos ainda estão arrebatados.

Grandville esquematizou as relações entre o continente e o conteúdo nos museus exagerando (aparentemente, ao menos) as ligações que se estabelece provisoriamente entre os visitados e os visitantes. Da mesma forma, quando um natural da Costa do Marfim põe um machado de pedra polida da época neolítica num recipiente cheio de água banha-se no recipiente e oferece galinhas ao que ele crê serem *pedras trovão* (caídas do céu, com uma trovoadas), ele não faz mais do que prefigurar a atitude de entusiasmo e de comunhão profunda com os objetos que caracterizam o visitante do museu moderno.⁵⁹

⁵⁸ Cf. CURLEY, Edwin. *Behind the Geometrical Model. A Reading of Spinoza's Ethics*. Princeton: Princeton University Press, 1988. p. 128 (tradução nossa).

⁵⁹ BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. p.193-194.

Esse vocábulo prefigura a meditação de Bataille sobre a potência arcaica do *dom* nas fotografias de Pierre Verger, em seus estudos sobre o erotismo, que vale a pena resgatar:

Lo que experimentó el sacrificante vudú fue una especie de éxtasis. Un éxtasis comparable, en cierto modo, a la ebriedad. Un éxtasis provocado por la muerte de unos pájaros. Nada añadiré a estas fotos tan bellas, obra de unos más célebre y relevantes fotógrafos de la actualidad; sólo que, observándolas con pasión, nos permiten penetrar en un mundo tan lejano al nuestro como sea posible. Es el mundo de los sacrificios sangrientos
A través del tiempo, el sacrificio sangriento abrió los ojos del hombre a la contemplación común.⁶⁰

O surrealismo, é para Bataille, como para Val del Omar, uma ética do *dom*:

Hoy en día, nadie preserva a la palabra surrealismo a la escuela que, bajo este nombre, quiso reclamar para sí André Breton; yo siempre he preferido hablar de manierismo; quiero indicar aquí la unidad fundamental de las pinturas cuya obsesión es interpretar lo febril: la fiebre, el deseo, la pasión ardiente.⁶¹

Em sua busca pelo erotismo, o surrealismo foi a vanguarda que mais se ateu a olhar a tradição.

⁶⁰ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros. Op. Cit.* p.243. Cf. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

⁶¹ BATAILLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros. Op. Cit.* p.196-197.

2. Surrealismo, sonho e iluminação profana

Precursor de Godard, o *cinema sonâmbulo* de Val del Omar configura uma experiência meta-antropológica: ser estrangeiro no próprio recordo, como quando se rememora o sonho ao acordar.⁶² Poeira levantada, traços de existência, o filme evoca a experiência do cineasta com os *pueblos* nas Missões e dá a ver/sentir formas de vida sequestradas pelo fascismo. Em *Aguaespejo granadino*, o *pueblo* é uma dialética sem resolução entre sono e sonho, vida e morte, uma dialética decomposta em cena. Em *Fuego en Castilla*, o *pueblo* é projetado em sua ausência; fragmentos de paisagens, rastros dos caminhos percorridos nas missões são projetados sobre as esculturas de modo a convocar um rosto que não está. Não por acaso *pueblo*, em espanhol, refere-se à gente do povo tanto quanto ao povoado: geografia e história se fundem na imagem val-del-omariana. Trata-se de uma invocação da comunidade e do dom por meio de uma leitura particular da estética surrealista, que Val del Omar chamou *elemental*. Para que se possa melhor formular esse tema, será

⁶² Michel Foucault e Hélène Cixous notaram uma experiência do tipo em Marguerite Duras quando, em uma entrevista publicada em *Cahiers Renaud-Barrault*, trataram seu trabalho como uma “arte da pobreza” e de uma “memória sem lembrança”: “*H. Cixous*: O que Marguerite Duras inventa é o que chamarei: a arte da pobreza. Pouco a pouco, há um tal trabalho de abandono das riquezas, dos monumentos, à medida que se avança em sua obra, e acredito que ela está consciente disso, ou seja, que ela desnuda cada vez mais, coloca cada vez menos cenário, mobiliário, objetos, e então fica de tal forma pobre que no final alguma coisa se insere, fica, e depois junta, reúne tudo o que não quer morrer. Como se todos os nossos desejos se reinvestissem em alguma coisa muito pequena que se torna tão grande quanto o amor. E esse amor, esse nada que é tudo. Você não acredita que é assim que as coisas funcionam? *M. Foucault*: Sim, Acredito que você tem toda a razão. E a análise feita por você é muito bela. Vê-se muito bem o que produziu uma obra como essa, desde Blanchot, que, acredito foi muito importante para ela, e através de Beckett. Essa arte da pobreza, ou então o que se poderia chamar: a memória sem lembrança. O discurso está inteiramente em Blanchot, assim como em Duras, na dimensão da memória, de uma memória que foi inteiramente purificada de qualquer lembrança, que não passa de uma espécie de bruma, remetendo perpetuamente à memória, uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso infinitamente. Então, como uma obra como essa pôde bruscamente se inscrever no cinema, produzir uma obra cinematográfica que é, acredito, tão importante quanto a obra literária? E com imagens e personagens chegar a essa arte da pobreza, a essa memória sem lembranças, a essa espécie de aparência que, na verdade, só se cristaliza em um gesto, em um olhar? *H. Cixous*: [...] Você dizia, memória sem lembranças. É isso. O trabalho que ela faz é um trabalho de perda; como se a perda jamais fosse perdida o bastante, você sempre tem a perder. [...] é como se a memória não chegasse a se apresentar, como se o passado fosse tão passado que, para que haja lembrança, seja necessário ir ao passado, ser passado. [...] E na imagem, como isso se dá? Com um olhar de uma intensidade extrema, porque ele não chega a re-parar. É um olhar que não consegue parar.” CIXOUS, Hélène. FOUCAULT, Michel. Sobre Marguerite Duras. In: FOUCAULT, Michel. MOTTA, Manuel B. da. (org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Coleção Ditos e Escritos III*. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.357-358.

preciso entender quais aspectos do surrealismo Val del Omar explorou e porque o seu cinema compreende uma renovação dessa linguagem. Deve-se, antes, no entanto, reconsiderar o desenvolvimento de algumas das formulações iniciais do movimento e as dissidências que elas implicaram. Elas se agrupam em torno das diferenças de abordagem de André Breton e Georges Bataille do mito, da revolução e do comum. Enquanto Breton permanece ligado a uma compreensão da arte e do mito que se fundamenta em termos de sociedade, Bataille realiza, como se viu, uma focalização antropológica. Essas diferenças ressoam no modo como o inconsciente e o material onírico foi apropriado pelos artistas na medida que o movimento se desenvolveu.

Em seu livro sobre o surrealismo, Jacqueline Chénieux-Gendron sublinha a identidade do movimento com a potência de imaginação que corresponde ao mito:

Entre muthos et logos, disait Platon au second livre de la République, entre les mythes d'Hésiode, ou d'Homère et la parole philosophique, à prétention rationnelle, il faut choisir. Entre la parole servant à créer l'illusion, bienfaisante ou malfaisante, et le discours réglé pour conquérir la Vérité, le surréalisme a choisi la première. On retrouve donc ici en première approximation le mouvement vers le passé qui caractérise si souvent le surréalisme, mais mouvement en forme de boucle qui prétend en même temps servir de phare à la modernité en prenant en compte les aspects les plus irrationnels de la pensée humaine. [...] La puissance d'imagination et de représentation que traduit le mythe n'est pas *inférieure* à une vérité d'ordre conceptuel. Elle est *autre*. Sa vérité est *allégorique*.⁶³

Helmut A. Hatzfeld, conhecido por seu estudo pioneiro do barroco na literatura, considerava que há uma unidade na literatura francesa do século XX que consiste em uma espécie de "anti-realismo" ou "super-realismo" inconsciente tal como André Breton defendeu no Manifesto Surrealista, cuja missão, conforme assinalara André Gide, seria oferecer à vida interpretações livres e poéticas no lugar de copiá-la:

André Gide cree que el peligro más grande para cualquier arte es el de las “nefastas preocupaciones de realismo”, en el sentido que se daba al término en el siglo diecinueve. [...] Esta concepción antirrealista negativa conduce a una más profunda comprensión de las cosas – comprensión que es en parte nueva y que en parte había sido olvidada – a través de la realidad de los sueños o de los mitos, en los cuales tenemos la esperanza de descubrir la verdadera alma del hombre, “la imagen verídica, esa que os dejará atónitos de sorpresa aún en la medida que parezca verdadera”. Esta esperanza es tanto más justificada cuanto que la humanidad sabe que “los mitos, desde la Esfinge hasta los Nibelungos, reflejan una verdad espiritual mucho más importante que los sucesos efímeros que ocurrieron en un momento determinado”. Este nuevo “irreal que ellos llaman lo real” nada tiene en común con el romanticismo. No es una evasión hacia una hermosa mentira sino, por el contrario, una tendencia a descubrir la verdad que se oculta tras un disfraz. Es un arte de

⁶³ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Le surréalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. p.143-144.

abstracciones que crea, por ejemplo, una edad media ideal, sin fechas en su espíritu y forma, con el solo propósito de captar de manera más profunda su esencia. [...] El superrealismo es, en consecuencia, antirrealista, en el sentido de detallismo naturalista, como alguna vez lo fue el propio clasicismo. Como en la tragedia clásica francesa, en las obras superrealistas no hay nunca nadie especialmente interesado en comer, beber o dormir. En la extremadamente aristocrática sociedad “la gente de buena sociedad jamás monta a caballo ni hace deporte alguno”. Al leer a Jean Giraudoux nadie pensaría siquiera “que Giraudoux pueda haber encontrado en el mundo gente que sufre, mujeres abandonadas, huérfanos, esposos desgraciados, hombres a quienes hunde el miedo a la muerte”, y sin embargo todo él está lleno de verdades irónicamente presentadas. En Valéry, la búsqueda de lo absoluto es el tema superrealista que parece, en verdad, resuelto en las arquitecturas “que cantan” de Eupalinos o en los movimientos de danza de Athikté. El superrealismo es, en consecuencia paradójico. Es nada más que “la búsqueda de lo maravilloso en tanto que realidad”.⁶⁴

Nesse texto de 1944, Hatzfeld relaciona a busca surrealista do maravilhoso com o racionalismo aberto da ciência contemporânea, que incorpora o paradoxo e o transcendental, em detrimento dos métodos racionalistas do século XIX, restritos ao campo da experiência. Cita Einstein e o paradoxo do espaço infinito-finito com “las consecuencias que se desprenden de su espacio finito curvo: si se continuara un línea recta indefinidamente volvería a su punto de partida original”, as descobertas químicas do átomo como um sistema de elétrons que irradia energia com o qual “reducimos todo a un fin último de energía, un algo activo y vital” e “hasta llegamos a alegar que el tiempo y el espacio coinciden como una dimensión en el espacio, que es el tiempo mismo” em referência à Física Quântica. “Heisenberg y Broglie”, escreve, “han hecho zozobrar los principios de Maxwell y la mecánica de Newton, que creían en el movimiento, tiempo y espacio absolutos.”⁶⁵ Qualifica de surrealistas os descobrimentos da astrofísica: “el sol no es el centro del cosmos sino sólo una galaxia, un sistema de estrellas de la Vía Láctea. Y hay un sinnúmero de tales galaxias con soles de volumen cien millones de veces mayor que el nuestro.”⁶⁶ Recorda as substâncias orgânicas sintetizadas pela química e as distâncias vencidas pelo telefone e o rádio quando

el mundo se ha transformado en un mundo de sombras y sueños por la restricción de la ley fundamental de causa y efecto. “Todo es puesto en duda. Ninguna certidumbre es posible. Dos y dos ya no son cuatro. Se ha descubierto un planeta que se ha llamado Urano, que marcha al revés. Todos sus satélites también marchan a la inversa, las ciencias llamadas exactas son una inmensa estafa” [...].⁶⁷

⁶⁴ HATZFELD, Helmut A.. *Superrealismo – observaciones sobre pensamiento y lenguaje del superrealismo en Francia*. Buenos Aires: Argos, 1951. p.7,8,9.

⁶⁵ HATZFELD, Helmut A.. *Op. Cit.* p.10.

⁶⁶ HATZFELD, Helmut A.. *Op. Cit.* p.11.

⁶⁷ *Idem.*

Para Hatzfeld, as forças do inconsciente que o surrealismo se dedica a estudar não são suscetíveis de evocação voluntária e introspecção concreta e, portanto, enfatizam uma realidade-sonho que é poética por princípio, mas tão ou mais verdadeira do que qualquer outra. Proust percebeu a questão: “Nuestra imaginación crea fantasmas que para nosotros son seres más preciosos que los reales.”⁶⁸ A filosofia do surrealismo seria para o crítico, portanto, a filosofia do impulso vital e da evolução criadora de Henri Bergson, em que a realidade é uma mudança contínua, perceptível apenas na memória:

[...] donde el pasado lejano existe en ‘forma tan real’ como el presente y como el futuro imaginable. El cambiante devenir se transforma en el inmutable ser y lo relativo en algo cuasi absoluto. El tiempo físico espacial es reemplazado por una duración psíquico-sensible. [...] nadie puede negar que podemos verificar en nuestro propio recuerdo impregnado de emoción, lo que Bergson quiso significar con sus afirmaciones anti-intelectuales: que ‘lejos de separarnos del mundo empírico (la intuición) nos mostró su realidad y su verdad’. [...] Proust vio esto [...] “Una hora no es meramente una hora. Es un vaso lleno de perfumes, sonidos, planes y climas. Lo que denominamos realidad es una cierta relación entre estas sensaciones y los recuerdos que, al mismo tiempo, nos rodean, relación que es destruida por una presentación cinematográfica desnuda”. La literatura superrealista, en consecuencia, significa algo parecido al bergsonismo: “intelectualizar en una obra de arte realidades extratemporales”.⁶⁹

Cabe sublinhar que, quando Hatzfeld desenvolve sua leitura do surrealismo em 1944, Breton já havia abandonado seus esforços em associar sua preocupação intelectual, artística e moral aos objetivos e método do comunismo internacional, que definiram o rumo do movimento desde o final da década de 1920, conforme atesta a publicação do Segundo Manifesto em 1930. A ambição bretoniana com o partido comunista pretendeu a reconciliação do espírito de revolta próprio do movimento com uma ação revolucionária, a ideia de uma insurreição espiritual aliada às necessidades da prática política, traduzidas em sua tentativa de associar as prerrogativas do surrealismo às demandas didáticas e propagandísticas do partido.

De acordo com Susan Rubein Suleiman, em *Limits Not Frontiers of Surrealism*, texto que apresentou em junho de 1936 em Londres, por ocasião da inauguração da Primeira Exposição Internacional do Surrealismo e da fundação do ramo inglês do movimento (e que coincide com o episódio da invasão dos trabalhadores parisienses às fábricas em Paris e se aproxima ao golpe em julho de 1936 na Espanha), Breton declinara de sua opção pela rua como o *locus focus* da prática surrealista.⁷⁰ No entanto, nesse texto que Hatzfeld tomou como

⁶⁸ HATZFELD, Helmut A.. *Op. Cit.* p.16.

⁶⁹ HATZFELD, Helmut A.. *Op. Cit.* p.12, 16.

⁷⁰ SULEIMAN, Susan R.. *Between the Street and the Salon - The Dilemma of Surrealist Politics in the 1930s.* In: TAYLOR, Lucien (org). *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R, 1990-1994.* New York: Routledge, 1995.

base para o seu estudo, o poeta surrealista reafirma sua adesão à teoria do materialismo dialético e às teses fundamentais de Marx e Engels, como a necessidade da revolução social e da luta de classes, e sobrepõe a ideia de que o fator econômico não é o único determinante na história, uma vez que o trabalho ao nível da superestrutura, como cumprem as descobertas e inovações surrealistas a respeito do inconsciente nos domínios da poesia e da arte, era igualmente necessário e efetivo para a revolução da sociedade. Jacqueline Chénieux-Gendron enfatiza que o correr dos anos 1930 deflagra um desvio na conduta política do movimento bretoniano, em que a poesia toma o lugar da ação: “écriture en act, et non pas recherche conceptuelle d’une vérité.”⁷¹ Portanto, segundo Suleiman, para Breton

Surrealism, in short, is the superstructural equivalent of the class struggle, whose ultimate aim is to abolish social and economic contradictions. That’s why Breton can consider Surrealist activity in the realm of poetry and art as the genuine artistic counterpart of social revolution; and why he can combat, as a surrealist, the aesthetic doctrine which by 1939 had become the official doctrine in Soviet Russia and in Western communist parties – the doctrine of socialist realism, which (in Breton’s words) “attempts to impose on the artist an exclusive duty of describing proletarian misery and the struggle for liberation in which the proletariat is engaged.” The trouble with social realism – aside from the fact that it seeks to regiment what should be totally free activity of the individual artistic imagination – is that it deals only with clearly declared intentions and surface representation. As such, says Breton, “this new doctrine flagrantly contradicts Marxist teaching” – for as Engels himself wrote in a letter in 1888, “The more the [political] of the author remain hidden, the better it is for the work of art”. [...] And if that argument is not enough Breton now rephrases the whole argument in Freudian terms (thus seeking to resolve, perhaps, what in 1930s was felt by many to be an unsurmountable contradiction between Freud and Marx): “We expressly oppose the view that it is possible to create a work of art of even, properly considered, any useful work by expressing the manifest content of an age. On the contrary, surrealism proposes to express its *latent content*” [...]. Socialist realism, by that criterion, is neither art nor useful; Surrealism is both.⁷²

A ênfase bretoniana da atividade surrealista na superestrutura vincula-se aos diferentes papéis atribuídos ao mito na busca do inconsciente e do maravilhoso. No início dos anos vinte, por exemplo, o surrealismo é ciente do poder irradiante do mito, mas o aborda com relativa distância histórica – os mitos são sempre dos outros:

La poésie est pourtant là, depuis XIX^e siècle, pour assumer le surgissement continu de l’irrationnel: Hugo, les grands "voyants", Apollinaire surtout ont revendiqué pour la modernité une place "merveilleuse": mythique. Dès lors les "fétiches d’Océanie et de Guinée" chers à Apollinaire sont les ancêtres directs de "grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts, fichés sur le bord des pistes spéculatives" ... et le long des routes, dont parle Aragon (*Le Paysan de Paris* [...]). Les distributeurs d’essence sont les idoles d’aujourd’hui, et bien "nous nous

⁷¹ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Op. Cit.* p.148.

⁷² SULEIMAN, Susan R.. *Op. Cit.* p.145.

signerons devant vos fontaines". Chez Desnos, Bébé Cadum sur son affiche engage une lutte titanesque avec Bibendum Michelin pour le rôle de Messie des temps modernes (*La liberté ou l'Amour!* [...]).⁷³

Contudo, as leituras que Aragon realiza de Schelling no período em que escreve *Le Paysan de Paris* colaboram para a compreensão do grupo de que os mitos do trabalho e da ordem na sociedade industrial registram o resíduo da atividade consciente do homem. Como explica Chénieux-Gendron, para Schelling o mito consiste em uma forma de sensibilidade correspondente ao processo pelo qual o Absoluto revela-se na consciência. Aragon introduz o Inconsciente no lugar do Absoluto e direciona a abordagem do mito a uma reflexão sobre os meios de conhecimento e apreensão da realidade.⁷⁴ No decorrer dos anos trinta, essa reflexão adquire na acepção bretoniana do mito como um *modelo projetivo*, um sentido materialista:

Puisque les mythes de *notre* société, fussent-ils les plus "modernes", confortent celle-ci dans ses injustices, ses hierarchies et son conformisme mental, il faut fabriquer un mythe collectif suffisamment séduisant et "vrai" pour que chacun y lise l'esquisse de son désir, pour qu'une collectivité oriente son inconsciente de masse vers ce modèle, et qu'ainsi une société nouvelle en découle.⁷⁵

Trata-se de conciliar a atividade surrealista como modo de criação de um novo mito coletivo no interior de um movimento mais geral e revolucionário de libertação do homem e da sociedade. Ao qual corresponde o uso cada vez mais frequente de Breton da noção medieval do "maravilhoso" para referir-se ao "inconsciente".

O projeto interrompido de *Contre-Attaque* em 1935, que pretendeu reunir surrealistas ortodoxos e dissidentes numa corrente única contra o fascismo, denunciaria uma vez mais as distâncias dos grupos bretoniano e batailleano, manifestas inicialmente com a publicação do Segundo Manifesto. Nesse período, enquanto Breton aprimora sua compreensão do surrealismo em termos de sociedade na dialética base e superestrutura, Bataille radicaliza as teses do baixo materialismo que haviam orientado surrealistas dissidentes em torno da revista *Documents* no final da década de 1920. A discordância se traduziu, principalmente, no conflito revolução *versus* revolta. Para Bataille, o sentido da revolta vinculava-se a uma apreensão religiosa e inoperante do trabalho de arte e uma focalização antropológica do comum que extrapola a abordagem materialista da sociedade. Nesse sentido, de acordo com Chénieux-Gendron,

⁷³ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Op. Cit.* p.145.

⁷⁴ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Op. Cit.* p.146.

⁷⁵ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Op. Cit.* p.146-147.

Le mythe demeure à la disposition de celui que l'art, la science ou la politique étaient incapable des satisfaire. Le mythe seul renvoi à celui que chaque épreuve avait brisé l'image d'une plénitude étendue à la communauté où se rassemblent les hommes. Le myth seul entre dans les corps de ceux qu'il lie et leur demande la même attente. Le mythe est peut-être fable mais cette fable est placée à l'opposé de la fiction si l'on regarde le peuple qui la danse, qui l'agit, et donc elle est la vérité vivante.⁷⁶

Assim, já nos aforismas que Carl Einstein publicara na revista *Documents*, em maio de 1929, lemos que

A história da arte á a luta de todas as experiências ópticas, espaços inventados e figurações.
De vinte anos para cá podemos constatar uma diminuição da realidade mecanizada e um aumento da invenção alucinatória e mitológica.
O quadro é uma defesa contra a fuga do tempo e, assim, uma defesa contra a morte. Poderíamos falar de uma concentração dos sonhos.⁷⁷

E, no vocábulo *Absoluto*, sua contribuição para o *Dicionário Crítico*, nota-se uma leitura bastante diversa da abordagem dialética de Aragon:

O absoluto é a soma das compensações da miséria humana. [...] O absoluto é poderoso por ser perfeitamente vazio: é graças a esse caráter que ele representa o cúmulo da verdade. Não se pode demonstrar nada pelo absoluto: o absoluto é justamente a verdade suprema que permanece indemonstrável. Só podem ser demonstrados os detalhes, os entreatos. Mas é precisamente essa impossibilidade de provar o absoluto que o torna inatacável. É impossível abalar uma mentira que, não tendo objeto, não pode ser reportada a nada: a mentira, de fato, só pode ser constatada se um objeto, fácil de abarcar com uma olhadela, não se mostra conforme, ou seja, só em casos sem importância. A mentira limitada por um objeto pode ser provada, mas jamais o artifício de uma construção, pois esta exclui o objeto. É assim que as obras de arte são indemonstráveis pelo fato de estarem separadas, como o absoluto, do objeto.

O absoluto é o maior dispêndio de forças feito pelo homem; que procura em seguida repescar as forças perdidas por meio de preces: logo se vê que o homem não suporta suas próprias forças, sendo obrigado a se separar delas para encontrar equilíbrio. É preciso acrescentar que o homem, antes de tudo, tem medo de si mesmo e de suas próprias criações, as entidades imaginárias que separou de si. Assim, faz de tudo para esquecer seus sonhos, por temer sua alma divagante. Creio que o homem sente menos temor diante do Universo que diante de si mesmo, pois não conhece o mundo, mas apenas um cantinho.

O absoluto foi a maior proeza do homem, foi graças a essa grande façanha que ele superou o estágio mitológico. Mas foi ao mesmo tempo sua maior derrota, porque estava inventando algo maior que ele. O homem criou sua própria servidão. Esse absoluto é idêntico ao vazio e àquilo que não tem objeto. É assim que o homem morre pelo absoluto e que é ao mesmo tempo seu meio de se libertar. O homem *se muere*, vítima de seus fetiches, cuja existência está mais ou menos situada no absoluto.⁷⁸

⁷⁶ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Op. Cit.* p.148-149.

⁷⁷ EINSTEIN, Carl. *Documents: Carl Einstein, 1919-1939*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019. p.21.

⁷⁸ EINSTEIN, Carl. *Op. Cit.* p.80-81.

Segundo Raul Antelo, está em ação nesses textos uma tentativa de resistir à destruição trazida pelo progresso e a elaboração de uma arte que fosse a-temporal ou trans-histórica (ver-se-á em Val del Omar uma elaboração equivalente em sua abordagem do eterno e da morte):

Opera então, de certo modo, na estética vanguardista, uma memória involuntária, uma vez que toda recordação nos devolve a coisa esquecida, mesmo que ao preço de apagar-se, e esse seu esquecimento é, paradoxalmente, sua própria luz. Se aquilo que vemos permanece esquecido atrás do que foi visto naquilo que se contempla, cabem, então, duas estratégias: ou teimamos, tal como o academicismo metafísico, que o ser é ao passo que o não ser não é; ou, em seu defeito, criamos uma instância moderna (anacrônica e logológica) a partir da noção de que o ser é um efeito de discurso e que, para determinarmos o sentido de uma imagem, é preciso inverter a operação corriqueira, já não indo do ser ao ver, mas, pelo contrário, passando do ver ao ser. Concluimos desse modo que a verdade existe, mas não é evidente, uma vez que está sempre deslocada e, portanto, opera sempre *en retard*; porém, e talvez mais fundamentalmente, compreendemos que não há critério inequívoco e absoluto da verdade, simplesmente porque, longe de ser um julgamento, a verdade é uma operação. Nenhuma imagem representa o Real, nem o substitui ou duplica.

Daí provém, em consequência, o princípio da saudade que a alma: há algo de elegíaco, com efeito, no fundo da memória de uma imagem, já que, no limite, a recordação que nada recorda é a mais poderosa das lembranças. Na aporia do sonho e da recordação, agindo em toda recepção diferida, não há, em suma, uma limitação ou uma fraqueza, mas uma profecia ligada à própria estrutura da consciência. Não é aquilo que vivemos e depois esquecemos que retorna, na sua incompletude, à consciência; somos nós, pelo contrário, que, finalmente, temos liberada a via para tudo o quanto nunca existiu, isto é, temos acesso ao esquecimento como parte de nós mesmos.⁷⁹

A questão, que se corresponde ao viés bergsoniano que Hatzfeld havia reconhecido no livro que dedica ao surrealismo, estaria, para Antelo, relacionada aos desenvolvimentos de Einstein e de Bataille da arte e do sagrado. Assim, se a obra permite realidades extra-temporais, a leitura que Einstein e Bataille realizam da obra de arte religiosa oferecem uma resposta ao problema benjaminiano da perda da aura e da impossibilidade do comum frente ao fascismo – assim como faz Val del Omar no Museu Nacional em Valladolid. No caso de Einstein, segundo Antelo, isso implica em transformar o espaço em uma função psicológica móvel na qual urge “eliminar os objetos rígidos, meros recipientes passivos de convenções históricas e, por tabela, questionar a própria visão como fiadora derradeira do conhecimento.”⁸⁰ A tarefa cubista, na qual o surrealismo se fundamenta, teria sido a de abolir as imagens mnemônicas “cuja tautologia criava a ilusão da imortalidade das coisas, já que é por meio das imagens descritivas que se procura evitar o aniquilamento do mundo pelo esquecimento.”⁸¹ Precisamente, “a hipótese de que a memória é uma qualidade característica do próprio

⁷⁹ ANTELO, Raul. Carl Einstein e o dom mimético. In: EINSTEIN, Carl. *Op. Cit.* p.209-210.

⁸⁰ ANTELO, Raul. Carl Einstein e o dom mimético. In: EINSTEIN, Carl. *Op. Cit.* p.211.

⁸¹ *Idem.*

material, ou seja, de que a *matéria é memória*”⁸² fundamenta o uso da *visão tátil* val-del-omariana.

Se, como se viu, no mesmo período em que Val del Omar realiza *Fuego en Castilla*, e tal como o cineasta granadino, Bataille empreende uma desconstrução do cristianismo em suas teses sobre o erotismo, a religião e o sagrado, nos quais ele relaciona surrealismo e barroco, deve-se aí considerar o efeito dos debates realizados no Colégio de Sociologia, que Bataille inaugura com Michel Leiris e Roger Caillois em 1938, após a fratura com Breton em *Contre-Attaque*.⁸³ Conforme Raul Antelo,

Na importante conferência de 1938 sobre a sociologia sagrada no mundo contemporâneo, não recolhida nas suas *Obras Completas*, Bataille afirma, por exemplo que o indivíduo se liberta das determinações do movimento social para recair numa dependência ainda mais injusta que, a seu ver, configura uma servidão voluntária. A saída, para Bataille, poderia ser encontrada no antagonismo, de que a arte moderna era, aliás, exemplo, e não mais no produtivismo, que por sinal o comunismo defendia como nobreza do trabalhador: é a luta e não o trabalho o que confere o valor comunitário.

Aprofundando a hipótese, mais adiante, em “O sagrado”, um ensaio de 1939, Bataille diz que o objeto dessa busca por parte dos artistas modernos já não é uma realidade substancial, mas um valor pautado pela impossibilidade de perdurar. A ideia de *instante privilegiado*, o *kairós*, é a única a descrever o acaso de sua busca: nada que constitua uma substância, mas, pelo contrário, aquilo que foge mal apareceu e não se deixa de forma alguma fígar. A arte da pintura ou da escritura são o meio para esses valores tornarem a reaparecer, uma vez que a tela ou o texto evocam, mas não materializam a aparição. Bataille compreende assim que o sagrado contemporâneo já não se refere a seres pessoais e transcendentais, mas a uma realidade impessoal, momento de comunicação convulsiva daquilo costumeiramente sufocado. Isso abre um novo campo de violência, talvez até mesmo um campo de morte, mas se trata de um campo onde é possível entrar para mais cabalmente dar vazão ao desassossego contemporâneo.⁸⁴

Em outras palavras, esse raciocínio desvela no pensamento de Bataille uma costura entre imagem, sacrifício, revolta e possibilidade do comum. Essa malha, que se configura nas investigações surrealistas do inconsciente e do sono, enreda de modo consistente a mística do cinema de Val del Omar – ela é, seguramente, a melhor representação de uma *imagem-duende*. Para compreender seu alcance na obra do cineasta é necessário retomar os vínculos iniciais do surrealismo com o mundo onírico, o sono, o sonho e a vigília em sua leitura do inconsciente.

⁸² *Idem*.

⁸³ Uma polémica se instaura entre Breton e Bataille quando, em 1935, Bataille defende armar as multidões em um levante contra o governo francês. Breton acusa Bataille de querer utilizar os mesmos métodos que ambos repudiavam no fascismo. Todavia, cabe notar a influência que exercerá em Bataille, muito mais do que em Breton, os episódios de luta da Frente Popular contra os nacionalistas na Espanha entre 1936 e 1939, em sua defesa do antagonismo diante dos efeitos nocivos do progresso.

⁸⁴ ANTELO, Raul. Carl Einstein e o dom mimético. In: EINSTEIN, Carl. *Op. Cit.* p.212.

Com efeito, é mais precisamente em Barcelona, em 1922, que Breton lança os primeiros alicerces do movimento e denuncia o fracasso da metafísica ocidental em elaborar uma concepção monista do homem e do mundo. Essa percepção, que de acordo com Gérard Duruzoi e Bernard Lecherbonnier deflagrará mais tarde, no Segundo Manifesto Surrealista, uma dialética sem resolução entre a matéria e o espírito, o indivíduo e o coletivo, Hegel e Marx, propõe o surrealismo como movimento de reencontro da atividade cotidiana com os valores eternos do amor, da liberdade e da poesia.⁸⁵ Na conferência de Barcelona, o elogio da imaginação e do maravilhoso corresponde à busca de um reencantamento do mundo, manifesto nas experiências com o automatismo, nas narrações do sono e na hipnose.

Contudo, na redação do Primeiro Manifesto do Surrealismo em 1924, Breton abandona as explorações com o sono e a hipnose, e concentra a atividade surrealista na prática do automatismo desenvolvida com Phillipe Soupault desde 1919 em *Les Champs Magnetiques*. A escrita automática não configura uma descoberta surrealista, sua prática remonta ao trabalho de Raymond Roussel e aos experimentos dadaístas, mas assinala o ditado do inconsciente. E a análise que os surrealistas dedicam ao inconsciente orienta suas abordagens do sonho, sua relação com a psicanálise, o caráter mágico da imagem poética e a prática dos jogos coletivos. Para Breton, o automatismo psíquico abaliza uma leitura do inconsciente mais libertador do que compulsivo e revela o *maravilhoso* como o princípio básico do surrealismo. Relacionado ao amor provençal, o *maravilhoso* assinala uma ruptura na ordem natural do mundo, porém, diferente do milagroso, não é necessariamente de causa divina. Em *Le Libertinage* (1924), Aragon apresenta o maravilhoso como a irrupção da contradição no real. Seu uso manifesta o fascínio surrealista pela magia e a alquimia, o *amor louco* e o pensamento analógico das práticas medievais. A ele se relacionam os conceitos de *beleza convulsiva*, que Breton elabora em *Nadja* (1928), e de *acaso objetivo* que desenvolve em *Les Vases Communicants* (1932), ambos refinados em *L'amour fou* (1938). Porém, em contraposição à Aragon, Breton desenvolve o *maravilhoso* menos como uma contradição a ser explorada, do que uma resolução, um modo de ultrapassar poeticamente a contradição.

Diferente de Freud, que desenvolve suas pesquisas do inconsciente em torno de uma repressão primordial e um conflito sem resolução de pulsões de vida e de morte na origem da vida psíquica, Breton elabora uma noção de inconsciente baseado em uma unidade originária. Em *Compulsive Beauty*, Hal Foster recorda que Breton havia se familiarizado com a psicanálise e desenvolvido sua leitura do automatismo com base nos trabalhos de Jean-Marie

⁸⁵ DUROZOI, Gérard. LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo, teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

Charcot, Pierre Janet e Emil Kraepelin. Porém, como atesta a publicação do Segundo Manifesto Surrealista, para a escola francesa a prática do automatismo defendida por Breton difundia o risco real da desintegralização da personalidade. Ao mesmo tempo, para Freud o automatismo seria apenas uma técnica na interpretação do inconsciente e não um fim em si, como queria Breton. Em sua oposição, Breton tornou o automatismo o cerne do surrealismo e, desafiando a escola francesa, ressignificou o sentido do automatismo como uma atividade de síntese entre percepção e representação, loucura e razão. Daí que, para Breton, o inconsciente, em seu aspecto *maravilhoso*, era concebido como uma faculdade original de reconciliação, capaz de acessar uma natureza idílica primordial ou, ao menos, de retomar suas imagens libertadoras.⁸⁶

Para Hal Foster, o problema do automatismo seria o de confundir a descentralização do sujeito com sua libertação, o distúrbio psíquico e a revolta social: o surrealismo pretendeu livrar os sujeitos das amarras do consciente, mas não os libertou das armadilhas do inconsciente. A tese é que, no íntimo, no lugar de um “estado de graça” conciliador, o automatismo desperta o mecanismo psíquico da repetição convulsiva e da pulsão de morte no âmbito do *estranhamente familiar* freudiano: às categorias bretonianas do *erótico-velado*, *explodente-fixo* e *mágico-circunstancial* que definem a beleza convulsiva em *L’amour fou*, Foster relaciona a indistinção real/imaginado, a confusão animado/inanimado e o desvio do referente pelo seu signo que, em última análise, manifesta-se como uma ansiedade inerente ao indivíduo por sua cisão primordial. “In short, just as surrealist automatism suggest not liberation but compulsion, so surrealism in general may celebrate desire only in the register of the uncanny, to proclaim death. According to this hypothesis, the thrust of surrealism goes against its own ambition”.⁸⁷ No entanto, como deixa claro também em *Exquisite Corps*, Foster considera que a face *estranhamente familiar* do automatismo (seja no âmbito do maravilhoso ou, mais precisamente, na figura do autômato) abre uma potência revolucínária que corrompe a racionalização moderna, que era o que almejava Breton:

[...] the Surrealists figured the uncanny aspects of reification and fragmentations in order to make these processes reflexively perverse, critically absurd, that they deployed the mere sources of error to which subjectivity is reduced in capitalist production against the supposed objectivity, the second nature, of its social order.⁸⁸

⁸⁶ Cf. FOSTER, Hal. *Convulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993. *passim*.

⁸⁷ FOSTER, Hal. *Op. Cit.* p.11.

⁸⁸ FOSTER, Hal. *Exquisite Corps*. In: TAYLOR, Lucien (org). *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*. New York: Routledge, 1995. p. 169. Cf. também FOSTER, Hal. *Convulsive Beauty*. *Op. Cit.*

Entretanto, Foster não avança no debate do surrealismo introduzido pela teoria crítica (por Walter Benjamin, principalmente), pois sua leitura considera a experiência surrealista tão-somente em termos de uma dialética da sociedade industrial: “this may be where the political in Surrealism lies: less in its stormy party affiliations and isolated anarchistic gestures than in its uncanny ability to oppose to modern rationalization its other face.”⁸⁹

Uma leitura do surrealismo desconstrutiva de toda ontologia da verdade e de toda autonomia do visual deveria interpor ante a razão e sua imagem, o filósofo e a fantasia, uma *physis* que, a modo de Goya, aparece incluída em sua exclusão permanente.⁹⁰ Em outras palavras, a inoperância implica em introduzir na obra um vetor de transmissibilidade – a exemplo do coeficiente artístico duchampiano – e suscitar no que é de âmbito individual um traço de passado que seja também o de uma coletividade, uma comunidade impossível de ser restaurada, mas capaz de transformar o presente. Nos termos de Walter Benjamin, isso implica em considerar também a imagem como uma fantasmagoria, e corresponde ao ultrapassamento da dialética.

Para Walter Benjamin a potência política do surrealismo configura-se no bipolo vigília-sono. Em *O surrealismo, o último instâneo da inteligência europeia*, escrito em 1929, Benjamin afirma:

[...] a vida era digna quando se dissolvia a fronteira entre a vigília e o sono, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes e a linguagem só parece autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som se impenetravam com exatidão automática de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda que chamamos sentido. A imagem e a linguagem passam na frente. Saint-Pol-Roux afixa em sua porta um aviso, quando se recolhe para dormir pela manhã: "Le poète travaille". Breton avisa: “silêncio, para que eu passe onde ninguém jamais passou, silêncio!... Eu te seguirei minha bela linguagem". A linguagem tem precedência.

Não apenas precedência com relação ao sentido. Também com relação ao Eu. Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez. Não é este o lugar para descrever a quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura – sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio. É um grande erro supor que só podemos conhecer das “experiências surrealistas” os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga. Lenin chamou a religião de ópio do povo, aproximando assim essas duas esferas muito mais do que agradaria os surrealistas. [...] Porém a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ ANTELO, Raul. *O sono/sonho da razão*. Conferência na Escola Brasileira de Psicanálise, Seção SC, out. 2019.

antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas.⁹¹

Se o sonhar participa da história, os surrealistas ensinaram que o lado que as coisas oferecem ao sonho é o *kitsch*. “O lado desbotado pelo hábito e adornado de frases feitas.”⁹² O sonho já não abre uma distância azul, tornou-se cinzas, a cinza capa de pó sobre as coisas:

Os sonhos são agora um caminho direto à banalidade. De uma vez para sempre, a técnica revoga a imagem externa das coisas, como notas de banco que perderam a validade. Agora a mão se agarra a esta imagem uma vez mais no sonho e tateia seus contornos familiares para despedir-se. Ela toma os objetos pelo lugar mais comum. Que não é sempre o mais adequado: as crianças não seguram um copo, metem a mão dentro.⁹³

O sonho, como o *kitsch*, é um disparate. Isso que se diz ser um pensamento luminoso, pensamento relampejante, é sempre um disparate, lembra José Bergamín. Uma iluminação profana:

El disparate es explosivo: choca con nosotros, y al chocarnos, detona. El disparate es chocante, detonante para el pensamiento. Por eso se hace sin pensar, o mejor, sin reflexionar: porque el disparate es pensamiento; es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento. Dicho y hecho, sin más. Explosivamente. Cada vez que se hace un disparate se inventa de nuevo la pólvora del pensamiento. Y cuando el pensamiento se dispara de este modo explosivo, luminosamente, como el rayo, alcanza la máxima velocidad conocida: la de la luz. Y de ahí, el que se diga “rápido como el pensamiento”: como el pensamiento disparatado, que es el pensamiento relampagueante, luminoso. Eso otro, que también suele llamarse *una idea luminosa*, es siempre un disparate.⁹⁴

E quando o sonho coincide com o despertar, o disparate se anuncia como uma “iluminação profana” (como queria Benjamin). Pois, “El disparate no se dice, se hace; pues cuando el disparate se dice, cuando el disparate se puede decir, es que ya se ha hecho. [...] Por eso es poético: creador.”⁹⁵ Assim, se a técnica revoga a imagem das coisas e o valor de uso transforma-se em valor de troca, o surrealismo, como o *kitsch*, afirmam a potência redentora do disparate na imagem tornada fantasmagoria.

Para Benjamin, pensar é imobilizar as ideias: “quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através

⁹¹ BENJAMIN, Walter. O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia. *Magia e técnica, Arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.22-23.

⁹² BENJAMIN, Walter. Onirokitsch: glosa sobre o Surrealismo. *Revista USP*: São Paulo, n.33, vol.XX-XX, p.188, mar/maio 1997.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ BERGAMÍN, José. *El disparate en la literatura española*. Ciudad de México: Séneca, 1940. p.26-28.

⁹⁵ BERGAMÍN, José. *Op. Cit.* p. 26.

do qual essa configuração se cristaliza em mônada.”⁹⁶ Cabe aprofundar o tema. Conforme Benjamin, diz o Primeiro Manifesto Surrealista:

Os interlocutores são liberados da obrigação da cortesia. Quem fala não vai deduzir uma tese. Quanto à resposta, ela não repara por princípio no amor próprio daquele que falou. As palavras e as imagens não servem ao espírito do que escuta mais do que um trampolim.⁹⁷

Para o filósofo alemão, o sonho é “o ritmo com o qual a única verdadeira realidade abre passagem”. Em *Onirokitsch*, texto em que Benjamin aborda a relação do surrealismo e do kitsch, delineiam-se as bases da teoria da imagem benjaminiana – “quanto mais verdadeiramente um homem sabe falar, tanto mais felizmente o mal entendemos”, afirma.⁹⁸ Essa questão é desenvolvida em *Doutrina das semelhanças* (1933), quando Benjamin afirma que a dimensão mágica (mimética, disparatada) da linguagem não se desenvolve em separado de outra, representacional (semiótica)⁹⁹. Assim, com a força de um relâmpago (lembre-se que para Bergamín o disparate é um raio), o sonho abre caminho a uma imagem dialética:

O índice histórico das imagens [...] não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. [...] A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.¹⁰⁰

Para Raul Antelo, o método constelacional benjaminiano é um ensaio sobre a técnica do despertar, uma tentativa de compreender a reviravolta da rememoração:

[...] Não é uma progressão, mas uma imagem intermitente, que salta, pula à vista. Na medida em que o comum interpreta suas condições de existência e as explica, elas encontram sua expressão no sonho e sua interpretação no despertar. O sonho ou,

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *Magia e técnica, Arte e política - Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.231.

⁹⁷ BRETON, André. Primeiro Manifesto do Surrealismo. *Apud* BENJAMIN, Walter. *Onirokitsch*: glosa sobre o Surrealismo. *Revista USP*: São Paulo, n.33, vol.XX-XX, p.188, mar/maio 1997.

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. *Onirokitsch*: glosa sobre o Surrealismo. *Op. Cit.* p.188.

⁹⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *A Doutrina das Semelhanças*. *Magia e técnica, Arte e política - Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006. p. 505.

antes, o despertar é o melhor exemplo da reviravolta dialética, por isso, a seu ver, somente as imagens dialéticas são imagens autênticas, ou seja, não-arcaicas, e o lugar onde as encontramos não é outro que a linguagem.¹⁰¹

No íntimo, trata-se, como fez Proust (conforme mencionado acima) de transformar a memória, que é, como o sonho, uma experiência individual da *Erlebnis* (característica do indivíduo solitário), em acontecimento ou busca comum: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, [...] uma chave para tudo o que veio antes e depois”.¹⁰² Ainda que a experiência de Proust nada tenha a ver com a grande experiência coletiva da *Erfahrung*, na qual se fundamenta a narrativa tradicional, o caráter intermitente da rememoração (a anamnese) aprofunda dialeticamente uma experiência que é política. O empobrecimento da experiência (a degradação da *Erfahrung*, a impossibilidade de compartilhar a história) obedece ao mesmo processo de secularização que Benjamin analisa na perda da aura da obra de arte reproduzida tecnicamente, pois o objeto da técnica também carece de um conhecimento acumulado, que é, no caso, o do artesanato.¹⁰³ Contra a aniquilação da experiência do comum, é que Benjamin afirma nos sonhos e no *kitsch*, uma energia de rememoração. Assim, o surrealismo:

Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no antiquado, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas com mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação desses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário. [...] o casal Breton e Nadja conseguiu converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de chuva de uma nova residência. Os dois fazem explodir as poderosas forças "atmosféricas" ocultas nessas coisas. Imaginemos como seria organizada uma vida que se deixasse determinar, num momento decisivo pela última e mais popular das canções de rua. O truque que rege esse mundo de coisas (é mais honesto falar em truque do que em método) consiste em trocar o olhar histórico do passado por um olhar político.¹⁰⁴

¹⁰¹ ANTELO, Raul. *O sono/sonho da razão*. Conferência na Escola Brasileira de Psicanálise, Seção SC, out. 2019.

¹⁰² GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.15.

¹⁰³ *Idem*, p.10-11.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia. *Op. Cit.* p.25-26.

O artifício surrealista consiste, portanto, em conferir valor ao transitório, frente à impossibilidade de permanência desses objetos. Desse modo, a *iluminação profana* (a invocação do comum) se configura no texto e na obra, através de uma operação de montagem na qual a obra é portadora de um fetiche (valor de trânsito).

A questão foi trabalhada por Agamben em *Estâncias, a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (1977). Agamben recupera o texto de 1927 de Freud, *Fetichismus*, que trata do problema daqueles indivíduos cuja eleição de um objeto é ditada pelo fetiche. Para Freud, a origem da fixação fetichista está em uma *Verleugnung*, uma dupla negação que se origina no menino ao tomar consciência da ausência de pênis na mãe. No caso, o fetiche seria um substituto para a ausência do pênis da mulher, cuja existência não pode mais ser renunciada pelo indivíduo. Trata-se de um

conflicto entre la percepción y la realidad, que lo empuja a renunciar a su fantasma, y el contradeseo, que lo empuja a negar su percepción, el niño no hace ni una cosa ni otra, o más bien, hace simultaneamente las dos cosas, llegando a uno de esos compromisos que sólo son posibles bajo el dominio de las leyes del inconsciente. [...] El fetiche, ya se trate de una parte del cuerpo o de un objeto inorgánico, es por consiguiente al mismo tiempo la presencia de aquella nada que es el pene materno y el signo de su ausencia; símbolo de algo y a la vez su negación [...].¹⁰⁵

Para Agamben, um processo mental de tipo fetichista pode ser encontrado na linguagem poética, no uso da sinédoque, da metonímia e da metáfora. No caso da metonímia:

a la sustitución de la parte por el todo que ésta opera (o de un objeto contiguo a otro) corresponde, en el fetichismo, la sustitución de una parte del cuerpo (o de un objeto anexo) al copartícipe sexual completo. [...] la sustitución metonímica no se agota en la pura y simple sustitución de un término a otro: el término sustituido es, por el contrario, a la vez negado y evocado por el sustituto con un procedimiento cuya ambigüedad recuerda de cerca a la *Verleugnung* freudiana, y es justamente de este modo de referencia negativa de donde nace el particular potencial poético del que queda investida la palabra.¹⁰⁶

A metáfora, por sua vez,

[...] sustituye una cosa con otra, no tanto para llegar a ésta como para huir de aquélla, y si es verdad, como se ha sostenido, que es originalmente un nombre sustituido para un objeto que no debe nombrarse, la analogía con el fetichismo es todavía más evidente que en la metonimia.¹⁰⁷

¹⁰⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001. p.70.

¹⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Op. Cit.. p.69-70.

¹⁰⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Op. Cit.. p.71-72.

De um modo mais amplo, para Agamben, a operação linguística é também signo de um procedimento característico da arte moderna, que diz respeito ao não acabado, em que obra e texto configuram uma entidade aberta, não substancial.

Schlegel, a quien se debe la profética afirmación de que muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos, mientras que “muchas obras modernas lo son al nacer”, pensaba, como Novalis, que toda obra terminada estaba necesariamente sujeta a un límite, del que sólo el fragmento podía escapar. [...] casi todas las poesías modernas, de Mallarmé en adelante, son fragmentos, por cuanto remiten a algo (el poema absoluto) que no puede evocarse nunca integralmente, sino sólo hacerse presente a través de su negación. [...] aquí el objeto sustituido (el “todo” al que remite el fragmento) es, como el pene materno, inexistente o ya no existente, y lo no-acabado se revela por lo tanto como un perfecto y puntual *pendant* de la *Verleugnung* fetichista.¹⁰⁸

Contemplada por meio de uma operação fetichista – que para Benjamin conforma o “truque” no qual o surrealismo escapa à alienação do capital –, a obra de arte moderna promove a destituição da hermêutica. Recorde-se os textos de Breton e Aragon sobre as colagens de Max Ernst apresentadas em Paris em 1921, na exposição *La Mise sous whisky marin*, que, com a publicação de *Champs Magnetiques* em 1919, lançaram as bases do surrealismo. No catálogo da exposição, Breton vê nos trabalhos de Ernst uma exploração das possibilidades abertas pela reprodutibilidade técnica da imagem (cinema e fotografia) que, tal como o automatismo, se baseia na transformação de elementos pré-existentes “l’image toute fait d’un objet”.¹⁰⁹ Em Ernst, proliferam recortes de fontes diversas como gravuras de

¹⁰⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Op. Cit. p.71.

¹⁰⁹ De acordo com Elza Adamowicz, “Breton states that with the invention of photography traditional modes of pictorial expression have been rendered redundant, just as automatic writing, defined as “la photographie de l’esprit”, has disrupted the verbal field. [...] Breton’s choice of lexical terms, whether referring to the material used (‘réaltés’) or to the effect of the encounter (‘étincelle’), grounds collage as a general aesthetic principle which would subsequently be applied to both pictorial and verbal modes of expression”. ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p.3-4. Para Adamowicz, a estética da montagem surrealista está intimamente ligada às operações fetichistas da metáfora e da metonímia. Nesse sentido, ao analisar o filme de Buñuel e Dalí, *Un chien andalou* (1929), considera: “It resists interpretation, yet teases the spectator with a multiplicity of possible meanings. Graphic forms generate series of images or objects, disrupting the narrative, and resonating with other similar designs. The striped motif, for instance, migrates from the tie to the box to the wrapping paper and back to the tie, each contained within the other like a Chinese puzzle, the very repetition of the motif inviting interpretation – as if the viewer, like the female protagonist, could unpack a meaning from this Pandora’s box – yet offering no clear meaning. The striped box tantalizes the viewer with the possibility of meaning while obstinately refusing to function as a fixed sign. It migrates from the cyclist to the apartment (where it is laid out on the bed), to the street again (where the severed hand is placed) and finally to the seashore. Props become fetishes become props again; they disintegrate and are finally abandoned. The process is actually thematized in the last sequence of the film, where earlier fetish objects – box, cord, tie, frills (the script added the bicycle, not shown in the film) – literally resurface, washed up by the sea as pieces of flotsam, picked up and thrown away, like empty props, reified signs of possible narratives, a return to the banality of the real, signs returning to objects, a variant now played out, but always open to reassembly. Similarly, the juxtaposition of woman’s face and male hand in the opening sequence, potent with dramatic meaning, become the banal gestures of a lovers’ meeting (with watch restored!) This suggests that Buñuel and Dalí are playing with signifying processes.

enciclopédias, desenhos de tratados anatômicos, diagramas de engenharia, reagrupados e colados em novas combinações, na companhia de títulos e fragmentos de textos em inglês, francês e alemão. Conforme escreve Elza Adamowicz, em *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, o caráter inovador da colagem para a formação do grupo surrealista estaria menos na articulação palavra e imagem do que no encontro de realidades disparatadas (em que a operação lingüística é também uma operação de montagem), cujo valor residiria, segundo Breton, na capacidade de “nous dépayser en notre propre souvenir”, em ser estrangeiro no próprio recorde.¹¹⁰

Assim, o fetiche, que para Barthes insere na obra um caráter obtuso, desfaz o imperativo da correspondência mnemônica e, no lugar de uma *amnésia* – a destruição do comum –, inaugura um trabalho (amoroso) de *anamnese*. Por meio do fetiche, portanto, a obra ou o texto surrealista, como o sonho, são portadores de uma *iluminação profana* e carregam em si o momento oportuno (*kairós*) do despertar. Para além de Freud,

el fetiche se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible que satisface una necesidad humana precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente.¹¹¹

Assim, que o fetiche compartilhe com o sagrado um momento de comunicação convulsiva própria do despertar, demonstra a etimologia do português *feitiço*, sob o qual o termo é fundado: menos que um reencantamento do objeto (*fatum, fari, fanun*), o termo – que procede do latim *factitius* “artificial” ao qual se relacionam *fas, fanum, feria*, de origem religiosa – entoa o sentido arcaico (antropológico) de “fazer um sacrifício”: *facere*.¹¹² Em outras palavras, o caráter fetichista da obra é também a sua parcela de sagrado, o coeficiente artístico

Metonymic or simply syntagmatic links replace narrative logic, the proliferation – and consequent defusion or dissolution – of meanings impedes the linear unfolding of the story. The multiplicity of possible yet inconclusive referential or symbolic meanings itself frees the images from any narrative function to float freely as itinerant signs, and the viewing subject is subjected to the delirious interpretations of Dalí’s paranoiacriticism – or indeed confronted with the absence of meaning. Interpretations are all the more open since objects and actions are not firmly grounded in a fixed diegetic development. Untrammelled by syntactic constraints, they can proliferate freely.” ADAMOWICZ, Elza. *Un chien andalou/CINÉ-FILES: The French Film Guides*. New York: I.B. Tauris, 2010. p.54-55. Roland Barthes desenvolveu o tema da metáfora e do fetiche em sua leitura de *A história do olho* de Georges Bataille, distanciando-se da abordagem materialista do surrealismo na medida em que abordou a relação entre o surrealismo e a imagem para além de uma dinâmica compensatória campo-cidade, arcaico-moderno, centro-periferia, desenvolvido-subdesenvolvido – que, para Bataille, perpetuaria uma relação de dependência. Cf. BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. *A história do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

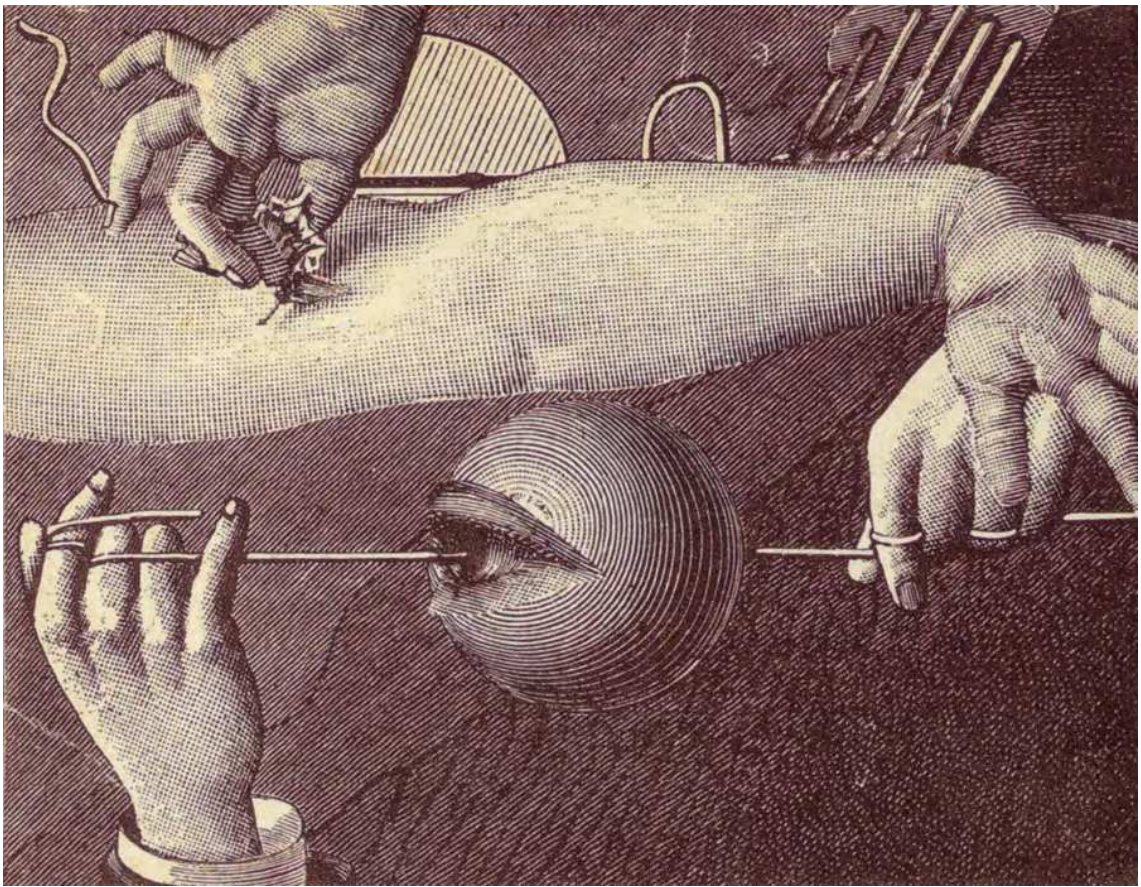
¹¹⁰ ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. Op. Cit. p.4.

¹¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Op. Cit. p.72.

¹¹² *Idem*. p.76.



Max Ernst
Die Anatomie als Braut (Anatomia da noiva), 1921, Colagem, guache e grafite sobre papel, 10,7 x 7,8 cm
(Centre Pompidou, Paris)



Max Ernst
Capa de *Répétitions* de Paul Éluard, 1922

de um valor comunitário ou da sua transmissibilidade.¹¹³

A ele se conecta o sentido de fantasmagoria da mercadoria: dado místico que, segundo Marx, o produto do trabalho adquire quando ao seu valor material, de uso, se sobrepõe um valor de troca, imaterial. Conforme analisou Benjamin, nas galerias e nos pavilhões de cristais das Exposições Universais, as mercadorias e as obras de arte compartilham o olhar maravilhado dos visitantes (*un coup d'oeil féérique*, como sublinha Agamben) e, como se estivessem envoltos em uma auréola luminosa, sugerem a epifania do inacessível. No entanto, tanto quanto um acesso interrompido, o ingresso de um objeto na esfera do fetiche sugere uma transgressão da regra que dá a cada coisa um uso apropriado: seja da esfera do impalpável ao divino, da violação do seu valor de uso ou o desvio do desejo de um objeto particular.¹¹⁴ Isso significa que, mais do que esquecimento de mundo, a fantasmagoria reconfigura-se em sagrado contemporâneo – “realidade impessoal, momento de comunicação convulsiva daquilo costumeiramente sufocado”, conforme dizia Raul Antelo.

A modo de conclusão, tanto quanto o surrealismo bretoniano se inclinou para a construção de um *modelo projetivo* da sociedade, reverbera a sentença de Benjamin de que “nem sempre o surrealismo esteve a altura de uma iluminação profana e à sua própria altura”.¹¹⁵ Na medida em que tomou o sonho desde uma visão mediúnica, o surrealismo se afastou de sua potência revolucionária. Contudo, sua potência é plenamente reafirmada tanto no *Cinema Sonâmbulo* de Val del Omar quanto nos desenvolvimentos do surrealismo na Espanha, que serão tema dos próximos capítulos.

¹¹³ Em *O Ato Criador* (1957), Marcel Duchamp explica: “No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador, falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente. A fim de evitar um mal entendido, devemos lembrar que este “coeficiente artístico” é uma expressão pessoal da arte à *l'état brut*, ainda num estado bruto que precisa ser “refinado” pelo público como o açúcar puro extraído do melado; o índice deste coeficiente não tem influência alguma sobre tal veredicto.” DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 1973. p.73-74.

¹¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. *Op. Cit.* p.80.

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia*. *Op. Cit.* p.23.

3. O Cinema Sonâmbulo de *Aguaespejo granadino*¹¹⁶

Conforme se viu, a operação fetichista surrealista introduz no transitório um valor que possibilita cambiar o olhar histórico por um olhar político, e reelaborar a experiência do comum. No interior desse processo, por meio de uma aproximação entre mística, flamenco e sonho, o “cinema sonâmbulo” de Val del Omar concebe as próprias imagens como matéria e fantasmagoria. A hipótese central dessa tese é a de que, sendo partidário de uma estética surrealista, o projeto val-del-omariano (como o de Bataille) possibilita a apreensão e a experiência da comunidade em sua própria irreversibilidade, por uma via que é simultaneamente, portanto, metodológica e antropológica (*logos* e *pathos*). Isso implica em reconhecer em Val del Omar, conforme se verá, o germen de uma articulação possível e necessária entre as teorias da imagem e da comunidade de Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, o otimismo e o pessimismo contemporâneo, a sobrevivência e a impossibilidade da comunidade.

No século XX, e desde o final do XIX, no auge de sua configuração como cultura de massas, o flamenco e as touradas foram associados ao “mau gosto” e à decadência cultural (fenômeno conhecido por *flamenquismo*). Em “Las ínfulas del Flamenco”, José Bergamín analisa a crítica jornalística de Eugenio Noel, quem relacionou o flamenco a uma “praga popular” ou “enfermidade social”. Para Bergamín, o flamenco, o canto e a copla, não são manifestações populares, ou melhor, são as menos populares do popular. O flamenco é, ao mesmo tempo, uma tradição e uma escola, nacional e estrangeiro, de modo que (pode-se pensar) o problema de sua degeneração se reflete bem menos no popular do que naquele que a constata. Diz Bergamín:

[...] no creo que muchos sepan exactamente lo que sea eso de “flamenquismo” que hasta por su mismo nombre no tiene sentido preciso y claro. [...] Don Antonio Machado y Álvarez, padre de los poetas Antonio y Manuel, tituló su colección de coplas o cantares andaluces – preciosísima selección – “colección de cantes

¹¹⁶ Agradeço à Profa. Dra. Susana Scramim pela bibliografia oferecida e pelo amplo debate a respeito dos vínculos da poesia espanhola e brasileira que conduziu no seu curso “A voz imprópria – poetas diante da Espanha”, ministrado na Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina em 2015/1.

flamencos...” “Los cantes flamencos – escribía Machado que firmaba su libro com el seudónimo de Demófilo – “nombre por cierto significativo” como Cervantes diría – constituyen un género poético, predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un *género propio de cantaores*; quien tuviera medios y virtud para poder vivir entre éstos algún tiempo, podría poner al pie de cada copla al autor de ella, y entonces se vería que unas, por ejemplo, eran del tío Perico Mariano, otras de Fillo, otras de Juanelo, otras de Bizco Sevillano, otras de Pelao de Utrera, otras de Juana la Sandita, otras de María Borrice... El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, a que llamaríamos “dilettanti” si se tratara de óperas, desconoce estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado”. [...] Y Rodríguez Marín – que tituló sus colecciones de cantares andaluces sencillamente populares – cita y subraya, como digo, prestándoles toda su autoridad a estas afirmaciones de Demófilo, esto es, de Machado. Luego, lo popular no es lo flamenco, aunque a veces esto pase de contrabando sus fronteras. Lo flamenco, según eso, es una cosa aparte, cosa de “profesionales”, de especialistas que ni viene del pueblo ni va a él.¹¹⁷

Não há dúvidas que o *flamenquismo* se associa ao *kitsch*. Como Noel com o flamenco e as touradas, Greenberg disse, na década de 30, que o *kitsch* era “virulento” e devia ser extirpado. Para Benjamin, o perigo reside, do contrário, em ignorar-se que o que se apresenta como moda, passageiro ou degradado frente ao eterno de uma tradição, guarda uma reminiscência cuja energia é capaz de enfrentar a violência aferida à tradição. Portanto, mais do que encerrar uma dialética alta/baixa cultura, caberia analisar o quê do passado ainda pode ser recuperado. Para Benjamin, o *kitsch* inaugura a possibilidade de construir um conceito de *história* no qual o “estado de excessão”, a violência, é a regra geral - posição resgatada pelos atuais pensadores da *biopolítica* italiana.¹¹⁸ Com o *kitsch* é possível elaborar a experiência do comum onde ele é afastado, no interior da violência: “A moda tem um faro para o atual onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. É um salto de tigre em direção ao

¹¹⁷ BERGAMÍN, José. *Al volver*. Barcelona: Seix Barral: 1962. p.142-143.

Grosso modo, durante o franquismo, o flamenco foi incorporado pelo regime como uma manifestação nacional ditada pela liturgia católica e como uma mercadoria de exportação nacional. Quando, durante o franquismo (como hoje), a cultura cigana era marginalizada socialmente, Val del Omar, na esteira de Lorca, chamava atenção para o dinamismo das culturas orientais na Península Ibérica na configuração da “Espanha” e do “espanhol”. As aproximações da vanguarda com as formas de vida cigana tinham frequentemente um teor revolucionário, em *El Ojo Partido – Flamenco, Culturas de Masas y Vanguardia, tientos y materiales para una corrección a la historia del flamenco*, por exemplo, Pedro G. Romero, trata da importância da cultura cigana no trabalho gráfico, poético e ativista de Helios Gómez contra Franco durante a guerra civil, nos campos de concentração e na prisão em Barcelona. Cf. ROMERO, Pedro G. *El Ojo Partido – Flamenco, Culturas de Masas y Vanguardia, tientos y materiales para una corrección a la historia del flamenco*. Sevilla: Athenaica, 2016.

¹¹⁸ Afirma Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.” BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história. Magia e técnica, Arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.226.

passado”.¹¹⁹ Pois, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão dessa cultura.

No interior do debate sobre *flamenquismo*, o *pueblo* não é apenas olvidado, como tem anulado seu futuro: o *flamenquismo* pressupõe a Guerra Civil. Daí a importância de leituras como a de Val del Omar e Lorca a respeito do *cante jondo*. Não por pouco, o primeiro se tornou exilado no próprio país e o segundo foi assassinado pelo franquismo: eles procuraram resgatar o “agora” das energias revolucionárias de um *pueblo* (“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”, diz Benjamin).¹²⁰ Em Val del Omar, a força desse resgate reside justamente em recuperar essa figura do “passe”, esse “ser de contrabando” (que, como assinalou Bergamín, atravessa a história do flamenco), na imagem da *nana* (via Lorca) e do místico (via San Juan de la Cruz). No tempo dos trovadores, essa figura era conhecida como *vilão*, o servo que por ser mais próximo do senhor feudal recebia certos privilégios e tinha menos deveres. Era vilão, o *jogral* que apropriava-se das poesias desenvolvidas nas cortes para oferecê-la à gente mais humilde das vilas em troca de pagamento (precursor do *flâneur*).

Cabe notar que Val del Omar dedica-se ao cinema após um período de meditação nas Alpujarras granadinas, nos montes da Sierra Nevada. Paralelo à produção dos seus filmes, elaborou uma série de poesias chamadas *Tientos*. Conhecidos palos flamencos, os *tientos* conformavam na música barroca uma amarração entre as peças – daí que o nome *tiento* possa ser traduzido por corrente. Dentre os *tientos* val-del-omarianos, está uma leitura das canções entre a *alma* e o *esposo*, de San Juan de la Cruz, *Noche de San Juan*. Na angustiante busca do ser amado, o próprio mundo lhe escapa, transitório como em *seguidillas*. O encontro no leito ao fim do poema idealiza a ascensão da alma, quando o eu lírico e a amada (o sujeito e o objeto) “ardem, queimam” e se desfazem por inteiro. Essa “cópula conmocional apojimante” definia, para Val del Omar, a experiência do cinema.¹²¹ Segue o poema:

Noche de San Juan (s/d)

Y digo como aquel o aquella
entre las flores:
¿A dónde te escondiste,
amada, y me dejaste con gemido?
Como gacela huiste,
habiéndome herido;

¹¹⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *Op. cit.* p. 230

¹²⁰ *Idem.* p. 229-230.

¹²¹ ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *José Val del Omar. Escritos de técnica poética y mística*. Madrid: Ediciones La Central/Centro de Arte Museo Nacional Reina Sofía, 2010.

salí tras ti, clamando y eras ido.

Y sigo entre los vientos, las prisas los sudores:
pastores, marineros, antiguos astronautas, mis amigos,
allá, por los océanos de trigo,
o por los campos del mar, o del cielo el estío,
acaso apareciera, por azar o ventura,
como un dios derrotado, o un mendigo,
aquel que yo más quiero.
Decidle que adolezco, peno y muero.

Buscando mil amores,
iré por esos montes y riberas;
probaré sus olores,
amaré sus quimeras
cruzaré continentes y fronteras.

Y arrecia la tormenta del verano
y en el fragor del trueno y la aventura
pregunto a las pequeñas criaturas:
¡Bosque hermano, madre mar, cielo suave,
hollados por la planta del amado,
poblados de gnomos, peces, y de aves,
de sol bien adobados,
decid si por vosotros ha pasado!

Y allí que me contestan los sonos engañosos del silencio:

girones derramando,
pasó por estos seres su hermosura
y yéndolos mirando,
con sola su figura,
temblando los dejó con su locura

Y digo para mí, oscurecido
pues siento que me enfango en el olvido:
¡Ay, quién podrá sanarme,
acaba de entregarte ya postrero,
no quieras evitarme
jamás, ya, mensajero
pues siempre tú me dices lo que quiero!

Y todos cuantos duermen
en ti se van metiendo
y todos más me sienten
pues yo ya estoy viendo
en ti, y quedo amaneciendo.

Mas, ¿cómo perseveras
si vuelas, no viviendo donde vives
y yendo a las afueras
del mundo que recibes
frente a lo que de mí en ti concibes?

¿Por qué, pues, no has llegado
al viejo marinero y le sanaste?
Y pues me lo has robado,
¿por qué aquí le dejaste
y no tomas el robo que robaste?

¡Apaga los volcanes
que siento ya rugir en mis entrañas,
pues veo mis afanes
ir de aquí para allá en las montañas
cubiertas de escondidas alimañas!

¡Oh luna blanca, inmaculada, plena,
si en tus rostros inmensos, plateados,
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

Apártalos, amado naufragado,
hermano enamorado,
criatura del viento y de la espuma,
último dios que cruza la frontera,
la del mar, la del tiempo, la del aire.
Me encuentro agazpada en la ladera
del océano, perdida entre la bruma.
Quiero saltar, volar, hacer locuras,
sin parar, sin descanso, ni fatiga alguna,
quiero remontarme a tanta altura
que Andrómeda sea mi amiga
y el errante cometa del amor mi cura.

Apártalos, amado naufragado,
hermano enamorado,
ven de vuelo conmigo
al infinito.
Vamos juntos, volando amando
tentando las estrellas
derramando los cuerpos celestes en cascadas
abriendo la matriz del mundo en mil miradas

Ven de vuelo hacia adentro.
Vulnerado:
Herido.

Reposa en mí,
y yo en ti,
Como ciervos-palomas
escondidas.

Ya asoma el otero
de mañana nueva
Y año nuevo, nuevo.
Ya el aire común de nuestro vuelo
es nuestro lecho común
y somos uno.¹²²

San Juan de la Cruz é uma “figura de passe” por excelência para Val del Omar (como é também, ver-se-á mais adiante, Rosalía Castro, a cancioneira galega). Viveu na extrema pobreza e recebeu uma educação jesuítica rica em humanidades. Foi poeta da *acídia*, nome que a patrística medieval deu aos melancólicos e enfermos de amor, do discurso fantasmático

¹²² VAL DEL OMAR, José. *Tientos de erótica celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2003. p.90-94.

no qual “el flujo incontrolable de las imágenes interiores es para la conciencia una de las pruebas más arduas y arriesgadas”.¹²³ Contudo, vale lembrar que o que aflinge o acidioso para a patrística, conforme escreve São Tomás de Aquino, não é tanto a consciência de um mal, mas a razão em ter diante de si o maior dos bens: a acídia é um retrair-se vertiginoso das estações do homem perante a Deus e configura uma fuga horrorizada ante o que não se pode eludir de nenhum modo. Um mal mortal, a melancolia era, dito de outro modo, o desespero consciente de uma alma que vislumbra o eterno e agoniza entre ser e não ser. Como à criança que fantasia o pênis da mãe não falta o desejo e sim o objeto, ao acidioso falta não a salvação (Deus), mas a via de chegar a ele (faltam-lhe os pés para o caminho), ele foge do que tampouco pode alcançar. E, nessa confusão entre ser e não ser, o melancólico flerta com os anjos e com o Diabo, no mais elevado dos céus e no abismo mais profundo.

A poesia mística de San Juan de la Cruz, assim como a poesia dos trovadores e cancioneiros, configura-se na tormenta busca de um objeto (o amado, a amiga) que é sempre ausente. “Sobre mar ven que frores d’amor ten” diz a lírica galego-portuguesa. Na evocação de um sujeito deslocado por um objeto que não pode ser definido, o amado se realiza enquanto escritura e canto. Em Val del Omar, essa ideia aparece como uma meditação sobre o próprio cinema, em que a imagem como documentação de um objeto que jamais pode ser alcançado, torna-se ela mesma matéria - matéria *elemental* daquilo que nunca é, imagem *enduendada*:

[...]

Siempre anduve tropezando,
cayendo, levantándome
por milagro,
animándome por ilusionado.

Torpe, sin poner inteligencia
siempre apasionado
viviendo de milagro.

Encontré especialistas en banalidades
absurdos transeúntes
reinando en el espacio-tiempo,
de espaldas al Tiempo.

Pobres seres de flashes exangües,
cruzando la barrera del sonido
y, solo, presintiendo el cataclismo.
Todos ellos solo hablan de su tiempo
no ven al Tiempo como firmamento.

¹²³ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001. p.28-29.

Yo lo entiendo como invisible asiento
que diariamente me es regalado
para que mi corazón siga latiendo,
presentiendo, enamorado, poseído
por un Duende.¹²⁴

Para Val del Omar, “el ritmo es la única historia de la sustancia.”¹²⁵ Escreve nos *tientos*: “Quiero vivir para contar lo que no puedo contar mientras/ ande sobre la tierra. [...]”. Ninguém o definiu melhor do que Villega Lopes – cujo livro sobre Chaplin foi resenhado por Aníbal Machado – quando disse que suas imagens carregam uma emoção profunda que emana das coisas mesmas:

Sin nada que lo obligue en la apariencia de las cosas, combina sus imágenes guiado por el sentido profundo de lo que tiene ante sus pupilas y ante la mirada superreal de la cámara, su nuevo ojo. La sucesión, ensamblado, superposición, continuidad y ruptura de estas imágenes van en busca de la otra forma del cinema, la definitiva, el ritmo. [...] Y con él, un sonido también inventado, extraído de las realidades más concretas, y transformado en manos de Val del Omar y sus técnicas en un mundo irreconocible, inexpresable, inédito. [...] Las imágenes van hacia el sonido y el sonido se funde en la imagen, sin separación posible.¹²⁶

Para María Zambrano, o objeto ausente configura na poesia mística uma teoria da imagem enquanto figura (imagem *extraño-entrañable*), como nos versos de San Juan: “cristalina fuente si en tus ojos/ formases de repente los ojos/ que tengo en mis entrañas dibujado” (versos que Val del Omar transcreve em *Noche de San Juan*, aludindo à face da lua: “¡Oh luna blanca, inmaculada, plena,/ si en tus rostros inmensos, plateados,/ formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibujados!”). Não há poesia se algo não se desenha nas entranhas mas, ao mesmo tempo, “la interioridad más oscura y profunda ya no existe sino como el lugar donde queda dibujado por su mirada”.¹²⁷ A poesia do místico é, portanto, a estância em que repousa não só o objeto mas, principalmente, a imagem – pois a

¹²⁴ VAL DEL OMAR, José. *Tientos de erótica celeste*. Op. cit. p.81.

¹²⁵ *Idem*. p.90-94.

¹²⁶ VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. Apud: BONET, Eugeni. Amar y arder. In: *Val del Omar: Desbordamiento*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofia, 2010. Villegas López foi um dos mentores do GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes). Segundo Román Gubern, estava por trás também da organização do Cinestudio Imagen de Madri: “In December 1933, Cinestudio Imagen premiered Buñuel’s documentary *Las Hurdes / Land without Bread* in a screening without soundtrack but with live commentary by the filmmaker. [...] this documentary was banned from exhibition under the Radical-CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) coalition government of November 1933 to January 1936 and not shown again until after Popular Front victory in February 1936, when it was screened at the same film club.” GUBERN, Román. LABANYI, Jo (Org.). PAVLOVIĆ, Tatjana (Org.). *A Companion to Spanish Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012. p.437.

¹²⁷ ZAMBRANO, María. *La razón en la sombra – Antología crítica*. 2ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2004. p.495.

dor de amor só se cura com a presença e a figura, como bem entendeu San Juan. E quando isso ocorre, é porque o místico, como o melancólico, passaram por uma transformação violenta “cruel y cruento, hasta padecido la sed tremenda que no se cura sino con la presencia y la figura”.¹²⁸ Pois, a voracidade amorosa, que é para o místico fome de presença, mas, principalmente, de figura (cópia e *copla*), diferencia a fome do saber poético da fome do saber científico – “El amor sólo reposa en la realidad”, afirma, “pero en la realidad que tiene una figura”.¹²⁹

Entretanto, porque se concentram na figura, a poesia e o amor desencadeiam o conhecimento e possibilitam a elaboração de uma ideia. Para Zambrano o místico San Juan, assim como o filósofo da *Ética*, Spinoza (que não deixa de ser, como se viu, um poeta de *eros*, filósofo enduendado), tomam, sem pretender dominar, aquilo que se deseja. Para Giorgio Agamben, nas *estâncias* da poesia, o trovadorismo desenhou uma via de acesso ao conhecimento que permanecera esquecida, na medida em que a cisão da palavra poética e pensante constituiu-se como marco fundamental da civilização ocidental.¹³⁰ Para os poetas do século XIII, a *estância* significava “morada” ou “receptáculo” e conformava o núcleo central da sua poesia: ela custodiava, com todos os elementos formais da canção, dentre os quais coplas, saetas e seguidillas, essa *joi d’amor* que era o objeto único da sua poesia. Porém, numa tradição que remonta a Platão, era dado à poesia possuir seu objeto sem o conhecer e à filosofia conhecer sem, no entanto, o possuir. No iluminismo, no extremo da cisão entre *logos* e *pathos*, em que a intenção poética é impedida de se voltar ao objeto do seu conhecimento e a filosofia à alegria, a crítica surgiu como uma atividade que não representa nem conhece, mas conhece a representação e, assim, opõe o gozo do que não pode ser possuído à posse do que não pode ser gozado.

Por outro lado, segundo Agamben, as *estâncias* dos cancioneiros legam à atividade crítica uma “topologia da utopia”: na media em que tomam para si e permitem conhecer aquilo que, simultaneamente (e amorosamente), está à distância. Essa dinâmica de forças *extraño-entrañable* configurara a base de uma teoria da imagem em Aby Warburg.¹³¹ Para Agamben ela conforma uma *topologia utópica*, para Didi-Huberman (na exposição que

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem.* Note-se como os palos do flamenco acusam uma tradição amorosa presente na poesia da *acídia* medieval: *saeta*: saeta, flecha, afecção, afeto; *copla*: cópula; *seguidilla* (*seguiryia*): vibração de segundos ou o tempo intermitente do coração.

¹³⁰ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Op. cit.*

¹³¹ Cf. WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade Pagã - Contribuições científico culturais para a história do renascimento europeu.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013; DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente - História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

dedica à Warburg), um “saber em espera”.¹³² Afinal, como se viu, todo o trovador (como todo o apaixonado e todo o melancólico) é também um *Atlas*: figura mitológica condenada às forças do céu e da terra. Como em *Noche de San Juan*, “pastores, marineros, antiguos astronautas, mis amigos,/ allá, por los océanos de trigo,/ o por los campos del mar, o del cielo el estío” conduzem o poeta, cujo desejo se conjuga numa figura tão débil e potente como o híbrido “cervo-paloma”, resto no imaginário popular do *adynaton* clássico, essas figuras impossíveis que tornavam o mundo vivível porque realizavam o intercâmbio entre os homens os deuses e que continuam, bem atestou o surrealismo, a habitar o sonho e a poesia: “Vulnerado:/ Herido./ Reposa en mí,/ y yo en ti,/ Como ciervos-palomas”.

Em García Lorca, esse “saber em espera” sobrevive no *cante jondo* e nas canções de ninar. Como se sabe, em 1922, no calor do debate do *flamenquismo*, Lorca realizou uma conferência sobre o *cante jondo* em que explica que o *cante jondo* é a parte do flamenco que conserva o intercâmbio Oriente-Occidente (uma história esquecida e subjugada à época, tanto quanto hoje – o último Godard não cessa de invocá-la). O *cante jondo* surge da adoção pela Igreja espanhola do canto litúrgico (como nas saetas de Semana Santa), da invasão sarracena e da chegada na Espanha de numerosos bandos de ciganos, “estas gentes misteriosas y errantes, quien da la forma definitiva al cante jondo” como demonstra o qualitativo de *gitana* à *seguiriyia* (a *seguidilla gitana*) e o extraordinário emprego de vocábulos ciganos nos textos das canções.¹³³ Para o poeta, o *cante jondo* não é, no entanto, uma manifestação puramente cigana: há ciganos por toda a Europa e em outras regiões da Espanha onde ele não é cultivado, se trata, portanto de um “canto puramente andaluz”, cujo gérmen já era presente quando chegaram os ciganos.

Lorca destaca as aproximações do *cante jondo* com a Índia, notadas por Manuel de Falla: “El inarmonismo, como medio modulante; el empleo de un ámbito melódico tan recluso, que rara vez traspasa los límites de una sexta” – como numa *seguidilla* que (como os filmes de Val del Omar e Godard) iluminam de maneira intermitente os tempos da história – “y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota o procedimiento propio de ciertas formas de encantamiento, y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, ha hecho suponer a muchos que el canto es anterior al lenguaje”.¹³⁴ Por isso, o *cante jondo* e, principalmente, a *siguiriyia*, produzem a impressão de uma prosa cantada e

¹³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museu Reina Sofia, 2010-2011.

¹³³ Cf. GARCÍA LORCA, Federico. Poema del Cante Jondo. *Obras Completas*. 15 ed. Madrid: Aguilar, 1969.

¹³⁴ GARCÍA LORCA, Federico. El Cante jondo (Conferencia). *Obras Completas*. 15 ed. Madrid: Aguilar, 1969. p.39.

destroem toda sensação de ritmo métrico – ainda que se tratem de versos e textos de tercetos ou quartetos assonantados – devido as suas amplas inflexões vocais, que são como expressões ou arrebatos sugeridos pela força lírica do verso.

Entre 1928 e 1931, Lorca realiza um projeto de arquivo, gravação e publicação das canções populares. Em 1928, na Residência de Estudantes em Madri, discursa sobre as “nanas infantiles” cantadas na península Ibérica, essas canções de ninar que tingem os primeiros sonhos dos espanhóis, diferentes de todo o resto da Europa. A canção dos berços europeus pretende fazer dormir a criança, sem que isso signifique ferir a sua sensibilidade, e, sem o entrelaçamento do verso e da melodia, típico do *cante jondo*:

No podemos confundir monotonía con melancolía. [...] Las tristezas de la canción de cuna rusa puede soportarla el niño, como se soporta un día de niebla detrás de los cristales; pero en España, no. España es el país de los perfiles. No hay términos borrosos por donde se pueda huir al otro mundo. Todo se dibuja y limita de la manera más exacta. Un muerto es más muerto en España que en cualquiera otra parte del mundo. Y el que quiere saltar al sueño se hiere los pies con lo hilo de una navaja barbara.¹³⁵

A beleza da Espanha é sem órbita, diz Lorca, oferecendo aos colegas da *Resi* o tema de *Un chien andalou*. Beleza cega de seu esplendor e que bate com a cabeça contra a parede. Não possui a luz do fundamento abstrato: é patológica como os santos no Museu de Esculturas de Valladolid. Passional e melancólica, pois é beleza de *Atlas*:

No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos hijos son para ellas, una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarle, aun en medio de su amor, su desgana de la vida. [...] “[...] Treveme llongo/ por non andar con Vitorio nel collo.”¹³⁶

Figuras de passe: as crianças ricas tem como *nanas* as mulheres pobres, que lhes servem de “su cándida leche silvestre, la médula del país”. As amas, tanto quanto as criadas e outras servas mais humildes realizavam, para Lorca: “la labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y burgueses. Los niños ricos saben de Gerineldo, de don Bernardo, de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas que bajan de los montes” e tomam na carne sua primeira lição, que é a lição de toda estância e que, para o poeta, era também a primeira e árdua lição que recebe todo o espanhol: “el sello

¹³⁵ GARCÍA LORCA, Federico. Las nanas infantiles. *Op. cit.* p.95.

¹³⁶ *Idem*

áspero de la divisa ibérica: ‘Solo estás y solo viverás’”. Como o *cante jondo* e a *seguidilla gitana*, a *nana* aviva os restos da história:

trayendo vida viva de las épocas muertas [...] La melodía, mucho más que el texto, define los caracteres geográficos y la línea histórica de una región y señala de manera aguda momentos definidos de un perfil que el tiempo ha borrado. Un romance, desde luego, no es perfecto hasta que no lleva su propia melodía, que le da la sangre y palpitación y el aire severo o erótico donde se mueven los personajes. La melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre, pone vivo calor histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos y otras veces no tienen más valor que el de simples evocaciones.¹³⁷

Paradoxalmente, a *nana* e o *cante jondo* (como também o místico, ver-se-á) são bem mais “figuras de contrabando” porque introduzem a solidão e o sono. Porque as mães levam seus filhos ao sono por meio de uma luta terrível e endiabrada, em que elas precisam, simultaneamente, saber entrar e sair da canção, tomar a criança (a quem a *nana* se dirige) e, ao mesmo tempo, abandoná-la de um modo que é, contraditoriamente, cruel e terno, *extraño-entrañable*:

Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme a la cantora para anotar la canción observé que era una andaluza guapa, alegre sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandato fielmente, como si escuchara las viejas voces imprecisas que patinaban por su sangre.¹³⁸

Não se trata de uma Espanha negra, como sublinha Lorca. Mas de uma experiência poética que é simultaneamente uma experiência antropológica própria ao *nanar*, tanto quanto é do *mamar*, mas que está imbuída de metodologia, pois é preciso entrar e sair da canção e do poema por parte da mãe e por parte da criança – a ela cabe igualmente entrar e sair de sua primeira aventura poética: pegar no sono para logo despertar (sabe-se como as mães sofrem com o apetite que as crianças tomam por essa aventura que se traduz em um sono tão leve e breve!).¹³⁹ Não é a aventura de uma Espanha negra, mas por certo se relaciona com o artifício de Goya, que entre os desastres e os caprichos, entre pintar a Corte e ter suas pinturas relegadas aos sótãos do Prado, realiza-se no drama e na comédia da vida, em que é preciso

¹³⁷ GARCÍA LORCA, Federico. Las nanas infantiles. *Op. cit.* p.92.

¹³⁸ GARCÍA LORCA, Federico. Las nanas infantiles. *Op. cit.* p.93.

¹³⁹ Há canções que Lorca diz serem como uma moeda de ouro contra as pedras do sono: “Duérmete, niño pequeño,/ duérmete, que te volo yo;/ Dios te dé mucha ventura/ neste mundo engañador.//Morena de las morenas,/ la Virgen del Castañas;/ en la hora de la muerte/ ella nos amparará.” GARCÍA LORCA, Federico. Las nanas infantiles. *Op. cit.* p.105.

entrar, mas também sair. E tudo isso, no enfrentamento maior com a solidão (quem mais melancólico que Goya dormindo com a cabeça sobre a mesa? Cabeça que não tem destino!).

Diz Lorca que, no artifício da luta, as *nanas*,

Después del ambiente que ellas crean hacen falta dos ritmos: el ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía. La madre traba estos dos ritmos para el cuerpo y para el oído con distintos compases y silencios, los va combinando hasta conseguir el tono justo que encanta al niño. No hacía falta ninguna que la canción tuviese texto.¹⁴⁰

Ainda assim, a canção é a primeira representação intelectual pela qual passam as crianças que recém começam a andar e que estão sendo introduzidas na linguagem simbólica. Nas *nanas*, os artificios são muitos. No embate com a *nana*, por exemplo, a mãe usurpa o posto da criança de modo rude e autoritário: a canção diz “tenho sono, tenho sono, durmo” e sem defesa alguma, a criança não faz mais do que obedecer. Por vezes, ela adentra a criança no ninar introduzindo-a em ofícios horríveis, a criança é maltratada, ferida - ainda que do modo mais terno, pois tudo está em construir uma cena e introduzir nela a criança. Só, sem armas, cavaleiro indefeso contra a realidade da mãe, a criança aprende do artifício (o método): protesta, chora, impede a canção até que a mãe, sem mais saídas, troque o canto, exausta e vencida. Esses cantos, repara Lorca, às vezes parecem mais um canto para morrer do que o primeiro sono!¹⁴¹

“Duérmete, mi niño, duérmete
que tu madre no está en casa,
que se llevó la Virgen
de compañera a su casa”

“Este galapaquito
no tiene madre,
lo parió una gitana,
lo echó en la calle.”¹⁴²

Tanto quanto Lorca, João Cabral de Melo Neto, quem remeteu grande parte de sua poesia às paisagens áridas do Sul da Espanha, ao flamenco e ao *cante jondo*, dizia que o sono predispõe à poesia.¹⁴³ Em 1941, por ocasião de sua apresentação no Congresso de Poesia do Recife, afirmou:

¹⁴⁰ GARCÍA LORCA, Federico. *Las nanas infantiles*. *Op. cit.* p.96.

¹⁴¹ Em terras luso-americanas, chama-se a *Cuca* para pegar a criança que resta abandonada dos pais...

¹⁴² GARCÍA LORCA, Federico. *Las nanas infantiles*. *Op. cit.* p.104-105.

¹⁴³ Sobre João Cabral e a Espanha cf. CARVALHO, Ricardo S. de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011.

[...] não creio existir nenhuma relação de natureza entre o sono e o sonho (e neste caso estariam aqueles que consideram o sono apenas a parte “não iluminada”, a parte em que não existe a projeção que é o “sonho”, um desses intervalos de sessão cinematográfica em que o filme se parte e ficamos inteiramente mergulhados no escuro). Antes, uma diferença de causa e efeito.

Há inegavelmente, nos críticos e poetas de hoje, uma decidida preocupação com o sonho. Fala-se nele muito frequentemente. Quando se escrevem poemas procura-se fazê-lo com a linguagem do sonho. Pode-se dizer que em torno do sonho estão limitados os estudos contemporâneos de psicologia. Já repararam em todas essas seções que os jornais e revistas mantêm, de “interpretação dos sonhos”? Em todas as aplicações práticas que se fazem hoje do seu mistério (sem nenhuma humildade), esquecendo-se completamente seu mistério e sua sombra?

[...] como a obra de arte, o sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas exploração fazemos através da memória. Um poema que nos comoverá todas as vezes que sobre nós mesmos exercermos um esforço de reconstituição. Porque é preciso lembrar que o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste. Esta fabulosa experiência pode ser evocada, narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas pode ser transmitida.¹⁴⁴

O sono, diferente do sonho, é uma aventura que não se conta, experiência do que não pode ser documentado:

Da qual não se podem trazer, porque deles não existe uma percepção, esses elementos, essas visões, que são como que a parte objetiva do sonho (gostaria que aqui fosse percebida sem outras explicações o sentido em que emprego aqui a palavra: objetiva). O sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência nos emudece. [...] o sono não só provoca o sonho, não só tem no sonho sua linguagem natural, como também o condiciona.

É o fato de estarmos adormecidos que dá ao sonho aquelas dimensões, aqueles ritmos de escafandristas às coisas que se desenrolam diante de nós. Aquelas distâncias, aqueles acontecimentos nos quais não podemos intervir, diante dos quais somos invariavelmente o preso, o condenado, o perseguido. Contra as quais não podemos de modo algum agir.

Não sei se será adiantar-se demais no terreno “literário”, dizer que é possível reconhecer em todos esses elementos que compõem o clima do sonho, esse clima que como o da poesia, é um clima de tempestade, uma imagem da própria aparência do homem adormecido. Ambos: os acontecimentos do sonho e o homem adormecido, profundamente marcados pela presença mesma do sono, essa presença que não é de nenhum modo, apenas a ausência de nossas vinte e quatro horas, mas a visão de um território que não sabemos, do qual voltamos pesados, marcados por essa nossa nostalgia de mar alto, de “águas profundas”, para empregar a tradução que Americo Torres Bandeira faz das desconhecidas sensações nele provocadas por uma anestesia de clorofórmio. Como não reconhecer essa presença do sono na atitude do corpo de quem dorme, nessas poses não raro trágicas (irônicas), nas palavras que se quer blabuciar, na fisionomia em que adivinhamos, inegavelmente, os sinais de uma contemplação, e que é sob outro aspecto, um sinal de vida?¹⁴⁵

Como o *cante jondo*, as estâncias e a mística de San Juan, o sono (e aí reside o artifício da *nana*) é um arrebatado e, ao mesmo tempo, inaugura a elaboração de uma ideia, o sono é uma

¹⁴⁴ MELO NETO, João Cabral. Considerações sobre o poeta dormindo. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.685.

¹⁴⁵ MELO NETO, João Cabral. *Op. Cit.* p.686-687.

“topologia utópica” e um “saber em espera”. Murilo Mendes, em homenagem à Lorca (*Tempo Espanhol*, 1959), dizia que o *cante jondo* é um “lamento consciente, da palavra à outra palavra” um “lamento substantivo”.¹⁴⁶ Para Lorca, o artifício do flamenco (como o da *nana*) era uma luta com o duende, um vir a ser o que não se é, como a que travou, vitoriosa, Pastora Pavón numa taberna de Cádiz:

Una vez, la “cantaora” andaluza Pastora Pavón, *La Niña de los peines*, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados.

Allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana, a quien preguntaron una vez: “¿Cómo no trabajas?”; y él, con una sonrisa digna de Argantonio, respondió: “¿Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz?”.

Allí estaba Eloísa, la caliente aristócrata, ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el treinta no se quiso casar con un Rothschild porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo, el imponente ganadero don Pablo Murube, con aire de máscara cretense. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen, de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: “¡Viva París!”; como diciendo. “Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa”.

Entonces *La Niña de los Peines* se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos, cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apelonados ante la imagen de Santa Bárbara.

La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni.¹⁴⁷

Para o Murilo Mendes leitor de Lorca, conforme lembra João Cabral, no sono tem parte a “aventura”. Para esses poetas, como para Agamben em *L’Avventura* (2015), é ela que define a poesia.¹⁴⁸ Segundo Cabral:

Ainda aqui penso existir dois tipos nessa “predisposição”, um deles realizado pela idéia de abstração do tempo, de “fuga” do tempo, que Jorge de Lima considera “a

¹⁴⁶ Cf. MENDES, Murilo. *Siciliana e Tempo Espanhol*. Canto à García Lorca. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.90.

¹⁴⁷ GARCÍA LORCA, Federico. Teoría y juego del duende. *Op.cit.* p.112-113.

¹⁴⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *L’Avventura*. Milano: Sassi Nello Stagno, 2015.

pedra de toque do verdadeiro poeta”, e que no sono se reveste de um caráter, já não mais “ideal”, de pensamento, mas efetivo.

O outro, realizado por essa idéia de morte a que o sono se associa para o poeta (seria interessante mesmo notar a insistência desse tema na poesia moderna; desse medo de acordar piano, como disse Newton Sucupira; e certamente a quem se propuzesse esse trabalho haveria de espantar essa “tranquilidade” com que se morre – que é a meu ver um fenômeno bem aproximado dessa preocupação de fugir que tanto agita hoje em dia a humanidade acordada); o sono sendo como que um movimento para o eterno, uma incursão periódica no eterno, que restabelecerá no homem esse equilíbrio que no poeta há de ser, necessariamente, um equilíbrio contra o mundo, contra o tempo. [...] o sono promove esse amálgama de sentimentos, visões, lembranças, que segundo Cocteau fará o verdadeiro realismo do poeta.¹⁴⁹

Aguaespejo granadino é um filme-poesia, uma “aventura” do sono, do sonho e do despertar que, para Val del Omar, traduz a experiência do filme e do cinema *mecamístico*. Segundo Javier Ortiz-Echagüe, nos seus últimos escritos, Val del Omar realizou uma distinção entre o tempo cronológico e espacial e o Tempo que o transcende (o tempo eterno, o *aion* que o místico Val del Omar chama Deus), fundamental para a compreensão de sua obra:

En este Tiempo con mayúscula vio Val del Omar “la mejor cara de Dios”, que es fundamentalmente invisible e inasible. “Eternidad es Tiempo”, escribió. El cine mecamístico debía ser precisamente un medio para somarse al Tiempo. Era un medio para registrar el fluir de las realidades cotidianas, para – con la “super-natural visión” de un realismo *místico ampliado* – palpar así al misterio que late en todas ellas. Algo así como lo que quería Lorca, cuando escribió: “La aparición del duende es seguida por sinceros gritos de ¡Viva Dios!, profundo, humano y tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos...”.¹⁵⁰

O conceito de *mecamística* advém da idéia de uma “meta-mística”, desenvolvido nos anos que trabalhou nos *pueblos* durante a República. Em *Aguaespejo* e em *Fuego en Castilla*, a *mecamística* realiza-se como “Cine sonâmbulo” e se relaciona aos desenvolvimentos do surrealismo na Espanha, que será tema do próximo capítulo. Cabe antecipar, que a proposição de uma experiência relacionada ao êxtase e ao transitório, desenvolvida por Val del Omar nos filmes do Tríptico Elemental da Espanha, origina-se no contato com o surrealismo e com vanguarda do cinema nos anos 20 e 30 em Granada, na Espanha e na França, do seu contato e amizade com Marcel L’Herbier (professor de Alain Resnais, quem, ao lado de Chris Marker, foi também realizador de *Les Statues Meurent aussi*), Picasso e Luis Buñuel (além de Lorca, como se sabe). Em 1921, Val del Omar participou das filmagens de *El Dorado*, um melodrama dirigido por L’Herbier com locações em Alhambra e Sierra Nevada. O uso pioneiro da câmera subjetiva e os efeitos de distorção e desfoque das imagens realizados nesse filme por L’Herbier seria explorado por Val del Omar nas paisagens de Alhambra em

¹⁴⁹ MELO NETO, João Cabral. *Op. Cit.* p.687-688.

¹⁵⁰ ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *Op. Cit.* p.272.

Paraíso (s/d), *Vibración de Granada* (1935) e no primeiro filme do tríptico, *Aguaespejo Granadino* (1955), e teria conduzido a desenvolvimentos e invenções diversos, como a *visão tátil*, comentada anteriormente. Como *Un chien andalou* (1929), o filme ícone do surrealismo, *Aguaespejo granadino* e os filmes do tríptico exploram o problema do inconsciente de modo ainda mais radical, ao romper totalmente com a narrativa, presente ainda nos filmes de Buñuel e Dalí. Os filmes do Tríptico investigam o inconsciente e o material onírico no manuseio da câmara e do sistema de iluminação, na montagem áudio-visual, na projeção da imagem e do som e, principalmente, na concepção de imagens-duende relacionadas ao “putrefato” (que, para Val del Omar, se apresenta no transitório do mundo). Uma abordagem do surrealismo e da vanguarda que, conforme se viu na introdução deste trabalho, é antecipada nos filmes missionários de Val del Omar, em sua apreensão não objetiva da realidade.

Note-se que no final dos anos 50, a fim de produzir uma técnica de montagem que incorporasse à película o *desbordamento* da imagem na arquitetura da sala de projeção, Val del Omar realiza um filme-experimento apropriando-se dos rolos de *Viridiana* de Buñuel (que, aliás, foi premiado em Cannes em 1961, ano em que *Fuego en Castilla* obteve menção especial pelo uso do seu sistema de iluminação da *visão tátil*).¹⁵¹ Val del Omar manipula o copião de Buñuel como se quisesse disseminar no cinema o sonambulismo de *Viridiana*. Projetado em *desbordamento*, o filme remontado por Val del Omar não conta a história da noviça corrompida, mortificada, destroçada por todos os laços e bandos como nos corpos fragmentados dos *Desastres* de Goya (para quem, como se viu, a violência não pode ser nivelada, pois atravessa o populacho e o afrancesado, o iluminista e o bárbaro): o filme desbordado é a própria *Viridiana*, poeira e resto, negatividade pura.

O cinema sonâmbulo de Val del Omar é uma ética do transitório. Ou melhor, como se verá, uma “(est)ética do barro”, imagem *pato-lógica*. É evidente que esse problema atravessa as leituras de Godard e Foucault sobre a luz, vistas no primeiro capítulo. Val del Omar foi um precursor do cinema expandido e da instalação, experiência que começava a ganhar corpo no contexto artístico dos anos 70, quando esses pensadores desenvolveram o tema.

¹⁵¹ O sistema Bi-Standard 35 foi descrito por Val del Omar como “[...] un sistema de redistribución de fotogramas, fonogramas y órdenes dentro de una cinta *standard* 35mm, y para su proyección sin ningún inconveniente en todos los equipos normalizados por el mundo, que tiene como principal característica económica el aprovechamiento del soporte y la emulsión hasta el extremo de permitir en 300 metros la estampación de imágenes y sonidos que actualmente son soportados en 600, y como aportación espectacular, la posibilidad de que en dicha cinta *standard* puedan fijarse hasta diez señales visuales sonoras y de órdenes que permiten la extensión de efectos sensoriales, motivando que una misma copia pueda ser proyectada en todas las instalaciones, rindiendo en cada una eficacia espectacular sólo subordinada a la capacidad instrumental de los diferentes equipos.” VAL DEL OMAR, José. VDO Bi-Standard 35. ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *Op. Cit.* p.141-142.

Em *Aguaespejo granadino* ouve-se repetidamente: “Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo”. *Aguaespejo* é todo ele um filme sem órbitas como a Espanha das *nanas* de Lorca. Se, conforme Ernesto de Martino, o “mal do olho” (o *mal-olhado*, *praga* que não deixa de configurar uma luta com o duende, contra um ser demoníaco) guarda as energias de uma cultura oprimida pela ilustração no Ocidente, *Aguaespejo* dissemina essa energia.¹⁵² O filme vibra como e com *seguidillas*, em olhos e vazios esféricos de onde ressurge a gente do *pueblo*, como no oco das *cuevas* em Sacromonte, no rosto sem olhos da menina que joga o pião e no escuro do olhar sem parada dos ciganos que dançam e cantam. No embate com o duende, o verde dos sonhos e da lua abre passagem. Mas o sonho não configura o filme mais do que o sono: os olhos abrem-se num susto e voltam a fechar, o corpo respira ofegante, as imagens pulsam e, no segundo seguinte, retornam os rostos aos mansos lençóis de água que habitam os fundos da terra. Evoca-se Lorca, o zorongo de Granada é cantado como se fosse *nana*:

La luna es un pozo chico
las flores no valen nada;
lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazas.

Las manos de mi cariño
te están bordando una capa
con agremán de alhelfes
y con esclavinas de agua.

Cuando fuiste novio mío
por la primavera blanca,
los cascos de tu caballo
cuatro sollozos de plata.

Dicen que son veinticuatro
las horas que tiene el día,
si tuviera veintisiete,
tres horas más te querría.

¹⁵² De acordo com Ernesto de Martino: “Il tema fondamentale della bassa magia cerimoniale lucana è la fascinazione (in dialetto: fascinatura o affascino). Con questo termine si indica una condizione psichica di impedimento e di inibizione, e al tempo stesso un senso di dominazione, un essere agito da una forza altrettanto potente quanto occulta, che lascia senza margine l’autonomia della persona, la sua capacità di decisione e di scelta. Col termine affascino si designa anche la forza ostile che circola nell’aria, e che insidia inibendo o costringendo. L’immagine del legamento, e del fascinato come «legato», si riflette nel termine sinonimo di attaccatura talora impiegato per designare la fascinazione: in particolare l’attaccatura di sangue è un legame rappresentato simbolicamente come sangue che non fluisce liberamente nelle vene. Cefalgia, sonnolenza, spossatezza, rilassamento, ipocondria accompagnano spesso la fascinazione: ma l’esperienza di una forza indomabile e funesta resta il tratto caratteristico. La fascinazione comporta un agente fascinatore e una vittima, e quando l’agente è configurato in forma umana, la fascinazione si determina come malocchio, cioè come influenza maligna che procede dallo sguardo invidioso (onde il malocchio è anche chiamato invidia), con varie sfumature che vanno dalla influenza più o meno involontaria alla fattura deliberatamente ordita con un cerimoniale definito, e che può essere – ed è allora particolarmente temibile – fattura a morte.” DE MARTINO, Ernesto. *Sud e Magia*. Milano: Einaudi, 1982. p.8.



José Val del Omar
Aguaespejo Granadino, 1955, Som estéreo-diafónico, PB, 21min



José Val del Omar
Aguaespejo Granadino, 1955, Som estéreo-diafónico, PB, 21min



José Val del Omar
Aguaespejo Granadino, 1955, Som estéreo-diafónico, PB, 21min



José Val del Omar
Aguaespejo Granadino, 1955, Som estéreo-diafônico, PB, 21min



José Val del Omar
Aguaespejo Granadino, 1955, Som estéreo-diafónico, PB, 21min



José Val del Omar,
Fotogramas de *Aguaespejo Granadino*, 1953-55



José Val del Omar
 Sin título, Ca. 1977-1982, colagem composta de fotogramas de *Aguaespejo Granadino* e recorte de *Manuel de Falla y Granada* de Rafael Jofré

Escuta-se em diafonia: “Obedezco, obedezco... amor, amor, amor...”. No despertar, diz Val del Omar, termina a loucura verde da lua, amanhece a razão das pedras e se inicia o milagre verdadeiro das águas: a água brota em Alhambra e, nas fontes de Granada, o duende dança uma *siguiriya sin fin*.

Introduzido como um “curto ensaio áudio-visual de plástica lírica”, *Aguaespejo Granadino* foi o primeiro filme de Val del Omar realizado com o uso do som *diafônico* e do *desbordamento* da imagem. Primeiro dos *elementais* da Espanha, reacende sua experiência republicana, a participação nas Missões Pedagógicas em Andaluzia, Castela e Galícia, e explora uma paisagem Ocidente-Oriente. Ao projetá-lo no Instituto de Cultura Hispânica de Madrid, em 1955, Val del Omar chamou a atenção de dois aspectos a serem percebidos; um de ordem técnica, a experiência do som estéreo-diafônico e outro, mítico e profano: “el simple sentimiento de la gran *siguiriya* que bailamos a lo largo de nuestra vida”. A imagem-duende e a diafonia definem o *Cinema Sonâmbulo* val-del-omariano como, em suas palavras, um “sistema nervoso eletrônico que perfura as carcassas do eu”, no interior de uma “mecánica invisible donde nos encontramos sumergidos”.¹⁵³ A *meta-mística* é um “saber em espera”. Rafael Llano chamou atenção para a íntima relação das imagens das nuvens e dos céus com a Montanha em *Aguaespejo*. Uma Montanha-*Atlas*, se poderia pensar: uma lenda em Granada conta que os mouros, fugindo da Reconquista, escavaram seus tesouros nas montanhas de Sacromonte. Nesses túneis foram encontrados os famosos *livros de chumbo*, um evangelho revelado pela Virgem em árabe sobre a vida de Santo Cecílio, árabe cristão, fundador da diocese de Granada e companheiro de Santiago na sua travessia pela Península Ibérica. O Vaticano jamais os reconheceu e há rumores que os livros foram falsificados por um grupo de mouros que tentava conciliar o Cristianismo com o Islamismo no século XVI.

O Som *diafônico* foi desenvolvido por Val del Omar no início dos anos 40 como um sistema de áudio que conjugava o encontro de duas vozes projetadas em simultâneo, de uma fonte advinda das costas do espectador e a outra do centro da projeção:

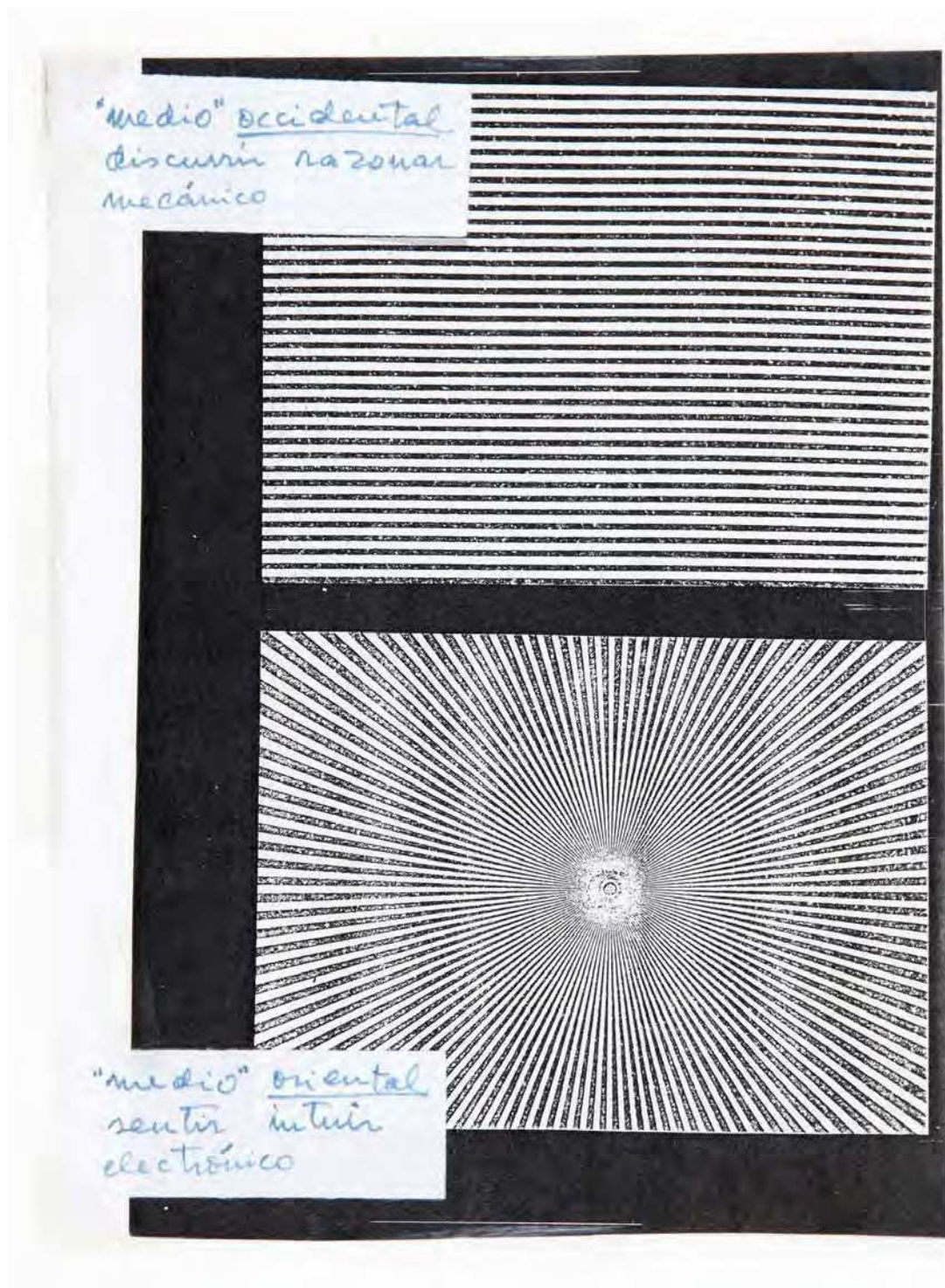
El sistema Diafónico lo definí como sistema original, propio y nuevo, de reproducción electro-acústica polifónica que, disponiendo de un mínimo de dos canales sonoros, permite por su primero dar el efecto frontal, físico acústico de una acción, y por el segundo, colocado en oposición, exactamente a la espalda del espectador, encauzar, representar y así excitar la reacción y contrapunto que protagoniza el espíritu y presencia del propio oyente.

Con este segundo canal de sonido, se trata de rodear el espectador que escucha, de

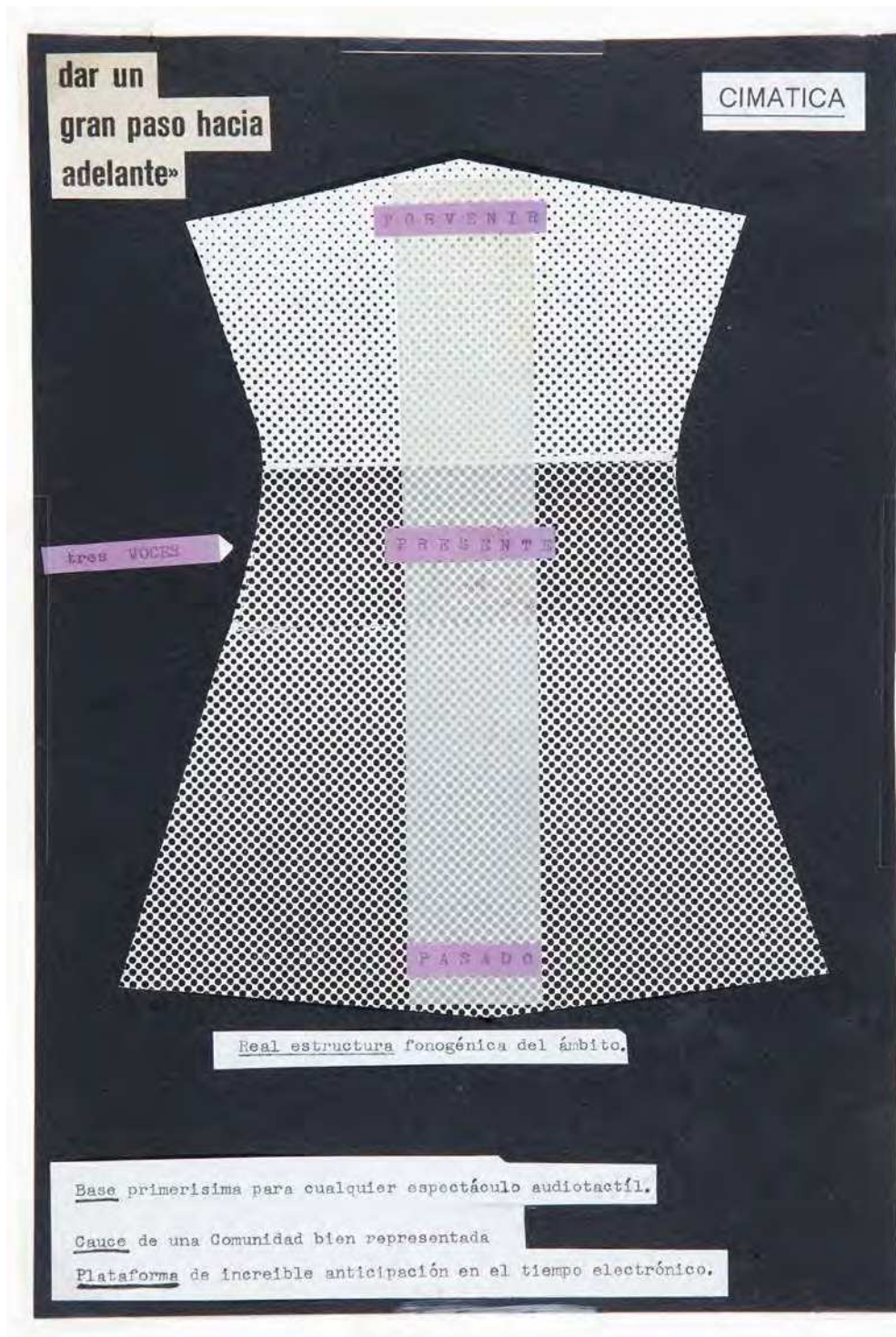
¹⁵³ Val del Omar, José. Guión. In: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *Op. Cit.*



José Val del Omar
Sin título, (Medio occidental versus medio oriental), ca. 1977-1982, Colagem sobre papel
(Acervo Val del Omar, MNCARS/ Madrid)



José Val del Omar
Sin título, (Medio occidental versus medio oriental), ca. 1977-1982, Colagem sobre papel
(Acervo Val del Omar, MNCARS/ Madrid)



José Val del Omar
 Sin título (Cimática [ámbito para el Palacio de Congresos]), ca. 1977-1982, Colagem sobre papel
 (Acervo Val del Omar, MNCARS/Madrid)

un arco sonoro, difuso, a su espalda, como atmósfera acústica simpática al desbordamiento de su conciencia que le induce a formar criterio, y salir del estado pasivo, vigorizando así la emoción espectacular.

La diafonía no es un simple mejoramiento del retrato acústico, como ocurre con el sistema que se llama estereofónico.¹⁵⁴

Se o som estéreo possibilitava a espacialização do som, a *diafonia*, para Val del Omar, dava ao som “relevo psicológico”. Com a diafonia, o cineasta conseguiu criar um contra-campo acústico, um campo afetivo entre o filme e a reação individual e coletiva do “espectador”. O sistema era composto de um som principal (objetivo) projetado nos auto-falantes diante do público e, em determinados momentos, Val del Omar introduzia nos auto-falantes traseiros um som subjetivo que podia ser um som ambiente, palavras ou ruídos, de modo que o espectador os enfrentasse com o som principal, numa “reação espiritual de choque”. Para Val del Omar, a fonte sonora frontal expressava o futuro e, a de trás, o passado. Quando esses sons, em choque, se encontram no “espectador”, desenha-se o agora de uma cognoscibilidade. Em uma série de colagens, o artista apresentou a *diafonia* como um sistema composto por duas culturas, “dois sangues” como costumava dizer – a *meta-mística* se realiza no encontro de documento e mistério, de Oriente e Ocidente.

Como se viu, Val del Omar começa a desenvolver a *mecamística* nos textos e filmes missionários da década de 30, quando se refere à experiência do cinema nos *pueblos* como *meta-mística*. Lemos, por exemplo, em *Las Misiones Pedagógicas y el cine*, conferência pronunciada na *Rádio Unión*, no ciclo de Palestras sobre Cinema Educativo de 1934, que a vida é uma experiência *meta-mística*, ela provoca no “homem-maquinista” uma vontade de mudança, um desejo de descobrir contatos e ressonâncias e de os comunicar, “inspirándose para su enlace o engarce en el más alto y exacto sentido de las continuidades geográfica e histórica.”¹⁵⁵ Confrontado com o problema do cinema educativo e o espetáculo – o “escândalo”, como costumava falar –, Val del Omar diz que o cinema deve ser a arte de uma experiência *meta-mística* suprema, “enraizada en procesos inconscientes y continuada en presentimientos, sugerencias e intuiciones”.

A *mecamística* de Val del Omar propõe uma desorganização lírica, do eu e da história. Ela é, mais precisamente, uma procura pela comunidade. Nos anos 40, Val del Omar realiza uma série de invenções com o som e a rádio que antecede e prepara a realização do tríptico. A eles se relacionam uma série de experimentos que Ramón Gómez de la Serna, um dos grandes introdutores da vanguardas dadaístas e surrealistas na Espanha, realizou nas décadas de 20 e

¹⁵⁴ Val del Omar, José. Guión. In: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *Op. Cit.*p.225.

¹⁵⁵ Val del Omar, José. *Las Misiones Pedagógicas y el cine*. In: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *Op. Cit.* p.47.

30. Em suas *Greguerías* e nos programas que manteve com a *Unión Rádio* entre 1925 e 1936 (de la Serna realizou a primeira rádio-repórtagem de rua na Espanha), dentro eles, “Parte del día” em que mantinha um microfone de transmissão em sua casa para falar de suas impressões cotidianas, Gómez de la Serna fundiu as inovações vanguardistas a sua leitura do barroco na tentativa de capturar o transitório. Como recorda Miguel Molina:

[...] se lanzaba con su micrófono radiofónico a la calle y hablaba con la gente trabajadora: vendedores de lotería, chóferes, meleros y demás vendedores ambulantes de la Puerta del Sol, donde recogía sus voces y permitía ser escuchadas y multiplicadas a través de las ondas radiofónicas. Su micrófono se convertía [...] en un altavoz de lo silencioso y olvidado, no sólo de las personas, sino también de los objetos [...].¹⁵⁶

Logo após a Guerra Civil, Val del Omar desenvolveu em Valência um programa de rádio, o chamado “Circuito Perifónico de Valencia” com mais de 19 linhas, em que dava voz ao cotidiano, tentando extrair alguma energia da vida destroçada pela guerra. No entanto, renegou por toda sua vida o trabalho que realizou na rádio de Valência devido à apropriação e distorção do projeto pelo governo franquista, que lhe deu uma feição propagandística. Em 1942, escreveu o manifesto “Corporación del Fonema Hispánico” em que reivindicava o valor da língua viva, frente ao que Bergamín chamou “letra morta”, e propôs um editorial fonético dos povos de língua castelhana, um documento acústico de ações e sons concretos transmitidos na rádio. Conforme Molina,

[...] decía Val del Omar que ‘existe un disco de Unamuno en el que hay más de Unamuno que en cualquier biografía’, este disco correspondía a la serie llamada ‘Archivo de la Palabra’, primera iniciativa en España de grabación documental comenzada en 1930, y que pretendía constituir un fondo con grabaciones de personalidades destacadas en el campo de la cultura, la ciencia y la política; y que Val del Omar pretendía extenderlo a la gente común de distintos lugares de habla hispana, y no limitarse a la simple grabación sino combinar y componer este Fonema Hispánico como si de un montaje cinematográfico se tratara, construido sólo con sonidos, con su original aparato magnetofónico construido por él mismo con el fin de que éste fuera un instrumento de cultura y cooperación entre los países hispánicos.¹⁵⁷

Val del Omar não chegou a concretizar o projeto, todavia, a relação com Gómez de la Serna ressoa não apenas nos filmes do Tríptico, como também em muitas das invenções e propostas para a televisão, o vídeo e o raio laser que ampliam a discussão de um *Cinema Sonâmbulo*. Nos anos 50, quando inicia o Tríptico Elemental da Espanha, as elaborações de

¹⁵⁶ MOLINA, Miguel. Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945). In: IGES, José (ORG). *MASE, I Muestra de arte sonoro español*. Córdoba: Sensxperiment, 2007.

¹⁵⁷ *Idem*.

uma “língua viva” repercutem no uso do som *estéreo-diafônico* que Val del Omar patenteou em 1944. A *diafonia* inaugura uma experiência no cinema que, como a *nana*, é antropológica (a experiência da voz e da língua) e metodológica, na medida em que a voz (como a mãe e a criança) se configura no interior de uma operação de montagem, uma sequência de cenas. Como fez com a *diafonia* e o som, Val del Omar concebeu o *desbordamento* das imagens como um ponto de convergência de imagens objetivas e subjetivas. As primeiras eram projetadas em foco e delimitadas por uma superfície de projeção, já as imagens desbordantes apropriavam-se do espaço do “espectador” (o teto, as paredes da sala, os bancos) com uma compilação de figuras pré-históricas (como ruídos, prantos e gritos).

A articulação da mística e do surrealismo de Val del Omar lança as bases de uma “(est)ética de barro” no Cinema Sonâmbulo de Vale del Omar, a possibilidade de fazer conviver o otimismo e o pessimismo contemporâneo, a potência da comunidade no interior de uma teoria da imagem. Pois, ao místico, tanto quanto ao melancólico, é preciso ganhar a vida eterna consumindo a terrena – o místico já não almeja conhecer, ele quer ser.

María Zambrano sublinha que o místico encaminha seu amor à Cristo, no entanto:

El místico no es problema netamente cristiano, y tal vez lo que sea problema es cómo existe una mística cristiana. La mística es ella de por sí una religión que luego vino a entrar en el cristianismo, inclusive en el catolicismo, pero la cuestión de la mística no coincide en la cuestión cristiana.¹⁵⁸

Pois o místico não pode com o poder, não valoriza o conhecer e não se sustenta no sentir. Não está nunca conformado, como se lhe faltasse uma parte de si, não assenta em coisa alguma. Sua atenção se dirige a algo que não coincide nunca com o que possui diante de si e seu amor está preso nisso que o ilumina.

Pero ¿por qué el amor, este amor? [...] es como si no hubiese nacido entero y buscarse lo que le falta y, al no hallarlo, se siente sin analogía en el mundo donde busca. soledad. [...] Su desaforado amor por el “todo”, proviene de que en nada puede fijarse, de que ninguna cosa le trae mensaje alguno, de que la comunicación normal con los seres y las cosas que pueblan el mundo se ha hecho imposible y el alma ha quedado sola, recluida. Del pozo de su soledad hay que salir, aunque le cueste el no ser ya cuando haya salido.¹⁵⁹

E, desse modo, o místico realiza toda uma revolução, que encontra afinidades no “passe” da *nana*:

¹⁵⁸ ZAMBRANO, María. *Op. Cit.* p.492.

¹⁵⁹ ZAMBRANO, María. *Op. Cit.* p.492-493.

se hace otro, se ha enajenado por entero; ha realizado la más fecunda destrucción de sí mismo, para que en este desierto, en este vacío, venga a habitar por entero otro; ha puesto en suspenso su propia existencia para que este otro se resuelva a existir en él. Y hay por fuerza un espacio en esa transmutación en que nada hay, en que es la nada absoluta. Y así san Juan previene y aconseja: [...] mejor es aprender a poner las potencias en silencio y callando, para que hable Dios.¹⁶⁰

Trata-se de uma destruição repleta de criação. Mas,

creación que va más allá de la moral inclusive. La mística nadista no llega a la moral. [...] La moral viene a ser la segunda envoltura después de la psíquica, que la mística de San Juan, que la voracidad de su amor, consume, pues que “todo lo que se hace por amor se hace más allá del bien y del mal”, que dijo Nietzsche, otro gran enamorado.¹⁶¹

A criação passa a ser uma elaboração, uma operação de montagem com o mundo que o rodeia. O místico (ou o poeta *mecamístico* Val del Omar) toma tudo como mecânico. E isso, nota Zambrano, não significa que o místico tenha abandonado a realidade, pelo contrario, isso demonstra um adentrar-se no real.

Por eso, no es la nada, el vacío lo que aguarda al alma a su salida, ni la muerte, sino la poesía en donde se encuentra presencia todas las cosas: “las montañas, los valles solitarios nemorosos, las ínsulas extrañas, los ríos sonoros, el silbo de los aires amorosos. La noche sosegada, en par de los levantes de la aurora, la música callada, la soledad sonora”... Todo esta presente con una fragancia como recién salido de manos del creador.”¹⁶²

Desenha-se na mística de San Juan e Val del Omar o projeto de *Estâncias* de Agamben:

[...] el modelo que ha ofrecido un campo tanto a un examen de la transfiguración de los objetos humanos operada por la mercancía como a la tentativa de volver a encontrar, a través del análisis de la forma emblemática [...] de la Esfinge. Y es en esta perspectiva en la que adquiere su sentido propio la reconstrucción, que ocupa el lugar central en la investigación, de la teoría del fantasma subtendida en el proyecto poético que la lírica trovadoresca-stilnovesca ha dejado en herencia a la cultura europea y en la cual, a través del tupido *entrebescamen* textual de fantasma, deseo y palabra, la poesía construía su propia autoridad convirtiéndose ella misma en la “estancia” ofrecida a la *gioia che mai non fina* de la experiencia amorosa.¹⁶³

Se invocamos o Didi-Huberman de *Atlas* (2011), texto em que o filósofo das imagens e dos *sintomas* elabora o pensamento de Aby Warburg como um “saber em espera” –

¹⁶⁰ ZAMBRANO, María. *Op. Cit.* p.493.

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² ZAMBRANO, María. *Op. Cit.* p.495.

¹⁶³ AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Op. cit.* p.13-14.

que não deixa de ser uma “topologia utópica” –, a potência do ser (e, no caso, a potência da comunidade) reside em uma força que exige dar a ver aquilo que já não pode ser (a *Nachleben*).¹⁶⁴ O projeto de *Estâncias*, visto em paralelo à leitura biopolítica da inclusão excludente que Agamben elaboraria nos volumes do *Homo sacer*, antecipa uma força que, tal a figura mitológica do *Atlas*, é inoperante e necessária. Pode-se pensar que, na figura do *Atlas*, o *irreparável* e a exclusão tornam-se potência. Vale notar que, em *A comunidade que vem*, Agamben pontuava:

O irreparável não é uma essência nem uma existência, nem uma substância nem uma qualidade, nem um possível nem um necessário. Ele não é propriamente uma modalidade do ser, mas é o ser que já sempre se dá nas modalidades, é as suas modalidades. Não é assim, mas o seu assim.¹⁶⁵

O “saber em espera” de *A comunidade que vem* tem suas bases em um conhecimento místico e ético que remonta à *Estâncias* (é *patológico*, *pathos* e *logos*, ou, ainda, é *pathos-logos* tanto quanto *theo-ethos*). Conforme se viu na introdução deste trabalho, em *Estâncias* Giorgio Agamben lembra que os estóicos chamavam o *neuma* de *pathos* e que esse “espírito de amor” não era para eles um fenômeno natural, mas uma forma de *krisis*, de juízo e, portanto, de discurso. Um impulso excessivo que transgride a medida da própria linguagem e que diz respeito ao limite em que começa não o indizível, mas a matéria mesma da palavra, a coisa (*das Ding*).¹⁶⁶

“Lenin chamou a religião de ópio do povo [...] Porém a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa [...] se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas” dizia Benjamin. Para Gramsci, a imbricação materialismo-antropologia está na base de uma *filosofia da práxis*. Ao autor sardo, sob as vestes do materialismo vulgar ou científico, o materialismo histórico corre o risco de tornar-se ideologia no pior sentido, verdade absoluta e eterna. Em sua crítica ao idealismo estético de Benedetto Croce, Gramsci deixa clara sua posição de que é a arte que faz o homem e a história, o que implica considerar a forma e o

¹⁶⁴ Didi-Huberman desenvolve o tema em *Peuples en larmes, peuples en armes*, livro em que afirma: “C’est qu’il y a, dans tout ‘pouvoir d’être affecté’, la possibilité d’un renversement émancipateur. ‘Le cours de l’expérience a chuté’, peut-être, mais chaque expérience, si pauvre et même ‘si lamentable’ soit-elle, est à penser comme la ressource même de sa transformation, de son émancipation.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes – L’oeil de L’histoire*, 6. Paris: Les Éditions de Minuit, 2016. p.56. Sobre uma discussão da imagem em Aby Warburg e a questão do sintoma ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente - História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

¹⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p.85.

¹⁶⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001. *passim*; e AGAMBEN, Giorgio *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 27.

conteúdo no campo mais vasto da cultura popular, do qual fazem parte a linguagem, a religião e o folclore, projeto partilhado por Benjamin e Val del Omar. No caso de Gramsci, suas explorações do *senso comum* no âmbito de uma *filosofia da práxis* reiteram a crítica marxista da religião como “alienação”, “ópio” ou “modelo epistemológico negativo do mundo capitalista”, que Gramsci lê como “mito”. No entanto, na medida em que estabelece uma íntima ligação do *senso comum* com a religião, que em última instância o define, Gramsci torna evidente que um processo de *dessubjetivação* que desarticule a teleologia (uma *filosofia da práxis* requer que os fins se adequem aos meios) passa por uma recuperação das energias revolucionárias do mito. Desse modo,

Uma filosofia da práxis só pode apresentar-se inicialmente em atitude polêmica e crítica, como superação da maneira de pensar precedente do pensamento concreto existente (ou mundo cultural existente). E, portanto, antes de tudo, como crítica do “senso comum” (e isto após basear-se sobre o “senso comum” para demonstrar que “todos” são filósofos e que não se trata de introduzir *ex novo* uma ciência na vida individual de “todos” mas de inovar e tornar “crítica” uma atividade já existente); [...] uma introdução ao estudo da filosofia deve expor sinteticamente os problemas nascidos no processo de desenvolvimento da cultura geral, que só parcialmente se reflete na história da filosofia, a qual, todavia, na ausência de uma história do senso comum (impossível de ser elaborada pela ausência de material documental), permanece a fonte máxima de referências para criticá-los, demonstrar o seu valor real (se ainda o tiverem) ou o significado que tiveram como elos superados de uma cadeia e fixar os problemas novos e atuais ou a colocação atual dos velhos problemas.¹⁶⁷

A potência da comunidade na imagem tornada fantasmagoria se anuncia em Didi-Huberman com leitura do *Atlas* de Warburg (nas figuras da melancolia, como Goya). Decorre dela toda a sua pesquisa em torno dos *Levantes*.¹⁶⁸ Assim, se em *Sobrevivência dos vagalumes* o cinema (Pasolini) era lido nos termos de uma dialética técnica *versus* experiência, o clarão dos projetores *versus* o brilho intermitente dos vagalumes, pessimismo x otimismo; o “saber em espera” do *Atlas* configura uma teoria das imagens como montagem que encontra no *irreparável* a própria vida. Em *Passés cités par Jean-Luc Godard* (2015), a imagem *luciole* (a imagen vaga-lume) e a imagem *lúcifer* (sua parcela mais infernal) se encontram, por fim. Didi-Huberman percebe em Godard, “as forças do passado” no agora de uma negatividade infernal:

L’impression que laissent souvent les films de Godard, quand ils semblent moins “faits” que “à faire”, correspond non seulement au prince benjaminien de la

¹⁶⁷ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere: Introdução ao Estudo da Filosofia – A Filosofia de Benedetto Croce*. vol.1.10ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018. p. 101-103.

¹⁶⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes – L’oeil de L’histoire*, 6. Paris: Les Éditions de Minuit, 2016; e DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.

“perfectibilité” du montage cinématographique mais, déjà, à l’idée schlégélienne d’une activité de “projet” perpétuel, c’est-à-dire la mise en chantier d’ “objets en devenir” tout à la fois “subjectifs et objectifs” – comme Godard ne cesse de revendiquer pour chacune de ses créations – et disposant leurs fragments dans une zone d’efficacité supérieure qui semble dépasser l’opposition habituelle entre l’ “idéalisé” et le “réalisé”. [...]qu’un simple “projet” constitué de fragments soit élevé à la dignité de l’ “esprit historique”, et même de sa “partie transcendante”, qu’il soit capable dans sa composition même de nous offrir un “objet en devenir” valant comme “fragment pour l’avenir”, voilà en tout cas ce dont chaque essai cinématographique, chez l’auteur des *Histoire(s)*, tente de se prévaloir.¹⁶⁹

O problema do fragmento e da negatividade foi amplamente explorado nos desenvolvimentos do surrealismo na Espanha, em torno da noção de *putrefato*, como se verá no próximo capítulo.

¹⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés cités par JLG – L’oeil de L’histoire*, 5. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.p.168-169.

4. O putrefato e o surrealismo na Espanha

Para que se compreenda a relação entre o putrefato e as imagens-duende de Val del Omar, cabe traçar um breve panorama dos desenvolvimentos do surrealismo na Espanha. Entre pesquisadores que se dedicaram ao tema, as leituras divergem. Nos anos sessenta, após a morte de Breton, a pergunta sobre o futuro do surrealismo abriu caminho para uma série de explorações sobre as origens do movimento e o papel dos artistas espanhóis. Nos anos 40 e 50, Vittorio Bodini havia contribuído com uma leitura do surrealismo a partir do barroco, com a publicação de ensaios e traduções para o italiano das obras de Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes e dos escritores da chamada geração de 27 como Gerardo Diego, García Lorca, Rafael Alberti e Pedro Salinas.¹⁷⁰ Seguindo os passos de Bodini, no final dos anos sessenta Manuel Durán e Paul Ilie consideravam que a emergência do surrealismo na Espanha estava atrelada a uma longa tradição da literatura e da pintura “grotesca”, expressa nos esperpentos de Valle-Inclán. Em *The surrealist mode in spanish literature* (1969), Paul Ilie se concentra nas obras de Valle-Inclán, Gerardo Diego, García Lorca, Dalí e Rafael Alberti, ressaltando as raízes do movimento nos escritores de 1898, como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán e Ramón Gómez de la Serna.

Em *Surrealism and Spain 1922-1936* (1972), C.B. Morris afirma que o surrealismo se desenvolveu na Espanha a partir do contato de artistas e escritores espanhóis com o grupo dos surrealistas franceses por meio de revistas que traduziram e divulgaram os textos e as obras do

¹⁷⁰ A chamada geração de 27 incluía outros escritores como José Bergamín, Juan Chabas, Dámaso Alonso e Jorge Guillén. Seus textos e manifestos eram publicados com frequência em jornais e revistas, o grupo organizava encontros, tertúlias e performances e passou a ser conhecido como geração de 27 após a celebração das homenagens dos 300 anos da morte de Luís de Góngorra em maio de 1927, cuja organização havia sido iniciada por Alberti um ano antes. Como parte das comemorações, encomendaram uma missa para Góngorra na Igreja de Santa Bárbara em Madri, cuja celebração eles assistiram vestidos de luto na primeira fila, e realizaram uma fogueira com livros de obras de inimigos do autor cordobês como Lope da Veja e Francisco de Quevedo. Em um ato de rebeldia contra os intelectuais do período, derramaram galões com urina nas paredes da Real Academia Espanhola. Shirley Mangine, em seu livro sobre Maruja Mallo, afirma que esses eventos marcaram o desinteresse dos escritores de 27 com a poesia pura, o afastamento com Juan Ramón Jiménez, que havia sido o mentor do grupo, certa indiferença com a literatura popular, que havia marcado a produção da geração de 98, e o interesse de muitos no surrealismo – os burros em decomposição em *Un chien andalou* não deixam de assinalar um deboche do livro de Jiménez, *Platero y yo* (1914) em que o autor conduz uma conversa fraternal com um burrinho. Cf. MANGINI, Shirley. *Surrealism in Madrid. Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde*. London/New York: Routledge, 2016. p.83.

movimento na Espanha como a *Gaceta de Arte* e ressalta a contribuição de Augustín Espinosa e Ramón Gómez de la Serna.¹⁷¹ Morris destaca o trabalho surrealista de Lorca, relegado por Buñuel como “falso, intermediado pelo intelecto, incapaz de descobertas instintivas”.¹⁷² O poeta granadino, que sempre admirou o trabalho de Buñuel – dedicou-lhe 11 poemas em 1921 e, após *Un chien andalou*, o roteiro de *Un viaje a la luna* (1929) –, realizou um mergulho nas propostas surrealistas com *Poeta en Nueva York* (1929-1930).¹⁷³ Morris ressalta que, apesar da crítica de Buñuel, o surrealismo de Lorca, como o de Alberti, cujas poesias tensionam as pinturas de Maruja Mallo, deve ser lido em seu aspecto inovador na articulação com as artes plásticas e o cinema. Em *Poeta en Nueva York*, objetos ordinários são relocados em contextos absurdos, ações cotidianas tornam-se repulsivas e ameaçadoras. Segundo Morris:

In *Un Viaje a la luna*, Lorca undertook an excursion into cinematographic fantasy inspired by the manner and matter of *Un chien andalou*. As they represent and enact the brutality of *Poeta en Nueva York*, the vomiting heads and disembodied feet, legs and hands which are so active in Lorca's screenplay move in an unstable, shifting dream-world induced by Lorca's generous use of fades-in and double exposures and by angles of vision as quaint as the one he invented in *El paseo de Buster Keaton* (1928); as [...] the landscape that, viewed through Keaton's bike, “shrinks between the wheels of the machine” [...], offers a perspective as novel as the close-up of a cyclist's back, down to his thighs, in *Un chien andalou*, with a “surimpression en sens longitudinal de la rue dans laquelle il circule de dos à l'appareil”. As the

¹⁷¹ Além da *Gaceta de Arte*, dentre as publicações que contribuíram para o desenvolvimento do surrealismo na Espanha estão as revistas *Alfar*, *L'Amic de les Artes*, *Helix* e *La Gaceta Literária*. Destaque-se que, em dezembro de 1924, a *Revista de Occidente* reproduziu o *Manifesto do Surrealismo* publicado somente dois meses antes em Paris. Amigo de Ortega y Gasset, Gómez de la Serna foi, como se viu, introdutor na Espanha dos experimentos futuristas e dadaístas das décadas 10 e 20. Com respeito às incursões surrealistas de Gómez de la Serna, Morris destaca *El hijo surrealista* (1930), em que Henri Klotz emula as polêmicas do grupo francês quando joga ácido sulfúrico nas esculturas em cera do *Musée Grevin*, atira no Sena parte da decoração roubada do Musée de la Légion d'Honneur e destrata o Presidente da República. Cf. MORRIS, C.B.. *Surrealism and Spain, 1920-1936*. NY: Cambridge University Press, 1972. p.8.

¹⁷² Além de Lorca, Morris analisa o trabalho de Azorín, Juan José Domenchina, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Josep Vicenç Foix, Luis Cernuda, José María Hinojosa e Vicente Aleixandre, sempre em comparação ao grupo francês, como centro influenciador do movimento. Ao falar de Alberti, por exemplo, considera: “[...] according to Durán, the poet's subconscious expresses itself with greatest freedom. It has become standard critical practice to describe *Sobre los ángeles* as 'surrealist', even though Alberti's description of it in 1959 as a 'profound Spanish book' confirms my suspicion that in motif, manner and imagery it owes more to Spanish than to French literature.” MORRIS, C.B.. *Op. Cit.* p.43, 49.

¹⁷³ Lorca conviveu com Buñuel na Residência de Estudantes em Madri, onde morou de 1919 a 1928. Na “Resi” junto a Dalí e Pepín Bello (José Bello), o poeta granadino viveu um ambiente de descobertas vanguardistas, em que as experimentações, performances e trocas entre os artistas eram frequentes. Lorca mantinha uma amizade estreita com Dalí, com quem passou os verões em Cadaqués até 1927. O afastamento entre os artistas se vê anunciado nas cartas escritas à Ana Maria Dalí. A realização do *Libro de los putrefatos*, concebido em conjunto entre 1925 e 1926, não acontece e Dalí inicia o projeto de *Un chien andalou* com Buñuel, a partir de uma série de correspondências dos relatos de sonhos de Dalí, Buñuel e Pepín Bello. O próprio Lorca declarou que *Un chien andalou* aludia ao seu apelido na “Resi”: *perro*, e alguns críticos assinalaram que o filme mantinha implícita uma crítica a *Romancero Gitano* (1924-1927), devido a aproximação de Lorca com as coplas, o flamenco e a literatura popular espanhola. Sobre a alusão de Lorca no filme de Buñuel e Dalí, cf. POYATO, Pedro. Vanguardia cinematográfica española, Buñuel y Dalí. El caso de Um Chien Andalou. *Annali Online di Ferrara – Lettere*. Vol.2, 2008. p.145-162. e MORRIS, C.B.. *Op. Cit.* p.51. As missivas de Lorca à Ana Maria Dalí estão publicadas em: LORCA, Federico Garcia. *Obras Completas*. 15 ed. Madrid: Aguilar, 1969. p.1634-1642.

camera in scene 39 “descends the stairs and, with a double exposure, ascends them”, it causes a dizziness as disconcerting as the multiple visions it captures in scene 18, where “From the silkworms emerges a large skull and from the skull a sky with a moon”.¹⁷⁴

Em *El público* (1933) e *Así que pasen cinco años* (1931), Lorca intensifica a relação com *Un chien andalou* e *L'Age d'Or* ao operar uma desconstrução do tempo:

When he projected the ace of hearts on the bookshelves in the third act of *Así que pasen cinco años*, Lorca borrowed from the cinema a device that increased the boldness of a work which already lifts us deliberately outside reality through techniques he may have derived from the expressionist theater: boldly exaggerated settings, generic characters like the Joven, Novia and Jugador de Rugby, and pantonime figures like Arlequin. The lines that are repeated throughout the play, and continual references to the recent death of the child who died in the first act, induce an eerie timelessness in which the second Amigo's longing to “die being/ yesterday” [...] spans past and future as succinctly as Quevedo's “napkins and shroud” and as disconcerting as Big Foot's promise in Picasso's play *Desire Caught by the Tail* (1941) that “Tomorrow or this evening or yesterday, I will have it posted by the devoted care of my friends”.¹⁷⁵

Para Morris, Lorca foi um visionário do surrealismo quando, em um verão em Cadaqués, leu nos poemas em prosa de Dalí (1925-1928) uma justaposição de realidades jamais vistas, arquitetadas com destreza em uma teia de pontos de vistas – procedimento que fundamentaria o método paranóico-crítico do pintor na década de 30 e sua aproximação com o grupo francês. Em 1928, ao abordar a pintura de Miró, o poeta de Granada afirmou que a pintura era um modo de expressar o incomunicável dos sonhos.

No catálogo da exposição *El Surrealismo en España*, realizada em 1995 no MNCARS, Lucía García Carpi enfatiza o caráter internacional do movimento, descarta a relação de um pólo criador (o grupo de Paris) e outro receptor do movimento (os artistas na Espanha) nas décadas de 20 e 30 e prefere considerar uma resposta espanhola de um movimento que foi recebido na Espanha ao mesmo tempo em que foi gerado na França. García Carpi lembra que Picasso foi fundamental para a concepção do Manifesto Surrealista¹⁷⁶, Miró cumpria a premissa surrealista da liberação do espírito, o método paranóico-crítico de Dalí foi decisivo para reorientar uma experiência que havia sido difundida no interior do movimento pelos

¹⁷⁴ MORRIS, C.B.. *Op. Cit.* p.51-52.

¹⁷⁵ MORRIS, C.B.. *Op. Cit.* p.50-51.

¹⁷⁶ É a partir da obra de Picasso que Breton desenvolve o conceito de “visão interior” e elabora sua resposta à declaração de Pierre Naville de que não existe uma pintura surrealista. Vale lembrar que Picasso teve seus trabalhos amplamente divulgados nas revistas de vanguarda espanholas e, ainda que sua primeira exposição na Espanha houvesse ocorrido apenas em 1936, foi um vetor na arte espanhola nos anos 20 e 30, especialmente para o surrealismo. Cf. BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985; e BRETON, André. *Surrealism and Painting*. In: WOOD, Paul. HARRISON, Charles. (org.). *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Backwell, 2003.p.457-463.

poetas franceses e que, com Buñuel, o artista de Figueiras deu forma ao cinema surrealista. Para Carpi, a renovação artística na Espanha no início do século XX desenvolveu-se a partir de uma “vanguarda exterior”, composta por artistas espanhóis baseados em Paris que figuraram como cabeças de experimentos radicais – como foi o caso do cubismo de Juan Gris e Picasso – e através de uma trajetória imprecisa de perfis incertos de artistas que permaneceram no país, frequentemente às custas de estímulos vindos de fora. No caso do surrealismo, diferente dessa produção vanguardista inicial que havia sido inicialmente influenciada pela tradução do Manifesto Futurista realizado por Gómez de la Serna em 1909, a ida dos artistas à Paris não implicou em uma ruptura com o que já produziam na Espanha, como foi o caso de Miró, Dalí, Buñuel e Óscar Domínguez. Na medida em que circularam entre boa parte de sua geração, esses artistas foram determinantes para o desenvolvimento de uma vanguarda de signo surrealista na Espanha. À diferença da primeira vanguarda, o surrealismo fez mergulhar a prática criativa em uma práxis profundamente vital: “No sólo propició manifestaciones ajenas a la práctica convencional de la pintura y escultura, como el *collage*, el fotomontaje o el objeto, si no que fue el primero, además, en lanzar a la palestra el tema del compromiso del arte.”¹⁷⁷

Segundo Carpi, no período de 1924 a 1934, quando se intensifica a produção surrealista na Espanha, ela não se desenvolve no contato direto com a obra dos artistas franceses, pois as exposições aconteceram, em geral, muito depois de suas obras terem circulado por meios impressos. Os escritores da chamada “geração de 27” não negaram uma identificação com o surrealismo francês, mas preferiram o uso alternativo de termos como “superrealismo” e “sobrerealismo” uma vez que permitia uma leitura do inconsciente mais ampla que a do automatismo bretoniano.¹⁷⁸ Para caracterizar o procedimento de Ramón Gómez de la Serna, cuja essência radica em uma fragmentação que altera a perspectiva atual, Ortega y Gasset cunhou o termo “infrarrealismo”, que se refere aos efeitos de deslocamento ou extranhamento resultantes ao se reivindicar “los barrios bajos de la atención”. Segundo Ortega, “Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida... Un mismo instinto de

¹⁷⁷ GARCÍA CARPI, Lucía. *La respuesta española*. In: GARCÍA CARPI, Lucía (org.). *Op. Cit.* p.27.

¹⁷⁸ Vale lembrar que o único movimento espanhol respaldado por Breton em sua exigência de um movimento sem pátrias foi o dos artistas de Canárias, sobre o qual teve papel determinante Óscar Domínguez - a hostilidade do grupo ao conceito de pátria era tão essencial quanto em relação às instituições religiosas, manicômicas e escolares. No Ateneo de Tenerife teve lugar uma das mostras surrealistas de caráter mais internacional do país, a Exposição Internacional do Surrealismo de 1935.

fuga y evasión de lo real se satisface con el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo”.¹⁷⁹

Na Espanha, o surrealismo amparou diversos componentes autóctones sob a problemática do putrefato, da carne em decomposição e de uma exaltação da poeira e dos detritos, um tema que chamou a atenção de Georges Bataille em suas viagens à Espanha, presente em suas meditações sobre a tourada, o cante *jondo* e o flamenco.¹⁸⁰ Conforme Agustín Sánchez Vidal essa temática foi amplamente explorada pelos artistas da Residência de Estudantes de Madri e na Escola de Vallecas. A imagem do burro em decomposição em *Un chien andalou* traduz a atração pelo *carnuzo* compartilhada por Pepe Bello, Dalí e Buñuel que, junto a Lorca, haviam sido companheiros na “Resi”.¹⁸¹ Para Bello *carnuzo* definia toda forma ou aparência repugnante, carnosa, mórbida, a imagem da carne assediada por moscas e vermes. Buñuel a reproduziria em *Tierra sin pan/ Las Hurdes* (1933) e em 1954, no início de *Abismos de Pasión* (1954). Sánchez Vidal recorda o depoimento de Carlos Saura para quem o *carnuzo* de Buñuel era também a imagem da velhice e da decadência da carne. Em *Ay Carmela*, o próprio Saura narra a luta republicana através do corpo de uma morta. Se para Buñuel e Dalí, o *carnuzo* implicava uma crítica ao catolicismo, para Lorca, ele definiu o fenomeno poético, que comparou à carne viva, injetada de sangue:

El fenómeno poético en su totalidad y en carne viva surgió súbitamente ante mí hecho carne y huesos, confuso, inyectado de sangre, viscoso y sublime, vibrando com un millar de fuegos de artificio y de biología subterránea, como toda materia dotada de la originalidad de su propia forma.¹⁸²

Román Gubern observou em *Un chien andalou* rastros de uma cultura de raízes muito primitivas, vinculadas ao mediavelismo: comunidades agrárias que relacionavam a morte à

¹⁷⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Apud SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. Carnuzos, cloacas y campanarios. In: GARCÍA CARPI, Lucía (org.). *Op. Cit.* p.72.

¹⁸⁰ Interesse que seria resgatado e compartilhado pelos membros do Collège de Sociologie – em 1968, por exemplo, Michel Leiris publicava *Miroir de la tauromachie*.

¹⁸¹ Durante os anos vinte, também Emilio Prados e José Moreno Villa estabeleceram-se na Residência dos Estudantes em Madri. Lucía García Carpi ressalta a ampla divulgação dos textos freudianos entre os surrealistas da “Resi”, lidos com anterioridade às interpretações de Breton do inconsciente. A Instituição converteu-se em ponto de referência obrigatório aos artistas que se propuseram a explorar o surrealismo e por ali passaram Rafael Alberti, José Caballero, Maruja Mallo e Benjamín Palencia: “La feliz confluencia de un plantel de personalidades sin parangón posterior, promovió en el medio madrileño un estilo vital desenfadado y altamente creativo en el que los juegos verbales, el humor y la explotación del absurdo se hallaban a la orden del día.” GARCÍA CARPI, Lucía. *La respuesta española*. In: GARCÍA CARPI, Lucía (org.). *Op. Cit.* p.28-29.

¹⁸² GARCÍA LORCA, Federico. Apud SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. Carnuzos, cloacas y campanarios. In: GARCÍA CARPI, Lucía (org.). *Op. Cit.* p.74. No âmbito da Residência, a imagem do *putrefato* também atravessa as obras de Ángel Planells, José Luis González Bernal e José Caballero.

renovação (a decomposição da carne como fertilizante da terra).¹⁸³ Para Pedro Poyato, a imagem do excremento afirma a vinculação: usado frequentemente como adubo, o excremento em *Un chien andalou* e *L'age d'or* situa no surrealismo de Dalí e Buñuel uma espécie de “feiura espanhola”, nas antípodas do refinamento típico do grupo parisiño – Dalí recordava com frequência o modo como as cuecas sujas de excremento em *O jogo lúgrube* (pintura que Bataille se dedicou a analisar em *Documents*) incomodavam de modo particular a Breton.¹⁸⁴ O depoimento de Buñuel sobre o *putrefato* é ilustrativo:

Recuerdo que a veces acompañaba a mi padre en sus caminatas, cuando íbamos a algunas de las fincas. Un día, sentimos un olor terrible en uno de aquellos olivares. Un olor a putrefacción. “¿Qué será?” Mi padre se quedó atrás fumando un cigarrillo. Yo me metí entre los olivos y vi un inmenso animal rodeado de unos buitres enormes, que parecían curas. Los campesinos, cuando las bestias de labor morían, las dejaban al aire libre para que al pudrirse abonasen la tierra.¹⁸⁵

Dalí relacionou o *putrefato* à tragédia da guerra civil, quando a Espanha se convertia em uma “grande massa de carne”, “paisagem de uma arquitetura frenética”. Uma leitura que se alinha a reinvidicação dos *Caprichos* de Goya realizada pelo artista nos anos 70:

Y de pronto, en medio del cadavérico cuerpo de España, medio devorado por los bichos y gusanos de ideologías exóticas y materialistas, se vio la enorme erección ibérica, como una inmensa catedral llena de la blanca dinamita del odio. ¡Enterrar y desenterrar! ¡Desenterrar y enterrar! Enterrar para desenterrar! Ahí estribaba todo el carnal deseo de la guerra civil de ese país de España. [...]74
La carne resucitó em el desentierro de los amantes de Teruel... El miliciano de la FAI llegaba al café del brazo con la momia del Siglo XII, que acababa de desenterrar... Un viejo amigo del arquitecto Gaudí pretende haber visto el desenterrado cuerpo de este arquitecto genial, arrastrado por las calles de Barcelona con una cuerda que los chiquillos habían atado a su cuello... En Vic, los soldados jugaban al fútbol con la cabeza del obispo... De todas partes subía en la martirizada España un olor incierto, de casullas, de quemadas grasa de curas y de carne espiritual descuartizada, que se mezclaba con el olor a pelo goteante del sudor de la promiscuidad de esa otra carne, concupiscente y tan paroxísticamente descuartizada, de las multitudes que fornicaban entre sí y con la muerte. Y todo esto ascendía el cielo con el olor mismo del éxtasis del orgasmo de la revolución.¹⁸⁶

¹⁸³ GUBERN, Roman. In: POYATO, Pedro. Vanguardia cinematográfica española, Buñuel y Dalí. El caso de *Um Chien Andalou*. Annali Online di Ferrara – *Lettere*. Vol.2, 2008.

¹⁸⁴ POYATO, Pedro. *Op. Cit.* p.15.

¹⁸⁵ BUÑUEL, Luis. *Apud* POYATO, Pedro. *Op. Cit.* p.145-162.

¹⁸⁶ DALÍ *Apud* SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. Carnuzos, cloacas y campanarios. In: GARCÍA CARPI, Lucía (org.). *Op. Cit.* p.74,75. Ao falar tratar da figura controversa que Dalí assumiu para si ao apoiar o carlismo e o regime de Franco, Buñuel relata com espanto: "Propuso incluso a la Falange un monumento conmemorativo bastante extravagante. Se trataba de fundir juntos, confundidos, los huesos de todos los muertos de la guerra. Luego, en cada kilómetro, entre Madrid y El Escorial, se alzarían una cincuentena de pedestales sobre los que se colocarían esqueletos hechos con los huesos verdaderos. Estos esqueletos serían de tamaño progresivamente mayor. El primero, a la salida de Madrid, tendría sólo unos centímetros de altura. El último, al llegar a El Escorial, alcanzaría los tres o cuatro metros". Cf. O artigo escrito por Victoria Zárate a propósito da recente exumação de Franco, “El macabro proyecto de Dalí para el Valle de los Caídos que ni la Falange se atrevió a

Lorca, o poeta que os nacionalistas assassinaram em 36, dizia que um morto na Espanha está mais vivo do que morto. O êxtase do *putrefato* povoa os versos de *Pueta en Nueva York*. Irrompe nas costelas rompendo a pele do Cristo de Siloé na Valladolid de *Impresiones y paisajes* (1918), que Lorca retoma em sua conferência do *duende* e cujo aspecto patológico Val del Omar levaria ao extremo nas projeções da visão tátil sobre as esculturas do Museu Nacional em *Fuego en Castilla*. Experiência que, após a II Guerra, ecoa nos artistas do *Acionismo de Vienna* e nas pinturas de Francis Bacon. Conforme se lê no livro de Deleuze sobre Bacon (*Francis Bacon – Lógica da sensação*, 2002):

Em vez de correspondências formais, a pintura de Bacon constitui uma zona de indiscernibilidade, de indecibilidade entre o homem e o animal. [...] Essa zona objetiva de indiscernibilidade já era todo o corpo, mas o corpo como carne ou vianda. [...] A vianda é esse estado do corpo em que a carne e os ossos se confrontam loucamente, em vez de se comporem estruturalmente. [...] como se a carne descasse dos ossos enquanto os ossos se erguem da carne. [...] Não há dúvida de que a vianda é o objeto mais elevado da piedade de Bacon, seu único objeto de piedade, de sua piedade de anglo-irlandês. [...] Bacon não diz “piedade para com os bichos”, mas diz que todo homem que sofre é vianda. A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, é o “fato”, o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou sua compaixão. O pintor é certamente um açougueiro, mas ele está no açougue como em uma igreja, em que a vianda é o Crucificado (*Pintura*, de 1946).¹⁸⁷

À medida que Lorca, Buñuel e Dalí deixaram Madri no final dos anos vinte, a intensidade artística que emergira na Residência tomou conta das experiências da Escola de Vallecas. Em 1929, o movimento moderno encerrava um dos seus grandes ciclos, a crise social e econômica assolava o Ocidente com a quebra da bolsa de Nova York e a mitologia da máquina e do progresso já não se sustentava. Eugenio Carmona destacou que a desconfiança em relação ao maquinismo significou uma ruptura com o racionalismo em prol de uma valorização da potência plástica e vital do instinto. Para artistas como Benjamin Palencia e Alberto Sánchez, esse processo despertou uma reaproximação com a paisagem, com o ritmo da terra e do trabalho.¹⁸⁸ Aos fundadores da Escola de Vallecas juntaram-se outros para quem o problema do putrefato foi reinserido em uma síntese de vanguarda e compromisso social como Miguel Hernández e Antonio Rodríguez Luna, cujos desenhos proliferam figuras

acceptar”, veiculado no sítio eletrônico do jornal *El País*, <https://elpais.com/elpais/2019/10/25/icon_design/1572029126_141785.html>, consultado em 26/10/2019.

¹⁸⁷ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 29-31.

¹⁸⁸ CARMONA, Eugenio. Materias creando un paisaje: Benjamin Palencia, Alberto Sánchez y el “reconocimiento estético” de la naturaleza agraria. 1930-1933. In: GARCÍA CARPI, Lucía (org.). *Op. Cit.* p.125.

afantochadas de carlistas, bispos, terratenentes, guardas civis e fascistas que não existiriam sem uma tradição barroca da “Espanha Negra” de Regoyos, Solana e dos esperpentos de Valle-Inclán.

Em 1930, com o fim da ditadura de Primo de Riveira, Val del Omar se aproximou dos republicanos em Madri e passou a integrar o Comitê Espanhol de Cinema Educativo. Pouco depois, em 1932, se incorporava à equipe das Missões Pedagógicas do Museu do Prado, como responsável pela documentação e reprodução audiovisual nos *pueblos*, cargo que ocuparia até o fim da Guerra Civil. Ainda em 32, trabalhou para o Ministério de Instrução Pública e nos arquivos da Biblioteca Nacional, onde propôs a criação de uma “Foto-fono-cine-teca Nacional”. Por essa época, era fundado em Madri o Cineclub GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes) que projetou os primeiros filmes de Val del Omar. Dada a proximidade de Villegas Lopes com Buñuel, responsável pela programação do *Cineclub de La Gaceta Literaria* no final dos anos 20, o GECI tornou-se um lugar de encontro de artistas ligados ao surrealismo como García Lorca, Rafael Alberti e Maruja Mallo, pintora surrealista cuja obra incorpora a fotografia, com particular interesse na montagem e no cinema.

Maruja Mallo realizou sua primeira exposição em 1928 na Revista do Occidente, com uma série de pinturas de feiras e festas populares, saturadas de figuras concebidas com uma simultaneidade sobre o espaço da tela, como se projetadas no cinema. Mais tarde, no exílio, Maruja refeririu-se a essa fase como a busca do que poderia ser o mais nacional e universal da Espanha: uma Espanha de muitas Espanhas. Como Bataille, Maruja compreendeu que nas festas populares, os símbolos da autoridade são examinados e neutralizados no âmbito de um processo que ela chamou “mistologia”, híbrido de “mitologia” e “mística”. Para Sánchez Vidal a “mistologia” reflete o deslocamento das imagens do catolicismo ao exorcismo. Nas palavras de Maruja:

El pueblo toma como pretexto la mistología y los santos para divertirse colectivamente. No siente por lo eclesiástico veneración alguna, sino que hace parodias del orden celeste y de las jerarquías demoníacas, difrazandose con los elementos y atributos de los seres divinos y satánicos, reproduce paraísos gloriosos y grutas infernales.¹⁸⁹

Adepta de uma tradição de “tumbofilía y hemolatría”, como ela mesma afirma, Maruja desenvolveu suas obras a partir do cinema, da devoção popular e de Goya. As palavras de Maruja ressoam os filmes que Val del Omar havia realizado da Semana Santa e do Enterro da

¹⁸⁹ MALLO, Maruja. *Apud* SÁNCHEZ VIDAL Agustín. Carnuzos, cloacas y campanarios. In: GARCÍA CARPI, Lucía (org.). *Op. Cit.* p.85.

Sardinha em Murcia (*Fiestas Cristianas/ Fiestas Profanas*) que ela provavelmente assistiu no GECI.

Na medida em que recupera uma energia mítica subversiva, a “mistologia” de Maruja se relaciona com a “mecamística” de Val del Omar. Os “auto-retratos fotográficos” realizados em 1929, no âmbito das experiências da Escola de Vallecas e, posteriormente, nos anos 40 no Pacífico, manifestam no *putrefato* uma redução mística. Nessas fotos, Maruja aparece transfigurada em formas vegetais e animais, coberta de lama, plantas, algas, ostentando carcaças e com o corpo desmembrado. Essa paisagem úmida, anfíbia e escorregadia aparecerá nas filmagens que Val del Omar realizou na Galícia para *Acariño Galaico* e será uma constante das suas pinturas de marinhas realizadas no exílio, após a Guerra Civil. Raul Antelo relacionou as marinhas de Maruja com *Água-Viva* de Clarice Lispector, cuja epígrafe apresenta a seguinte declaração de Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.¹⁹⁰

Água-Viva é um livro que leva ao limite a des-personalização, a negatividade e a experiência do Tempo. Verdadeira (*est*)ética do Cinema Sonâmbulo val-del-omariano, como se Clarice se quisesse filme e, como Maruja e Val del Omar, encontrasse na desmaterialização a possibilidade de uma *sobrevida*:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta-dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu no sempre já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal joia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece fora do corpo, faiscante no alto, na alegria, alegria é matéria do tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é.¹⁹¹

¹⁹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água-viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973. Observação recolhida nas aulas ministradas por Raul Antelo na Pós-Graduação em Literatura na UFSC durante o doutoramento (2015-2018).

¹⁹¹ LISPECTOR, Clarice. *Água-viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973. p. 9-10.



Maruja Mallo
La verbena, 1927, Óleo sobre tela, 119 x 165 cm
(MNCARS, Madrid)



Maruja Mallo
Antro de fósiles, 1930, Óleo sobre tela, 135 x 194 cm
(MNCARS, Madrid)



Maruja Mallo
Tierra y excrementos, 1932, Óleo sobre cartão, 43 x 55cm
(MNCARS, Madrid)



Maruja Mallo (Fotografada por Justo Gómez Mallo)
1929, Cercedilla, Espanha



Maruja Mallo (Fotografada por Justo Gómez Mallo)
1929, Cercedilla, Espanha



Maruja Mallo (fotografia retocada pela artista)
Década de 1940, Chile

Maruja Mallo fazia parte do grupo de artistas que se encontravam nos anos 20 no *Gran Café de Oriente*, próximo às modernas instalações de ferro da estação Atocha em Madri, formado por artistas como Rafael Barradas, Gabriel García Maroto, Francisco Bores, Dalí, Alberto e Palencia, e escritores como Lorca, Cansinos-Assens e Alberti. Em meados da década, Alberto iniciou suas longas caminhadas pela periferia de Madri, na companhia de Francisco Lasso e, eventualmente, Palencia. Casualmente, tomavam o trem para Vallecas. Por volta de 1929, quando Palencia retornou de Paris definitivamente, ele e Alberto tornaram a experiência das deambulações no subúrbio de Madri como essencial para o entendimento de sua experiência artística. Seguidos por um grupo de jovens artistas que incluía Mallo e Rafael Alberti, deram início à chamada Escola de Vallecas.

Em seu livro sobre Mallo, Shirley Mangine descreve a experiência de Vallecas como:

pantheistic, poetic spirituality, a desire to understand the metaphysics aspects of nature; they searched for startling telluric elements – solid, tangible objects and debris to inspire their painting and sculpture. They attempted, as Breton had stated, “to intimately penetrate the soul of the material things”.¹⁹²

Para Palencia e Alberto a forma deveria ser buscada na experiência do mais íntimo da coisa: na matéria. Segundo Carmona:

Palencia afirmaba que el artista plástico debía recoger las “formas”, los “volúmenes” y los “perfiles en rojo vivo” que crean “las planicies inmensas” y perseguir a los pájaros “por su coloración”, para llevarlos al cuadro. Y añadía que quería una “pintura de sentidos”, no una “pintura de ojos”.¹⁹³

Os artistas de Vallecas estavam interessados nas qualidades, nos modos diversos e transitórios da matéria – para eles a matéria não conformava uma substância. Por uma via negativa que compartilha a redução efetuada pelo místico, eles antecipam as investigações que Robert Smithson realizaria nos anos 70, da arte como entropia. Em *Monumentos de Passaic*, caminhando pelo subúrbio industrial de Nova Jersey, nas margens do rio *Passaic*, Smithson relataria:

os subúrbios existem sem passado racional e sem os “grandes eventos” da história. Ah, talvez haja umas poucas estátuas, uma lenda e umas quinquilharias, mas não há nenhum passado – apenas o que passa para o futuro. [...] Passaic parece cheia de

¹⁹² MANGINI, Shirley. Surrealism in Madrid. *Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde*. London/New York: Routledge, 2016.

¹⁹³ CARMONA, Eugenio. Materias creando un paisaje: Benjamin Palencia, Alberto Sánchez y el “reconocimiento estético” de la naturaleza agraria. 1930-1933. In: GARCÍA CARPI, Lucía (org.). *Op. Cit.* p.128.

“buracos”, comparada com a cidade de Nova York, que parece compacta e sólida, e esses buracos em certo sentido são os vazios monumentais que definem, sem tentar, os traços de memória de uma série de futuros abandonados. [...] Se o futuro é “ultrapassado” e “fora de moda”, então estive no futuro [...] Estou convencido de que o futuro está perdido em algum lugar nos depósitos de lixo do passado não histórico; está nos jornais de ontem, nos anúncios insípidos de filmes de ficção científica, no falso espelho de nossos sonhos rejeitados. O tempo transforma as metáforas em coisas e as guarda em depósitos frios, ou as coloca nos playgrounds celestiais dos subúrbios.¹⁹⁴

O tema da entropia (negatividade) frente o progresso (positivismo) remonta às teses da História de Walter Benjamin. Foi explorado por Ramón Gómez de la Serna em suas andanças nos subúrbios de Madri, já nas primeiras décadas do século XX. Em *El Monumento Postergado*, por exemplo, de la Serna escreveu:

A veces, sucede en Madrid que desaparecen, sin saber dónde han ido, monumentos que se preciaban mucho. Son como forillos o adornos de la escena, que desaparecen porque la decoración del otro acto lo necesita.

Hasta en el índice de los libros que se ocupan de Madrid figura el apartado de “los monumentos que ostenta Madrid” índice siempre muy incompleto, porque no hay ninguna Memoria que recuerde que existieron muchos de los que faltan, y, por tanto, mal va a notar que faltaron un día.

¿Se van solos esos monumentos? A veces, parece que se han ido, por fin, a gozar del descanso eterno y se han enterrado ellos mismos, y otras veces, si son ecuestres, parece que han huido en sus caballos capaces de las más duras caminatas.

Una malquerencia de la autoridad competente, que se ha sentido mal mirada por la estatua, o porque tiene la manía de variar el decorado de la ciudad, como quien varía el decorado de su antesala, hace que desaparezcan ciertos monumentos.

[...]

¡Cuántos monumentos [...] perdidos, descabalados, tirados por el suelo, dentro de los lejanos cercados municipales, como si les hubiese dado un síncope! ¡Cuántos secuestros!

El último monumento de esos que he visto desaparecer misteriosamente es el de los Chisperos. Con gran boato y gran cariño se inauguró ese monumento a los Chisperos y a don Ramón de la Cruz, Barbieri, Chueca y Ricardo de la Vega en la Glorieta de San Vicente el día 26 de junio de 1912. [...] Y allí quedó el monumento perpetuando la vuelta de una verbena a San Antonio, y como si esperasen el tranvía los últimos chisperos.

Durante algún tiempo, al bajar a la estación del Norte, todo el mundo se despedía de Madrid en efigie, saludando el grupo de los eternos verbeneros. Era simpático ver al irse a esos buenos chisperos, que se quedaban sosteniendo el regocijo de Madrid, y era también simpático al volver encontrarlos allí mismo, invariables, defendiendo la continuidad de la fiesta madrileña, reanudando el gesto interrumpido en nuestra vida al salir de Madrid.

Había días preciosos para ellos, en que se destacaban sobre la luz de la luna como esas parejas que se aman en los bancos sobre la luz del foco de un automóvil. Sus siluetas eran en la noche las de los que vuelven de la romería.

Los extranjeros, que entran precisamente por esa estación, preguntaban, nada más entrar, quiénes eran esos engalgados transeúntes, subidos allí como para ver mejor la salida y entrada de los trenes.

Todo iba bien, y la Glorieta de San Vicente resultaba alegre, enramilletada y como adornada con el gallardete auténtico de San Antonio de la Florida. La estatua era

¹⁹⁴ SMITHSON, Robert. Monumentos de Passaic. Artes & Ensaio. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n.22, p.162-166. jan 2012. (Tradução de Pedro Sussekind).

como la columna indicadora del camino, y en el cruce de paseo de la Virgen del Puerto y del de la Florida decidía la mano indicadora del chispero cuál era el camino verdadero.

Hasta que un día vimos desaparecer el monumento y ser sustituido por un gran farol, el gran farol, o mejor dicho, la opulenta farola que había en la Puerta del Sol. No habiendo seguido los trámites de la transformación, no habiendo visto ni montar ni desmontar la máquina de descendimientos, hubo un momento en que me imaginé que se trataba de una de esas transformaciones de las comedias de magia, y que el monumento se había transformado en farol, farol de cuatro brazos que representaban a los cuatro saineteros.

Durante una temporada larga tuve perdida la pista de ese monumento escamoteado, y miraba al farol como si fuese esa cruz del camino que indica dónde está enterrado el que murió de un accidente violento. Debajo de él yacían chisperos y autores mezclados, como en una fosilla común. ¿O tal vez es que, aprovechando lo próximos que estaban de la estación, se habían fugado con toda la calderilla de su primera materia encima?

Sólo después de mucho tiempo, un día, al bajar por el paseo del Canal hacia el embarcadero para pasearme por esos viveros que tiene el Ayuntamiento junto a la ribera del Manzanares, me encontré con que estaba allí ese monumento, muerto de humedad y de sordidez en la hondonada sombría de esos jardines junto al río pestilente de tan malos efectos cuando anochece. ¡Pobres chisperos y pobres saineteros, arrumbados tan pronto en ese falso jardín de allá abajo!

La gran carretera de bueyes, la gran carreta de Carnaval, la que lleva las grandes composiciones en cartón piedra que inventan los carroceros todos los Carnavales, todos esos Gullivers enormes que miran al cielo como si tuviesen metida en él la cabeza, debía recoger el monumento de aquel pozo negro y trasladado al centro, o si no, hacerlo saltar como una traca valenciana, todo antes que tener allí abajo a tipos tan alegres como todos los tipos que integran.¹⁹⁵

Na entropia, a experiênciã não se limita à criação, ela é mais intensamente absorvida no rastro. “Basta que en su propia mecánica el animal deje huellas de su propio desenvolverse; estas huellas para Palencia y Alberto, son ‘formas’; y ‘formas vivas’”, diz Carmona.¹⁹⁶ Tanto em Maruja, como no “Monumento Postergado” de Gómez de la Serna, a vida ecoa no barro dos córregos e esgotos, onde “machines and smashed cans lie, splashed by fish bones and chicken bones, mixed with the caravans of peels, that oscillate unsteadily, near the spiders that exploit the toilets”.¹⁹⁷ De la Serna destacou no trabalho de Maruja uma figuração que compreendia desde notícias necrológicas – ex-votos de altares, manequins de vitrines (pernas e braços, troncos e mãos porta-luvas) a objetos disformes – esqueletos espinhentos, sobras de sardinhas, paisagens áspera, fios e emaranhados de arames, piornos, ervas daninhas, cardos, farrapos, trapajos e restos de naufrágios de vento. A história emerge nos trabalhos desses artistas em sua mais profunda redução, sob uma áurea de borracha, conforme escreve Majo:

¹⁹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Madrid*. 3ed. Madrid: Almarabu, 1998. p.45-48.

¹⁹⁶ CARMONA, Eugenio. *Op. Cit.* p.128.

¹⁹⁷ MALLO, Maruja. *El popular Apud MANGINI, Shirley. Surrealism in Madrid. Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde*. London/New York: Routledge, 2016. p.93.

On the parched earth rises a halo of rubble; in these desolate panoramas man appear in the footprints, in the skeletons and in the dead people. This human presence of a ghostly reality, that arises in the midst of a whirlwind of garbage, is integrated into the shaken rocks, in the spaces covered in ash, in the surfaces flooded with slime, inhabited by the most harsh vegetabels and explored by most aggressive animals.¹⁹⁸

Em *Sobre los Ángeles* (1928), Alberti dedicou à Maruja o poema *Los ángeles muertos*:¹⁹⁹

Buscad, buscadlos:
 en el insomnio de las cañerías olvidadas,
 en los cauces interrumpidos por el silencio de las basuras.
 No lejos de los charcos incapaces de guardar una nube,
 unos ojos perdidos,
 una sortija rota
 o una estrella pisoteada.

Porque yo los he visto:
 en esos escombros momentáneos que aparecen en las neblinas.
 Porque yo los he tocado:
 en el desierto de un ladrillo difunto,
 venido a la nada desde una torre o un carro.
 Nunca más allá de las chimeneas que se derrumban
 ni de esas hojas tenaces que se estampan en los zapatos.

En todo esto.
 Mas en esas astillas vagabundas que se consumen sin fuego,
 en esas ausencias hundidas que sufren los muebles desvencijados,
 no a mucha distancia de los nombres y signos que se enfrían en las paredes.

Buscad, buscadlos:
 debajo de la gota de cera que sepulta la palabra de un libro
 o la firma de uno de esos rincones de cartas
 que trae rodando el polvo.
 Cerca del casco perdido de una botella,
 de una suela extraviada en la nieve,
 de una navaja de afeitar abandonada al borde de un precipicio.²⁰⁰

Mais recentemente, Agambem se deteve sobre a figura do *Angeli Ribelli* das pinturas de Osvaldo Licini. Nessa pinturas das décadas de 40 e 50, Licini dá ao *anjo da história* uma nova anatomia: um *corpo sem órgãos* como aquele que imaginou na mesma época Artaud, no qual a figura do anjo reduz-se em pequenos fragmentos nucleares, e acusa uma fisionomia primordial. Nos *Angeli Ribelli* a desintegração é soberana:

Un piede o una mano sgorgano delicatamente dalla faccia, nella quale si leggono lettere e numeri, i seni e il cuore si disarticolano e disgiungono dal resto del corpo ed elementi animali – coda e corna – si dislocano nelle membra già umane.²⁰¹

¹⁹⁸ MALLO, Maruja. *Apud MANGINI, Shirley. Surrealism in Madrid. Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde*. London/New York: Routledge, 2016. p.92.

¹⁹⁹ *Idem*, p.91.

²⁰⁰ ALBERTI, Rafael. *Los ángeles muertos. Antología poética*. 2ed. Madrid: Alianza Editora, 1986. p.105-106.

²⁰¹ AGAMBEN, Giorgio. *Studiolo*. Turin: Einaudi, 2019. p.108-110.

Para Agamben, a essa nova anatomia corresponde uma nova cosmologia do anjo e uma nova teologia: anjos vigilantes que, de acordo com o livro de Enoch (que Licini provavelmente conheceu a partir de Leiris na Revista *Documents*), caíram na terra apaixonados pelas mulheres dos homens, viveram entre eles, ensinaram toda sorte de magias e feitiços, o corte das raízes, deitaram-se com suas mulheres e deram a luz a toda uma geração de gigantes. O “erótico, errante e herético” Lucini olhava com simpatia para a revolta desses anjos que nada fizeram além de apaixonarem-se pelas mulheres dos homens e ensinar a eles a técnicas da agricultura, o suficiente para que fossem punidos pelos anjos Miguel e Gabriel. Quem observa os anjos rebeldes nas pinturas de Lucini percebe que eles, no entanto, jamais deixaram de voar em direção aos céus. Se a terra se conquista com razão, afirma Agamben, os anjos rebeldes mostram que o reino dos céus se alcança com paixão e violência, no qual se chega por meio de uma ascensão frenética:

Riconoscendosi idiopaticamente in questi angeli, Licini potrà parlare, in una lettera del gennaio 1953, di un’«ora della chiaroveggenza», l’ora dell’«estasi ultima... della nostra bella, piú disperata e silenziosa scalata al cielo». Ed è nell’atto di questa frenetica ascensione, scialbato in corsa su un cielo notturno intensamente craquelé, che questo grande Angelo ribelle su fondo blu cupo ci apostrofa con la sua improbabile, perentoria anatomia, il capo listato da un duplice giro di corna e la lunga coda arcuata, quasi in rima con lo spicchio intenebrato della luna-Amalassunta che gli sta di fronte. Come quest’angelo, secondo l’insolente profezia del pittore dischiuso nel suo borgo marchigiano, anche noi «... ci solleveremo uniti nel cielo, a nostra eterna gloria, proclamando in faccia a Dio e agli uomini l’avvento di una mai veduta, perenne, strepitosa, frenetica, scintillante, nostra dolcissima “irrealtà”».²⁰²

Assim, por uma via negativa, os anjos rebeldes oferecem uma alternativa ao anjo da história, na *irreversibilidade* da comunidade. Nela, o sagrado volta a tomar parte no erotismo. Essa é a via de uma desconstrução do cristianismo, que encontra nos modos da matéria, no *ser qualquer* os traços de uma (est)ética a ser elaborada, uma (est)ética do barro.

Os desenvolvimentos surrealistas do putrefato elaborados por Mallo relacionam-se à negatividade do Cinema Sonâmbulo de Val del Omar. Como para o místico e as nanas, a experiência do filme é uma experiência de redução e montagem. Bergamín, de quem Agamben é leitor, chama essa experiência de infernal. Diferente de Horkheimer e Adorno, Bergamín dizia que a leitura de Sade, por exemplo, linda com uma experiência radical, impossível de ser neutralizada. Uma experiência que é antropológica ao mesmo tempo que metodológica, *extraña-entrañable*. Por isso, afirmou:

²⁰² *Idem.*

No hay arte poético, se diría, pintura, música, poesía, no hay verdadero arte poético que no sea este juego angélico de birlar o burlar al Demonio, como en los juegos infantiles: burlar y birlar al Demonio el cuerpo y el alma. Burlarse del Demonio es cosa de poesía, porque es cosa de niños y de ángeles: de inteligencias puras, de criaturas espirituales. Por eso, cuando el poeta, el pintor, o el músico, los creadores imaginativos que manejan esos lenguajes espirituales o inteligentes puros, paradisíacos, no burlan al Demonio, birlándose como los ángeles, el Demonio se burla de ellos, birlándoles su pintura, o su música, o su poesía; los burla quedándose con su pintura, o su música, o su poesía.

Pero burlarse al Demonio no es cosa de broma: los que verdaderamente se burlan al Demonio, que son los niños y los ángeles, son los que no lo toman nunca en broma. Ningún arte verdaderamente poético toma el Demonio en broma. Burlarse del demonio no es cosa de broma, sino de veras, ¡y tan de veras!: como de burlas; de veras y de burlas.²⁰³

A título de conclusão, vale resgatar a genealogia do *anjo caído* de Bergamín, pois ela informa a leitura dos Anjos Revoltos:

Todo el Universo – decían los filósofos griegos – está lleno de almas y de demonios: es decir, de espíritus. Porque para que haya espiritualidad tiene que haber espíritus, según decía Nietzsche, *para que haya divinidad tiene que haber dioses*. Y en ésta, que es plenitud espiritual del Universo, había para los griegos, tres órdenes o mundos de distinta naturaleza: el de los dioses, el de los hombres y el de los demonios. La diferencia entre estos mundos era una distinción o distancia sencillamente elemental: el mundo del hombre es la tierra; el de los dioses, el cielo etéreo; el de los demonios, el aire. Si atendemos a esta interpretación que llamaríamos la interpretación clásica del Demonio, nos lo encontraremos, así, primeramente por el aire: o por los aires; poblando la atmósfera de invisibles presencias espirituales. Esta naturaleza airada del Demonio, o de los demonios, tenía, para los griegos, el sentido de intercesión o mediación divina: eran estos demonios criaturas aéreas destinadas a intervenir, y a interllevar, mensajes entre los hombres y los dioses: por eso eran indiferentemente buenos o malos, según, diríamos, que fuese el éxito de sus mediaciones o intervenciones celestes; porque eran una especie de agentes de cambio o intercambio espiritual de los hombres con el cielo. Y así estaban sujetos, según refiere San Agustín siguiendo el testimonio de Apuleyo, a las mismas pasiones humanas; y aun, añade, que algunos creyeron que eran los hombres los que contaminaban de sus pasiones y de sus vicios a los demonios.²⁰⁴

²⁰³ BERGAMÍN, José. *La decadencia del analfabetismo. La importancia del Demonio*. Madrid: Siruela, 2000. p.106-107.

²⁰⁴ BERGAMÍN, José. *La decadencia del analfabetismo. La importancia del Demonio*. Madrid: Siruela, 2000. p.61-62

Conclusão: *Acariño galaico* e uma (est)ética do barro²⁰⁵

Adentra-se o mundo de *Acariño Galaico – de barro* como se se penetrasse no íntimo de um mundo subterrâneo, repleto de figuras *valle-inclanescas* moldadas no barro de uma geologia úmida e escura pela enigmática figura do artesão Arturo Baltar, ele próprio uma figura de barro.²⁰⁶ Val del Omar iniciou a realização de *Acariño Galaico* nos anos de 1961 e 1962. Logo, o filme deflagrou um trabalho intermitente que atravessou os anos da sua vida. Deveria ter sido finalizado em 1982, para a primeira mostra conjunta dos filmes que compunham o projeto do *Tríptico Elemental da Espanha* no Centre Georges Pompidou. Val del Omar havia concebido quatro filmes, os filmes do tríptico (*Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* e *Acariño Galaico*) e um filme chamado *Ojalá* com o material que desenvolveu no seu Laboratório P.L.A.T. nos seus últimos anos de vida e que deveria servir de introdução para o tríptico. Na data de sua morte (1982), o projeto permaneceu inacabado e, em 1995, Javier Codesal finalizou a montagem de *Acariño* para a Filmoteca de Andaluzia, a partir do copião e das notas do artista.

Em suas notas, Val del Omar concebeu *Acariño* como um audiovisual sem palavras, “uma invocação”, a ser introduzido pelos seguintes versos:

Acariño Galaico
de la negra sombra.
Vivimos por el agua
nos hicieron de barro
el fuego de la vida
de la risa y el llanto;

²⁰⁵ Uma parte desse capítulo foi apresentada na Conferência *Arte e Política no Brasil* na Universidade de Granada, Espanha, realizada por mim durante o período de pesquisa na Espanha entre janeiro e março de 2019, financiado pela Fundación Carolina, com orientação do Prof. Dr. Raúl Antelo (UFSC-Brasil) e supervisionado pela Prof. Dra. Ana Gallego Cuiñas (UGR-Espanha). A título de conclusão da tese, procurou-se articular o material dessa conferência com o projeto do Tríptico de Val del Omar, relação que guiou, em grande medida o desejo de realização desta tese. Agradeço à Prof. Dra. Eva Valcárcel por sua recepção na Universidade da Coruña, o interesse na pesquisa e a indicação de uma reflexão da *Finisterre* galega no trabalho de Val del Omar.

²⁰⁶ Escultor galego, nascido em Noalla, em 1924. Trabalhava com esculturas em argila e cerâmica, começou modelando pequenas peças - Peregrinos, esmoleiros, cantores de *panxoliñas* - ou conjuntos delas para posteriormente incluí-las em retábulos imaginários e tradicionais, sagrados e profanos.



José Val del Omar
Acariño galaico – de barro, 1961-1995 (1961, 1981-1982, 1995 [Javier Codesal])
Som estéreo-diafónico, PB, 23min



José Val del Omar
Acariño galaico – de barro, 1961-1995 (1961, 1981-1982, 1995 [Javier Codesal])
Som estéreo-diafónico, PB, 23min



José Val del Omar
Acariño galaico – de barro, 1961-1995 (1961, 1981-1982, 1995 [Javier Codesal])
Som estéreo-diafónico, PB, 23min

y al final quedamos
sin gesto
aprisionados ²⁰⁷

O cineasta havia dedicado *Acariño* à poeta galega oitocentista, Rosalía de Castro: “*Acariño* es la persistente caricia de la ‘negra sombra’ tan sentida por Rosalía [...] Si hubiera que definir mi propósito, me iluminó el duende de la negra Sombra, me definió la sombra de Rosalía”.²⁰⁸ No projeto do tríptico, Rosalía aparece como mais uma “figura de contrabando” como San Juan de la Cruz e as *nanas*. Criada no campo, registrada por uma família humilde que não a concebeu, foi adotada quando mais velha por uma senhora da sociedade galega (ao que parece, esta senhora a concebeu com um padre) e passou a receber uma educação ilustrada. Viveu, como Val del Omar, a esperança abreviada de uma República, na Espanha, e os conflitos, crises e traumas de uma experiência que não se concretizou. Escreveu em galego, língua agrária, do *pueblo* e de sua infância e em castelhano, língua na qual foi educada. À Rosalía, dentre os muitos poetas que a cantaram (como Cecília Meirelles), dedica-lhe os seguintes versos, o catalão Joaquim Rubió I Or, integrante da *Renaixença* catalã, movimento de resgate da língua na *Catalunya*, inspirado pelo movimento radical de Rosalía na *Galiza* frente à imposição econômica e cultural do *castellano*:

[...]
Ella passà pel món
com torta viuda,
cantant cançons d’amor;
mes, ai, quan tristas!

Que l’amor que cantava
No era el de nina
que viu lluny de l’aimant
enyroradissa.

Amor era de patria,
patria escarnida,
con si a la patria gran,
no li fos filha

A tal patria li escauen
sols cançons tristas;
tristas per só les canta;
na Rosalía.

Per sò cada cançó
del cor li eixia,
brollant per cada vers

²⁰⁷ VAL DEL OMAR, José. Guión. In: ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *José Val del Omar. Escritos de técnica poética y mística*. Madrid: Ediciones La Central/Museo Reina Sofía, 2010. p. 251.

²⁰⁸ VAL DEL OMAR, José. Op. cit. p.253.

llágrimas vivas

Mes, com no ser així,
si ella sabia
que qui amb ella plorava
era Galícia?

Galícia per quals fills
ella sa filla,
tot son cot tela a tela
donat hauría.²⁰⁹

Em “Quiero irme a dónde no sé”, manuscrito cujo título retira de um poema publicado por Rosalía, em *Follas novas*, Val del Omar escreve:

[...]
Como se anima la sangre
que agita las bocas cerradas
exhalan tactos de algo invisible.
“Este barro moral que nos sostiene,
quién lo entendiera! ¡Señor!
Acaríño del alma en pena
Copos de cenizas nuestras vidas
calientes consumidas
al arder nuestros cuerpos se hacen niebla
al arder nos salvamos de caer
vuela el alma y se evapora
en Galicia arde el cuerpo y el alma se exhala
condensada llorándose.”²¹⁰

O projeto de *Acaríño* encerra uma espécie de *espectrologia*, esse processo paradoxal de incorporação do fantasma a um corpo, no qual a carne e o fenômeno dão ao espírito a sua aparição, desaparecendo no toque do espírito, que retorna. Como se algo que passou e não pode mais ser recuperado, que na obra de Val del Omar é sempre o *pueblo*, a comunidade, pudesse adentrar as marcas do barro no rosto de Baltar. *Acaríño* é uma invocação silenciosa de povo, de seu espírito poético, analfabeto. Povo que, na violência totalitária de Franco, era *negra sombra*, chorosa por uma coletividade outra.

Diante do poder, O *pueblo* no barro de Baltar encerra uma realidade coletiva bastante particular, que articula uma experiência poética *pato-lógica*, de ordem mística. Furio Jesi, de

²⁰⁹ “Ela passou pelo mundo/ como rola viuvinha,/ a cantar canções de amor;/ mas, ai, tristes cantigas!
Porque o amor que ela cantava/ não era o da rapariga/ que vive longe do amado/ e de saudades suspira./
Cantava o amor da pátria,/ da sua pátria escarnecida,/ como se da pátria grande/ a dela não fosse filha.
A uma pátria assim convêm-lhe/ somente tristes cantigas;/ por isso é que eram tão tristes/ as que cantou Rosalía.
Por isso cada canção/ do coração lhe saia,/ e de cada um dos seus versos/ brotavam lágrimas vivas.
Mas tinha que ser assim,/ pois na sua alma bem sabida/ que quando ela chorava/ também chorava a Galiza.
Galiza por cujos filhos/ ela também sua filha,/ o coração aos pedaços/ inteirinho entregaria.” RUBIO I ORS,
Joaquim. A la memória de nana Rosalía de Castro. Apud: DE CASTRO, Rosalía. *Antologia Poética – Cancioneiro rosalino*. Galicia: Guimarães Editores, 1985. (org. e tradução de Ernesto Guerra da Cal).

²¹⁰ VAL DEL OMAR, José. Op. cit. p.253-254.

quem Agamben extrai os fundamentos da *máquina antropológica*, anotou a particularidade dessa realidade coletiva cuja força emerge no interior de conflitos populares, como foi o caso da Guerra Civil, na Espanha:

En la perspectiva de esta misma comunión, la ideología y la poesía sin duda pueden cristalizarse (cuando se les opone con suficiente eficacia la instancia de supervivencia de una sociedad y de un modo de vivir que de otro modo serían subvertidos por ellas) y ambas pueden representar el silencio del alma. Pero se ha llegado a ese silencio porque el alma ha hablado o al menos ha querido hablar. Es un silencio poblado de emblemas, de símbolos, tanto más reales cuanto más el hombre - el ideólogo, el poeta - les ha fundido su realidad viviente sacrificandose a sí mismo. El anuncio del sacrificio y el impulso al sacrificio se unen en la voluntad de hablar que el alma manifiesta, en el instante que precede el silencio.²¹¹

É essa a invocação silenciosa de *Acariño*.

Mas, e aí está tudo, como se viu no capítulo sobre a mística de San Juan em Val del Omar, sendo silenciosa e meditativa não deixa de ser passional, ou melhor, encontra no transitório o sentido do eterno, do abstrato. Em *Acariño*, Val del Omar recupera a máxima do poeta e amigo Antonio Machado: “Caminante no hay camino/ sino estelas en la mar.” Tão intermitente quanto o rosto de barro de Baltar no filme é a cena em que Val del Omar documenta os peregrinos tocando o manto do Santo na Catedral de Compostela. O manto guarda as estrelas que dão nome à cidade onde o corpo do apóstolo foi encontrado, Compostela - a lenda de Tiago conta que uma tempestade sideral sobre um campado, na Galícia, indicou aos peregrinos o lugar do seu sepulto. Em *Acariño*, a travessia de Compostela não termina, como se pensa, com o toque do Santo (ele próprio uma das figuras do *Atlas*, entre a terra e as estrelas), ela aí se inicia. Como se Val del Omar, que costumava dizer: “ver es penetrar”, imbuído de sua busca da *visão tátil*, dissesse em *Acariño*: é possível tocar as estrelas como o cinema toca o mundo, como nos tocaríamos: com diferimento, com carinho.

Em *Noli me tangere*, Nancy escreve:

Pero ¿qué es la vista sino, sin duda, un tocar diferido? Pero ¿qué es un tocar diferido sino un tocar que aguza o que destila sin reserva, hasta un exceso necesario, el punto, la punta y el instante por el que el toque se separa de lo que toca en el momento mismo en que lo toca? Sin esa separación, sin ese retroceso o esa retirada, el toque no sería ya lo que es y no haría ya lo que hace (o bien no se dejaría hacer lo que se deja hacer). Comenzaría a cosificarse en una aprehensión, en una adhesión, una unión, incluso en una aglutinación que lo agarraría en la cosa y a la cosa en él, emparejándolos y apropiándolos uno al otro, y después al uno en el otro, Habría identificación, fijación, propiedad, inmovilidad.
[...]

²¹¹ JESI, Furio. *Spartakus - Simbología de la revuelta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014. p.43.

Si me doy apartando el toque, invitando así a buscar más lejos o en otra parte y como en el hueco del mismo toque -¿pero no es eso lo que hace toda caricia?, ¿no es la pulsación del beso o del besar que se aparta y se retira? - yo no domino esa donación, y aquella o aquel que me toca y se retira, o bien al que o a la que retengo antes de su toque, ha retirado realmente de mí un resplandor de (mi) presencia.²¹²

Na apreensão inapreensível da carícia, em sua condição *extraño-entrañable*, conforme dizia María Zambrano, resta todo o sentido de comunidade apresentado em *Acarriño*. Segundo Nancy: “el toque de una presencia, y por consiguiente el eclipse, la ausencia y la partida según los cuales, siempre la ausencia y la partida según los cuales, siempre, una presencia debe ofrecerse para presentarse.”²¹³ No entanto, se se retoma com mais atenção a leitura que Nancy realiza do “Noli me tangere!”, o exame do “Não me toques!” dito por Jesus à Maria Madalena no episódio da ressurreição, esse limiar do tocar e do não tocar, da ausência e da presença, configura também o limite de uma violência, o limite da paixão (o limite trabalhado por Godard em *Passion*): “Es una última advertencia, [...] el último límite donde el derecho va a ceder a la fuerza, a una fuerza que se legitimará con la violencia del otro, o de lo que se habrá designado de antemano como su violencia, precisamente al lanzar esta advertencia.” Como no bipolo Tiziano-Goya, a problemática do tríptico e da Espanha de Val del Omar é atravessada pelo carinho e pela violência, suas imagens residem nesse limite.

Em *Acarriño*, o rosto de barro, meigo (um dos nomes reservados ao filme por Val del Omar, em galego, “meiga” quer dizer bruxa, feiticeira e, como na genealogia fetiche, feitiço, sacrifício comentada nesta tese, dá a imagem aspecto fantasmagórico), o rosto enigmático e amoroso de Arturo Baltar é entrecortado pelo discurso do tenente coronel Antonio Tejeiro durante o golpe de estado de 1981, em pleno processo de transição democrática na Espanha, após quase 40 anos de franquismo. Arturo Baltar emerge silenciosamente, como se tomado por essa *negra sombra*, esse espírito de amor, *de barro e pueblo*. Seu rosto anuncia um duplo conhecimento: é o rosto daquele que experimenta o sacrifício em vida, padece do tempo histórico e, ao mesmo tempo, “se expande como um manancial”, partícipe que é do tempo mítico. É o rosto de quem, ao entoar a *nana*, entra e sai da canção para fazer a criança sonhar. Furio Jesi chama esse conhecimento (chamado aqui de (est)ética do barro), de uma *dupla Sophia*. Ela é a base da *máquina antropológica* agambeniana e da figura do *ser qualquer* na *Comunidade que vem*.

²¹² NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Madri : Trotta, 2006. p.80-81.

²¹³ *Idem*. María Zambrano escreveu no exílio: “El amor es el agente de destrucción más poderoso, porque al descubrir la inadecuación y a veces la inanidad de su objeto, deja libre un vacío, una nada aterradora al principio de ser percibida. Es el abismo en que se hunde no sólo lo amado, sino la propia vida, la realidad misma del que ama.” ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. 2ed. Madrid: Ediciones Siruela, 1991. p.257.

Para Gilles Deleuze, um rosto pode ser reconhecido de três modos:

ele é individuante (ele distingue ou caracteriza cada um), é socializante (manifesta um papel social) e é relacional ou comunicante (assegura não só a comunicação entre duas pessoas mas também, numa mesma pessoa, o acordo interior entre seu caráter e seu papel). Pois bem, o rosto que efetivamente apresenta estes aspectos tanto no cinema como fora dele, perde todos os três quando se trata de primeiro plano.²¹⁴

O que Deleuze chama imagem afeto, ou o primeiro plano, dá ao rosto uma grandeza *qualquer*. Para captar a *qualqueridade* é necessária a objetiva de uma máquina fotográfica, diria Giorgio Agamben.²¹⁵ Afinal, a *qualqueridade* é também uma figura de amor, ela só pode ser uma imagem, ou melhor, uma imagem matéria, uma condição *extraño-entrañable* (ela é a própria condição da poesia). Assim, no rosto de Baltar, o barro sustenta:

Não a indiferença da natureza comum com respeito às singularidades, mas a indiferença do comum e do próprio, do gênero e da espécie, da essência e do acidente constitui o qualquer. Qualquer é a coisa *com todas as suas propriedades*, nenhuma das quais constitui, porém, diferença. A indiferença com respeito às propriedades é o que o individua e dissemina as singularidades, as torna amáveis (*quodlibetis*). Assim como a palavra humana justa não é nem o individualizar-se de uma *facies* genérica nem o universalizar-se de traços singulares: é o rosto qualquer, no qual o que pertence à natureza comum e o que é próprio são absolutamente indiferentes.²¹⁶

O barro de Baltar é impregnado de palavras não ditas, do silêncio da alma.²¹⁷ Ele é o que sobrevive, é Negra Sombra (o barro é *Nachleben*). Portanto, entre ser e parecer se desenha no rosto de Baltar uma ética da despersonalização, se apresenta uma (est)ética do barro. Se a cara é o espaço político por excelência, lugar do antagonismo e da exposição, Arturo Baltar e seu rosto de barro revelam uma despersonalização, em que o vínculo entre o ser e o aparecer não é ditado pelo social, pelo poder soberano ou pela lei, mas pela própria experiência da comunidade. O filme não deixa de ser, nesse sentido, uma experiência antropológica.

²¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Cinema 1- Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²¹⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013

²¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 27.

²¹⁷ Os antigos gregos elaboraram a *Persona*, uma máscara para tornar audível a voz do ator, per sonare – fazer soar uma voz que não poderia ser própria - pois no rosto do ator convergem os vetores contraditórios da história. Pessoa, ou como dizem os franceses *personne!*, ninguém!, acabou por significar no decorrer da História do Ocidente a capacidade jurídica e a dignidade política do homem livre, escreve Agamben. Numa sociedade civilizada, “A luta pelo reconhecimento é também a luta por uma máscara, mas esta deveria coincidir com a personalidade que a sociedade reconhece em cada indivíduo”. AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p.78.

Ao cabo de *Aguaespejo e Fuego en Castilla*, Val del Omar escreveu “sin fin”. A ideia de iniciar o tríptico com um filme chamado *Vórtice* poderia ter a ver com a apreensão mística do Cinema Sonâmbulo de Val del Omar, que concebe as imagens sempre em movimento, em perpétuo fogo e vôo. Mas, de algum modo, o filme da Galícia interrompe todo o processo. Segundo Val del Omar: “Quando terminei o filme da Galícia, não o terminava, não podia terminá-lo, porque o filme da Galícia é puramente trágico, é uma afirmação negativa, incapaz de comunicar-se”.²¹⁸ É como se diante da *Finesterre* na Galícia (no Fim da Europa), o corte vertical da vida mística (*A Noite Escura* de San Juan de la Cruz ou a *Negra Sombra* de Rosalía) exigisse um perpétuo elaborar o mundo a partir das imagens (e do transitório).²¹⁹

Em *Pensamiento y poesía en la vida española*, María Zambrano afirmava que a vida espanhola se desenvolve no realismo, pois o espanhol não reduz a vida a nada. Vive em meio dela com toda a sua multiplicidade transitória e é por isso que a melancolia surge como um sentimento fundamental na vida espanhola. A melancolia, sendo ela uma astúcia do místico e do cancionero (precursora do *truque* surrealista que transforma um olhar histórico em político), pode ajudar a compreender o projeto e o destino de *Acariño* e do Tríptico Elemental da Espanha:

La melancolía que lejos de empañar los minutos contados de nuestra vida, hace quemarlos con más brillo y luz, hace desgranarlos uno a uno y contarlos apasionada y avarientemente, hace estrecharlos contra el pecho sin que traigan bienandanzas ni fortuna, por el solo hecho de ser instantes, cuentas del rosario del tiempo limitado, de nuestras contadas horas. Pero la melancolía que encontramos en primera instancia no es problema, puesto que nos mueve a solución; lo que en ella se transparenta es insoluble y los problemas se caracterizan porque mueven a buscarles solución, salida. No es la melancolía un problema, sino una forma de sentir la vida, de sentirla ante todo como tiempo irreversible; es sentir cada uno de los momentos de que el tiempo está compuesto. Una manera de sentir la vida como bien fugitivo ante todo, como corriente de instantes que van hacia su fin.²²⁰

²¹⁸ ZAMBRANO, María. *La razón en la sombra – Antología crítica*. 2ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2004. p.487.

²¹⁹ Seria necessário, em um desenvolvimento posterior da tese, relacionar *Acariño e Finis Terrae* (1929) de Jean Epstein, filme realizado com o povoado de Ushant, nos mares da Bretagna. É certo que Val del Omar se apropria do conceito de *fotogenia* elaborado por Jean Epstein para pensar o documentário como *elemental* e as imagens como matéria e fantasmagoria. No entanto, nessa articulação matéria-fantasmagoria, *extraño-entrañable*, Val del Omar se diferencia de Epstein, para quem o cinema (cf. *Le Cinéma Du Diable*) realiza a sublimação da paixão e da violência no corpo social e, com isso, a neutralização da própria negatividade da qual o cinema é portador. Tomando uma abordagem diversa da de Epstein, nossa tese é a de que Val del Omar concebe a paixão no cinema não por uma via metodológica, como quer Epstein, mas por uma abordagem que é ao mesmo tempo metodológica e antropológica e, assim, aproxima os desenvolvimentos do seu cinema com as teorias da imagem de Antonin Artaud e dos desenvolvimentos de Bergamín, Bataille, Klossowsky e Blanchot sobre a literatura de Sade. Cf. EPSTEIN, Jean. *Le Cinéma Du Diable*. Paris: Ed. Jacques Melot, 1947; BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015; BERGAMÍN, José. *Las fronteras infernales de la poesía*. Madrid: Tarus, 1959; BLANCHOT, Maurice. *Sade y Lautreamont*. Buenos Aires: Ediciones de mediodía, 1967.

²²⁰ ZAMBRANO, María. *La razón en la sombra – Antología crítica*. Op. Cit.p.488.

Disso resulta que a vida inteira seja um debater-se contra as rédeas de um horizonte impossível:²²¹

El pensar español ya en su primer paso, viene a dar a la muerte. El amor y el deseo se enredan en la fugacidad del tiempo. Anhelos y pensamiento juntos van a edificar su solución más allá de la muerte, sin renuncia alguna, exigiendo de la vida, de su responsable máximo, que le depare la unidad de los contrarios: un mundo temporal que no pase jamás.²²²

Esse conhecimento poético passional e místico, no entanto, se deteriora com o franquismo. Zambrano antecipa que diante da violência e do cinismo anunciados com os anos de Guerra Civil, trata-se de pensar a história e a experiência da Espanha para além da própria Espanha.

Confiemos en que suceda así y en que suceda, según parece, del modo más congruente con esta dispersa y humilde cultura española: dispersamente, lejos de Europa y fuera de la tierra matriz. España, maestra en la dispersión y en la prodigalidad, cumplirá sin duda su obra de acuerdo con su íntima esencia, prodigándose y dispersándose, sembrándose, desapareciendo en la obscuridad para fecundar y fecundarse. De la soberbia española, nuestro más terrible pecado, salió al absolutismo, cascarón muerto de la verdadera España, final de una ruta sostenida por una soberbia obstinación. De la melancolía española, de su resignación y de su esperanza saldrá quizá la nueva cultura.

Es la cultura que anuncia la España del fracaso, la más noble o quizá la única enteramente noble. Tenía forzosamente que fracasar porque ha ido más allá de su época, más allá de los tiempos; hay un ritmo inexorable de la historia que condena al fracaso a todo aquello que se adelante, que le desborda. Fracaso en razón de su misma nobleza, y de su insobornable integridad, también porque en el fracaso aparece la máxima medida del hombre, lo que el hombre tiene tan desprendido de

²²¹ Vale lembrar que Didi-Huberman elabora sua teoria dos vaga-lumes a partir de uma leitura de Dante, Benjamin e das imagens de Pasolini como uma alternativa ao horizonte impossível do progresso, da ciência e do fascismo (horizonte que, para Jean-Luc Nancy tem seus fundamentos institucionalização do cristianismo). Articulando os textos de Nancy e Agamben, conclui-se que a leitura cristã da *glória* (o sequestro do erotismo e a impossibilidade de adentrar o transitório, questão antecipada por Bataille e desenvolvida no primeiro capítulo desta tese) e a configuração do poder em uma economia dos corpos e da vida aliada a um fim jamais revelado na esfera do capital, se unem em um projeto que resulta na aniquilação da comunidade. Essa leitura é endossada por Espósito em *immunitas*. O que diferencia a leitura de Nancy, Agamben e Espósito da leitura que realiza Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vagalumes* é que, o filósofo da imagem e dos sintomas recai em uma dialética hegeliana, ultrapassada pelos pensadores da *biopolítica*. Em *Bios*, Espósito deixa claro que não se trata de opor *communitas* à *immunitas* (os vagalumes aos projetores, nos termos de Didi-Huberman), mas de realizar a comunidade no interior do horizonte inalcançável da técnica. Esse projeto que aqui se compreende como um *(est)ética*, implica em encontrar nas moscas (no putrefato e no transitório) uma potência vagalume, invocar baratas como GH, cavernas infernais como Baltar – como fizeram Val del Omar e Clarice, tanto quanto Godard Duchamp e o surrealismo.

Agamben pensa em uma comunidade articulada à técnica em *Stasis* e *A comunidade que vem*, assim como em seus estudos da poesia e das artes (a exemplo de *A ideia da prosa, Vocação e Voz, Studiolo*, como também *Estâncias*). O *Reino e a Glória*, lido no interior do projeto agambeniano, aponta para uma teoria do contemporâneo e da imagem como o lugar de potência de uma comunidade que, embora impossível de ser restituída (*immunitas* e *communitas* são indissociáveis), possa ser vislumbrada, transformar e subverter a violência da *immunitas*. Didi-Huberman lança-se nessa aventura com o projeto do *Atlas*, e, mais recentemente, com *Passés Cités Par JLG*, livro dedicado ao cinema de Godard.

²²² ZAMBRANO, María. *La razón en la sombra – Antología crítica*. Op. Cit.p.489.

todo mecanismo, de toda fatalidad que nada puede quitárselo. Lo que en el fracaso queda es algo que nada ni nadie puede arrebatarse.²²³

Em 1943, ao publicar um texto de Ramón Gómez de la Serna em *Papeles*, Macedonio Fernández destaca que se Poe se explica por Inglaterra e não por América, “usted (Gómez de la Serna) se explica por América, no por España”.²²⁴ Ainda que Val del Omar não tenha ido ao exílio, seu trabalho se encontra com o projeto desenvolvido por muitos artistas fora da Espanha que se dedicaram a pensar a possibilidade de uma comunidade irreversível, uma Espanha de muitas Espanhas, Oriente-Occidente. Como mostram os trabalhos de Agamben, Nancy e Didi-Huberman o tema é atual e urgente, pois, como afirma Espósito em *Bios* o nazismo não terminou de todo e é evidente que tem alcançado um espantoso desenvolver como se nota, por exemplo, em países da América Latina, que há muito pouco desenvolveram políticas de partilha social com resultados exemplares, como a aniquilação da fome. Nesse panorama, a título de conclusão da tese, os parágrafos a seguir propõem uma leitura anacrônica e heterotópica da potência da comunidade do cinema val-del-omariano em Cildo Meireles, Clarice Lispector, Glauber Rocha e Jacinto Esteva. Se a reivindicação de uma *cultura de la sangre* em Bergamín, Lorca e Val del Omar requer o entendimento de que a saída do analfabetismo passa por uma reivindicação e valorização do próprio analfabetismo, se *communitas* não existe sem *immunitas*, Glauber Rocha, por sua vez, a encontrará na própria fome, um projeto compartilhado entre esses artistas que articula ética e estética, metodologia e *dom*, *pathos* e *logos*.

Assim, para pensar Val del Omar e a potência do projeto do Tríptico na contemporaneidade, o ponto de partida poderia ser: 2013, Brasil. Nessa data, circula pelo comércio uma cédula do projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles, com a pergunta “Quem matou Amarildo?”. Amarildo: um operário de construção civil que foi levado para ser interrogado pela polícia da Unidade Policial Pacificadora da comunidade da Rocinha no Rio de Janeiro, conhecida pelos seus métodos violentos e inescrupulosos, e, desde então, permanece desaparecido. 2018: o coletivo *Aparelhamento* faz circular notas de dinheiro carimbadas com o slogan “Lula Livre”. Trata-se da retomada do trabalho *Inserções em Circuitos Ideológicos* que Cildo Meireles concebeu na década de 70. As *Inserções em Circuitos Ideológicos* eram compostas por carimbos sobre objetos de circulação e troca, como cédulas de dinheiro e garrafas de *coca-cola*, de ações de guerrilha e textos contestatórios à

²²³ *Idem*, p.489-490.

²²⁴ Apud ANTELO, Raúl. *O artista saltimbanco: afundos*. Conferência realizada na UFSC em setembro de 2019. (parênteses nossos).

censura e às perseguições e torturas do regime militar no Brasil. Para Cildo Meireles, tratava-se de criar um sistema de circulação e de troca de informações que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado (televisão, rádio, imprensa – mídias que atingem um público imenso, mas cujo controle limita a inserção, exercido por uma elite que tem acesso aos níveis de alta sofisticação tecnológica em que ela se desenvolve).

O trabalho foi elaborado a partir do texto homônimo *Inserções em Circuitos Ideológicos*²²⁵, realizado pelo artista em abril de 1970, e parte das seguintes premissas: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos); 2) esses circuitos evidentemente veiculam ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo, esses circuitos são capazes de receber inserções na sua circulação; 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagram.²²⁶ Afirma o artista:

O importante no projeto foi a introdução do conceito de circuito (mais do que o de inserções). É esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (ou media). Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a ideia inicial era a constatação de circuito (natural) que existe, e sobre o qual é possível você fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da inserção nesse circuito seria sempre de contra-informação. [...] da neutralização da propaganda ideológica original (industrial ou estatal), que é sempre anestésica.

[...] Esse trabalho [*Inserções em circuitos ideológicos*] remete à ideia de corpo. Não o corpo humano, mas o corpo social: uma preocupação que não se restringia ao componente biológico ou, por uma extensão meio perigosa, lúdico. O trabalho se caracterizava por ter introduzido a ideia de um corpo que não era exatamente o corpo das pessoas: havia o outro, como condição *sine qua non* para a concretização do trabalho.²²⁷

Desde o final dos anos 60, sua produção aspirava uma noção de público que o distanciava do uso da metáfora como representação de uma situação. Se “a metáfora é a arma do oprimido”, como afirma, o desvio das relações de subserviência base-superestrutura, a neutralização nos aparelhos ideológicos, pressupõe a inoperância da própria noção de Sociedade. Diz Cildo: “As *Inserções em circuitos ideológicos* me interessavam como prática individual frente à hegemonia do poder. Queria criar um mecanismo de expressão do sujeito frente à sociedade.”²²⁸

²²⁵ MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos*. In: FERREIRA, Gloria (org.). COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas Anos 60/70*. RJ, Zahar: 2006. Escrito em abril de 1970, o texto foi apresentado no debate "Perspectivas para uma arte brasileira", em 1971, do qual participaram Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Jorge Romero Brest, Carlos Vergara e Raimundo Colares. Foi reeditado na revista *Malasartes* em set/nov 1975.

²²⁶ MEIRELES, CILDO In: SCOVINO, Felipe (org). *Cildo Meireles – Encontros*. RJ, Azougue: 2009. p.60.

²²⁷ *Idem*, p.60.

²²⁸ *Idem*, p.106.



Cildo Meireles
Inserções em circuitos ideológicos, 2018



Cildo Meireles
Inserções em circuitos ideológicos, 1970-76

Às Inserções em Circuitos Ideológicos somam-se as Inserções em Circuitos Antropológicos, a exemplo das fichas telefônicas de barro. Para Meireles, tratava-se de introduzir um “estado de graça”, uma vida fora da propriedade. A focalização antropológica almejava, em suas palavras, “trabalhos que pudessem ser transmitidos oralmente, que pudessem ser utilizados, este é o melhor verbo (“utilizar”) para entender tanto *Inserções em circuitos ideológicos* quanto *Inserções em circuitos antropológicos*.” Se Val del Omar tomou o som como matéria nos seus projetos de rádio, no cinema com a diafonia e se interessou por uma articulação Oriente-Occidente, Cildo Meireles realizou, em 1975, *Sal Sem Carne*: um disco constituído por 8 canais, quatro ligados à cultura branca-portuguesa e quatro ligados à cultura indígena. Um dos oito canais, relacionado à cultura branca, é uma gravação da Radio Relógio Federal. A radio, mencionada pela protagonista de *A hora da estrela* de Clarice Lispector, era uma emissora de frequência AM introduzida no Brasil em 1953 que, em vez de programas jornalísticos e entretenimento, comunicava somente notas informativas e curiosidades como o bordão “Você sabia?”. A cada minuto, a radio atualizava a hora sincronizada com o Observatório Nacional, repetindo as horas, os minutos e os segundos. Se escutava um ruído de *tic-tac* ao fundo. No vinil de Cildo Meireles esse canal dura 50 minutos e marca o eixo do trabalho. Há também uma gravação da festa do Divino Pai Eterno, em Trindade e uma gravação realizada em São Cotolengo, que é uma das duas ou três maiores romarias do Brasil, uma entrevista com o Zé Nem, o índio Xerente que aparece nas notas de *Zero Cruzeiro* realizadas pelo artista, uma entrevista com um sertanista que trabalhou com seu tio e primo e uma terceira entrevista com os índios Kaiapós. De acordo com Cildo, o disco foi feito de modo que se possam manipular os canais de áudio e mixar/regular o discurso dos “brancos” e dos “índigenas”, uma operação que pretendia provocar uma descentralização no ouvinte, como almejava Val del Omar com a diafonia. De acordo com Meireles:

O LP *Sal sem carne* tratava de uma cosmogonia. Existe uma lei básica que é a seguinte: 1) não jogar com ninguém e não deixar ninguém jogar com você; 2) nada ter é igual a nada perder; 3) nada reter. Para mim, essa seria a situação ideal de vida. A cosmogonia era a seguinte: havia um estado de fraternidade antes do nascimento. No momento da fecundação o que houve de fato foi o extravio de um elemento, de um determinado sistema referencial (ele se extraviou e fecundou um óvulo). Nesse momento que aconteceu foi a imersão em um estado de solidão. O nascimento eu associei à solidão. Então, nascer é exatamente o ato de se perder: de um espermatozoide (e um óvulo) se perder dos outros. Toda a procura do ser humano não seria pela mãe ou pelo pai, mas pelo irmão – e é nesse sentido que ele tem que orientar o seu trabalho. Construir uma sociedade que caminhasse para isso e reconstruísse essa fraternidade que existia antes. O gueto é um exemplo disso. Tomemos como exemplo a chegada do colonizador português no Brasil. Existia o índio e um estado harmônico (um estado de equilíbrio). Quando o colonizador chega, há uma aparente desagregação pelo estabelecimento de uma situação de

gueto (porque passa a existir uma minoria oprimindo uma maioria). Então, no momento em que se estabeleceu essa situação de gueto, começou a acontecer o seguinte: quem oprime (o opressor) só conhece a sua vontade; quem é oprimido conhece, evidentemente, a sua própria vontade, e é obrigado a conhecer também a vontade do opressor. Como as coisas são decididas ao nível da informação (saber) isso significa que ao fim de algum tempo os oprimidos inverterão a situação. A tendência de um gueto será sempre se tornar uma coisa densa. É uma área que pode ter a mesma metragem quadrada de um bairro de classe média, mas, na verdade, ali haverá uma troca de informações com maior volume e frequência, que alterará a sua densidade. Portanto, a tendência do gueto é, sempre, inverter as condições que lhe foram originalmente impostas. Dentro desse aspecto metafórico o disco *Sal sem carne* é uma tentativa de exemplificar essa cosmogonia.²²⁹

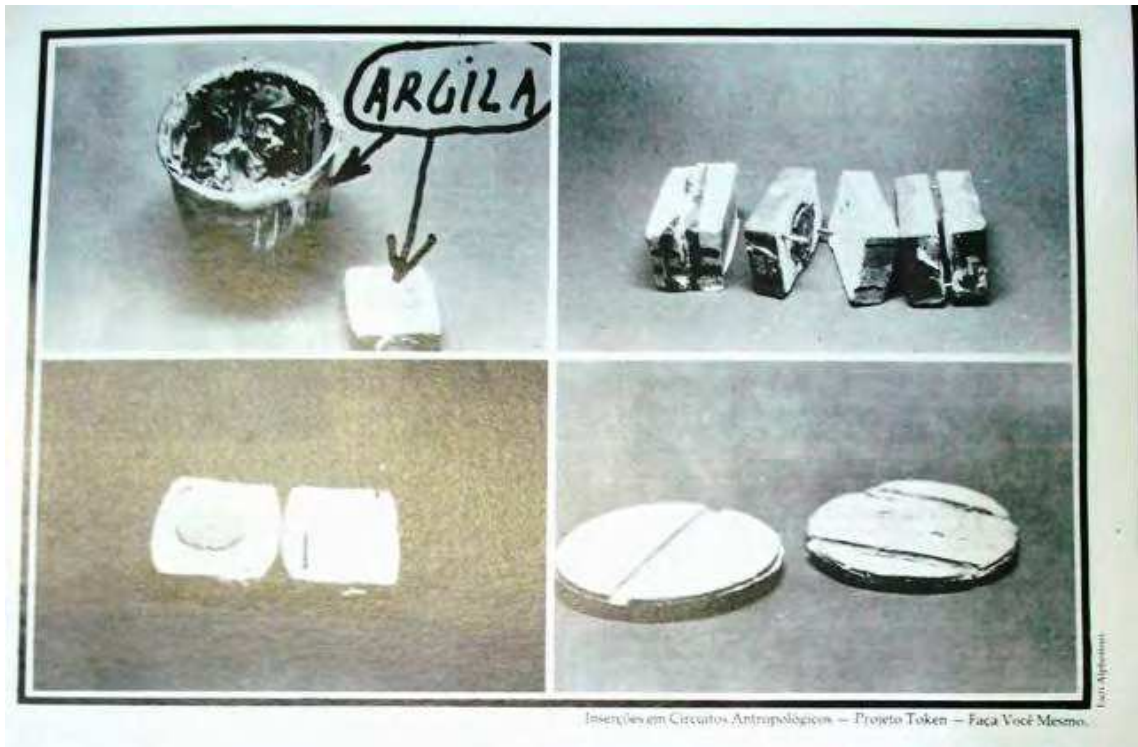
A densidade define a trajetória de Meireles. Ela é a imagem do seu trabalho (a ela refere-se sempre) e, ao mesmo tempo, quando em seu processo menciona a *visão histórica* da terra, ou seja, quando fala de um povo cujas histórias não são mais do que lendas e fábulas, o conceito de densidade estrutura uma espécie de *significante vazio*. O *significante* é *vazio*, segundo Ernesto Laclau, porque o povo falta. Falta porque a gente é fragmentada: a gente é diversa, a gente é em minorias: uma infinidade de gente que é sempre diversa e que não conforma nenhuma substância.²³⁰ Na *densidade* de Cildo, tanto quanto no *significante vazio* elaborado por Laclau, o povo é sempre semblante. A hipótese de que o povo é semblante, *figura*, alimenta o *Cinema sonâmbulo* de Val del Omar e é a partir dela, como se viu, que a comunidade é possível.

Em abril de 1970, viajando de trem para Belo Horizonte, a caminho da montagem de *Totem-monumento ao preso político*, na exposição *Do corpo à terra* durante a Semana de Tiradentes, trabalho que consistiria na imolação de animais, Meireles redige *Cruzeiro do Sul*, texto que seria apresentado na exposição *Information* no final daquele ano no Museu de Arte Moderna de Nova York (mostra que responde às premissas de *When attitudes become form*, realizada por Harold Szeeman na Europa). O texto diz, na íntegra:

Não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e nem uma nacionalidade. Ou antes, eu gostaria, sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama por exemplo, CRUZEIRO DO SUL. Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A divisão continua até hoje. Acredito que cada região tenha sua linha divisória, imaginário ou não. Essa a que me refiro chama-se TORDESILHAS. A parte leste vocês mais ou menos conhecem, por postais, fotos, descrições e livros. Mas eu gostaria de falar, do outro lado dessa fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrario dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. É dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na

²²⁹ *Idem*, p.69-70

²³⁰ Cf. LACLAU, Ernesto. *Emancipação e Diferença*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.





Cildo Meireles
Zero Cruzeiro, 1978

selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças. Os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva. Então pântano. E desse pântano vão nascer vermes, e outra vez, a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais. Os precursores. Mas quem ousou a intuir a oeste de Tordesilhas senão seus próprios habitantes? Azar para os hippies e suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus plásticos, seus cultos eunucos e suas inteligências históricas. Azar para o leste. Azar para os omissos: tomaram sem querer o lado dos fracos. Pior para eles. Porque a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas, seus sexos ociosos, suas estradas, seus earth-works, think-works, nihil-works, water-works, conceptual-works and so on, o leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região. A selva continuará se alastrando sobre o Leste e sobre os omissos, até que todos que esqueceram e desaprenderam a respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde. Cama-de-gato. No seu ventre ela traz ainda o acanhado fim da metáfora; porque as metáforas não têm um valor próprio a oeste de Tordesilhas. Não que eu não goste de metáforas. Quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis. E que quando ouvirem a história desse oeste estejam ouvindo lendas e fábulas fantásticas. Porque o povo cuja história são lendas e fábulas é um povo feliz.²³¹

A oeste e a leste de Tordesilhas, Cruzeiro do Sul encontra Eldorado, a terra, a selva e a *pólis* do cinema transcontinental de Glauber Rocha onde, aturdido, com a cabeça cortada ou enterrada, o *sujeito metafórico* da *visão histórica* mencionado por Lezama Lima (em sua elaboração da imagem e da história²³²) compreende o transe bipolar obra-cópia, origem-reprodução, Oriente-Occidente, civilização-barbárie. Conforme Giorgio Agamben,

Se o mundo representa, na obra, o aberto, a terra remete “ao que se fecha em si mesmo”. “A terra só aparece onde é guardada e salvaguardada como o que não pode essencialmente ser aberto, que se retira diante de toda e qualquer abertura e se mantém constantemente fechada”. Na obra de arte, esta impossibilidade de abertura vem à luz enquanto tal. “A obra porta e mantém a própria terra no aberto de um mundo”. “Produzir a terra significa: portá-la no aberto enquanto fechada em si”. Mundo e terra, abertura e fechamento – enquanto opostos em um conflito essencial – não são, no entanto, mais separáveis: “A terra é o emergir ante o nada que constantemente se fecha e assim se salva. Mundo e terra são essencialmente diversos

²³¹ Meireles, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Manifesto publicado originalmente no catálogo da exposição *Information*, organizada por Kynaston McShine no MoMA de Nova York em 1970.

²³² “Cómo se ha obtenido esa revolución, esa rotación de tres entidades para integrar a una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también. Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión.[...] el sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales se queden *gelée* en su estéril llanura. [...] El sujeto metafórico reducido al límite de su existir precario, se vuelca sobre un espacio exangüe, no organizado en la monarquía imaginativa del espacio contrapunteado, donde las palabras como guerreros yertos, se esconden bajo la capa de geológica ceniza. [...] el sujeto metafórico, el sujeto que interviene en forzosas mutaciones, destruye el pesimismo encubierto en la teoría de las constantes artísticas.” LEZAMA LIMA, José. La Expresión Americana. Ensayos. In: *Obras Completas*, tomo II, México: Aguilar, 1977. p.282-283, 284, 290.

um do outro e todavia não divididos. O mundo funda sobre a terra e a terra surge através do mundo.²³³

Assentada no mito, a comunidade de Eldorado, do Cruzeiro do Sul e a comunidade do Tríptico Elemental de Espanha destituem do relato a figura do *pater* (Estado). O povo feliz de Eldorado é inadequado em sua constituição. Conforme Laclau, uma comunidade só pode ser representada por conteúdos particulares que assumem, em certas instâncias, a função de representação da universalidade impossível da comunidade.²³⁴ Em *Cabezas cortadas*, os acéfalos constituem, portanto, não o povo enquanto substância, mas o seu semblante. Os *acéfalos*, como sugeriu Georges Bataille, “preconizam o fato de que a comunidade repousa, de algum modo, na impossibilidade da comunidade e a experiência dessa comunidade funda, ao contrário, a única comunidade possível”.²³⁵ Em *La expresión americana* (1957), Lezama Lima afirmava:

Sólo lo difícil es estimulante, sólo la resistencia que nos desafía es capaz de levantar, despertar y mantener nuestro poder de conocimiento; pero, ¿qué es lo difícil? ¿Algo sumergido en las aguas del oscuro? Origen sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma del devenir que un paisaje se orienta hacia un sentido, interpretación o simple hermenéutica, solamente para orientarse hacia su reconstrucción, que es lo que definitivamente marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenadora o su eco apagado, que es su visión histórica.²³⁶

No espaço que se desenha entre as primeiras intervenções do projeto cédula, as perguntas por Herzog, Amarildo ou, mais recentemente Lula Livre, sobressai uma dinâmica de forças próprias do barroco, um *plutonismo* (esse pulsar e moverse da terra) “cujo fogo originário rompe os fragmentos e os unifica”. *Aparelhamento*, deixa de ser um nome, um grupo ou um coletivo artístico e assume o semblante povo, com toda sua força poética,

²³³ AGAMBEN, Giorgio. *O aberto, o homem e o animal*. RJ: Civilização Brasileira, 2013. p.118.

²³⁴ LACLAU, Ernesto. *Emancipação e Diferença*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.p.115.

Laclau entende que uma relação hegemônica é a única capaz de destituir uma imposição soberana. Sua abordagem procura ultrapassar alguns obstáculos recorrentes nas teorizações sobre hegemonia, a de Gramsci incluída. Segundo Laclau, essas teses pressupõem que uma classe ou grupo seja considerado hegemônico “quando não se fecha numa estreita perspectiva corporativista, mas se apresenta para a mais ampla massa da população como o realizador de objetivos mais extensos, como a emancipação ou a restauração da ordem social”. Para o pesquisador, essa ideia impõe uma dificuldade caso não se determine com exatidão o que se entende por “objetivos mais extensos” e “mais ampla massa”. Um dos problemas está em considerar que a sociedade seja a adição de grupos distintos, cada qual tendendo para seus objetivos particulares e em constante colisão uns com os outros: “Nesse caso, ‘mais extensos’ e ‘mais ampla’ só poderiam significar o equilíbrio precário de um acordo negociado entre grupos, que manteriam seus objetivos conflituosos e identidade. Contudo, ‘hegemonia’ se refere claramente a um tipo de unidade comunitária mais forte do que a que esse acordo sugere.” LACLAU, Ernesto. *Emancipação e Diferença*. Op. cit. p.77

²³⁵ AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania. *Outra Travessia*, Florianópolis, 2005.

²³⁶ LIMA, Lezama. *La Expresión Americana - Ensayos. Obras Completas, tomo II*, Mexico: Aguilar, 1977.



Glauber Rocha
Cabezas Cortadas, 1970, Mono, Cor, 94 min

metafórica, mítica e telúrica capaz de remontar a história e o relato de uma terra revolta no Araguaia, nos senderos luminosos, no zapatismo.

Na sobrevivência desse impulso plutônica da terra, a arte possa talvez, como queria Cildo Meireles, (tal Gramsci e Ernesto de Martino) “interferir no processo social da comunidade, deflagrando, através de suas obras, determinados comportamentos, mesmo que elas não sejam retidas em sua forma original”.²³⁷ Questionado sobre os documentos de cultura, Cildo Meireles afirma:

Eu não faço nenhuma ideia de como vão ser os museus a longo prazo, nem estou muito seguro se irão existir museus de acordo com a nossa concepção. Talvez o museu seja o próprio comportamento das pessoas: a maneira de viver, de relacionar-se e comunicar-se; de gastar o tempo livre; os hábitos e costumes de vida, a alimentação...²³⁸

Como em *Cuzeiro do Sul*, texto-manifesto-obra de 1970, enfatizou:

Contra o privilégio do objeto de arte, por seu turno, considero importante calcar o trabalho sobre a oralidade. A oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte: ela não só prescinde da posse do objeto como é de fácil transmissão e expansão social. Um trabalho deve poder ser “contado”, sem grande perda de substância. Com isso, se pensarmos bem, veremos que a oralidade é o elemento essencial das relações sociais no Brasil: a realidade brasileira é muito mais rica na conversa e na dança do que na escrita, por exemplo. O seu dinamismo se passa sobretudo no seu plano da criação verbal cotidiana, e não há razão para que os chamados artistas plásticos não explorem esse fato. Gostaria de que meus trabalhos pudessem ser “manipulados” mesmo por aqueles que tenham apenas ouvido falar deles. Mesmo porque, como a língua, a arte não tem dono.²³⁹

A força plutônica da terra também é a força da oralidade (diz Cildo; acreditem sempre em boatos. Porque na selva não há mentiras, apenas verdades pessoais). É a força que confronta, ou melhor, que contrasta a passagem gloriosa de um carro *Mercedes Benz* em *A hora da estrela* de Clarice Lispector - a estrela que Macabea vê com a cabeça na lama. Ainda assim, *A hora da estrela*, da lama, das ruas *Acre* e *Lavrado*, pode ser lida como a hora do levante. Na narrativa, as vozes da escritora Clarice Lispector, do narrador Rodrigo SM, da protagonista Macabea conformam um círculo cujo centro não está em lugar nenhum. É essa despersonalização que torna a narrativa cada vez mais densa, no sentido usado por Cildo Meireles. Como na diafonia de Val del Omar e nos canais sonoros de *Sal sem Carne*, a protagonista Macabea oscila entre leste e oeste, as curiosidades e informativos relâmpago da

²³⁷ MEIRELES, Cildo In: SCOVINO, Felipe (org). *Op. Cit.* p.37

²³⁸ SCOVINO, Felipe (org). *Cildo Meireles – Encontros*. RJ, Azougue: 2009. p.40.

²³⁹ *Idem*, p.29.

Rádio-relógio e as lembranças e afetos da infância, na direção de um vazio tão profundo que, para o narrador, torna-se insustentável a tal ponto que nem ele nem o leitor sabem de quem realmente se fala.

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina. Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo que quero também alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra, tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito. E quero aceitar minha liberdade sem pensar o que muito acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico.

[...]

Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer. Pelo menos ainda não consigo adivinhar se lhe acontece o homem louro e estrangeiro. Rezem por ela e que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida, pois Macabéa está por enquanto solta no acaso como a porta balançando ao vento no infinito. Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago.²⁴⁰

Tudo o que acontece em *A hora da estrela* volta a ser sempre presente.

Se se considera os escritos de Furio Jesi sobre os levantes, se nota que, de fato, a despersonalização do sujeito (conforme sua abordagem da *máquina mitológica* e da *dupla Sophia*) e a presentificação do tempo compõem a experiência do levante. Em suas análises, Jesi afirma que o marxismo ortodoxo, por outro lado, porque encontra sua realização sempre no futuro, no dia depois da revolução, inclui, tal como a política do Estado, a comunidade ainda como substância. Em sua leitura do *Bateau Ivre* de Rimbaud, Jesi escreve:

La parola *rivoluzioni* designa correttamente tutto il compasso di azioni a lunga e a breve scadenza che sono compiute da chi è cosciente di voler mutare nel tempo storico una situazione politica, sociale, economica, ed elabora i propri piani tattici e strategici considerando costantemente nel tempo storico i rapporti di causa e di effetto nella più lunga prospettiva possibile. Ogni rivolta si può invece descrivere come una sospensione del tempo storico. [...] ogni atto vale di per se stesso, nelle sue conseguenze assolutamente immediate²⁴¹

²⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.15, 83.

²⁴¹ JESI, Furio. *Lettura del "Bateau ivre" di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996. p.21-23. (Publicado originalmente em "Comunità", n.168, dezembro de 1972).

Portanto, *A hora da estrela*, *Cruzeiro do Sul* e *Cabezas Cortadas*, justamente por não lidarem com a glória, por sequer a considerarem mas, pelo contrario, tomarem o mítico, o ancestral, a oralidade, a terra e a pobreza como o lugar da potência, engendram uma negação radical a um modelo de um pensamento que impõe seu poder unificante ao real a partir de suas condições - pressuposto da política clássica. Ao analisar o cinema de Glauber Rocha, Gilles Deleuze destacou:

La conscience de l'impossibilité politique, qui constitue la forme nouvelle de la conscience politique moderne, aboutit dans le cinéma Novo à ce que Rocha appelle une *esthétique de la faim*. [...] À travers les films délibérément "moches et tristes" du cinéma Novo, il s'agit plutôt d'instituer, contre le colonisateur et l'État affameurs, mais aussi contre le mythe révolutionnaire de leur renversement, une véritable "culture de la faim". Seule une culture de la faim, qui élève la faim au rang d'une différence inaccessible au colonisateur, seule une culture de la faim qui entreprend, selon l'expression de Rocha, de surmonter "qualitativement" la faim est susceptible de "miner" les structures mêmes de la faim.²⁴²

Cabe assinalar que na Espanha, as filmagens de *Cabezas Cortadas* foram assessoradas por Jacinto Esteva, cineasta da escola de Barcelona, realizador de *Lejos de los árboles*. Nessa época, no final dos anos 60 e início dos anos 70, tanto o Brasil como a Espanha encontravam-se sob a censura e a tortura de regimes autoritários. Nesse contexto, tanto Rocha como Esteva constituem em seus filmes a imagem de uma comunidade ainda possível, uma forma de sobrevivência. Sobre *Lejos de los árboles*, Manuel Delgado escreve:

Solo una lectura trivial podría reconocer como tema central de *Lejos de los árboles* "lo ancestral" o "lo atrasado". Su asunto es en realidad lo alterno, lo otro, lo que desmintiendo toda normalidad, hay razones para sospechar que la alimenta. [...] *Lejos de los árboles* pudo haber nacido y ser publicitada como una denuncia de lo atávico e inercial que sobrevivía en España desarrollista de los sesenta, pero lo que constituye es un regreso en toda regla a uno de los temas centrales para las vanguardias del siglo XX: la alteridad, los mundos que están en este, el más allá que está aquí, las puertas o trampillas a través de las cuales se accede a otros universos ocultos o invisibles, habitados por las condiciones más opacas de la condición humana. Porque – he ahí que Jacinto Esteva sabía y lo que andaba buscando – hay lugares que están justamente en la tierra de nadie que separa el mundo de lo otro. Ese *terrain vague* puede ser visible cuando aquello de lo que nos preserva es de la alteridad exterior, esto es, de todo aquello que perteneciendo a un orden ajeno es percibido como irracional y estólida o perversamente ingenuo. Al otro lado del límite se encuentran aquellos que hemos llamado primitivos, bárbaros o salvajes, pero también quienes, más cerca, en las afueras, encarnan lo arcaico, el elemental y

²⁴² La conscience de l'impossibilité politique, qui constitue la forme nouvelle de la conscience politique moderne, aboutit dans le cinéma Novo à ce que Rocha appelle une *esthétique de la faim*. [...] À travers les films délibérément "moches et tristes" du cinéma Novo, il s'agit plutôt d'instituer, contre le colonisateur et l'État affameurs, mais aussi contre le mythe révolutionnaire de leur renversement, une véritable "culture de la faim". Seule une culture de la faim, qui élève la faim au rang d'une différence inaccessible au colonisateur, seule une culture de la faim qui entreprend, selon l'expression de Rocha, de surmonter "qualitativement" la faim est susceptible de "miner" les structures mêmes de la faim. Cf. DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps. Cinéma 2*. Paris: Les éditions de minut, 1985.



Jacinto Esteva
Lejos de los arboles, 1971, Mono, PB, 101min

el tiempo desmesurado. Pero hay otros lindes, ahora interiores, desde los que lo inconcebible se expresa como parte inmanente de la propia vida urbana. Formado como urbanista y arquitecto, Esteva quiso contribuir [...] a desmentir el falso divorcio entre lo rural y el urbano, y reflexionar de un modo otro sobre la ciudad, mostrando como se agitaban en ella las mismas fuerzas de lo distinto y lo incalculable que se había querido exilar más allá de sus murallas.²⁴³

O que esses artistas, escritores e cineastas fazem, implica em uma subversão da arte, da representação e da vida que tem na obra do artista de Granada, José Val del Omar, um precursor. Para José Val del Omar, cujo Tríptico Elemental da Espanha (1950-1982) remonta a experiência nas Missões Pedagógicas da Segunda República Espanhola, o cinema era capaz de provocar direções anímicas contraditórias e a mística poderia servir tanto ao escapismo quanto a um levante necessário. Por um lado, o cinema pressupunha um impulso horizontal que configura uma fuga em direção ao espaço bidimensional da tela, como nas ocasiões em que, em suas palavras,

al confundir la sábana sobre la que proyectamos las películas con una ventana luminosa, muchas criaturas vírgenes y creyentes se ponen en marcha imantadas por las luces de la ciudad que les presenta; y queriendo saltar y escaparse por aquel recuadro luminoso, tras el que se encuentra el muro del corralón del pueblo, estaban a punto de partirse la crisma.²⁴⁴

Mas o cinema também seria capaz de uma "libertação em direção ao alto", uma "liberdade verdadeira", uma sobrevivência. Um arrebatamento vertical, que ao permitir a evasão, pede às criaturas que "respiren profundamente, se apoyen en la tierra y se levanten". Para Val del Omar, essa libertação superior, que leva os espectadores de baixo para cima e de um momento no tempo ao Tempo, é da ordem dos afetos, já que a ela não chega de modo solitário, mas por uma experiência fílmica de alteridade: trata-se de um sentir-se fora de nosso pobre eu mortal, diz Val del Omar: "sentirse humanidad, generosos, compasivos, amantes, atraídos". Uma suspensão, um sequestro, uma evasão semelhante à do místico ou do poeta, quando tomados por um espírito de amor. Com a ressalva que, as imagens de barro de *Acariño Galaico* nos mostram, tanto quanto os canais subterrâneos que alimentam as fontes de *Aguaespejo* e o fogo que arde a pele em Castilla, de que mais do que um fim glorioso, o levante resulte (com Godard) em um olhar demorado, nos olhos e nos lábios daquilo que ama, *extraño-entrañable*.

²⁴³ DELGADO, Manuel. El arte de danzar sobre el abismo. In: MARIA CATALÀ, Josep. CERDÁN, Josexo. TORREIRO, Casimiro (coord.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.

²⁴⁴ VAL DEL OMAR, José. *Apud LLANO, Rafael. La imagen-duende – GarcíaLorca y Val del Omar*. Valencia: Pre-textos/ Fundación gerardo Diego, 2014. p.72.



José Val del Omar
Acariño galaico – de barro, 1961-1995 (1961, 1981-1982, 1995 [Javier Codesal])
Som estéreo-diafónico, PB, 23min

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (org). *José Val del Omar. Escritos de técnica poética y mística*. Madrid: Ediciones La Central/Museo Reina Sofía, 2010.

SÁENZ DE BURUAGO, Gonzalo (org). *Val del Omar sin fin*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1992.

VAL DEL OMAR, José. *Tientos de erótica celeste*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2003.

Val del Omar. Elemental de España, 5 DVD, Barcelona, Cameo, 2011.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

ANSA GOICOECHEA, Elixabete. Fuego en Castilla (1957-60): El cine espectral de José Val del Omar. *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University, St. Louis, Tomo 50, n.2, p.485-507, jun 2016.

BONET, Eugeni. PALACIO, Manuel. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986.

BONET, Eugeni. Amar: Arder. Caudales cenizas de Val del Omar. Publicación original en idioma francés en la revista *Trafic*, 2000, n. 34.

CABERO, Juan Antonio. *Historia de la Cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema, 1949.

Del éxtasis al arrebató: un recorrido por el cine experimental español. Barcelona: Xcèntric/ Cameo, 2009.

EXPÓSITO, Marcelo (org.). *Chris Marker, José Val del Omar*. Sevilla: Empresa Pública de Gestión Cultural. 1999.

FERNÁNDEZ, M. Carlos. *Hacia un cine andaluz*. Algeciras: Ed. Bahía, 1986.

GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. *Val del Omar, moderno renacentista*. Madrid: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios y Cooperación Cultural, 2010.

GUBERN, Román. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.

LLANO, Rafael. *La imagen-duende – García Lorca y Val del Omar*. Valencia: Pre-Textos/ Fundación Gerardo Diego, 2014.

MOLINA, Miguel. Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945). In: IGES, José (ORG). *MASE, I Muestra de arte sonoro español*. Córdoba: Sensxperiment, 2007.

ORTIZECHAGÜE, Javier (org). *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz. Mística y estética de la era especial. (Jorge Oteiza, Yves Klein, José Val del Omar)*. Alzuza: Museo Oteiza, 2014.

PALACIO, Manuel. *Vanguardia en cine español 1896-1983*. Madrid: Editora Nacional, Ministerio de Cultura, 1984.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. Al otro lado del espejo. In: AAVV. *Escritos sobre el cine español (1973-1987)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989. P. 149-155.

_____. Cine y Vanguardia en España 1975- 1989. Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. *Actas del III Congreso de la AEHC*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991. p. 413-423.

_____. Panóptico Val del Omar: De la pantalla al El legado de José Val del Omar: Influencia en el Siglo XXI. *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, Abril de 2012, nº 69 pp. 120-133.

_____. *La pantalla abierta: aproximación a la obra de José Val del Omar*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

ROMERO G., Pedro. *Exaltación de la visión – Fuentes y vertientes distintas para la lectura de Fuego en Castilla de José Val del Omar*. Barcelona: Mudio & Co., 2014.

_____. *El Ojo Partido – Flamenco, Culturas de Masas y Vanguardia, tientos y materiales*

RUBIA MORENAS, Carmen. *El legado de José Val Del Omar: Influencia en el Siglo XXI, diferencias entre Granada y el resto de España*. Master Universitario. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

SAÉNZ DE BURUAGA, Gonzalo (org.), *Ínsula Val del Omar*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Semana de Cine Experimental, 1995.

_____. (org.), *Galaxia Val del Omar*, Madrid: Instituto Cervantes, 2002.

Val del Omar: Desbordamiento. Madrid/Granada: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Centro José Guerrero, 2010.

Val del Omar y las Misiones Pedagógicas. Madrid: Editorial Residencia de Estudiantes, 2003.

VIVER, Javier; *Laboratorio de Val del Omar: Una contextualización de su obra a partir de las fuentes textuales, gráficas y sonoras encontradas en el archivo familiar*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010.

VOGEL, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1974.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*. New York/ Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- _____. *Un chien andalou/CINÉ-FILES: The French Film Guides*. New York: I.B. Tauris, 2010.
- ADORNO, Theodor W.. *Indústria cultural e sociedade*. 5ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. *Adorno Dream Notes*. Cambridge/Malden: Polity Press, 2007.
- _____. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *Studiolo*. Turin: Einaudi, 2019.
- _____. *L'Avventura*. Milano: Sassi Nello Stagno, 2015.
- _____. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *Estancias - La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- _____. *Nudez*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2014.
- _____. *Infancia e Historia, ensayos sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- _____. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I*, 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *O aberto, o homem e o animal*. RJ: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. Bataille e o paradoxo da soberania. *Outra Travessia*, Florianópolis, 2005.
- ALBERTI, Rafael. *Antología poética*. 2ed. Madrid: Alianza Editora, 1986.
- _____. *Noche de Guerra en el Museo del Prado*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Departamento de Drama, 1956.
- _____. *Pleamar (1942-1944)*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.
- _____. *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.
- _____. *La arboleda pedida*. Madrid: Editorial Alianza. 2005.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença. 1980
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- ANTELO, Raul. *Maria com Marcel*. Belo Horizonte: UFMG: 2010.
- _____. *A ruinologia*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.
- _____. *Imágenes de América Latina*. Buenos Aires: Eduntref, 2014.

- _____. *Parque de diversões – Aníbal Machado*. Belo Horizonte/ Florianópolis: Editora UFMG/UFSC, 1994.
- _____. Murilo, o surrealismo e a religião. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*. v. 6, n. 8/9, 2006. [Poesia: Passagens e impasses].
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: Os pensadores. (Trad. de Eudoro de Souza). São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 443-471, v. IV.
- AYALA, Francisco. *El cine, arte y espectáculo*. Buenos Aires: Argos, 1949.
- BADIOU, Alain. *Elogio del amor*. Café Voltaire/Flamarion. 2011.
- _____. *A aventura da filosofia no século XX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- _____. *Conditions*. Paris, Seuil, 1992.
- BARROSO GIL, Asunción et al. *Introducción a la Literatura española a través de los textos (El siglo XX desde la Generación del 27)*. 3ed. Madrid: Istmo, 1985.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo, Martins Editora, 2003.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción Editora, 2003.
- _____. *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autentica, 2013.
- _____. *Las Lágrimas de Eros*. 2ed. Barcelona: Tusquets, 2002.
- _____. *Documents: Georges Bataille*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- _____. *História do Olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *A Parte Maldita precedida de A Noção de Despesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. *Teoria da Religião*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Visions of Excess*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- _____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *L'Amour d'un être mortel*. France: Rue des Cascades, 2013.
- _____. A propos des récits des habitants d'Hiroshima (Critique, 1947) In: *Œuvres Complètes* vol. 11, Paris : Gallimard, 1991: 172-187.
- _____.; LEIRIS, Michel; GRIAULE, Marcel; EINSTEIN, Carl; DESNOS, Robert. *Enciclopedia Acephalica. Document of the avant-garde*. London: Atlas Press, 1995.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 1973.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1995.

- BECERRA, Eduardo (org.). *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid, Abada, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política - Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Vol I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.
- _____. *Rua de mão única. Obras escolhidas*. Vol II. São Paulo: Brasiliense, 6ed.
- _____. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Onirokitsch: glosa sobre o Surrealismo. *Revista USP*, São Paulo, n.33, vol.XX-XX, p.187-189, mar/maio 1997. (Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro).
- BERGAMÍN, José. *La decadencia del analfabetismo. La importancia del Demonio*. Madrid: Siruela, 2000.
- _____. *El disparate en la literatura española*. Ciudad de México: Séneca, 1940.
- _____. *Al volver*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- _____. *El cohete y la estrella – La cabeza a pájaros*. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. *Las fronteras infernales de la poesía*. Madrid: Tarus, 1959.
- _____. *Cristal del tiempo*. Madrid: Revolución, 1983.
- _____. *A arte de birlibirlique; A decadência do analfabetismo*. São Paulo: Hedra, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. *O Espaço Literário*. São Paulo: Rocco, 1987.
- _____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *Sade y Lautreamont*. Buenos Aires: Ediciones de mediodía, 1967
- _____. A Besta de Lascaux. *DAPesquisa revista de investigação em artes*, v.10, n.10, UDESC, Florianópolis, p.77-84, dez 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção*. SP: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETON, André. *L'Amour Fou*. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- _____. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica, o ensaio da obra reconsiderado. *Travessia - Revista de literatura*, n.33, UFSC, Ilha de Santa Catarina, p.11-41, ago-dez 1996.
- BUCKLEY, Ramón. CRISPIN, John. *Los vanguardistas españoles. (1925-1935)*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

- CAILLOIS, Roger. *Mimetismo e psicastenia legendária*. *Revista Che Vouí*, ano 1, nº, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, Porto Alegre: 1986.
- CAMPBELL, Timothy (guest editor). *Special Issue: Bios, Immunity, Life: The Thought of Roberto Esposito*. *Diacritics*, Vol 36, nº 2, 2006.
- CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. France : Gallimard, 1967.
- CARVALHO, Flávio de. *Ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.
- _____. *A Origem Animal de Deus e o Bailado do Deus Morto*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea - uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CARVALHO, Ricardo S. de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CAVALLETTI, Andrea. *Clase: El despertar de la multitud*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (org.). *Lire le regard: André Breton & la peinture*. Arles: Lachenal & Ritter, 1993.
- _____. (Org.). *“Il ya une fois” – Une anthologie du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 2002.
- _____. *Le surréalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- CURLEY, Edwin. *Behind the Geometrical Model. A Reading of Spinoza’s Ethics*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- DE CASTRO, Rosalia. *Antologia Poética – Cancioneiro rosolino*. Galicia: Guimarães Editores, 1985.
- DE LA CRUZ, Juan. *Pequena Antologia Amorosa*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.
- DE MARTINO, Ernesto. *Sud e Magia*. Milano: Einaudi, 1982.
- _____. *La terra del rimorso*. 4ed. Milano: Il Saggiatori, 2008.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo - comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra, Leibniz e o barroco*. 2ed. Campinas: Papyrus, 2000.
- _____. *A filosofia crítica de Kant*. 2ed. São Paulo: Edições 70, 2012.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *Cinema 1- Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *L’Image-temps. Cinéma 2*. Paris: Les éditions de minut, 1985.

- _____. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- _____. GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELIGNY, Fernand. *Lo arcnido y otros textos*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *The Politics of Friendship*. Trans. George Collins. New York: Verso, 1997. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: UNESP, 2002.
- Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en El Estado español*. (Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA, Universidad Internacional de Andalucía) Diputación de Granada: Centro José Guerrero, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes – L'oeil de L'histoire, 6*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- _____. *A Imagem Sobrevivente - História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museu Reina Sofia, 2010-2011.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. *Passés cités par JLG – L'oeil de L'histoire, 5*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
- _____. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.
- DONATO, Eugenio. “‘Here, Now/ Always, Already’: Incidental Remarks on Some Recent Characterizations of the Text”. In: *Diacritics* (Fall 1976), nº 6, p.24-29.
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo. Romantismo e Estética Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe: Ecrits*. Paris: Flammarion, 1994.
- DUROZOI, Gérard. LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo, teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- EINSTEIN, Carl. *Documents: Carl Einstein, 1919-1939*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.
- _____. *A Arte do Século XX*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.
- EISENMAN, Stephen (org). *Nineteenth Century Art*. 4ed. London: Thames & Hudson, 2011.
- EPSTEIN, Jean. *Le Cinéma Du Diable*. Paris: Ed. Jacques Melot, 1947.
- ESPÓSITO, Roberto. *Communitas - Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- _____. *Immunitas - Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- _____. *Bios*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- _____. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.

- _____. *Pensamiento viviente*. Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- FERREIRA, Glória (org.). COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar: 2006.
- FERREIRA, Glória (org.). COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FLUSSER, Vilém. BEC, Louis. *Vampyroteuthis infernalis*. Bruxelles : Zones Sensibles, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. MOTTA, Manuel B. da. (org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos e Escritos. Vol. III. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *A Hermenêutica do Sujeito*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *História da sexualidade III - O cuidado de si*. São Paulo: Graal, 8 ed, 2005.
- _____. A Pintura de Manet. *VISUALIDADES*, Goiânia, v.9, n.1, p. 259-285, jan-jun 2011. (Tradução de Rodolfo Eduardo Scachetti).
- _____. Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung. *Bulletin de la Société française de philosophie*, Vol. 82, nº 2, p.35-63, avr/juin 1990. (tradução Gabriela Lafetá Borges). Disponível em <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/critica.pdf>>, Acesso em março de 2015.
- FOSTER, Hal. *Convulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *O Mal-Estar na Civilização*. São Paulo: Penguin, 2011.
- _____. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Recordar, repetir e elaborar* (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II), 1914 - 'Further Recommendations in the Technique of Psycho-Analysis: Recollection, Repetition and Working-Through' 1924 *C. P.*, 2, p.366-76. (Trad. de Joan Riviere).
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. 15 ed. Madrid: Aguilar, 1969.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía (org.). *El surrealismo en España*. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Madrid*. 3ed. Madrid: Almarabu, 1998.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere: Introdução ao Estudo da Filosofia – A Filosofia de Benedetto Croce*. vol.1.10ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- GROYS, Boris. *Volverse Público*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- _____. *Self-Design and Aesthetic Responsibility*. E-flux journal. nr. 7, junho de 2009.

- GUIMARÃES ROSA, João. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GUTIÉRREZ, Edgardo. *Cine y percepción de Real*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- HATZFELD, Helmut A.. *Superrealismo – observaciones sobre pensamiento y lenguaje del superrealismo en Francia*. Buenos Aires: Argos, 1951.
- HEIDEGGER, Martin. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (Apresentação). *La pobreza*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- HOLLIER, Denis. *Against Architecture: the Writings of Georges Bataille*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 7ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JAY, Martin. *Downcast Eyes - The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkley: University of California Press, 1994.
- Jacinto Esteva*. Barcelona: Cameo, 2017. (Inclui DVDs)
- JESI, Furio. *O mito*. São Paulo: Martins Fontes, 1973.
- _____. *Lettura del “Bateau ivre” di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996.
- _____. *Spartakus - Simbología de la revuelta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of Avant-Guard and other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- _____. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press: 1996.
- _____. ADES, Dawn. LIVINGSTON, Jane. *L’Amour Fou - Photography and Surrealism*. New York: Abbeville, 1985.
- KACTUZ, Flávio (org.). *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns Entre Outros, 2014.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.
- KRISTEVA, Julia - *La Révolution du Langage Poétique – L’avant-garde à la fin du XIXe. Siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Ed. du Seuil, 1974.
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade Mon Prochain*. Paris: Ed. du Seuil, 1947.
- LABANYI, Jo (Org.). PAVLOVIĆ, Tatjana (Org.). *A Companion to Spanish Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.
- LACAN, Jaques. *O Seminário de Jacques Lacan. Livro II: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise 1954-1955*. São Paulo: Ed. Zahar, 1987.
- LACLAU, Ernesto. *Emancipação e Diferença*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.
- _____. *A Razão Populista*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- LAPORTE, Dominique. *History of Shit*. Cambridge: MIT Press, 2002.

- LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- LEZAMA LIMA, José. *Obras Completas - Tomo II: Ensayos/Cuentos*. México: Aguilar, 1977.
- _____. *Imagen y posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura - O Belo*. vol 4, São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *A pintura - Da imitação à expressão*. vol 5, São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *A pintura - O Paralelo das Artes*. vol 7, São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *A pintura - As escolas e o problema do estilo*. vol 11, São Paulo: Editora 34, 2013.
- LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Água-viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- LLANO, Rafael. *La imagen-duende – García Lorca y Val del Omar*. Valencia: Pre-Textos/ Fundación Gerardo Diego, 2014.
- LOH, Maria H. *Titian remade – Repetition and Transformation of Early Modern Italian Art*. Los Angeles: Getty Publications, 2007.
- LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LUDUEÑA R. Fabián. *A comunidade dos espectros. I. Antropotecnia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.
- MACHERREY, Pierre. *Hegel o Spinoza*. Buenos Aires: Tinta Limon, 2006.
- MALRAUX, André. *Goya*. Paris: Gallimard, 1978.
- MANGINI, Shirley. *Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde*. London/New York: Routledge, 2016.
- MARIA CATALÀ, Josep. CERDÁN, Josetxo. TORREIRO, Casimiro (coord.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.
- MARTINS, Maria. *Deuses Malditos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MAURELL, Juan (org.). *Los surrealistas contra (polemicas y panfletos)*. Buenos Aires: Galerna, 1982.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MONDZAIN, Marie José. *L'image Naturelle*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.
- MOUFFE, Chantal. *Agnostics: Thinking the World Politically*. Londo: Verso, 2013.
- MURENA A. Héctor. *La metáfora y lo sagrado*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2002.
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

- MENDES, Murilo. *Siciliana e Tempo Espanhol*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- _____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MORRIS. C.B.. *Surrealism and Spain, 1920-1936*. New York: Cambridge University Press, 1972.
- NANCY, Jean-Luc. *La declosión (Deconstrucción del cristianismo I)*. Buenos Aires: La cebra, 2008.
- _____. *El peso de un pensamiento*. Castellén: Ellago Ediciones, 2007.
- _____. *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós, 2003.
- _____. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Florianópolis: Editora da UFSC/ Chapecó: Argos, 2016.
- _____. *Noli me tangere*. Madrid: Trotta, 2006
- _____. *La comunidad inoperante*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- _____. *Le sens du monde*. Paris: Editions Galilée, 1993.
- _____. *Etre singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.
- _____. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- _____. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia grega ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NOVAES, Adauto (org.). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti, 2008.
- _____. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Diálogo com Pasolini - Escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- _____. *Trasumanar e organizar*. Milano: Garzanti, 1971.
- _____. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti, 1960.
- _____. *La divina mimesis*. Barcelona: Icaria Editorial, 1976.
- _____. *Petrolio*. Torino: Einaudi, 1992.
- _____. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. (org. Michel Lahud). São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PLATÃO. *O Banquete - O Simpósio ou do Amor*. Lisboa: Guimarães, 1998.
- _____. *Fedro - ou da Beleza*. Lisboa: Guimarães, 1998.
- _____. *A República*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Poesía medieval española*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1970.
- POYATO, Pedro. Vanguardia cinematográfica española, Buñuel y Dalí. El caso de Um Chien Andalou. *Annali Online di Ferrara – Lettere*. Università degli Studi di Ferrara, Ferrara, III,

- Vol.2, p.145.162. 2008. Disponível em <<http://annali.unife.it/lettere/article/view/165>>. (Acesso em 5 de março de 2019.)
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. *Aisthesis – scenes from the aesthetic regime of art*. New York: Verso, 2013.
- _____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIMBAUD, Arthur. *Alchimie du verbe*. Paris : Gallimard, 1999.
- SALINAS, Pedro. La poesía de Rafael Alberti. *Ensayos completos I*. Madrid: Taurus, 1983.
- _____. Dos elegías a un torero: García Lorca y Alberti, *Ensayos completos I*. Madrid: Taurus, 1983.
- _____. La exaltación de la realidad (Luis de Góngora), *Ensayos completos I*. Madrid: Taurus, 1983.
- SCOVINO, Felipe (org). *Cildo Meireles – Encontros*. RJ, Azougue: 2009.
- SMITHSON, Robert. Monumentos de Passaic. *Artes & Ensaios*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n.22, p.162-166. jan 2012. (Tradução de Pedro Sussekind).
- SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SADE, Marques de. *A Filosofia na Alcova*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- STILES, Kristine (org). SELZ, Peter (org.). *Theories and Documents on Contemporary Art - a Sourcebook of Artists' Writings*. Berkley: California University Press, 2005.
- TAYLOR, Lucien (org). *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R, 1990-1994*. New York: Routledge, 1995.
- VALLE-INCLÁN, Ramón. *Luces de Bohemia - Esperpento*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- _____. *Divinas Palabras – Tragicomedia de Aldea*. Madrid: Espasa Calpe, 1974.
- _____. *Retablo de la avaricia la lujura y la muerte*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- _____. *Tirano Banderas – Novela de tierra caliente*. 6ed., Madrid: Espasa Calpe, 1965.
- VASARI, Giorgio. *A vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- VIEIRA, Yara F. (org). CABANAS, Maria Isabel M. (org). CABO, José António S. (org). *O caminho poético de Santiago - lírica galego-portuguesa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Charles Chaplin*. Madrid: Alfaguara, 1966.
- VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade Pagã - Contribuições científico culturais para a história do renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WOOD, Paul. HARRISON, Charles. (org.). *Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Backwell, 2003.

ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. 2ed. Madrid: Ediciones Siruela, 1991.

_____. *La razón en la sombra – Antología crítica*. 2ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

(Conferências)

ANTELO, Raul. O sono / sonho da razão. Conferência na Escola Brasileira de Psicanálise, Seção SC, out 2019.

FALOMIR, Miguel. “Dánae y Venus y Adonis, las primeras poesías de Tiziano para Felipe II”, conferência ministrada no Museu do Prado, janeiro de 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3F5-6YO-xCE>>. Acesso em 10 de setembro de 2019.

(Filmes)

Histoire(s) du cinéma. Direção: Jean-Luc Godard. França: Gaumont. 1989-1999. Série para Televisão. (267min).

Passion. Direção: Jean-Luc Godard. França: Parafrance Films. 1983. (88min).

Les statues meurent aussi. Direção de Ghislain Cloquet, Chris Marker, Alain Resnais. França, 1953. Bobina cinematográfica (30min).

Un Chien Andalou. Direção: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Paris, 1929. bobina cinematográfica (20 min).

L'Age d'Or. Direção: Luis Buñuel. Paris, 1930. bobina cinematográfica (60min).

Viridiana. Direção: Luis Buñuel. México, 1963. bobina cinematográfica (90min).

Estampas. Direção: José Val del Omar. Espanha: Patronato Misiones Pedagógicas. 1932. Bobina cinematográfica (19min).

Fiestas Cristianas/Fiestas Profanas. Direção: José Val del Omar. Espanha: Patronato Misiones Pedagógicas. 1934-1935. Bobinas cinematográficas (50min).

Vibración de Granada. Direção: José Val del Omar. Espanha, 1935. Bobina cinematográfica (20min).

Paraiso. Direção: José Val del Omar. Espanha, s/d. Bobina cinematográfica (19min).

Aguaespejo Granadino. Direção: José Val del Omar. Espanha, 1959. Bobina cinematográfica (21min).

Fuego en Castilla. Direção: José Val del Omar. Espanha, 1961. Bobina cinematográfica (20min).

Ensayos de Pictolumínica. Direção: José Val del Omar. Espanha, s/d.

Película Familiar. Direção: José Val del Omar. Espanha, s/d.

Acariño galaico – de barro. Reconstrução realizada por Javier Codesal do copião de *Acariño galaico – de barro* de José Val del Omar. Espanha, 1995. (23min).

Tira tu reloj al agua - Variaciones sobre una cinegrafía intuida de José Val del Omar. Direção de Eugeni Bonet. Espanha, 2004. (88min)

Laboratória Val del Omar. Direção: Javier Vivier. Espanha, 2010. (60min). Direção de Gonzalo Sáenz de Buruaga; Piluca Baquero Val del Omar.

Ojalá Val del Omar. Direção: Cristina Esteban. Espanha: Cinemax, 1994. (55min).

Noosfera – Val del Omar fuera de sus casillas (Un film de Éon Bicolor – criatura polícroma). Coordenação: Velasco Broca; Victor Berlin. Espanha, s/d. (5min).

Cabezas Cortadas. Direção: Glauber Rocha. Brasil/Espanha, 1970. Bobina cinematográfica (94min).

Lejos de los arboles. Direção: Jacinto Esteva. Espanha, 1972. Bobina cinematográfica (101min).