



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
ARTES E LETRAS

A Representação do Sagrado no Surrealismo de Dalí, Buñuel e Lorca

Elsa dos Santos Covita

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Gabriel Augusto Coelho Magalhães

Covilhã, Setembro de 2011

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Gabriel Augusto Coelho Magalhães pela mestria e competência com que orientou esta minha dissertação e pelo tempo que generosamente me ofereceu, transmitindo-me os melhores e mais úteis saberes, com paciência, empatia perseverança, clareza e segurança. Bem-haja, estou-lhe muito agradecida por ter sempre estimulado o meu interesse pelo conhecimento. Mais uma vez, um muito obrigada.

Aos meus Pais pela alegria e incentivo recebido ao longo deste ano.

E em especial à minha irmã Patrícia pela paciência e o apoio constante que me prestou neste percurso.

Resumo

Com este trabalho pretende-se em primeiro lugar fazer uma revisão da literatura acerca do Surrealismo e do Sagrado. Averigua-se a temática do Surrealismo como um movimento iniciado por André Breton, a presença do Surrealismo em Espanha, o confronto de Dalí, Buñuel e Lorca com o Surrealismo, as manifestações artísticas do sagrado na cultura europeia e algumas representações da figura sagrada no Surrealismo.

Seguidamente, numa parte mais empírica, analisam-se as representações do sagrado em algumas obras de Dalí, Buñuel e Lorca, reflecte-se brevemente sobre o sagrado de Dalí, Buñuel e Lorca e se o objectivo com a figura sagrada era a aproximação a Deus.

Por fim, conclui-se que as representações do sagrado em Dalí, Buñuel e Lorca são maioritariamente vítimas nas mãos de uma sociedade corrupta. Cada um imagina-o à sua maneira, sob a imagem que o deseja ver. Neste sentido, o sagrado pode ser tudo. Não se consegue descobrir. Ele é a verdade que não se conhece, uma realidade que não se percebe.

Palavras-chave

Surrealismo - Sagrado - Imagens - Pintura - Cinema - Literatura - Deus - Santo - Bem - Mal - Luz - Perfeição - Força - Sofrimento - Castigo.

Abstract

At first, this work is intended to make a review about the Surrealism and the Sacred. I will examine the theme of Surrealism as a movement initiated by André Breton, Surrealism presence in Spain, the confrontation of Dalí, Buñuel and Lorca with the Surrealism, the artistic manifestations of the sacred in European culture and some representations of the sacred figure in Surrealism.

On the next part, I will analyze the representations of the sacred in some works of Dalí, Lorca and Buñuel, reflect briefly about the sacred of Dalí, Buñuel and Lorca and if the objective with the sacred figure is to get closer to God.

Finally, we conclude that the representations of the sacred in Dalí, Buñuel and Lorca are mostly victims in the hands of a corrupt society. Each one imagines the sacred on his own way, under the image that someone want to see. In this sense, the sacred can be everything. You can't discover it. The sacred it's the true that we don't know a reality that we don't understand.

Keywords

Surrealism - Sacred - Graphics - Painting - Film - Literature - God - Holy - Good - Evil - Light - Perfection - Force - Grief - Punishment.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	v
ABSTRACT	vii
ÍNDICE	ix
INTRODUÇÃO	1
PARTE I - O SURREALISMO E O SAGRADO: Aspectos Primordiais.....	4
Capítulo 1 - O Surrealismo.....	5
1.1 O Surrealismo: um movimento iniciado por André Breton.....	5
1.2 A presença do Surrealismo em Espanha: alguns vestígios na arte, no cinema e na literatura.....	15
1.3 Dalí, Buñuel e Lorca: Confronto com o Surrealismo.....	26
Capítulo 2 - O sagrado	35
2.1 O sagrado: manifestações artísticas na cultura europeia.....	35
2.2 A figura sagrada: algumas representações no surrealismo.....	44
Parte II - DALÍ, BUÑUEL E LORCA: O Surrealismo e o Sagrado.....	53
Capítulo 1 - Salvador Dalí.....	54
1.1 Representações do sagrado.	54
Capítulo 2 - Luís Buñuel	71
2.1 Representações do sagrado.....	71
Capítulo 3 - Federico García Lorca	87
3.1 Representações do sagrado.....	87
Capítulo 4 - Encontro com o sagrado	105
4.1 Breve reflexão sobre o sagrado em Dalí, Buñuel e Lorca.....	105
4.2 O objectivo de Dalí, Buñuel e Lorca com o sagrado: Aproximação a Deus?.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114
ANEXOS	121

Introdução

A representação do sagrado é, sem dúvida, um tema de grande dimensão e complexidade. É uma temática que, continuamente, foi reconhecida por vários intelectuais nas diferentes correntes artísticas.

A tradição pictórica do sagrado advém já desde o reconhecimento das diversas crenças e cultos antigos. No entanto, foi com a aprovação do Cristianismo, ou seja, com a nomeação do Cristianismo como Religião do Estado, é que a imagem sagrada assumiu um papel mais importante.

A Religião esboça e dirige o convívio social. Aspectos como a primazia da crença, afiliada a indubitáveis verdades que não são cientificamente demonstráveis, levaram a que as iconografias sagradas fossem usadas e acarinhadas por diversas culturas.

Essas culturas escolheram a iconografia tradicional para representar o sagrado, mas, no entanto, existiram várias pessoas que, apesar de todos os pronunciamentos, pretenderam mudar. Algumas dessas pessoas viveram no século XX, frequentando a corrente artístico-literária do Surrealismo.

O Surrealismo foi uma corrente vanguardista que tentou mostrar a subtileza de um mundo, centrando-se essencialmente no inconsciente e subconsciente. Na verdade, muitas vezes os sonhos servem como um modelo de experiências. Assim, os textos surrealistas parecem, num primeiro momento, incompreensíveis e muitas vezes distorcidos, codificados ou simplesmente "extraordinários". Contudo, o Surrealismo não é uma pura fantasia mas pode misturar o fantástico com o real. Acontece frequentemente que o mundo, em princípio, parece normal, mas, depois é tudo deslocado, sendo que muitas vezes as coisas pequenas são enormes e encontram-se ao contrário.

O ser humano foi sempre um indivíduo com imaginação e raciocínio, uma criatura que imagina, porque o deseja intensivamente. O homem é capaz de transformar o mundo numa só imagem que deseja, numa única imagem que domina tudo. Por isso, é que o homem é uma criatura que procura o belo (a perfeição) e anseia pela presença de uma imagem viva, nomeadamente a encarnação do seu sonho. Impulsionado por esse desejo, ele procura fundir-se com uma imagem bela e perfeita, por sua vez, transformando-a numa figura sagrada.

Foi este o pensamento que levou com que viesse a elaborar este trabalho. Além disso, com a intenção de vir a aumentar alguns conhecimentos sobre o

Surrealismo e o Sagrado, escolheram-se como exemplos, três surrealistas espanhóis que abrangem três áreas artístico-literárias, nomeadamente a pintura, o cinema e a literatura. Os três surrealistas espanhóis que se tomaram como modelos foram: Salvador Dalí na área da pintura, Luis Buñuel no âmbito do cinema e Federico García Lorca na parte da literatura.

Estes três artistas formaram um grupo harmonioso e heterogéneo que se caracterizou pela diversidade de um estilo conceptual e temático. Foi um estilo que se fundamentou em vários assuntos, tais como o irreal, o mágico, o horrível, o sexual e o sagrado. E é nesta continuidade, recorrendo ao sagrado no Surrealismo de Dalí, Buñuel e Lorca que se realiza uma análise neste âmbito, desvendando uma das temáticas utilizadas pelos três surrealistas espanhóis.

Sendo assim, o trabalho inicia-se com a **Parte I** onde se recordam alguns aspectos primordiais relativos ao Surrealismo e ao sagrado. Esta parte encontra-se dividida em dois capítulos, um destinado ao Surrealismo e o outro ao Sagrado. No **Capítulo I – O Surrealismo**, ir-se-á destacar num subcapítulo o Surrealismo como um movimento iniciado por André Breton em França. Além disso, abordar-se-á no segundo subcapítulo a presença do Surrealismo em Espanha, nomeadamente alguns vestígios na arte, no cinema e na literatura. De facto, a oposição à lógica racional que Breton e o seu grupo revelaram ao mundo foi também exercida e adoptada em Espanha por alguns artistas. Neste sentido, averiguar-se-á ainda noutro subcapítulo o encontro dos três grandes artistas espanhóis, Dalí, Buñuel e Lorca, com o Surrealismo. Eles serão destacados como três mentes de elite intelectual que se reuniram e expuseram à sociedade espanhola uma ampla obra artística em torno do Surrealismo.

No **Capítulo II – O Sagrado**, analisar-se-ão num primeiro subcapítulo algumas questões relativas ao sagrado, como as manifestações artísticas na cultura europeia. Este subcapítulo descreverá o sagrado como uma característica peculiar que exige ao ser humano uma resposta adequada para os mistérios da humanidade. Sempre esteve na natureza do ser humano procurar ou descobrir aquilo que é inexplicável, misterioso e sagrado. O presente paradigma, ao manifestar-se no movimento surrealista, assume igualmente uma presença bem notável nas pinturas vanguardistas do século XX. E é precisamente desse assunto, sobretudo o das representações da figura sagrada no Surrealismo, que se ocupará o último subcapítulo (2.2.) da **Parte I** do trabalho.

Passando à **Parte II** do trabalho e com o intuito de ampliar ainda mais estas observações anteriores, irá estudar-se a representação da figura sagrada em algumas

obras de Dalí, Buñuel e Lorca, partindo de uma análise e interpretação exclusivamente pessoal.

Desta forma, no **Capítulo I – Salvador Dalí**, analisar-se-á a figura sagrada a partir de seis quadros: *As tentações de Santo António* (1946), *O Cristo de São João da Cruz* (1951), *Corpus Hypercubus* (1954), *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar* (1944), *Leda Atómica* (1949) e *A Madona de Port Lligat* (1949).

No **Capítulo II – Luis Buñuel**, estudar-se-á também a figura sagrada, no entanto, partindo de quatro filmes do realizador espanhol: *L'Âge d'Or* (1930), *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) e *Simão do Deserto* (1965).

Já no âmbito da literatura, **Capítulo III – Federico García Lorca**, tratar-se-á em analisar quatro poemas que igualmente remetem para uma figura sagrada. Os poemas são os seguintes: “A Freira Cigana”, “São Gabriel”, “Martírio de Santa Eulália” e “Nascimento de Cristo”.

O último capítulo da **Parte II, Capítulo IV – Encontro com o sagrado**, irá abranger, num subcapítulo, uma pequena reflexão sobre a figura sagrada nos três surrealistas, Dalí, Buñuel e Lorca. Seguidamente, como último pretendo, irá reflectir-se sobre a aproximação a Deus, procurando esclarecer se o objectivo principal dos três surrealistas espanhóis seria realmente uma aproximação a Deus. No final da Parte II, apresentar-se-ão as considerações finais acerca da temática, anteriormente desenvolvida e analisada.

Por fim, depois da exposição escrita sobre *A Representação do Sagrado no Surrealismo de Dalí, Buñuel e Lorca*, apresenta-se a bibliografia inerente às duas partes do trabalho e termina-se com os anexos, onde constam todas as imagens e poemas referidos ao longo do trabalho, pela ordem de aparição. Quanto aos filmes de Buñuel, os mesmos encontram-se em anexo num CD.

Desta maneira, anseio que, a partir desta investigação, consiga espelhar uma grande diversidade de saberes, aos quais se possa recorrer no futuro, ajudando a decodificar outras matérias de reflexão.

PARTE I

O SURREALISMO E O SAGRADO: Aspectos Primordiais

*Uma palavra e tudo está salvo.
Uma palavra e tudo está perdido.*
(André Breton)

CAPÍTULO 1 - O SURREALISMO

1.1 O Surrealismo: um movimento iniciado por André Breton.

Uma das mais importantes correntes vanguardistas do século XX foi o Surrealismo. Segundo uma pesquisa efectuada por alguns historiadores nesta área, comprova-se que, por volta de 1919 até 1924, o movimento surrealista propôs uma arte e visão revolucionária em todo o mundo. Entre os seus representantes mais proeminentes destaca-se André Breton (1896-1966), como o principal precursor, e os seguidores Louis Aragon (1897-1982), Robert Desnos (1900-1945), Philippe Soupault (1897-1990), Roger Vitrac (1899-1952), Antonin Artaud (1896-1948), Paul Éluard (1895-1952), Benjamin Péret (1899-1959), René Crevel (1900-1935), Max Ernst (1891-1976), Marcel Duchamp (1887-1968), Francis Picabia (1879-1953) e Pablo Picasso (1881-1973). (Azevedo&Ponge, 2008:279)

Criado pelo autor André Breton, foi lançado e publicado no meio artístico-literário europeu, em 1924, o *Manifesto do Surrealismo*. Esse documento programático difunde, por um lado, o espírito criativo de Breton e, por outro, uma revolução de ideias e de pensamentos sobre a realidade. Nele, focam-se as áreas do inconsciente, do maravilhoso, dos sonhos e das percepções humanas. (Tavares, 2007:4-5)

Nesse estudo, Breton salienta que o pensamento crítico deve ser eliminado e desligado da mente humana para que a capacidade se possa libertar metaforicamente. O acto artístico-literário, conforme Nadeau, citado por Santos (2002:231), deve ser solto a partir de certos elementos do espírito humano e remetido para um inconsciente intuitivo, fantástico, louco e maravilhoso. Breton trata ainda de descobrir e experimentar pela primeira vez a escrita automática. É através dela que ele tenta explicitar e esclarecer os seus propósitos, valores e meios de desempenho no movimento surrealista, levando finalmente a definir o Surrealismo como *“um não conformismo absoluto”* (Breton, 1924:24), um *“Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”* e ainda *“ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida”* (Breton, 1924:12).

Na literatura, encontram-se inúmeras referências e obras que lidam e averiguam detalhadamente esta corrente artístico-literária. Porém, para uma melhor compreensão deste espírito surreal, e antes de iniciar uma análise mais concisa sobre o seu progresso, é importante focar previamente que todas as impressões e sensações de um artista podem ser baseadas em momentos vividos, sentidos ou lembrados.

Conforme Breton (1924:5,11), a psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939) leva a decifrar e a compreender na globalidade, e de uma forma mais generalizada e compacta, os termos mais frequentes e utilizados pelos surrealistas: os sonhos, o inconsciente, o maravilhoso, o desejo e a loucura.

O conhecimento da psicanálise do médico Sigmund Freud assenta na experiência de que muitos dos nossos sentimentos, sonhos e comportamentos humanos são influenciados por determinados factores. São factores aos quais o nosso pensamento racional não permite aceder maioritariamente. Essas forças do inconsciente podem levar às vezes a conflitos internos, em forma de sintomas translúcidos, como transtornos de ansiedade e depressão, e a comportamentos e pensamentos compulsivos. Como método, foi desenvolvida a psicanálise para explicar os processos mentais do inconsciente que, individualmente, se manifestam em forma de desejos, sonhos e sintomas. Freud declara sobretudo que esses sonhos são muitas vezes estranhos, desconhecidos e peculiares, baseando-se na suposição de que *"esses pensamentos realmente estavam presentes em minha vida anímica, de posse de uma certa intensidade ou energia psíquica, mas que se encontravam numa situação psicológica peculiar, em consequência da qual não podiam tornar-se conscientes para mim. Descrevo esse estado particular como sendo um estado de recalçamento"*. (Freud, 1900-1901:218) Desta forma, e a pouco e pouco, desenvolveu-se a teoria da psicanálise do ser humano, partindo da origem das estruturas mentais, da natureza da alma humana e dos seus conflitos psíquicos.

Esta ascendência freudiana do movimento surrealista veio a desmistificar o sonho, a loucura, o maravilhoso e o inconsciente. Serviu aos intelectuais, estudiosos e artistas dessa época como resposta ao "eu artístico e criativo". Impedia-se o controlo racional exercido pela mente humana e dava-se importância aos pensamentos e sonhos desconexos e incoerentes que, até dado momento, eram sempre desaproveitados e esquecidos. Freud via toda essa produção criativa como um processo do inconsciente, onde as ideias desordenadas deviam brotar do pensamento sem que o seu desfecho pudesse ser reconstruído ou alterado novamente. Para ilustrar este efeito, Freud diz que *"o conteúdo dos sonhos, todavia,*

não consiste inteiramente em situações, mas inclui também fragmentos desconexos de imagens visuais, ditos e até fragmentos de pensamentos inalterados" (Freud, 1900-1901:210). Assim, uma das temáticas principais do movimento surrealista é o sonho, o irreal, com todos os seus desejos inconscientes e involuntários.

Para além de absorver esta força da teoria freudiana, Breton recebeu influências variadas, provenientes dos seus seguidores surrealistas e de outros estudiosos. Comprovando melhor esta afirmação, salienta-se que, em 1916, Breton, ao trabalhar como médico estagiário no hospital de Nantes, conhece Jacques Vaché (1895-1919), um escritor que veio a impressioná-lo profundamente, logrando um impacto muito forte no Surrealismo. Breton e Philippe Soupault também se conheceram durante a agitação da Primeira Guerra Mundial. O estudante de medicina Breton passou a trabalhar no hospital militar de Val-de-Grâce, em Paris, e é aí que, por volta de 1917, a amizade entre os dois se desencadeia. O entusiasmo que Breton e Soupault tinham em comum pelo autor Isidore Ducasse (também conhecido como Conde de Lautréamont, 1846-1879) e pela sua obra *Os Cantos de Maldoror*, encorajou os dois a dedicarem as suas vidas à literatura. Com Guillaume Apollinaire (1880-1918), Breton também trava conhecimento, sendo através dele, em 1917, que entra em contacto com a revista *Dada*. (Azevedo&Ponge, 2008:278)

Todavia, até essa altura, a teoria artístico-literária de Breton foi caracterizada por elementos originários do simbolismo, nomeadamente do pré-vanguardismo de Arthur Rimbaud (1854-1891) e Stéphane Mallarmé (1842-1898). Mas é finalmente com a obra de Ducasse (Conde de Lautréamont), *Os Cantos de Maldoror*, que Breton extrai o "automatismo psíquico" ou "a escrita automática" (Breton, 1924:12).

Em *Os Cantos de Maldoror* certifica-se que o narrador se afasta daquilo que é contado. Apura-se uma evolução do próprio autor enquanto escritor. Ducasse segue um determinado caminho, solta os seus pensamentos mais incógnitos e desconhecidos, deixando-os fluir livremente. Desta forma, Ducasse ajudou Breton a edificar a ideia que tanto defendia: "a libertação das amarras do inconsciente". Esse automatismo psíquico e a não intencionalidade de uma produção literária racional foi experimentado por Breton em parceria com Soupault. (McCorristine, 2009:38-42)

O resultado dos primeiros textos que envolveram o automatismo psíquico manifestou-se no meio artístico-literário por uma aparência incomum e uma reviravolta narrativa na revista *Littérature*, que em 1919 foi fundada por Breton, Soupault e Aragon. *Littérature* revelou a linguagem e os pensamentos dos surrealistas, expondo o seu espírito antiliterário. Publicaram-se diversos textos

escritos, entre os quais os poemas tiveram uma primazia infinita, e os poetas alcançaram a fama de visionários e de profetas daquela época. (McCorristine, 2009:41)

Cronologicamente, o movimento surrealista de Breton enquadra-se, portanto, numa série de correntes vanguardistas que subsistiram paralelamente durante o século XX, tais como o Simbolismo, o Futurismo, o Expressionismo e o Dadaísmo. A coexistência artístico-literária desse século que, até então, tinha tentado, com novos conceitos e fases de experimentação, alterar a realidade, rompe definitivamente com a tradição literária e em especial com a escrita, desejo esse que se comprova através do estilo literário dos surrealistas. Assim, pode afirmar-se que o surrealismo, como corrente vanguardista do século XX, procurava o oposto da realidade, a irrealidade, em resumo, uma forma contrária e diferente de representar o mundo. Os surrealistas procuravam o irreal, mas não pretendiam fugir à realidade. Apenas desejavam penetrá-la até ao fundo e arrancar todas as estranhezas que eram rejeitadas por uma cultura extremamente clássica. (Tavares, 2007:5)

Para reforçar esta afirmação anterior, há que destacar uma das obras narrativas de Breton, onde a sua figura principal, Nadja, desfruta de um incrível instinto, podendo até mesmo prever acontecimentos. Ela fala, por exemplo, de pensamentos e de metáforas que Breton havia lido ou então eles (Nadja e Breton), embora evitando o mesmo caminho, encontram-se acidentalmente em lugares anónimos. Tendo em conta estas ideias desordenadas e incoerentes, Nadja resplandece como o espírito livre de Breton. Ela apresenta-se como uma criatura surreal: através dela, Breton *"Ilega [...] al último extremo de la aspiración - surrealista, a su máxima idea límite"* (Breton, 1928: 6).

Contudo, ela também representa o limite do Surrealismo, quando deixa de ser uma pessoa da sua realidade, descrevendo-se como *"soy el alma errante"* (Breton, 1928:5) e *"soy el pensamiento que flota en el baño en el cuarto sin espejos"* (Breton, 1928:12). Neste contexto, ela passa a ser a confirmação do mundo surreal e irreal de Breton, encarnando o ofício de musa.

Através de Nadja, Breton evidencia uma experiência real, baseando-se numa imagem irreal: duas realidades completamente desiguais entre si encontram-se, ou seja, o mundo verídico de Breton e o mundo maravilhoso de Nadja. Estes dois mundos, que se fundem ao mesmo tempo, permitem visualizar as dimensões mais secretas da vida, os sonhos, de onde as leis da razão e da lógica são inteiramente banidas.

Neste tipo de textos, encontramos inúmeras imagens descritivas. São imagens que embatem e chocam umas com as outras, porque não seguem uma única temática, uma única "linha literária". Portanto, pode concluir-se que os textos feitos a partir da escrita automática nascem de uma espontânea associação de palavras, onde o significado de cada vocábulo não é importante. (Santos, 2002:235)

Conforme Tavares (2007:6), o que se valorizava era a desnaturalização do mundo através das palavras: havia que torná-lo estranho, para que ele pudesse ser novamente conhecido. Devia-se arrancar o belo através do absurdo e permitir várias leituras do universo.

Embora o Surrealismo possua particularidades próprias e distintas, as quais já foram debatidas na obra *Nadja*, há a salientar novamente que este movimento sofreu influências de divergentes correntes vanguardistas que, em simultâneo, existiram ao longo do século XX. Sublinha-se que os fundadores do Surrealismo seguiram os dadaístas, e estes por sua vez reagiram também com hostilidade às técnicas e ideias provenientes de outras correntes artístico-literárias. Logo, trata-se de uma parte da história literária, onde cada corrente vanguardista se servia dos recursos linguísticos das outras, sem deixarem de perseguir sempre os seus próprios objectivos. (Azevedo&Ponge, 2008:279)

Para o teórico Maurice Nadeau, citado por Tavares (2007), o Surrealismo estava inserido no seu tempo e funcionou como o instante de uma época marcada por diferentes acontecimentos históricos. Além disso, evidencia que o movimento surrealista ter-se-ia formado de qualquer maneira, mesmo sem a existência do Dadaísmo. No entanto, ter-se-ia desenvolvido provavelmente com outras feições literárias.

De acordo com outros pareceres, tratava-se apenas de uma questão de tempo, até que o movimento surrealista se formasse mesmo sem a vinda do líder dos dadaístas, Tristan Tzara, a Paris. O grupo de jovens em torno de André Breton já tinha utilizado algumas técnicas particulares do surrealismo e o interesse pela teoria dadaísta foi mais um agente no seu caminho para a criação da sua própria estética literária.

Conforme Ortega y Gasset, referido por Tavares (2007), anteriormente ao surrealismo e dadaísmo existiram outras vanguardas que, entre outras coisas, obrigaram a mudar a direcção do olhar estético. Anteriormente "*o que interessava era o jardim (referência a um certo realismo presente nas obras anteriores às vanguardas), que podia ser visto através do vidro da janela. Agora, o que realmente importa, é o próprio vidro (ou seja, o objecto em si e não o que ele representa) e os*

reflexos que ele absorve e devolve para o mundo". O que efectivamente importava era o estranhamento, sobretudo dirigir o olhar para um conteúdo, para uma construção, e tendo a capacidade de estabelecer um afastamento daquilo que era correcto. Buscava-se a provocação, a desordem e o escândalo. (Tavares, 2007:2)

Apesar das diferentes visões entre o Surrealismo e o Dadaísmo, Breton e os seus amigos juntaram-se inicialmente ao grupo dadaísta em Paris, mas, após um determinado tempo, comprovaram que existiam várias diferenças entre as duas correntes vanguardistas. Os surrealistas não queriam seguir com a mesma negação da cultura burguesa dos dadaístas, porém puderam conhecer alguns valores expressivos da crença dadaísta, como a fé na razão humana. (Richardson&Fijalkoeski, 2001:4)

Assim, com a absoluta recusa da lógica por parte de Tristan Tzara (1896-1963), Breton pôde apreciar e reavaliar uma outra actividade mental, a imaginação. Segundo Breton, a libertação dos pensamentos oprimidos da alma não era para ser conseguida nem compreendida a partir da reprovação de todos os valores, nem se obtinha através de uma simples repetição de actos provocadores, os quais os dadaístas estabeleceram como meta.

A corrente dadaísta, fundada em 1916 por Tzara em Zurique, ultrapassou retrospectivamente o grupo surrealista na sua intransigência, no radicalismo das suas visualizações universais e na negação de todos os valores burgueses, que tanto tentaram expressar através de meios de protesto e de provocações. No entanto, as semelhanças destes dois movimentos estavam - embora com diferentes visões - na vontade de ir contra tudo o que era antigo e autoritário e na libertação do ser humano e dos seus pensamentos, que se encontravam oprimidos e renegados pela sociedade da actualidade.

O movimento surrealista que se formou em torno da pessoa André Breton não se limitou a ser apenas uma corrente puramente literária. Também foi arrastado para as belas artes e ainda tentou o seu envolvimento na política, levando a que os seus membros mais importantes aderissem ao Partido Comunista Francês em 1927. As características dos Surrealistas, sobretudo o facto de não se quererem comprometer com nada, e os intensos debates ideológicos sobre o rumo do grupo, dificultaram o trabalho em comum com o Partido Comunista. Isto, por sua vez, levou a que a maioria dos escritores surrealistas se distanciasse dessa discussão política, acabando por serem excluídos do partido em 1933.

Contudo, se analisarmos esta corrente vanguardista a partir de um contexto histórico, verifica-se que ela nunca teria surgido, ou pelo menos não desta forma, sem a experiência da Primeira Guerra Mundial. Os fundadores mais tardios do

Surrealismo eram fortes adversários da guerra, mas tiveram de participar nela. Como a maioria da sua geração, todos eles combateram na linha da frente ou executaram idênticos serviços militares. Assim, não será ir longe demais afirmar que os jovens desse tempo foram atraídos para o Surrealismo. Eles não tinham nada a perder, uma vez que a sociedade em que viviam não tinha nada a oferecer-lhes que pudesse amenizar e suavizar os seus sentimentos de raiva. (Richardson&Fijalkoeski, 2001:3-4) Na opinião de Georges Bataille, citado por Richardson & Fijalkoeski (2001:206), o que terá sido essencial para os surrealistas foi essa espécie de raiva contra o estado do mundo e contra as coisas existentes, precisamente contra a vida como ela era.

Segundo o teórico Walter Benjamin, citado no estudo de Tavares (2007), os grandes períodos históricos (como por exemplo a Primeira Guerra Mundial) despertam uma reestruturação no nosso modo de entender o mundo. E foi precisamente nesse sentido que os jovens desse tempo tentaram buscar uma nova percepção do mundo, partindo em primeiro lugar da não-aceitação da guerra. Pois as mortes e os assassinatos desnecessários da Primeira Guerra Mundial não levaram a nada, somente à perda de vidas. Estima-se que foram uns 17 milhões de pessoas que morreram durante essa guerra. E aqueles que sobreviveram não se conseguiam inserir nem orientar num mundo que, após a guerra, não poderia ser o mesmo.

Analogamente, o historiador Peter Bürger, referido por Hopkins (2004:2), destacou que a missão destes jovens consistiu na elaboração de uma própria autonomia da arte literária, baseando-se na *"praxis of live"* e cujo objectivo era criar um novo mundo. A tarefa que os jovens tencionavam realizar era afectar a vida das pessoas e da própria sociedade onde se inseriam, sobretudo desfigurar o olhar estético da realidade em que viviam.

Contudo, o propósito destes jovens surrealistas não era nada menos do que aquilo que o poeta francês Arthur Rimbaud chamou de *"mudar de vida"*, ou seja, havia que mudar, inovar e reorganizar tudo de novo após a Primeira Guerra Mundial. (Hopkins, 2004:3)

A sociedade tinha mudado profundamente, e um retorno à normalidade e à ordenação burguesa era impossível, especialmente para aqueles dois grupos de jovens que, em primeiro lugar, chamaram e convocaram para a vida o movimento dadaísta e depois o movimento surrealista.

Os surrealistas foram confrontados com uma ordem social que, após a guerra, não poderia ser mantida. As suas desconfianças eram atribuídas às instituições do Estado, à política, à Igreja e à família. Tudo isto era questionado. A guerra e os seus

cúmplices foram os principais responsáveis pela traição aos jovens, levando-os a duvidar dos seus progenitores e de tudo aquilo que os seus antepassados praticaram.

Estes jovens ansiavam por romper com os modelos tradicionais, com as ideias, com todos os princípios de moralidade e ética, ou seja despedaçar e destruir todo o passado, o antigo, o tradicional, o convencional e institucional para começar tudo de novo. Eles queriam elaborar uma nova ordem social. Intitularam a guerra de grande traição e não quiseram continuar com o aprisionamento da sociedade que Breton em *"What is Surrealism?"* (1934:2) nomeia: *"Apart from the incredible stupidity of the arguments which attempted to legitimize our participation in an enterprise such as the war, whose issue left us completely indifferent, this refusal was directed [...] against the whole series of intellectual, moral and social obligations that continually and from all sides weight down upon man and crush him. Intellectually, it was vulgar rationalism and chop logic that more than anything else formed the causes of our horror and our destructive impulse; morally, it was all duties: religious, civic and of the family; socially, it was work [...]."*

Desta forma, as atitudes dos surrealistas consentem descrever as opiniões de um grupo de individualistas que se uniram para, colectivamente, buscarem novas experiências em todas as áreas da vida.

Como Rosa Urtasun (1997) refere muito apropriadamente no seu estudo sobre os surrealistas, estes queriam substituir a presente imagem humana por uma nova, uma vez que a sociedade após a Primeira Guerra Mundial não podia voltar a ser a mesma: *"Según ellos, las concepciones que había habido hasta entonces sobre qué es el hombre no podían ser correctas, puesto que habían conducido al mundo a la guerra. Había que romper con todas ellas y buscar la verdadera"*. (Urtasun, 1997:18)

Para seguir tais ideias, eles dispensaram e renegaram os antigos modelos literários que repetidamente atacavam e criticavam: *"[...] a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil [...] Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. É ela a geradora hoje em dia desses livros ridículos, dessas peças insultuosas"* (Breton, 1924:2). No entanto, olhando de outra perspectiva, Breton salienta (1924:7): *"[...] só o maravilhoso é capaz de fecundar obras dependentes de um género inferior, como o romance, e de modo geral, de tudo que participa da anedota. Uma prova admirável é O Monge, de Lewis. O sopro do maravilhoso o anima por inteiro"*. Isto significa que os modelos literários dos surrealistas foram, por um lado, áreas de projecção e, por outro, áreas de ataque. Todavia, no seu *Manifesto do Surrealismo*, Breton até chega

a elogiar os escritores Rimbaud, Jarry, Apollinaire, Nouveau, Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, Vaché, Reverdy, entre outros. (1924:13-14)

Resumindo, o Surrealismo é encarado muitas vezes como um progresso do Dadaísmo, onde se modificaram parcialmente as suas características. Neste sentido, notabiliza-se que o Surrealismo representou a negação da imagem dadaísta. A sua própria auto-percepção serviu como ponto de partida para uma nova sensibilidade, conduzindo-a até à criação/fundação do Surrealismo. Apesar de todas as renúncias radicais à ideologia dadaísta por parte dos surrealistas, o Dadaísmo ainda contou com a participação e colaboração de alguns surrealistas até 1922. Entre esse grupo, destacam-se Breton, Aragon, Éluard e Péret que rapidamente desprezaram o Dadaísmo, após este ter esgotado as suas fórmulas e guiado todas as suas percepções para uma insignificância e uma minimalidade. (Hopkins, 2004:15-16 e Azevedo&Ponge, 2008:277, 279) Numa de muitas manifestações dadaístas, mobilizou-se a ideia de que *“Dada, as for it, it smells of nothing, it is nothing, nothing, nothing. It is like your hopes: nothing [...] like your heaven: nothing [...] like your politicians: nothing [...] like your artists: nothing [...]”*. Com esta expressão, sublinha-se que o Dadaísmo é um “nada” que já não podia levar Breton e o seu grupo a lado nenhum.

Porém, analisando as opiniões de outros estudiosos, verifica-se que o Dadaísmo foi talvez o fundo mais sólido para a formação do movimento surrealista. Citando Marcel Lecomte, referido na obra de Richardson & Fijalkoeski (2001:205-206), o Surrealismo foi a *“evolução construtiva”* do Dadaísmo. Já para o historiador Maurice Nadeau, citado por Tavares (2007:14), o Dadaísmo foi um rebentamento intelectual inevitável que encontrou um campo produtivo para se difundir junto de Breton e dos seus seguidores, uma vez que todos eles estiveram sempre interessados no que havia de novo e deslumbrante em termos de produção artístico-literária.

Deve notar-se que o movimento surrealista, dentro das outras correntes vanguardistas, foi único, incomparável, inovador e revolucionário. No entanto, conforme o Grupo Surrealista Francês em 1925 sugere, o Surrealismo não devia ser considerado como uma fácil ou nova expressão: devia ser apreciado como a libertação total da mente e de tudo aquilo que se lhe assemelha. (Richardson&Fijalkoeski, 2001:203)

Ao ponderar as reflexões de outros estudiosos ligados ao Surrealismo, verifica-se que este movimento artístico-literário assenta em múltiplas fisionomias. Começando por Antonin Artaud, citado por Richardson & Fijalkoeski (2001:203), o Surrealismo era, para os surrealistas, “a vida” e, para ele próprio, nada mais do que

uma insidiosa amplitude do invisível, ou seja, o inconsciente dentro ao seu alcance. Já para Alberto Savinio, igualmente referido por Richardson & Fijalkoeski (2001:205), o Surrealismo é o terror interior do homem que consiste na representação do imperfeito, daquilo que ainda não adoptou forma. É a expressão e a manifestação do inconsciente, daquilo que ainda não foi detectado e que está na raiz de toda a civilização mental. Analogamente referido por Richardson & Fijalkoeski (2001:205), Philippe Audoin menciona que o Surrealismo representa o esforço desesperado e a busca apaixonada de uma continuidade do homem com o seu próprio espírito, um seguimento entre o homem e o objecto, sobretudo entre o homem e o mundo externo.

Com essa mesma ideia de “continuidade”, os surrealistas descobriram e patentearam aspectos que até dado momento eram ignorados. Tencionaram abordá-los nas suas obras e desvendá-los para a humanidade, especialmente a demanda de uma nova percepção do mundo e do homem. Como Urtasun (1997:8) relata no seu estudo, *“su verdadera originalidad fue el descubrimiento para el arte de una dimensión de la vida hasta entonces ignorada, su concepción profunda del mundo y del hombre”*. Para os surrealistas, havia que revolucionar o homem e os seus conceitos.

A próxima passagem do artigo *What is a Surrealism?* pode explicar-nos de que é feita a revolução do homem: *“[...] affirming that today, more than ever before, the liberation of the mind, demands as primary condition, in the opinion of the surrealists, the express aim of Surrealism, the liberation of man, which implies that we must struggle with our fetters with all the energy of despair; that today more than ever before the surrealists entirely rely for the bringing about of the liberation of man upon the proletarian Revolution”* (Breton, 1934:5). Reconhecendo as palavras de Breton e dos seus seguidores, a libertação da mente é a condição principal que levará à libertação do homem. Mais do que nunca havia que iniciar a revolução do proletariado. Inicialmente partia-se da libertação da mente e seguia-se com a libertação do homem até originar a revolução do proletariado.

A necessidade de uma nova percepção artístico-literária levou os surrealistas, por conseguinte, a revolucionarem igualmente o conceito de escrita. A arte da escrita foi o seu espelho para a percepção da realidade. O escritor não se devia ocupar com a reprodução da realidade, mas sim conseguir obras através dos sonhos, formando-as num pedaço da realidade. Neste sentido, o inconsciente e o sonho deviam ser explorados através da escrita automática. Só assim é que a “realidade absoluta” poderia ser alcançada e compreendida, como escreveu Breton

no seu *Manifesto do Surrealismo* (1924:6): “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”.

Obviamente que esta nova compreensão da “realidade absoluta” também se manifestou em outras duas áreas artísticas, nomeadamente na pintura e no cinema. Tanto na escrita como na pintura e no cinema, ultrapassaram-se limites e fronteiras e abraçou-se o intento de revolucionar as percepções do homem e do mundo.

Por fim, esta corrente artístico-literária iniciada por Breton e o seu grupo também se manifestou com as mesmas características e percepções em diversos países europeus. Para comprovar melhor essa expansão e progresso do movimento surrealista num outro país, focar-se-á e averiguar-se-á na parte seguinte a presença do Surrealismo em Espanha, especialmente a marca surrealista na arte, no cinema e na literatura do país vizinho.

1.2. A presença do Surrealismo em Espanha: alguns vestígios na arte, no cinema e na literatura.

Como se mostrou no subcapítulo anterior, o movimento surrealista nasceu em França por volta dos anos 20 do século XX. O seu principal fundador foi André Breton que ao publicar o *Manifesto do Surrealismo* (1924), desencadeou uma nova revolução artístico-literária. Influenciado pela psicanálise de Freud, levou o homem a libertar os pensamentos mais ocultos, nomeadamente o inconsciente e os sonhos. Para conseguir essa liberdade havia que suprimir e banir o raciocínio crítico da mente humana pois só assim é que o homem podia soltar todo o seu intelecto irracional. Esta oposição à lógica racional que Breton e o seu grupo aplicaram e revelaram ao mundo foi de certo modo exercida e adoptada em Espanha por alguns artistas.

Ao apurar e averiguar os juízos e as concepções de alguns historiadores, verifica-se que algumas das melhores revelações e demonstrações da arte, do cinema e da literatura do Surrealismo aconteceram em Espanha. Os artistas surrealistas espanhóis, ao escolherem apenas aquelas percepções de Breton que lhes pareciam mais interessantes, revelaram nas suas obras peculiaridades próprias e autónomas, diferentes do emblemático surrealismo francês. Cada artista adicionou o seu próprio rasgo estético quando adoptou o Surrealismo. Essa mistura entre as concepções surrealistas francesas e as do próprio artista levou a que esse grande movimento

vanguardista do século XX se transformasse desde então numa das melhores e mais excepcionais correntes artístico-literárias em Espanha. (Feal, 1979:266-268)

Foi precisamente através das mãos dos artistas espanhóis que o Surrealismo atingiu o seu fulgor supremo. Na pintura, destacou-se Salvador Dalí (1904-1989), no cinema, Luis Buñuel (1900-1983) e, na literatura, a obra poética de vários autores da Geração de 27. Influenciados, na maior das medidas, pelo movimento de Breton, sobressaem da Geração de 27 os escritores Rafael Alberti (1902-1999), Federico García Lorca (1898-1936), Luis Cernuda (1902-1963), Vicente Aleixandre (1898-1984), Emilio Prados (1899-1962), Manuel Altolaguirre (1905-1959), entre outros, e o pintor Óscar Domínguez (1906-1957). Como pioneiro vanguardista espanhol, agregado à Geração de 1914, salienta-se Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Tanto na arte, como no cinema e na literatura, o Surrealismo em Espanha adoptou logo nas décadas de 20 e 30, do século XX, um caminho independente, autónomo e mais livre daquele que foi dirigido por André Breton em França. (Perfecto Cuadrado, 2007:472-473 e Feal, 1979:265-277)

Diferentemente do progresso do Surrealismo em França, o surrealismo literário espanhol, organizou-se e intensificou-se mais como uma corrente de gerações. Conforme os estudos de Vittorio Bodini, organizados no Volume 7 da *Historia y crítica de la literatura española* por Francisco Rico e Víctor G. De La Concha (2001:254-256), menciona-se que, apesar de existirem vários escritores espanhóis associados ao Surrealismo, eles não usufruíam das mesmas técnicas implementadas pelo Surrealismo de Breton. Isto por sua vez conduziu à impossibilidade de uma análise mais geral do Surrealismo literário em Espanha: “[*En España*] existe un puñado de poetas surrealistas, pero no existe un movimiento, ya que el eje en torno al que gravitan es el generacional; existe su obra poética, pero no es posible extraer de ella [...] la más mínima característica común. Lo cual hace imposible un estudio general sobre el surrealismo español, que se deshace con el examen de las obras y de la fisonomía de cada poeta. Efectivamente, realizar un paradigma de las alternativas poéticas de algunos de estos poetas [...] o calcular [...] el mecanismo creativo de cada uno, resultaría extraordinariamente confuso”.

A afirmação de Bodini deve-se ao facto de que, em Espanha, o Surrealismo literário no campo da prática poética não conseguiu prevalecer. O paradigma da lógica poética e a tradição do Realismo na poesia espanhola encontravam-se profundamente enraizados, de tal modo que a aplicação da escrita automática não podia sobreviver. No entanto, existem obras de Alberti, Aleixandre, Cernuda ou Lorca que apresentam, pelo menos, algumas fisionomias surrealistas. Algumas feições

surrealistas surgiram até bem antes do aparecimento do movimento de Breton em Espanha. Como exemplos, destacam-se as *Canciones* de Lorca, escritas entre 1921 e 1924, e o livro de poemas *Pasión de la Tierra*, de Aleixandre. Conforme o crítico Dámaso Alonso afirma, visível no estudo de Feal (1979:266), a imagem e a representação dos sonhos, fisionomia típica do Surrealismo, já existia como temática na literatura espanhola. Os escritores, quando produziram estas obras literárias nem sequer conheciam ou faziam ideia da existência de um movimento surrealista. Admitindo este pensamento, pondera-se então que o Surrealismo, designadamente a percepção dos sonhos e da imagem onírica, já se encontrava enraizado no meio literário espanhol, muito antes do aparecimento da vanguarda de André Breton. Isto, por sua vez, leva-nos a pôr em causa se efectivamente o surrealismo espanhol emergiu através das típicas fisionomias surrealistas de Breton ou se foram os artistas espanhóis que seguiram, por vontade própria ou interesse pessoal, os pensamentos e temas oníricos, baseando-se em Lorca e Aleixandre.

É neste sentido que, sobre a questão da existência e da presença do Surrealismo em Espanha, se provocam algumas reacções partidárias. Analisando melhor esta situação, confrontamo-nos com a presença de algumas opiniões diferentes, que problematizam se efectivamente o Surrealismo prevaleceu em Espanha.

Segundo a reflexão de Guillermo de Torre, indicado por Feal (1979:265), este estudioso acredita que o surrealismo espanhol não existiu, e justifica isso com o facto de que "*[...] ninguno de los poetas que suelen citarse como influidos o seguidores del superrealismo tuvo contacto con los representantes iniciales de aquel movimiento [...] ninguno de los sedicentes surrealistas de España [...] manifestó un conocimiento directo y suficiente de sus teorías, ni colaboró en sus revistas ni hizo el menor acto público de adhesión o afinidad.*" De igual modo com algum cepticismo e descrença, C. Brian Morris, citado por De Poortere (2010:13), corrobora que, em Espanha, a influência do surrealismo francês só se produziu de uma maneira superficial. Tal afirmação é fundamentada na insuficiência de alusões concretas a textos surrealistas franceses nos ensaios e revistas publicados durante os anos 20 e 30 em Espanha. Pois, conforme a opinião deste crítico, a suposta ascendência do surrealismo francês teria de ser mais visível. Alegadamente, o Surrealismo teria chegado a Espanha com menos força e entusiasmo, facilitando assim que cada artista a adoptasse aquilo que lhe parecia mais interessante para melhorar a sua obra.

Já outros críticos não vêem na declaração de Guillermo de Torre ou de C. Brian Morris nenhuma prova que comprove a não existência do Surrealismo em

Espanha. Aliás, alguns querem até reconhecer e autenticar o seu próprio surrealismo espanhol. Derek Harris, igualmente citado por Feal (1979:271), afirma, no seu estudo relativo a Luis Cernuda, que este poeta *"Tomó el surrealismo para modificarlo hasta hacer de él cabal vía de expresión de sus propias exigencias poéticas. Llegó, en su búsqueda de la palabra nueva, hasta el umbral mismo del automatismo, pero sin penetrar jamás en él. [...] Con su seguro instinto para lo justamente poético, supo ver en todo momento que el automatismo es una mera voluntad de expresión, y lo rechazó en pro de una voluntad de creación consciente y de comunicación verdadera. [...] esta modificación del surrealismo llevada a cabo por Cernuda no es suya exclusiva. Es característica del superrealismo español en general."* Portanto, apesar de todo o ceticismo frente ao Surrealismo, supostamente uma postura baseada em definições e interpretações iludidas, existem alguns historiadores que proclamam a presença do movimento surrealista em Espanha, marcando-o até como uma das mais invulgares e extraordinárias correntes artístico-literárias espanholas.

Quanto à tradução da palavra "Surrealismo" do francês para o espanhol, confere-se que apareceram vários termos de tradução. As incertezas e perplexidades levaram alguns estudiosos a utilizar os vocábulos: "Sobrerrealismo", "Suprarrealismo" ou "Superrealismo". Quase todos recusaram com rigor a denominação "Surrealismo". Aquilo que se tentou fazer foi apagar o prefixo que os críticos consideravam como demasiado francês. De igual modo, o novelista Ramón Gómez de la Serna, precursor do surrealismo espanhol, reconheceu apenas a palavra "Suprrealismo", no entanto escrita somente com um "r", porque considerava que os dois "rr" juntos eram uma atrocidade e provocavam uma má associação da palavra. (Conesa, 1983:447 e Flores, 1996:151)

Neste contexto, a opinião de Conesa (1983:447-448) é sem dúvida importante, pois revela que as contradições acerca do uso da palavra "Surrealismo" em Espanha acarretaram aos historiadores um enigma de interpretação. Este problema foi mais complexo e só se compreendeu através do estudo de alguns críticos quando estes analisaram as modalidades de recepção do Surrealismo em Espanha. O percurso adoptado pelos críticos é incomum, mas pelo menos é uma reflexão que leva a compreender o fenómeno e a transição da palavra "surrealismo" para os termos "Sobrerrealismo", "Suprarrealismo" ou "Superrealismo". É sem dúvida um itinerário que se propaga através do tempo, até finais dos anos 70, e onde se patenteia o desapego e o desprezo da razão e da lógica. Após esse período, a questão do Surrealismo em Espanha, conforme os críticos, encontrava-se deslocada e sem contexto. Parecia que o interesse pelo Surrealismo tinha deixado de existir em

Espanha e que tinha acabado. No entanto, são várias as declarações que se opõem a esta ideia. Uma delas manifesta-se em 1974 através do depoimento de alguns redactores da revista *El Urogallo*, citado no artigo de Conesa (1983:450): *“El surrealismo no ha muerto. [...] Si hablamos hoy del surrealismo es porque el surrealismo no ha muerto, porque su legado espiritual y artístico aún está vivo en muchas manifestaciones del arte y de la poesía de nuestros días”*.

Preservando o raciocínio de alguns estudiosos e daquilo que já foi mencionado anteriormente sobre Ramón Gómez de la Serna, salienta-se novamente que terá sido ele o progenitor e o pioneiro do surrealismo espanhol. Desde muito cedo, ele descobriu os movimentos vanguardistas dispersos pela Europa (o futurismo italiano, o dadaísmo central-europeu e o surrealismo francês), importando-os logo para Espanha através da sua revista *Prometeo*, onde tratava de cultura e de política.

Fazendo parte de uma nova geração de jovens escritores, Ramón Gómez de la Serna renovou a expressão poética através de metáforas complexas e ilógicas, servindo-se de uma nova associação linguística, a qual apelidou de “greguerías”. Muito importante neste contexto é a opinião de José Ortega y Gasset, referido por Richter (2007:46-47), onde formula que muitos dos recentes artistas aderiram a uma “arte nova”, a uma certa desumanização literária, cujo objectivo era nomeadamente a focalização na originalidade, na metáfora, na poesia pura, no anti-realismo e na negação da lógica e daquilo que era racional.

Sublinha-se que Ramón nunca se contrapôs à fascinação que Paris exerceu desde sempre sobre os intelectuais espanhóis. A sua primeira experiência em Paris levou até a que ele descobrisse um mundo diferente, um talento novo e o modernismo. De acordo com Brihuega (1981:184), mencionado na investigação de Medina (2010:32), Ramón já se via como um estranho em Espanha e, após a sua vinda, esse desapego que sentia pelo país dilatou-se ainda mais: *“Ramón era, ante todo, un cosmopolita arraigado en un Madrid fundamentalmente paleta”*. O seu principal objectivo era manter uma proximidade com as vanguardas europeias e, para sustentar esse envolvimento, Ramón começou a aproximar-se do mundo literário e a frequentar tertúlias, cujos objectivos eram, segundo Concha Núñez, referido por Medina (2010:33), *“atraer la vida artística e intelectual al salón ameno, en el que hombres y mujeres comparten ideas y proyectos, lejos de la bohemia de la calle, y abrir las puertas a las jóvenes promesas que merecieran ser escuchadas por las figuras consagradas para alentar toda voz original”*. Assim, a sua aproximação ao mundo literário permitiu que ele cultivasse e enobrecesse o seu espírito intelectual,

levando-o, por fim, a ser visto até como o principal pioneiro, no que diz respeito ao desenvolvimento e constituição ideológica do Surrealismo em Espanha.

Ramón adoptou, em primeiro lugar, todos os movimentos vanguardistas, pois todos eles tinham em comum um determinado anti-racionalismo, que se direccionou contra a doutrina da Guerra Civil, do Estado e da Igreja. Em segundo lugar, as suas esperanças basearam-se no futuro, especialmente na renovação da linguagem, como fundamento de uma renovação do pensamento. Os principais desafios no âmbito da renovação da linguagem iam desde a libertação da influência da lógica até à rescisão sintáctica das palavras. Além disso, ainda se usaram as metáforas com o propósito de conectar aquilo que não fazia sentido ou não tinha lógica. Exteriorizou-se o que era reprimido através do inconsciente e dos sonhos. Abandonaram-se as convenções linguísticas e ganhou-se coragem para brincar e experimentar com a linguagem.

No que concerne à autenticação do Surrealismo em Espanha, reconhece-se, conforme alguns historiadores, que o surrealismo espanhol seguiu logo após duas manifestações literárias, o Ultraísmo e o Creacionismo. A primeira delas tinha como objectivo principal compilar todas as novidades e tendências das vanguardas mundiais. Já a segunda, criada pelo poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), separou-se do Ultraísmo e igualou o espírito do escritor ao de um pequeno Deus. Todos as ideias e pensamentos que eram produzidos pelos escritores em textos literários eram vistos como reflexões únicas e excepcionais. Porém, o Surrealismo difere nas suas intenções básicas destas duas manifestações artístico-literárias, uma vez que reivindica a procura da liberdade, nomeadamente o ingresso do inconsciente na literatura. (Ferrer, 2007:82-87)

Em Espanha, ao contrário da França, não existiu nenhuma revolução surrealista e nenhuma revista com o mesmo estilo da francesa *A revolução surrealista*. Mesmo com a presença constante das convivências intensas com os surrealistas franceses, os surrealistas espanhóis não aderiram a essa típica revolução que se contemplava em França, apesar de André Breton e Louis Aragon, em 1922, terem realizado palestras e récitas em Barcelona. Todavia, verifica-se que, mesmo sem a existência concreta de uma “revolução surrealista” por parte dos artistas espanhóis, a recepção do Surrealismo em Espanha efectuou-se quase em paralelo com o processo de evolução e maturação do Surrealismo em França.

A difusão do Surrealismo expandiu-se a um ritmo muito acelerado em Espanha. Já em Outubro de 1924 declarava-se, na *Revista de Occidente*, a publicação de André Breton, *O Manifesto do Surrealismo*, bem como a fundação do *Bureau de Recherches Surréalistes*. Ligou-se importância à intervenção absoluta do

inconsciente, dos sonhos e do incógnito, ao reconhecimento dos ensinamentos de Sigmund Freud e aos métodos do automatismo psíquico/escrita automática. (Anguiano, 2006:126-127)

Um factor marcante que possivelmente contribuiu para o florescimento da corrente surrealista em Espanha terá sido, sem dúvida, o número crescente de debates artísticos entre os membros da Geração de 27, especialmente as suas colaborações em eventos artístico-literários e as suas participações em várias tertúlias. Mas sobretudo terá sido a presença de um novo sistema liberal de educação em Espanha que levou a que o Surrealismo se desenvolvesse e expandisse na totalidade.

Quanto ao novo sistema de educação, este baseou-se profundamente na Residência de Estudantes em Madrid. Pois é em 1925, na Residência de Estudantes em Madrid, que três mentes criativas associadas à pintura, ao cinema e à literatura surrealistas se conhecem: Salvador Dalí, Luis Buñuel e Federico García Lorca. Para além destes três, aparece outra elite intelectual surrealista, formada por autores como Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Emilio Prados, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, etc., que, analogamente, se integraram no *corpus* da Residência de Estudantes em Madrid. No entanto, apesar da maioria destes literatos terem vindo de locais diferentes, Madrid em si, especialmente a Residência de Estudantes, tornou-se rapidamente num ponto central de encontros e de colaborações entre os diversos artistas. (Ribagorda, 2008:1-2 e Valdeavellano, 1976:59-60) Para Víctor García de la Concha, mencionado por Richter (2007:47), *“La Residencia de Estudiantes fue, con sus conferencias, exposiciones, tertulias, representaciones teatrales, etc., un lugar decisivo de encuentro de los poetas de la joven literatura”*.

A Residência de Estudantes foi, neste sentido, um centro simbólico em conformidade com a transformação social e a produção intelectual de alguns surrealistas espanhóis. Considera-se que a influência, o crédito e o poder de propaganda deste centro educativo sobre a vida cultural espanhola se revelaram decisivos na formação dos pintores, escritores e cineastas surrealistas. Foram várias as mentes de elite intelectual que ali se reuniram e expuseram à sociedade espanhola as ideias artístico-literárias mais recentes daquela época, sendo a principal delas o movimento surrealista.

Adoptando o parecer de Agustín Sánchez Vidal, relatado por Ribagorda (2008:12-13), considera-se que a componente chave para a produção artística de Dalí, Buñuel e Lorca, todos eles em torno do Surrealismo, foi a amizade e o convívio

que estes três génios mantiveram durante a sua estadia na Residência. Mesmo vindo de diferentes áreas artísticas, como a pintura, o cinema e a literatura, eles tentaram retratar na sua plenitude o inconsciente, o maravilhoso, os sonhos e as percepções humanas.

Na área da pintura surrealista espanhola, é sem dúvida Salvador Dalí que espelha como nenhum outro pintor o próprio movimento surrealista. André Breton até chegou a reconhecer que Dalí, durante uns três ou quatro anos, encarnou o espírito surrealista, fazendo-o brilhar com todo o seu fulgor. (Rodríguez García, 1986:353)

Para alguns teóricos, a arte de Dalí é vista como um dos principais modelos que se associam à pintura internacional surrealista. Já para outros é vista apenas como uma associação à produção artística espanhola que ocorreu nos finais dos anos 20. Com o quadro *O Jogo Lúgubre*, Dalí revela em 1929 o seu processo de conhecimento e amadurecimento, no que diz respeito às percepções do Surrealismo. Foi precisamente nesse mesmo ano que o pintor se agregou ao grupo dos surrealistas em Paris, convertendo então esse quadro na sua primeira tela com fisionomias surreais. Com estas bases, é por volta de 1930 que este membro bem conhecido entre os surrealistas desenvolve o seu método paranóico-crítico, baseando-se nas suas várias leituras da interpretação dos sonhos de Sigmund Freud e dos escritos de Jacques Lacan. Quanto à paranóia, esta é uma doença mental que se expressa em delírios, alucinações, ilusões e em apoquentações. O paranóico vê e sente tudo mais acentuado, ou seja, tudo mais visível do que o "normal". Isto também significa que ele vê mais do que o normal. Isso faz com que a paranóia que Dalí procura seja: a expansão da consciência para além dos limites de uma realidade banal e vulgar. A acentuada visualização e pensamento paranóicos são bastante sistemáticos e coerentes, mas estão condicionados patologicamente. E dizer que, através do método paranóico, se proporcionam verdadeiros conhecimentos, só é verdade com a condição de que a expansão da consciência tem de ser mantida sob controlo, a partir da cooperação de uma mente activa e crítica. Somente desta forma, tal como Dalí entendeu, é que a consciência poderia ser avaliada, levando o pintor a reproduzir um quadro surrealista. Revela-se assim que, para ele, o Surrealismo parece ser a arte dos sonhos e dos delírios. Um bom exemplo é o seu quadro de 1941 *Autorretrato blando con bacon frito*, onde ele apresenta esses processos do inconsciente por meio de uma combinação que, segundo Freud, é a montagem do antagónico e incombinável durante o sonho, levando portanto a demonstrar o seu verídico decurso mental. Dalí consegue transmitir uma alienação que, para o espectador se torna num

“Sobrerrealismo”, “Suprarrealismo” ou “Superrealismo”. (Rodríguez García, 1986:255-259)

De um modo geral, para além de Dalí, a maioria dos pintores surrealistas espanhóis, como por exemplo Joan Miró, Maruja Mallo, Gregorio Prieto, Óscar Domínguez, Pablo Picasso e José Caballero, entre outros, desejavam alcançar a força do inconsciente, do onírico e do automático, querendo anular toda a consciência do artista no momento em que tentavam criar uma tela. Estes pintores surrealistas espanhóis orientaram-se pelas percepções e indicações dos escritores e assumiram com entusiasmo o cargo de revolucionar a pintura. Neste sentido, Breton é da opinião que o Surrealismo terá de seguir várias orientações e etapas, como aconteceu com Picasso, para que o movimento sobressaia e se desenvolva na totalidade. Pois Picasso, ao desenvolver o Cubismo, foi o primeiro que abandonou as percepções realistas sem se fixar numa nova corrente artística. Com esta abertura, Picasso conseguiu com facilidade redefinir-se uma e outra vez, aspecto que mais tarde se converteu no modelo de inspiração para os pintores surrealistas. (Hopkins, 2004:71-72 e Breton, 1924:20).

Sintetizando, eles revelaram os segredos mais perturbadores da mente humana, mediante imagens desconexas e fantasmagóricas. A transmissão dos sonhos, daquilo que não era real e ainda o erotismo foram também os seus temas principais. Utilizaram diversos recursos que, por sua vez, glorificaram ininterruptamente o irracionalismo, originando sempre sentimentos e sensações desiguais.

A apreensão do imaginário, a virtualidade, a irrealidade e os sonhos — todos estes paradigmas podem também prevalecer no cinema surrealista espanhol. Neste âmbito, há que destacar um dos grandes mestres do cinema surrealista, Luis Buñuel. Para além dele, ninguém conseguiu tão bem traduzir, através de várias sequências de imagens, o método de André Breton, o automatismo e a linguagem do inconsciente. A partir do filme *Un chien andalou*, mobilizou-se uma nova montagem na mente do espectador, designada como uma “livre associação de imagens”. Nesse filme, Buñuel não narra uma história coerente. Basta pensar na sua famosa sequência, um inesperado e chocante conjunto de imagens, onde se corta um olho a meio com uma lâmina previamente bem afiada. Esse conjunto de imagens aparece mais como um sonho, que o espectador tinha de organizar. Eram ideias absurdas. Mas era a partir dessas ideias que se reproduziam as imagens, e a estas, previamente seleccionadas, o observador podia acrescentar outras, formulando assim, por outro lado, uma própria montagem mental.

Portanto, no cinema surrealista atribuiu-se às imagens um valor único. Para as tornar surreais, utilizavam-se alguns estratagemas, nomeadamente a câmara lenta e rápida, o corte de imagens e os fundos arbitrários dos planos cinematográficos e das seqüências. Com estas montagens e alterações, a realidade das imagens mudava. As imagens que eram captadas pela câmara num dado momento sofriam alterações e acabavam por ficar irrealis, correspondendo a uma consciência irracional. (Dúran Castro, 2001:141-142)

O cinema surrealista em Espanha também ignorou a hierarquia e os valores religiosos, populares e burgueses. Chegou até a ultrapassar todos os limites como aconteceu com o filme de Buñuel *L'Âge d'Or*. Conforme Dalí relata numa entrevista publicada na revista *La Gaceta Literaria*, exposta no estudo de Castiglioni (2009:1881), foram várias as reacções violentas a este filme: *“interrumpieron la proyección de L'Âge d'Or con un formidable escándalo de silbidos y gritos, echaron tinta sobre el ecran, al mismo tiempo que bombas de gases nauseabundos. [...] La exposición de pintura surrealista instalada en el vestíbulo del cine fue casi absolutamente destruida (triturada). La exposición de libros, documentos, revistas surrealistas, instalada en el bar, fue igualmente hecha añicos. Naturalmente fueron rotos todos los cristales, fotografías de los surrealistas, etcétera, etc. [...]”*.

Certifica-se então que as pinturas e os filmes surrealistas acabaram por escandalizar toda a sociedade europeia e ajudaram a expandir e a divulgar as percepções do surrealismo em Espanha.

Contudo, é sobretudo com a publicação das seguintes revistas vanguardistas, como por exemplo *Alfar*, *Hélix*, *La Gaceta Literaria* e *Gaceta de Arte* e também com a criação dos dois centros/grupos surrealistas que o Surrealismo se divulga em Espanha, facultando ainda a Salvador Dalí e a Luis Buñuel a exibição das suas obras artísticas.

O primeiro grupo surrealista formou-se em Zaragoza por volta de 1930, quando se exibiu o filme *Un chien andalou*. Segundo a opinião de Aranda, salientada no estudo de Castiglioni (2009:1879), *“El grupo de Zaragoza fue el primero en adoptar una actitud radical e integrarse a la acción del surrealismo al servicio de la Revolución, como pedía la nueva revista de París. [...] Los aragoneses desarrollaron una personalidad contundente y el surrealismo fue para ellos antes una manera de entender la vida que una actividad intelectual”*. Porém, este grupo de Zaragoza não se divulgou tanto como o segundo que se manifestou em Tenerife, nas Ilhas Canárias. O grupo de Tenerife, foi por sua vez, mais numeroso e produtivo. Também foi o único

grupo surrealista espanhol reconhecido por André Breton e com o qual ele manteve várias ligações.

Terá sido precisamente por volta de 1931 que, nas Ilhas Canárias, um grupo surrealista, dirigido por Eduardo Westerdahl, publicou a revista *Gaceta de arte*. Os poetas Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera, Agustín Espinoza e o pintor Óscar Domínguez, pertenciam a esse grupo. (Jiménez Fuentes, 1989:120)

O que possivelmente terá facilitado a troca de ideias entre os surrealistas franceses e espanhóis foi a ligação que Óscar Domínguez mantinha com Paris. Em conjunto com outros surrealistas espanhóis, é ele que, em 1935, organiza uma exposição internacional surrealista em Santa Cruz (Tenerife), convidando André Breton, Benjamin Péret e outros nomes. Durante essa visita, os surrealistas espanhóis e os seus colegas franceses foram muito activos, proporcionando posteriormente uma intensa disseminação do Surrealismo. No livro *Facción surrealista de Tenerife*, Domingo Pérez Minik relata essa expansão. Apesar da preocupação inicial de alguns, foi também elaborada uma declaração conjunta intitulada *Criterio de G.A. sobre el Surrealismo* e publicada na revista local. Além disso, em Outubro daquele ano, apareceu numa edição bilingue o Nr.2 do *Boletín Internacional del Surrealismo*. A edição continha um longo artigo com diversas alusões à situação artístico-literária em Espanha. (Perfecto Cuadrado, 2007:472 e Castiglioni 2009:1878-1879)

No entanto, após esta expansão e propagação gloriosa, o Surrealismo em Espanha seguiu um destino trágico e calamitoso, pois foi suprimido devido às circunstâncias e aos acontecimentos sociais, políticos e militares que se manifestaram no país.

Em 1936, quando o general Francisco Franco se opõe à República Espanhola, rebenta a Guerra Civil e tenta-se abolir o Surrealismo. Domingo Pérez Minik, Federico García Lorca e Domingo López Torres são baleados e Pedro García Cabrera é deportado para o Río de Oro, o deserto espanhol. Apenas Óscar Domínguez consegue escapar e instalar-se em França. Estas ocorrências levaram a que o movimento internacional surrealista fosse também accionado e influenciado por artistas espanhóis que se mudaram para França ou que, pelo menos, tiveram contactos próximos com o círculo francês quando surgiu a Guerra Civil espanhola. (Anguiano, 2006:141-144)

Já os outros artistas que ficaram no país fundaram as suas próprias escolas surrealistas. Em vários lugares de Espanha, eles desenvolveram as suas próprias fisionomias da arte surrealista, baseando-se obviamente em temas diversos como o

onírico, o horrível, o mágico, o fantástico, o divino/sagrado e o sexual. Estas orientações temáticas prevaleceram durante anos no meio artístico-literário espanhol e europeu, estimulando sempre a independência e a liberdade do espírito surrealista na sua totalidade. Para evidenciar melhor esta afirmação, averiguar-se-á na próxima parte o encontro de três grandes artistas espanhóis, Dalí, Buñuel e Lorca, com o Surrealismo. Eles foram três mentes de elite intelectual que reuniram e expuseram à sociedade espanhola uma vasta produção artística em torno do Surrealismo.

1.3. Dalí, Buñuel e Lorca: Confronto com o Surrealismo

Sobre Dalí, Buñuel e Lorca sabe-se que, durante os anos 20 do século XX, a sua cooperação artístico-literária configurou um dos períodos mais interessantes da história cultural. Como já se pôde verificar no capítulo anterior, alguns estudiosos consideram que o elemento importante para a produção artística de Dalí, Buñuel e Lorca foi a estreita amizade e o convívio que os três mantiveram ao longo dos seus estudos e das suas estadas na Residência Universitária de Estudantes de Madrid. Comprovou-se que, durante esse tempo, Madrid passou a ser o centro dos grupos vanguardistas que, em diversas tertúlias, manifestaram a sua revolta contra tudo aquilo que era convencional. A partir deste envolvimento social, estes homens converteram-se em três génios incomparáveis que, através da pintura, do cinema e da literatura, evidenciaram melhor do que ninguém as temáticas do movimento surrealista, designadamente o inconsciente, o maravilhoso, o fantástico, o irracional e os sonhos. (Cadelas Gala, 1999-2000:470)

Relativamente a Buñuel, este nasceu em Calanda no ano de 1900. Durante a sua infância e adolescência, recebeu uma rígida educação católica num colégio jesuíta, onde esteve sete anos. Como ele próprio escreve na sua autobiografia *O meu último suspiro*, aos catorze anos perde a sua fé, aspecto que mais tarde veio a marcar bastante as suas obras cinematográficas. Em 1917, começa a estudar em Madrid e passa a viver na Residência de Estudantes, uma espécie de “campus” ao estilo das universidades inglesas (Buñuel, 2008:44-45). Além disso, ele mesmo reconhece que, se não fosse graças à sua estada na Residência, decerto que o seu percurso profissional teria sido outro. Conforme Buñuel (2008:43): *“gracias a la recomendación de un senador, don Bartolomé Esteban, me inscribieron en la Residencia de Estudiantes, donde permanecería siete años. Mis recuerdos de aquella*

época son tan ricos y vividos, que puedo asegurar, sin temor a equivocarme, que, de no haber pasado por la Residencia, mi vida hubiera sido muy diferente."

Aí encontra também Federico García Lorca e depois Salvador Dalí, com quem constrói uma grande e forte amizade: "[...] *acudieron a la habitación, admiraron el retrato y Dalí fue admitido en nuestro grupo. A decir verdad, él y Federico serían mis mejores amigos. Los tres andábamos siempre juntos.*"

Durante esse período, os seus interesses estiveram relacionados mais com a literatura e o desporto. Só alguns anos depois é que passará também para o cinema, uma área pela qual mostrou muito mais entusiasmo e interesse. Entre 1929 e 1977, Buñuel realiza mais de trinta filmes em França, Espanha e México. Actualmente, é considerado por vários historiadores como um dos grandes subversivos, provocadores e agitadores do cinema, com uma carreira repleta de escândalos.

A estreia do seu primeiro filme, *Un chien andalou*, que realizou em conjunto com Salvador Dalí, passou a ser um dos cânones principais das vanguardas. Nele, exibe-se uma grande compilação de imagens chocantes, fantasmagóricas. No entanto, depois de uma longa paragem na sua carreira, Buñuel reaparece nos anos cinquenta com a produção de vários filmes. Exilado no México, país onde permanece vários anos após a eclosão da Guerra Civil espanhola, cria os filmes *Los Olvidados* (1950) e *Nazarín* (1958). Já em França realiza outros filmes famosos como *Belle de Jour* (1967) e *O discreto charme da burguesia* (1972). Buñuel pertence ainda hoje ao grupo dos deuses do cinema, porém a adoração que ele mereceu nos anos sessenta e setenta decaiu um pouco na actualidade

Na verdade, Buñuel teve o seu maior impacto junto do público devido às grandes batalhas políticas que não eram tão sustentáveis e apoiadas como hoje em dia. As cidadelas que Buñuel tentava invadir com as suas mensagens, a Igreja, a política e a sociedade, já foram todas conquistadas. Muitas das suas piadas blasfemas e anti-sociais são compreendidas apenas parcialmente pelo público mais contemporâneo. Pois, para o compreender plenamente, é preciso estar familiarizado com o espaço da sua ressonância cultural e possuir uma ligação de sensibilidade e afectividade específica. O poder subversivo e o erotismo subtil nos seus filmes baseiam-se numa dialéctica entre a proibição e a transgressão que foi criada numa época pouco permissiva. Na sua autobiografia *O meu último suspiro*, um dos melhores livros de memórias de sempre, ele escreveu: "*La muerte y la fe. Presencia y potencia. En contraste, la alegría de vivir era por ello más intensa. Los placeres, siempre deseados, se saboreaban mejor cuando podía uno satisfacerlos. Los obstáculos aumentaban el gozo.*" (Buñuel, 2008:14)

Esta dicotomia foi também movida pela personalidade contraditória do próprio director. Fascinado pelo radicalismo, ele levou uma vida tranquila e estável com um casamento contínuo e feliz.

Ateu assumido, sentiu-se ao mesmo tempo fascinado e afugentado pelo mundo do catolicismo, no qual havia crescido. Entre os seus amigos mais próximos, contam-se sacerdotes, assim como comunistas radicais. De uma certa maneira, o mundo da fé, visto de forma irónica, estava próximo do mundo irracional e inexplicável, sobretudo de um mundo que ia contra a racionalização e a mecanização social, temáticas ligadas ao movimento surrealista. Ao publicar-se *Via Láctea* (1969), alguns dos críticos acharam que o filme só podia ser mais uma campanha anti-religiosa. Já outros, como por exemplo Julio Cortázar, viram o filme associado a uma propaganda paga pelo Vaticano. Obras como *Nazarín* (1958) e *Viridiana* (1961) são tudo menos uma propaganda religiosa. Pelo contrário, os filmes apresentam até, através de uma ironia especial, a simpatia quebrada da sociedade pela religião. Nos dois filmes, verifica-se que o sólido “ideal” da religião falha devido ao pessimismo da sociedade e às crueldades inúteis e horrendas exercidas pela humanidade.

Além disso, as afectividades iniciais de Buñuel pelo comunismo não se apoiaram tanto numa revolta de cariz político. A sua fascinação foi atribuída à parte da violência, da iconoclastia e, principalmente, à reavaliação de todos os valores. Neste sentido, segundo Buñuel, o mais simples acto surrealista seria, de acordo com a famosa citação de Breton, “[...] salir a la calle revólver en mano y disparar al azar contra la gente” (Buñuel, 2008:105). Mesmo no final da sua vida, Buñuel confessou: “*El símbolo del terrorismo, inevitable en nuestro siglo, siempre me ha atraído; pero del terrorismo total cuyo objetivo es la destrucción de toda la sociedad, es decir, de toda la especie humana. No tengo sino desprecio para aquellos que hacen del terrorismo una arma política al servicio de una causa cualquiera [...]*”. (Buñuel, 2008:105)

Mesmo assim, não há dúvida sobre a autenticidade do protesto social que os filmes de Buñuel envolveram. Atrás da aparente crueldade, do humor negro e do sarcasmo das imagens e cenas dos seus filmes, estes, por outro lado, ainda possuem uma parte sensível e sentimental.

Quanto a Salvador Dalí, este nasceu em Figueras no ano de 1904. Aí frequentou o ensino médio e recebeu aulas de desenho pelo professor Joan Núñez. Em 1919, participa em conjunto com outros colegas numa exposição de pinturas que veio a ser publicada pelo jornal da escola. O seu nome, *Dalí* aparece pela primeira vez na imprensa de Barcelona em 1922. Nela, alude-se à exposição da Associação

Catalã de Estudantes que se realizara na Galeria Dalmau e onde Dalí havia ganho o prêmio. Ainda nesse ano, matricula-se na Escola de Belas Artes em Madrid, passando então a viver na famosa Residência de Estudantes. A familiaridade com Buñuel e Lorca veio, como já se referiu anteriormente, a influenciar bastante a sua carreira artística. Por Buñuel e Lorca, foi imediatamente admirado e tratado como “o pintor checoslovaco”. Adicionando ainda, Dalí “era un muchacho tímido, con una voz grave y profunda, el pelo muy largo, que después se hizo cortar, una viva irritación hacia las exigencias cotidianas de la vida [...] Causaba la impresión de que se vestía [...] por afán de provocación.” (Buñuel, 2008:54)

No entanto, a sua própria falta de disciplina e a sua postura política veio a transformar-se num problema. Conforme Buñuel revela, o jovem Dalí já apresentava uma certa rebeldia e oposição contra as regras estabelecidas pela sociedade em que vivia. Logo “[...] cuando tuvo que presentarse al examen de ingreso en Bellas Artes y le hicieron sentarse ante el tribunal para el examen oral, exclamó de pronto: «No reconozco a ninguno de los que están aquí el derecho a juzgarme. Me marchó.» Y se marchó, efectivamente. [...] Dalí fue expulsado.” (Buñuel, 2008:54) Além disso, a postura que o seu pai manteve perante um caso eleitoral do regime autoritário de Primo de Rivera, levou a que ele fosse detido e mantido algum tempo na prisão.

Quanto à sua primeira exposição a solo, essa realizou-se em Novembro de 1925, na Galeria Dalmau, em Barcelona, e os trabalhos tiveram como modelo a sua irmã Anna María. Também na Semana Santa desse mesmo ano García Lorca, que mais tarde viria a escrever um poema dirigido a Salvador Dalí, foi convidado pelo seu amigo pintor a visitar Figueras e Cadaqués. Esta visita foi repetida em 1927, por ocasião da estreia mundial da peça teatral de Lorca *Mariana Pineda*, em Barcelona. Dalí, que nesse momento cumpria o seu serviço militar em Figueras, ajudou a produzir a parte decorativa da peça teatral de Lorca.

A partir desse momento, começa o grande desenvolvimento de Dalí como artista e como provocador. Juntamente com Sebastià Gash e Lluís Montanyà, Dalí publica em Março de 1928 o *Manifesto amarelo* (Manifest Groc), um duro ataque contra as tendências, ideias e realizações de uma dominante corrente artístico-literária, intitulada de *Noucentisme*. O galerista Joan A. Maragall recusa um dos seus quadros no Saló de Tardor, em Barcelona, e alguns dos seus artigos na revista *L'Amic de les Arts* (O amigo das artes). Uma série de palestras dadas por Dalí, em Figueras, Barcelona e Sitges, asseguram a continuidade da sua polémica e provocação.

Em parceria com Luis Buñuel, escreve uma carta cheia de insultos dirigidos ao escritor Juan Ramón Jiménez, assim como os argumentos para os filmes *Un chien andalou* e *L'âge d'or*, que mais tarde se tornariam clássicos do cinema surrealista.

No Verão de 1929, a estada de René Magritte, de Paul Éluard e da sua esposa Gala em Cadaqués provoca uma profunda mudança na vida de Dalí. O jovem artista deixa a sua família para ficar com Gala em Paris, onde se entusiasma muito pelo movimento surrealista. Desse período resultam quadros famosos como *O Grande Masturbador*, *Jogo Lúgubre* e *Retrato de Paul Éluard*.

Além da pintura, as ilustrações que apreendem os grandes temas da literatura mundial também são elementos importantes na obra de Dalí. Para ele, essas ilustrações não têm um sentido convencional, são mais interpretações “paranóico-críticas” que reavaliam certos textos da história da literatura. Com o seu livro *Livre-objets*, Dalí estabelece no século XX novos padrões na arte. Ele quebra com o formato convencional do livro, sobretudo no que diz respeito à organização e ao equipamento (às vezes também no que concerne ao tamanho e ao peso) para depois o assumir como objecto de arte. No *Diário de um Génio* (1964) Dalí escreve sobre ele próprio, mencionando que “*nasceu para ser escritor*”. Além disso, são conhecidos mais de 200 ensaios, textos teóricos sobre pintura e filosofia, bem como guiões de cinema e o romance *Hidden Faces* (1944). Também durante a Segunda Guerra Mundial apareceu nos Estados Unidos a sua autobiografia com o título *A vida secreta de Salvador Dalí* (1942).

Neste sentido, Dalí é considerado um dos grandes artistas do século XX, destinado a entrar na história. Ele tornou-se uma das principais figuras do movimento surrealista - a partir do qual desenvolveu o seu peculiar método “paranóico-crítico”, transformando a sua vida e obra num objecto de publicidade. Assim, devido às suas extensas facetas criativas, é-lhe atribuído um lugar de honra entre os vanguardistas. Ele passou praticamente por todos os estilos da pintura, incluindo os recentes movimentos hiper-realistas, combinou a arte com a literatura e foi ainda um pioneiro do diálogo entre a arte e a ciência.

Relativamente a Federico García Lorca, o escritor nasceu em Junho de 1898, em Fuentevaqueros, onde passa os primeiros dez anos da sua vida antes de se mudar com a família para Granada em 1908. Em 1919, Lorca começa os seus estudos universitários em filosofia e literatura. Durante esse tempo, passa a viver na famosa Residência Universitária de Estudantes, em Madrid, onde conhece, primeiro, o cineasta Luis Buñuel, que descreve Lorca como sendo “*Brillante, simpático, con evidente propensión a la elegancia, la corbata impecable, la mirada oscura y*

brillante. [...] tenía un atractivo, un magnetismo al que nadie podía resistirse. [...] hijo de un rico propietario rural. [...] No tardó en conocer a todo el mundo y hacer que todo el mundo le conociera. Su habitación de la Residencia se convirtió en uno de los puntos de reunión más solicitados en Madrid.” (Buñuel, 2008:52) Mais tarde, Federico García Lorca conhece o pintor Salvador Dalí. A amizade entre os três é tão forte que Lorca dedica um poema a Buñuel (Buñuel, 2008:53): “*La primera verbena que Dios envía / Es la de San Antonio de la Florida. / Luis: en el encanto de la madrugada / Canta mi amistad siempre florecida, / La luna grande luce y rueda / Por las altas nubes tranquilas / Mi corazón luce y rueda / En la noche verde y amarilla / Luis, mi amistad apasionada / Hace una trenza con la brisa. / El niño toca el pianillo / Triste, sin una sonrisa / Bajo los arcos de papel / Estrecho tu mano amiga.*” E também uma Ode a Salvador Dalí, acabando por publicá-la em 1926, na *Revista de Occidente*: “[...] ¡Oh Salvador Dalí, de voz aceitunada! / No elogio tu imperfecto pincel adolescente / ni tu color que ronda la color de tu tiempo, / pero alabo tus ansias de eterno limitado. [...]” (Lorca, 2007: 598). Os três juntos passavam horas inesquecíveis e foi ainda através de Lorca que Buñuel descobriu a poesia, sobretudo a poesia espanhola, e outros livros.

Durante esse período em Madrid, Lorca escreveu a sua primeira obra literária, *Libro de poemas* e a peça de teatro *Mariana Pineda*. Para além destas obras, Lorca publica em 1928 *Romancero Gitano*, em 1931 *Poemas del cante jondo* e em 1935 *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. O estilo do poeta é conhecido como uma combinação entre a tradição e a modernidade do século XX. A sua terra natal (por exemplo em *Primeras Canciones*), o estatuto da mulher (como em *La casa de Bernanda Alba*, *Yerma* e *Bodas de Sangre*), a natureza (em *Poeta en Nueva York*) e temas de crítica social inspiraram Lorca bastante, bem como as suas relações pessoais.

Após concluir os estudos universitários em Madrid (1929), Lorca continua a estudar na Universidade de Columbia, em Nova York. Aí dá algumas palestras e produz os documentos escritos para o seu livro *Poeta en Nueva York*. Um ano mais tarde, viaja pela América do Sul, realiza palestras em Cuba, termina a peça de teatro *El Público* e dirige um projecto de teatro durante o Governo Provisório da República de Cuba. Três anos mais tarde, obtém também na Argentina e no Uruguai um grande sucesso. Desde o seu regresso a Espanha, o agora famoso e mais traduzido poeta do século XX dedica-se, a partir de então, à produção de outras obras poéticas e teatrais e à celebração de conferências públicas.

Contudo, no dia 19 de Agosto de 1936, um mês depois do início da Guerra Civil Espanhola, Lorca é assassinado no âmbito de alguns distúrbios políticos que ocorreram na região de Granada. Ele era de esquerda, homossexual e “poeta do povo” e, presumivelmente por esses motivos, foi odiado pelos fascistas. Pois ele provocava mais danos com a sua pena de escrever do que os outros com uma arma.

Naquela época, quando Dalí, Buñuel e Lorca se conheceram, de imediato começaram a criar as suas próprias experiências artístico-literárias. Após esse convívio, eles tornaram-se os principais representantes do surrealismo espanhol, sobretudo um grupo que mantinha certas exigências artísticas, literárias, sociais e políticas. Basicamente interessou-lhes a visão global do homem, uma visão irreal que fugia à lógica, à razão e a tudo aquilo que era perceptível e patente. Eles defendiam a valorização da realidade através das vivências e das explorações nas áreas mais incógnitas e escondidas da sociedade como, por exemplo, o inconsciente, o sonho e o lado mais escuro da vida. Exigiram sempre uma síntese com áreas aparentemente contraditórias: em primeiro lugar, no indivíduo e, de seguida, na sociedade.

No inconsciente de Dalí, Buñuel e Lorca, armazenavam-se sentimentos, desejos, medos e anseios reprimidos, aos quais as suas consciências não podiam ter acesso directo. No entanto, com determinadas técnicas, como a associação livre do imaginário, a interpretação dos sonhos, etc., conseguiram trazer à superfície e transmitir ao espectador a parte mais negra das suas mentes. Essas normas culturais, sobretudo a educação para o inconsciente “reprimido” e para as actividades psíquicas “oprimidas”, afectaram bastante os sentimentos, pensamentos e acções dos três. Sobretudo o inconsciente, que inicialmente não era directamente visível, manifestou-se através dos sonhos, da imaginação e da intuição, trazendo então os conteúdos e temáticas à superfície da consciência de Dalí, Buñuel e Lorca.

As experiências e percepções de Dalí, Buñuel e Lorca foram fortemente dominadas por imagens e ideias. As imagens em si proporcionavam-lhes sempre uma conexão para o interior e eram parte da sua percepção subjectiva. As principais partes da sua imaginação foram as imagens mentais que se basearam numa percepção visual. Eles formaram-nas no cérebro e não recorreram a um estímulo externo, aquilo que se visualizava no dia-a-dia. Neste sentido, deve-se lembrar que as áreas da percepção e da imaginação se diferenciam num ponto. Quanto à percepção (de imagens), o cérebro ilustra apenas o mundo, já na imaginação a mente não ilustra só o mundo: tenta-se construí-lo de uma forma diferente. A imaginação, neste caso a capacidade de invenção e fantasia de um indivíduo, pode ajudar a construir novas imagens com base em lembranças e sensações passadas que,

no entanto, por sua vez, são novamente juntadas e moldadas. Além disso, os outros estímulos sensoriais, tais como as impressões auditivas e tácteis, podem ser analogamente formados, ajustados e fazer parte da nossa imaginação. No campo artístico-literário, a imaginação é vista como a força central para a criatividade. Neste âmbito, Buñuel expõe que, para ele, a imaginação foi uma parte crucial da sua vida e da sua produção artística: *“En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre. Esta libertad, como las otras, se la ha intentado reducir, borrar. A tal efecto, el cristianismo ha inventado el pecado de intención. Antaño, lo que yo imaginaba ser mi conciencia me prohibía ciertas imágenes: asesinar a mi hermano, acostarme con mi madre. Me decía: «¡Qué horror!», y rechazaba furiosamente estos pensamientos, desde mucho tiempo atrás malditos. Sólo hacia los sesenta o sesenta y cinco años de edad comprendí y acepté plenamente la inocencia de la imaginación. Necesité todo ese tiempo para admitir que lo que sucedía en mi cabeza no concernía a nadie más que a mí, que en manera alguna se trataba de lo que se llamaba «malos pensamientos», en manera alguna de un pecado, y que había que dejar ir a mi imaginación, aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera. [...] La imaginación es nuestro primer privilegio. Inexplicable como el azar que la provoca. Durante toda mi vida me he esforzado por aceptar, sin intentar comprenderlas, las imágenes compulsivas que se me presentaban”*. (Buñuel, 2008:150)

No que concerne ao sonho, este define-se como uma sequência de imagens mentais com um carácter narrativo que, durante o sono, são vividas conscientemente. O conteúdo dos sonhos de Dalí, Buñuel e Lorca consistiu geralmente em resquícios do seu dia-a-dia, em experiências e memórias passadas, em desejos pessoais e em medos e receios reprimidos. Pois os sonhos, em geral, são representações de estímulos que se produzem independentemente no pensamento, declarando estados emocionais, desejos e medos do indivíduo, enfim, toda a sua situação de vida.

A síntese da percepção, do sonho e da imaginação chega a ser equivalente à “realidade total”, sobretudo um compêndio de lógica impalpável que, através de métodos irracionais, se leva a conhecer. O visível, a moral, a ordem e a razão não deviam ser a base principal. Em especial, devia-se tentar a extensão e envolvimento do inconsciente, do tabu, da imoralidade, da exaltação psíquica, ou seja, propor uma revolução espiritual. Quanto à aplicação destas concepções nas obras de Dalí, Buñuel e Lorca, verifica-se que estes são diferenciados pela sua heterogeneidade. Como já foi mencionado, estes três surrealistas espanhóis apresentam um estilo próprio e

único. São estilos compostos por uma variedade de técnicas e práticas que, no entanto, tendem todas a evocar e a retratar as imagens mentais deles. Neste sentido, desenvolveram-se novos métodos na tentativa de ampliar e estimular ainda mais a imaginação.

Um bom exemplo é a “actividade paranóico-crítica” que Dalí desenvolve por volta de 1930. O método “paranóico-crítico” baseia-se na utilização de uma ilusão para a sistematização da confusão, ou seja na “paranóia”. Dalí define a actividade artística como sendo um “método espontâneo do conhecimento irracional” que se apoia na união crítico-interpretativa dos fenómenos delirantes. Como ponto de partida, Dalí adopta o êxtase e o delírio. Mas, para formar as imagens, emprega o seu raciocínio controlador para influenciar activamente essas imagens. Assim, ele cria, deliberadamente, imagens duplas que se transformam na mente do espectador, suscitando dúvidas sobre a realidade e as suas percepções visuais. Este método é para ser visto como uma continuação do automatismo que se propaga a partir do meio reflexivo da consciência.

Neste sentido, enfatiza-se que Dalí, Buñuel e Lorca não se viram como representantes de uma nova corrente artístico-literária. Eles simplesmente aderiram ao movimento surrealista e expandiram-no até ao limite, acrescentando sempre as suas impressões pessoais. Distanciaram-se um pouco daquilo que era considerado e encarado como o verdadeiro Surrealismo. Dalí, Buñuel e Lorca tentaram apresentar uma certa relação entre a realidade e o onírico e tinham como característica primordial chocar o espectador e embater na sociedade. A questão do formato real era para eles secundária, pois o que se queria mostrar era uma abertura e união entre o reprimido (os sonhos, o inconsciente) e a realidade do dia-a-dia.

Finalizando, estes três artistas uniram-se e formaram um grupo heterogéneo que se caracterizou pela diversidade de um estilo conceptual e temático. Foi um estilo que se baseou sempre em diferentes temáticas, tais como o irreal, o horrível, o mágico, o divino/sagrado e o sexual. E é nesta sequência que o próximo capítulo irá deslindar uma dessas temáticas utilizadas frequentemente pelos surrealistas.

CAPÍTULO 2 - O SAGRADO

2.1. O sagrado: manifestações artísticas na cultura europeia.

Como se comprova no capítulo anterior, os surrealistas durante o seu percurso artístico procuraram ultrapassar a percepção convencional e tradicional da realidade, desenvolvendo pesquisas sobre o irreal, ou seja, aquilo que não existia de verdade, sobretudo aquilo que perdurava “acima da realidade”. A dimensão daquilo que pode estar “acima da realidade” é ilimitada. Logo, se analisarmos melhor o seu espectro temático, pode aferir-se que o sagrado se relaciona com a “tal imagem” irreal e imaginária dos surrealistas. Isto é, o sagrado forma parte de uma ressonância psíquica que ininterruptamente habitou e continua a habitar no espírito de cada ser humano.

No geral, o sagrado alude a uma dimensão que está acima do humano, a uma força mágica, maravilhosa, irreal e imponente que os surrealistas tanto glorificaram, isto é, “[...] *a uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais*”. (Eliade, 1992:12)

A aparição do sagrado pode exteriorizar-se em tudo e todos. Conforme Eliade (1992:13) refere no seu estudo, a manifestação do sagrado é infinita, podendo-se aplicar a lugares, a acções, a pessoas, a textos escritos, a imagens ou a objectos. Pois pode dizer-se que nos encontramos “[...] *diante do mesmo acto misterioso: a manifestação de algo de ordem diferente - de uma realidade que não pertence ao nosso mundo - em objectos que fazem parte integrante do nosso mundo natural*”. Neste sentido, o carácter do sagrado tem como resultado impor um comportamento humano divergente, ou seja, diferente do comportamento que normalmente se tem perante esse tipo de coisas que subsistem na nossa realidade habitual. De igual forma, o historiador e teólogo Rudolf Otto, citado no estudo de Eliade (1992:12), exalta que o sagrado é uma “*experiência terrífica e irracional*”. É ele que igualmente “*designa todas essas experiências como numinosas (do latim numen, “deus”) porque elas são provocadas pela revelação de um aspecto do poder divino*”. Portanto, o sagrado é algo que se apresenta ao homem como sendo a personificação de “Deus” na sublimidade da sua divina onipotência, algo, de um certo modo, inalcançável pelo ser humano.

O sagrado é, na totalidade, uma característica peculiar que reivindica da parte do ser humano uma resposta adequada e homogénea. Sempre esteve na

natureza dos homens procurar, decifrar ou então exemplificar aquilo que, até um dado momento, era inexplicável, misterioso e sagrado. Neste caso, havia que tentar desvendar uma passagem que ligasse a humanidade ao irreal, àquilo que era mágico, eminente e sagrado. Uma das portas e soluções que se adoptou para retratar o irreal, e onde se exteriorizam possíveis representações do sagrado ao longo da história, consiste na criação de imagens, de pinturas e de narrações fantásticas e imaginárias.

De acordo com o estudo de Savalli (2009:10), é através das reproduções artísticas, como por exemplo a pintura, que a representação do sagrado consegue ser devidamente valorizada na nossa sociedade. A pintura em si constitui um instrumento precioso que serve como entrada para um mundo inexistente e onde a imagem do sagrado pode ser representada com diversas fisionomias. A imagem do sagrado pode mudar de aparência, mas a sua função permanece a mesma. Além disso, as imagens, os espectros do sagrado, aproximam o homem a um formato mais real daquilo que se entende por "omnipotência".

De igual forma, Cândido dos Santos (2010:5), salienta, no seu *Ensaio sobre a personalidade de Deus nas três grandes religiões monoteístas*, que o sagrado é um privilégio das religiões. Afirma também que "[...] onde há actividade religiosa, o divino, os deuses e deusas coexistem intrinsecamente. É impossível ter a certeza como foram as relações entre o homem e o divino na pré-história. Tudo o que há, são pistas deixadas, ou seja, as pinturas e imagens, uma boa dose de imaginação e dedução baseada nestas evidências." Assim, a representação do sagrado permanece entre os humanos, isto é, em qualquer civilização conhecida desde a existência do universo. Em muitas pinturas rupestres são encontradas evidências do culto dos deuses, daquilo que possivelmente se apreendeu como sendo uma das representações do sagrado.

Como se pode confirmar, ao longo da história o homem mudou a figuração do sagrado, imaginando modelos diferentes que serviam como exemplo. Embora no Antigo Testamento se mencione que não se pode fazer uma imagem de Deus (DT 4: 15-19), a cultura ocidental teve sempre a necessidade de retratar o sagrado através de textos e de pinturas.

Segundo as teorias de Abumanssur (2000:181-182), a manifestação da imagem do sagrado aumenta o seu desenvolvimento a partir das transformações que o Imperador Constantino instaurou. Esse progresso deriva das suas práticas pagãs, que o levavam a promover a presença do Imperador a partir de uma imagem sua. Essa sua imagem teria de permanecer para sempre e retratar o seu poder e superioridade. Daí a própria imagem herdar esse sinal de eminência que tenta reflectir, de um certo

modo, a elevação do ser humano, atribuindo-lhe fisionomias excepcionais e irreais que, desde sempre, se encontravam presentes na mente humana. Na verdade, a irrealidade das coisas que não se podiam explicar através da razão foi sempre algo que o ser humano tentou decodificar. A intenção foi sempre importar e acarretar o translúcido e o misterioso para a realidade humana. E esse translúcido, essa visão de uma existência inexplicável, tornou-se para os homens um conjunto de sentimentos e sensações mágicas e sagradas que, genuinamente, se tentaram retratar e mostrar a toda a humanidade, através de testemunhos palpáveis e visíveis que deviam perdurar ao longo dos séculos. Os vestígios a que se recorreu foram maioritariamente elementos visuais, como por exemplo os quadros e as esculturas, mas os textos também têm uma enorme importância.

Neste sentido, Pareyson, realçado por Guedes Arcuri (2010:54-55), vem corroborar esta afirmação de que a arte pode servir como possível abertura para a manifestação do misterioso e daquilo que se entende por sagrado. Apreende-se que é na produção artística que se encontra a possibilidade de o homem se deparar com um pleno "actuar livre", abrindo-se à produção da irrealidade, àquilo que o supera e que não lhe é susceptível de compreensão racional, ou seja, àquilo que se entende por sagrado. Isto porque o artista quando produz uma imagem é impulsionado pela mente, ou seja, por aquilo que imagina. Logo à partida, ele pode moldar e ajustar a imagem com representações do sagrado, correspondendo sempre à sua própria interpretação e visualização corpórea.

Em geral, desde o início da era Cristã até ao século XII, a imagem do sagrado mais profundo, isto é, daquilo que equivalia a "Deus", era apenas representada simbolicamente: na maioria das vezes com a forma de uma "mão" ou uma "coluna de fogo". A partir do século XVI, foi ainda utilizado o triângulo com um círculo dentro, resultando igualmente disso a exposição do sagrado mais misterioso. A sua representação em forma humana foi também implementada, consistindo em ícones que nos proporcionaram uma imagem alegórica do sagrado. É em manuscritos, em pinturas e em esculturas que existem representações e manifestações destas e que vão desde a história da criação e da imagem de Deus como criador, das narrações da coroação da Virgem Maria e da adoração do Menino Jesus, até à revelação da Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo). Tudo isto são reproduções do sagrado.

Todavia, é através da pintura que se retomam e utilizam inúmeras figuras e imagens relativas a "Deus", àquilo que se pode interpretar como sagrado. São imagens que podem destacar a figura de uma mulher e de um homem ou uma

paisagem paradisíaca, valorizando o que é imutável e seguro, como o nascer diário do Sol ou os rios que ajudavam a florescer a terra. (Eliade, 1992:98-99)

Mas essa visualização mais pictórica aplica-se sobretudo à religião cristã, uma vez que, nas culturas ocidentais, do Judaísmo e do Islamismo, a imagem de Deus auferiu menos aceitação. Os seguidores do Cristianismo tornaram-se mais persistentes nesse âmbito e reproduziram mais imagens do sagrado. Quanto à proibição de imagens do sagrado noutras culturas, a origem e razão para tal medida assenta numa manifestação de respeito, difícil de explicar. As variadas interpretações para tal fenómeno são vistas e sentidas de forma insatisfatória. (Reimer, 2008:1-2)

No entanto, conferindo a opinião de outros estudiosos, a não-exibição do sagrado nas civilizações ocidentais e da antiguidade era incomum, pois Deus aparecia na imagem que se associava a uma acção bondosa e caridosa. Dando exemplos mais específicos, conforme Cândido dos Santos (2010:4-5), nas civilizações primitivas o sagrado era representado pela imagem da mulher, pela lenda da “Deusa-Mãe”, uma vez que esta tinha o dom de dar a vida ao ser humano: a sua visão e semblante eram considerados celestiais. Esta adoração foi praticada durante muito tempo e uma imagem corpórea onde se verifica esse fenómeno é a da escultura da *Vénus de Willendorf*. Trata-se de uma pequena estatueta com a figura de uma mulher grávida, com uma barriga e um peito bem aumentados e que seguramente denota a fertilidade e a alimentação. Neste caso, a mulher era vista como uma possível representação da ordem do sagrado, uma vez que trazia no seu ventre a vida. Neste sentido, mencionando Jung, citado por Moura (2010:3), *“O reino do feminino é um centro gerador, lá não há forma, mas a capacidade de gerar, a energia que dará origem à forma, pois a obra criadora jorra das profundezas inconscientes, do arquétipo da Mãe”*.

Durante milénios, o sagrado foi constantemente representado e substituído por figuras que, na sua maioria, são semelhantes às do corpo de um homem ou de uma mulher. Cada figura sagrada tinha uma personalidade diferente e respondia às mais diversas necessidades humanas, retratando o bem e o mal.

Conhece-se que, no Antigo Egipto, as primeiras representações do sagrado tinham uma fisionomia animalesca (gato, peixe, pássaro) e que apenas mais tarde é que surgiu a imagem do sagrado com formas humanas. Na cultura greco-romana, o sagrado era de igual forma respeitado e já representado com fisionomias humanas. Sendo assim, as antigas imagens dos deuses tinham uma característica em comum,

todas elas já eram veneradas e glorificadas divinamente, embora assumissem feições diferentes. (Cândido dos Santos, 2010:5-6)

O sagrado, ao representar-se através de uma imagem, constitui um tipo de realidade que pode ser originada por diversos meios. Pode, por um lado, tratar-se de associações aprendidas, nomeadamente tradições e hábitos, e, por outro, de uma experiência pessoal. Todas as culturas da antiguidade espalharam representações do sagrado e desenvolveram de um certo modo uma linguagem visual que colocaram deliberadamente em uso. Essa linguagem visual seguiu um modelo que se manifestou a partir da representação do masculino, do feminino e do animalesco.

Analisando melhor este paradigma e seguindo apenas as percepções da cultura ocidental, nomeadamente as do Cristianismo, que são as que mais nos interessam neste estudo e as que, de facto, determinaram o rumo da arte ocidental, testemunha-se que a exposição do sagrado assume várias fisionomias, onde se apresentam temáticas da religião cristã ou da antiguidade clássica como: o nascimento de Jesus Cristo, aparições, a Ressurreição, a Sagrada Família, os milagres dos santos e as lendas e mitos dos deuses greco-romanos.

Sobre a representação do sagrado masculino, este pode ser um homem jovem e esbelto, como por exemplo o ícone de um anjo, de um santo, de Jesus Cristo ou dos deuses greco-romanos. Por outro lado, pode ser a imagem de um menino ou de um bebé com a intenção de representar um anjinho ou o Menino Jesus, e por fim ainda subsiste a imagem de rosto de um ancião que pode retratar também um santo ou Deus, “o Pai todo-poderoso”. Quanto ao sagrado feminino, este baseia-se maioritariamente numa mulher linda e jovem que encena a Virgem Maria, Eva, Maria Madalena ou as deusas da antiguidade clássica. Já a representação animalesca podia prevalecer também de diferentes formas, sendo as mais comuns a pomba (símbolo cristão do bem) e a serpente (símbolo cristã do mal).

Começando por examinar a figura do sagrado masculino, sobretudo a sua presença ao longo da história, há a relembrar mais uma vez que, só a partir do século XII, isto é, nos finais do período Românico e Gótico, é que se começou a retratar e a exhibir a personificação corpórea de Deus. Antes, usavam-se os símbolos do Antigo Testamento para retratar esse aspecto. Pois a orientação que havia levado a uma não representação da figura sagrada baseava-se no pressuposto de que aquilo que era divino não poderia ser entendido pelos humanos, ou seja, não poderia existir uma descrição física daquilo que era inexplicável e irreal. No entanto, esta ideia da não representação do sagrado muda no Renascimento. É precisamente devido a uma nova e aumentada confiança dos artistas que a representação da figura de Deus floresce

como sendo uma imagem emblemática do sagrado. Vejamos, então, certos exemplos deste fenómeno nas obras de alguns artistas.

Notabiliza-se, por exemplo, a pintura *A criação de Adão* (1511), de Michelangelo, que se pode visualizar no tecto da Capela Sistina, no Vaticano. Nesta obra, vê-se Deus, com o rosto de um ancião, a dar a vida ao homem, ou seja, a criá-lo. Esse típico rasgo físico do Criador passou a fazer parte do imaginário das pessoas como sendo a representação do sagrado. Pois, salientando Carlos António Leite Brandão, referido no estudo de Nízia Villaça (2002:3), as imagens dos quadros renascentistas procuraram principalmente definir uma forma mais ampla do homem, nomeadamente *“definir o homem no mundo de forma diversa do período medieval, onde o corpo como índice do imutável se adapta a grades e proporções figurativas e simbólicas, alegoria do divino e caminho da ordem terrena à ordem celeste”*. Verifica-se então que foram os pintores que determinaram esteticamente o rumo da representação do sagrado, isto é, do físico de Deus, uma possível imaginação do divino.

Outra figura do sagrado masculino sobressai no quadro de Rafael *A Transfiguração* (1517-1520). Nesta obra, a aparência do sagrado manifesta-se em forma de Jesus Cristo, um belo e esbelto jovem. Igualmente, numa das obras-primas de Leonardo Da Vinci *A Última Ceia*, a aparência física do sagrado (aquilo que se interpreta como Deus) revela feições bem particulares, semelhantes às de Jesus Cristo.

Obviamente que estas obras não são as únicas. Existem muitos outros artistas do Renascimento que manifestam nos seus quadros o sagrado, a partir de ícones como Deus, Jesus Cristo, Santos, anjos ou o Menino Jesus.

Contudo, é ainda nesta época que se aponta para uma representação diferente daquilo que se entendia por sagrado. Os artistas remetem para as culturas clássicas (deusas greco-romanas) e convertem a beleza do corpo feminino num outro padrão, analogamente associado ao sagrado.

Pois, como a era medieval tinha privilegiado os valores da estética masculina que foram impostos pela religião católica, as representações do sagrado feminino restringiam-se, antes do Renascimento, apenas à Virgem Maria, mãe de Jesus, que podia simbolizar o Bem, a Eva, ligada ao pecado, ou a uma simples mulher, a bruxa, que representava o maléfico e o demoníaco. Nesse período histórico, tudo o que figurava o mal relacionava-se com a natureza feminina, nomeadamente com o corpo insaciável das mulheres. Subsistia uma tradição anti-feminina, onde o pecado de Eva se aplicou a todas as mulheres (Pratas, 2009: 120-123). Assim, referindo o quadro

Adão e Eva (1531), de Lucas Cranach o Velho, verifica-se que Eva está ao pé da serpente, símbolo do mal, o que a levou a desobedecer a Deus. Aqui a mulher significa o mal e é a culpada pelo pecado. Também no quadro *A Virgem e o Menino* (1525-1530), igualmente de Lucas Cranach o Velho, pode comprovar-se que a Virgem Maria está associada ao pecado, porém aqui ela é vista mais como uma segunda Eva que tenta resgatar a mulher da sua falha. Pois é o Menino Jesus Cristo que tem a maçã, o símbolo do pecado, numa mão, e o pão na outra, símbolo da salvação. Demonstra-se então que, na era medieval, o sagrado feminino era caracterizado e influenciado pela negativa, ou seja, era uma marca constante do pecado.

Na era medieval, todos os elementos e figuras divinas, nomeadamente os símbolos do “Bem”, santos, anjos, etc., apresentavam sempre fisionomias masculinas e anulavam assim qualquer forma da representação e contemplação de figuras femininas. Mas é no período do Renascimento que se importa uma nova interpretação daquilo que se viu como “o sagrado”. A qualidade da beleza associou-se ao divino, neste caso, à mulher bela. Além disso, é essencial ponderar a possível transferência das deusas greco-romanas para o mito cristão da Virgem. Conforme Francastel, referido no estudo de Moura (2010:5), é na pintura de Botticelli *O nascimento da Vénus* que “assistimos ao nascimento de uma nova divindade, ao triunfo da beleza, à apoteose da mulher, Vénus substitui a Virgem Maria.” De igual modo, Pratas realça (2009:121): “Já na época renascentista inicia-se uma nova fase da imagética sobre a mulher: ela passa a ser retratada com uma beleza mais serena, como na *Pietà* de Michelangelo”.

São várias as obras onde a figura feminina é vista como o sagrado, nomeadamente onde a beleza da mulher é o sagrado. A análise de González de Chaves, mencionada por Moura (2010:4), reforça ainda melhor esta ideia, dizendo que “a mulher tem estado sempre cercada do sagrado”. Isto quer dizer que, apesar da figura feminina assumir diferentes feições corporais ao longo da história, ela sempre se prestou a transmitir uma inerente e incomparável simbologia divina. Para validar esta afirmação, há que destacar alguns quadros onde podemos encontrar, ao longo da história, a representação do corpo feminino ligado ao sagrado. Uma das obras é *As três Graças*, de Rafael. Nesta obra, são representadas três mulheres que carregam uma beleza incomparável no seu olhar e na pele branca. O corpo delas transmite uma pureza divina rara.

De igual forma, o quadro de Velázquez, *Vénus ao espelho* pinta bem as formas do corpo feminino, recorrendo à deusa do amor e à sua beleza para representar o sagrado. Da mesma maneira Leonardo da Vinci adoptou esta temática, a do sagrado

corresponder à beleza feminina. Na sua tela *Leda e o Cisne* (1515-1520), onde se representa uma narrativa mitológica grega, é visível a imagem de uma bela jovem mulher completamente nua que agarra com as mãos o pescoço de um cisne branco. Não indo tanto pela interpretação do mito, mas mais pelas características corpóreas femininas, pode comprovar-se que a mulher e o cisne branco, em conjunto, apresentam uma certa pureza, luz e vida, que se manifesta através da nudez e da cor branca da pele e das penas do cisne. Além disso, segundo alguns historiadores, é uma imagem onde a mulher e a figura animalesca são símbolos associados à vida. Pois em muitas outras culturas o cisne é o símbolo representativo da virgem dos céus que, em contacto com a terra, tem o dom de dar a vida ao ser humano. É um aspecto que se considera como divino, uma vez que só a mulher tem esse dom mágico e misterioso de conceber a vida dentro do seu ventre. Outros artistas também adoptaram esta temática mitológica para representar o sagrado partindo da proporção bela do corpo feminino. Um deles foi Salvador Dalí, artista central do nosso estudo, com o qual nos iremos debater, analisando mais detalhadamente a representação do sagrado em algumas das suas pinturas. (Sagrario Aznar, 1989:1)

Todavia a característica do belo feminino ou do corpo feminino corresponder ao sagrado ainda permanece nos séculos seguintes, como, por exemplo, na obra de François Boucher, *O Nascimento de Vénus* (1750). Nesse quadro encontra-se uma mulher com belas fisionomias corporais e dois anjinhos. A mulher retrata uma deusa que está deitada sobre as águas convocando o observador a contemplar o fulgor corporal feminino. Outro exemplo que nos apresenta o mesmo tema é o quadro de Alexandre Canabel "*Nascimento de Vénus*", de 1863. Obviamente que estas temáticas mitológicas não são as únicas que serviram para demonstrar o sagrado feminino. Identicamente, a representação da mulher aristocrática nos séculos XVIII e XIX e a representação da mulher de diferentes etnias no século XX serviram como modelo para a figuração do sagrado feminino. Relembrando um quadro pré-cubista de Pablo Picasso, *As senhoritas de Avignon*, de 1907, comprova-se que duas das mulheres usam uma máscara com fisionomias típicas da mulher africana, outras duas aparentam feições da mulher europeia e a quinta parece inspirada na arte egípcia. O quadro em si é formado por cinco mulheres plenamente despidas e onde, mais uma vez, se visa a mestria do corpo feminino como algo celestial e divino, algo que se pode encontrar em todas as culturas.

De igual modo, é também importante considerar a evolução do sagrado masculino ao longo da história. Como comprovámos antes, foi nomeadamente na era medieval que o sagrado masculino se revelou na totalidade. As suas representações

ao longo dos séculos continuaram presentes, mas de uma forma mais subtil, pois deu-se mais importância ao sagrado feminino, sobretudo à proporção formosa do corpo feminino. No entanto ainda existiram diversos pintores que se preocuparam em retratar o sagrado masculino, porém muitos deles atribuíram ao sagrado uma simbologia diferente.

É bem visível que o sagrado masculino já não declama unicamente o bem, também declama o mal, visão que se associava apenas à mulher. Um exemplo pertence ao pintor Goya. No seu quadro *Saturno devora o seu filho* (1819-1823), o artista, mediante uma narrativa mitológica, apresenta uma figura divina que comete um acto maléfico e diabólico. Neste caso, o sagrado masculino afasta-se bastante dos dogmas e das representações convencionais, causando assim, de certo modo, um impacto contestatário sobre aquilo que era a típica figuração do sagrado masculino. Sendo assim, o sagrado masculino é entendido como uma força que pode erigir dois alentos antagónicos, o bem e o mal. Constrói-se uma visão integrante sobre “Deus”, segundo a qual ele tem também o dom de cometer pecados, bestialidades e crueldades semelhantes às de um homem mortal. Conforme Araújo (7) as representações daquilo que se entende por sagrado podem variar entre o bem e o mal, ou seja, “as representações religiosas são plurais, abarcando igualmente os espíritos maus, as figuras satânicas, num antagonismo entre divindades e demónios. O diabo é, sem dúvida, figura de proa [...] e as práticas, rituais demoníacos frequentam a vida quotidiana [...]”. Aqui denota-se a perda de um carácter constitutivo do sagrado. O sagrado masculino já não se expõe como uma força superior, inalcançável pelo homem, o sagrado agora declara-se mais como um alento repleto de imperfeições e de erros, assemelhando-se assim ao homem comum. Seguindo as mesmas direcções, as do bem e do mal, o homem e o sagrado são vistos imediatamente como duas componentes ímpares que tentam uma conciliação e aproximação.

Contudo, avançando com a representação do sagrado masculino, observa-se que, nos séculos XIX e XX, os artistas recorreram igualmente ao sagrado masculino. Como representante do século XIX, notabiliza-se Paul Gauguin e a sua obra de carácter impressionista *O Cristo amarelo* (1889). Como já indica o título, é um quadro onde se ostenta o calvário de Jesus Cristo e onde a figura do sagrado masculino surge contemplada unicamente como símbolo do bem. No que concerne ao século XX, há que referir o quadro *Guernica* (1937), pintado por Pablo Picasso. Nele, encontramos a representação do sagrado sob o formato de um olho com uma luz

eléctrica. Este olho pode ser o olho de Deus, que vê tudo, sobretudo o sofrimento humano que perdurou durante a destruição total da cidade de Guernica.

Encerrando este subcapítulo, verifica-se que o sagrado em si pode revelar ambiguidades diferentes, quanto à sua representação. No entanto, o modelo único que se perfilhou ao longo dos séculos foi um paradigma de três forças, que assentou no sagrado masculino, feminino e animalesco. Analogamente, este paradigma manifesta-se no movimento surrealista e assume uma presença notável nas pinturas dos movimentos vanguardistas do século XX. E é precisamente desse assunto, sobretudo das representações do sagrado no Surrealismo que, nos ocuparemos nas páginas a seguir, de maneira a que percebamos qual a figuração que os surrealistas mais seguiram, se a masculina, a feminina ou a animalesca, e se as mesmas se ligavam mais a retratar o bem ou o mal.

2.2. A figura sagrada: algumas representações no Surrealismo.

Como se pôde averiguar no subcapítulo anterior, o sagrado foi permanentemente um tema abordado e modificado pelos artistas ao longo da história. A figura sagrada tanto podia retratar o bem como o mal. Da mesma forma, este tratamento temático também subsistiu no Surrealismo. Porém, os seguidores deste movimento artístico-literário empreenderam uma mudança na representação da figura sagrada, ou seja, impulsionaram-na para um novo rumo, encerrando uma visão mais pejorativa e blasfema da mesma.

Como os surrealistas se sentiram empurrados para um novo começo, eles simplesmente pretendiam terminar com os valores ideais de longa data e com as leis implementadas pela sociedade. Basicamente, interessaram-se em recriar uma visão global do homem, que não seguisse apenas a lógica, a razão, ou seja, tudo aquilo que era obviamente perceptível e determinativo. Na generalidade, as suas produções artísticas prenderam-se ao trauma, ao horror, à beleza feminina e administraram, no seu íntimo, as debilidades provocadas pelos eventos da Primeira Guerra Mundial. Olhou-se para o passado com uma certa descrença e apontou-se para um futuro diferente e esperançoso.

É neste sentido que o Surrealismo tenta descobrir um novo sujeito, novas formas de representações, isto é, novas exposições que podem entrar em contacto com outras realidades desconhecidas. Em vez de se ocupar em retratar o mundo visível, aquilo que era conhecido, os artistas surrealistas voltaram-se para o oculto,

aquilo que se podia encontrar nas dimensões mais profundas e obscuras do homem. Uma dessas visões foi encenar o sagrado, uma imagem desconhecida e inalcançável pelo homem, que podia ser ambígua, maléfica ou caridosa. Assim, a figura sagrada no Surrealismo irá inclinar-se para as mais diversas necessidades humanas, reproduzindo a bondade e o pecado ao mesmo tempo. Já não se irá visualizar a típica imagem sagrada que declama uma força de superioridade, mas sim irá manifestar-se um sagrado masculino, feminino e animalesco que, por um lado, poderá ser belo e, por outro, possuir imperfeições e erros.

Para consolidar esta última afirmação, há que destacar dois quadros surrealistas que realçam um divino incerto. Nas duas obras intituladas *As tentações de Santo António*, uma de Max Ernst e a outra de Salvador Dalí, apuramos um sagrado masculino que incorpora e assume duas feições, a santificada e a diabólica. Todavia, a lenda do oprimido e atormentado Santo António ofereceu desde a Idade Média aos artistas um conteúdo rico para a exposição de um mundo imaginário e fantástico, onde os demónios se expõem perante lascivas belezas, onde criaturas anormais habitam em paisagens bizarras e onde as fronteiras entre a aparência e a realidade, entre o desejo e o pesadelo, entre o bem e o mal, entre o sagrado e o diabólico, se misturam.

No que concerne à sua temática, esta lenda, a de Santo António ser perseguido pelo maléfico, permaneceu igual desde Hieronymus Bosch até ao Surrealismo de Max Ernst e Salvador Dalí. Ou seja, os receios e pecados de Santo António foram vistos pelos artistas mais conhecidos dos últimos 500 anos da mesma forma que no Surrealismo.

Hieronymus Bosch e os seus seguidores descreveram nos seus quadros, através de uma imaginação detalhada, o assédio de Santo António por um sagrado maléfico: demónios, diabos e seres sórdidos com aparências animalescas. Revela-se uma alegria pelo cruel e horrível que conduz a uma união entre o perfeito e o imperfeito, entre o sagrado e o diabólico.

Porém, na segunda metade do século XVI, a figura de Santo António é associada violentamente ao poder da sedução. Aqui e no Surrealismo, essa imagem divina é interpretada como um paradigma do assediado, onde se reprime o erótico, nomeadamente a visualização do corpo feminino. No quadro de Salvador Dalí *As tentações de Santo António*, manifesta-se de igual forma este semblante. Vê-se uma pessoa, Santo António com o crucifixo na mão, a ser torturado por algumas aberrações animalescas e pelo corpo feminino, contra o qual ainda tenta combater mantendo-se à distância. Mas é sobretudo na versão de Max Ernst que a figura do

sagrado masculino implica um desfecho violento, dando a sensação de que irá desaparecer para sempre. Neste caso, o santo aparece irremediavelmente nas garras de um mundo repleto de seres repugnantes com um aspecto animalesco.

Conforme a lenda, sabe-se que o diabo, através de truques maquiavélicos, sobretudo com estímulos eróticos, tentou dissuadir o santo da Fé. Contudo, quando os respectivos truques não deram resultado, ele mandou algumas monstruosidades animalescas espancar brutalmente o santo. Na obra de Max Ernst, temos precisamente este acontecimento: o santo é arranhado, espancado e arrastado ainda pela barba.

O facto de Max Ernst introduzir figuras que se assemelham a certos animais deve-se à noção de estes terem constituído o primeiro círculo relacional do ser humano com o mundo em seu redor. Ao analisar as imagens históricas das representações animalescas, reconhece-se, conforme Gilbert Durant, citado no estudo de Ferreira (2005:120) que: *“O animal apresenta-se como um abstracto espontâneo, o objecto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva”*.

Sendo assim, pode afirmar-se que, desde os primórdios da humanidade, alguns animais foram encarados como representações do enigmático, do obscuro e até mesmo do divino. Os animais invadiram a imaginação do homem e tornaram-se mensageiros do bem e do mal, ou seja, algo que podia corresponder ao sagrado e ao maléfico, só pelo simples princípio de apresentarem uma feição corpórea completamente divergente da do ser humano. (Ferreira, 2005:119-121)

Um bom exemplo obtém-se através de outro quadro de Max Ernst, *O anjo do início* (1937), onde se pode contemplar o corpo híbrido de um anjo. Aqui temos uma aparência não humana. Reconhece-se uma figura muito invulgar e estranha que, no entanto, aparenta ser uma ave devido à posição das mãos que lembram asas e à cabeça que se assemelha bastante à de uma ave por causa do bico. Esta representação do sagrado, decididamente animalesca, é fruto de uma exploração do inconsciente que os surrealistas tanto estimavam. Neste caso, o voo, a ideia de voar como um anjo e o desejo de um contacto entre a terra e o céu, nomeadamente entre o humano e o divino, seduziram os artistas a renovar o seu imaginário e a anteverem quem possuía tais características. Seguindo a lógica, a ave é o ser que tem mais hipóteses de se aproximar do céu e encontrar o sagrado, pois é o único que consegue voar. Aqui, o animal une-se ao homem e ao sagrado, convertendo-se numa só matéria, isto é, num só corpo. Além disso, verifica-se que a representação do anjo

marca e ultrapassa o limite entre os três principais espaços descomuns: o humano, o animal e o sagrado. (Caliandro, 2009:3-5)

Contudo, até à data de hoje o sagrado estimulou continuamente a mente dos artistas, sobretudo com imagens fascinantes que, através de santos e anjos, espelharam algumas calamidades humanas. Como foi anteriormente referido, é no quadro de Dalí e de Max Ernst *As tentações de Santo António* que podemos ver essa imagem, o reflexo do sagrado que se defronta com os desejos e os medos do ser humano. Este aspecto, por sua vez, leva a que as características divinas (as de Deus) possam ser postas em pé de igualdade com as do homem, ou seja, que o sagrado pode ser humano. Pois, relembrando as palavras do Antigo Testamento, "*Deus criou o homem à sua imagem e semelhança*" (Gen.1,27): o desígnio do sagrado pode, neste caso, encontrar-se impresso no próprio ser humano. Se Deus criou o homem à sua própria imagem, Deus poderá também ser atormentado pelo maléfico, ter pensamentos diabólicos e medos, tal como o ser humano. Portanto, no Surrealismo, temos um sagrado masculino que se declara como o homem, um sujeito repleto de falhas. Verifica-se que ninguém é perfeito, e que até o próprio sagrado, que ao longo da história se descreveu como sendo a plena perfeição, a pura beleza e o inalcançável, comete também erros e pecados.

De uma certa forma, esta ideia analisada anteriormente também se antevê na figura do sagrado feminino. A obra de Max Ernst *A virgem a castigar o menino Jesus à frente de três testemunhas: André Breton, Paul Eluard e o pintor* (1926) serve como exemplo, pois observa-se uma Virgem Maria a praticar um delito. Durante séculos, a Virgem foi referenciada e glorificada como símbolo da humildade, da paciência e do carinho e, na obra surrealista de Max Ernst, é desencantado esse mito. Descobre-se, portanto, uma Virgem que já bateu várias vezes no menino, uma vez que as nádegas do mesmo se encontram um pouco avermelhadas.

Nas representações clássicas da Virgem Maria e do menino, a mãe e o seu filho normalmente olham de frente o espectador, sobretudo com um olhar dócil e com as mãos unidas em posição de oração, de bênção ou saudação. No entanto, aqui, Maria tem os olhos bem abertos e fixados na parte traseira do seu filho, e o menino, em vez de olhar o espectador, encontra-se com a face voltada ao contrário.

A imagem tradicional da Virgem encontra um ponto final. A figura do sagrado feminino passa a ser provocativa e blasfema. As concepções humanas tomam o lugar do sagrado e este já não assume o grau de superioridade. Esta ruptura com a tradição deixa-se ver ainda mais a partir de certos detalhes, onde o pintor exhibe a paródia. Todos os atributos sobrenaturais da Virgem são retirados, excepto o da sua auréola.

Enquanto que, nas obras do Renascimento e Barroco, se manifestava à volta da Virgem um jardim coberto de plantas e rosas, com coelhinhos e passarinhos, projectando um mundo perfeito ao espectador, encontramos neste quadro surrealista paredes estéreis, entre as quais acontece uma cena pouco edificante. O silêncio meditativo e a representação da doçura, da humildade e do carinho, através da divina figura feminina, já não estão presentes. Remete-se para um suposto potencial de violência e imperfeições do sagrado, daquilo que supostamente era a representatividade da religião cristã.

No entanto, Max Ernst não eliminou completamente todas as referências que se ligam à figura sagrada. A sua Virgem também possui uma auréola e é vestida com as cores tradicionais (o vermelho e o azul) que desde a Idade Média, foram associadas à mãe do céu. Além disso, a mão visivelmente levantada para o céu faz lembrar a mão de uma penitente que tenta invocar e receber a graça divina. Além disso, o próprio sagrado feminino de Ernst é uma exuberante e bela mulher que veste um vestido com um decote profundo. A beleza da mulher sempre foi uma característica do sagrado feminino e tal particularidade leva a que se represente uma Nossa Senhora corporalmente muito formosa. Pois essa ideia surgiu a partir do Renascimento, época em que beleza do corpo humano, em especial o da mulher, se associava a algo celestial e divinal, ou seja, a algo perfeito que somente Deus poderia configurar. Neste caso, verifica-se então que o sagrado feminino é, ao mesmo tempo, uma representação do bem e do mal. O bem manifesta-se através da sua beleza corpórea, e o mal através da violência física que a mãe exerce sobre o menino.

Já o quadro *A Santa Cecília* (1923), igualmente de Max Ernst, evidencia apenas o bem do sagrado feminino. Segundo conta a lenda, Cecília foi uma mártir que morreu devido à sua Fé. Desde então foi considerada santa e vista como a protectora dos músicos. Pois, antes de morrer, enquanto interiorizava o sofrimento e a dor, ela fez questão de tocar e cantar uma música a Deus.

De uma forma estranha e surpreendente, Max Ernst elimina o belo e a beleza da santa. Propositadamente, em vez de se observar a beleza corpórea feminina, característica unívoca do sagrado, assiste-se a um sagrado aprisionado e enclausurado por um muro. Este muro opressivo que encerra a figura sagrada representa o forno, onde Cecília foi queimada. Mas ela sobreviveu e ainda fez questão de tocar no piano uma música dedicada a Deus (que, neste quadro, adopta a imagem de uma pomba).

No entanto, questiona-se porque é que Cecília não consegue ver. Talvez a Santa não quer ver nada daquilo que a rodeia, especialmente um mundo que se manifesta apenas pelo negativismo, onde existem somente desconfianças e traições entre os seres humanos.

Sabe-se que os surrealistas rejeitaram a sociedade da sua época, sobretudo rejeitaram e odiaram acontecimentos relativos à Primeira Guerra Mundial. Também as próprias experiências do pintor com a guerra levaram a que ele recusasse e fechasse os olhos perante uma sociedade maléfica. De igual modo, é possível ver a cegueira da santa associada à cegueira de Deus que, ao presenciar as injustiças e os horrores praticados entre os homens, se resigna apenas à situação de não fazer nada. Logo, pode-se atribuir a “imperfeição” à figura do sagrado masculino e a “perfeição” ao sagrado feminino. Pois Deus deixou que Cecília sofresse e, da mesma forma, também deixou que os homens sofressem com as injustiças e os horrores da Primeira Guerra Mundial.

Sendo assim, verifica-se que, no Surrealismo, o sagrado masculino é incorrecto e comete erros. Já o sagrado feminino destaca-se pela positiva e associa-se ao bem. Portanto, a mulher é a figura principal do sagrado. Com a lenda da Santa Cecília, observamos que o seu corpo belo é que é sacrificado para a remissão dos pecados do homem. Ela é um sagrado sem temor que enfrenta as crueldades humanas porque, no momento em que estava a ser queimada, a sua alma não teve medo daquilo que a esperava. Mesmo às escuras e com os olhos enclausurados pelo forno (no quadro temos o muro), ela consegue através da música avistar e definir um caminho para a libertação de todos os males e chegar ao paraíso. Ela transita da terra para o céu, de uma realidade presente para um mundo introspectivo. Um mundo que podia manifestar-se a partir das profundezas do inconsciente, daquilo que não era lógico, uma visão que sempre fora defendida pelos surrealistas. (Carrasco Campuzano, 1989:1)

Da mesma forma, existem outras obras surrealistas que conseguem analogamente patentear esta ideia. Começando por um objecto/escultura de Man Ray, *Target: Mire universelle* (1933), pode ver-se novamente a exposição de três corpos femininos. Como se pôde verificar no subcapítulo anterior, a imagem das três Graças sempre descreveu o belo e o perfeito. Desde a Antiguidade Clássica que a beleza feminina é apresentada e associada ao divino, transformando o corpo da mulher, desde então, no protótipo principal da representação do sagrado. Por assim dizer, a anatomia da mulher foi sempre admirada e cobiçada pelo homem, uma vez que é eternamente o único corpo que pode conceber outra vida dentro de si. Esta

realidade sobrenatural e extraordinária causou, desde a própria existência do mundo, um fascínio tremendo pela mulher. E essa anatomia perfeita torna-se visível a partir das três Graças. O corpo feminino é colocado perante os olhos de um espectador que o deseja e ambiciona fisicamente, tornando-o, como refere o título, "Target", no alvo/meta principal. A representação das três Graças traduz essa visão, pois os seus corpos estiveram sempre presentes, ao longo da história, na cultura visual. Todas essas imagens da mulher visaram expressar um ideal, uma meta a alcançar, um produto da realidade e do desejo. Elas foram continuamente formadas e aperfeiçoadas pelo homem como uma realidade que obteve consistência, traduzindo-se num poder inquietante, como refere André Breton no seu *Segundo Manifesto Surrealista* (1930:180): "*woman is the most wonderful and disturbing problem there is in the world*". É através dela que os artistas surrealistas estimulam a sua criatividade. Ela é tudo aquilo que se possa entender por maravilhoso e inquietante, isto é, a mulher é a fonte de inspiração e a nascente de vários enigmas detectados pelo homem. Pelo seu sentido transcendental, a figura feminina consegue ajudar o homem a compreender o mundo irracional, ou seja, ajudando-o a soltar-se daquilo que lhe é habitual e a abrir-se para um mundo mais sagrado onde tudo é perfeito, um mundo repleto de fantasia e imaginação. De acordo com estes aspectos, a imagem da mulher no Surrealismo é uma figura que une o real com o irreal. Ela situa-se num universo que vai mais além da ficção, do sonho e da imaginação, isto é, num universo sagrado que se defronta com o mundo real. (Rodríguez-Escudero, 1989:1)

Tão perfeito quanto uma fotografia, o quadro de René Magritte *A tentativa do impossível* (1928) encena no espaço de um quarto o corpo de uma mulher que está a ser pintado pelo próprio artista. O braço esquerdo da mulher ainda não foi concluído e parece que está a ser finalizado pelo pintor. Ao mostrar um braço inacabado, Magritte deixa bem claro que está apenas a pintar e que tudo à sua volta é uma mera ilusão da realidade. Torna-se mais uma vez interessante mencionar que a procura e o culto pelo belo, pelo divino, ou seja, pela beleza corpórea feminina, constitui também uma componente fixa deste quadro. Magritte procura criar e dar vida à mulher quando a pinta e faz questão de trazer o seu corpo para a realidade. A mulher é um ícone do ideal e da perfeição que está a ser venerada pelo pintor. (Caballero Guiral, 2002: 221-222)

Tendo em conta esta representação e muitas outras onde encontramos o culto à beleza do corpo feminino, conclui-se que os artistas surrealistas anteviram, maioritariamente, a mulher como uma notória imagem do sagrado. Todos eles a veneraram e não houve nenhum outro movimento vanguardista que a reconhecesse

de uma forma tão dominadora. Como refere Louis Aragon, mencionado por Carlos Lima num dos boletins científicos sobre *Surrealismo e Utopia* (2006:40): *“A grande mulher cresce. Agora o mundo é o seu retrato, o que ela ainda não reuniu em torno do seu corpo, o que não foi incorporado ao seu prazer, a muito custo é perdoado pelo meu delírio. E o que se esfuma, esta enevoada realidade fugidia, reduz-se ao acessório do seu retrato. Ela cresce. O céu já se modificou graças a essa feiticeira. Os cometas desabam por causa da desordem de seus cabelos, suas mãos, mas tudo o que eu toco participa sempre das suas mãos. Eu sou apenas uma gota de chuva sobre a sua pele orvalhada [...] Passa sobre os meus punhos, água como lágrima, mulher sem limite na qual estou inteiramente afogado. Passa através meu céu, meu silêncio, meus véus. Que os meus pássaros se percam nos teus olhos. Mate, mate: eis minhas florestas, meu coração, minhas fugas. Minhas mitologias. Minhas calamidades. A desgraça. E no zodíaco em que me perpetuo, devasta enfim, lindo monstro, essa carne selvagem iluminada”*. Esta é a súplica de Aragon sobre a mulher, mas que, no entanto, pode servir como exemplo para qualquer outro artista surrealista. A figura da mulher é uma fatalidade visível, e a sua representação torna-se num signo de reconciliação entre o homem e o cosmos, isto é, entre o homem e o divino.

A mulher surge como a perceptível encarnação do sagrado. Ela é a esperança do mundo e da humanidade, pois só ela é que consegue dar a vida. Já a imagem do homem é reduzida a *“uma gota de chuva sobre a sua pele orvalhada”*. O homem limita-se apenas a ser uma pequena *“gota de chuva”* que se encontra dominada pelo corpo da mulher. O homem subjuga-se à figura feminina, à única figura que o inspira e encaminha, permitindo-lhe ultrapassar os seus problemas.

Todo este discurso sobre a figura feminina transforma-se num emblema surrealista que supera a lógica e rompe com as dicotomias existentes entre o animado e o inanimado, o divino e o humano, a realidade e a fantasia.

Pois é também no Surrealismo que a imagem do sagrado feminino desenvolve uma actividade própria, a representação da figura feminina, sobretudo o corpo despido da mulher, desdobra um carácter mais erótico. Produz-se uma desvinculação total, onde o corpo feminino passa a ser apenas um objecto lascivo do homem. O corpo da mulher já não é associado tanto à deusa *“Vénus”* ou à *“Virgem”*, mas mais a uma mulher que exhibe o seu corpo como acontece no quadro *A magia negra* (1935), de René Magritte. Do casto, puro e imaculado sagrado feminino medieval, chega-se a um sagrado fatal, ou seja, à representação de uma simples *“mulher fatal”*.

Portanto, é precisamente com o movimento Surrealista que a figura feminina vai mais além da ideia de a sua “simples beleza corporal” ser associada ao sagrado. Essa inocência abandona-se e cria-se um sagrado provocativo e livre de preconceitos. Este sagrado feminino, claramente ligado ao erotismo, resulta, como é óbvio, das mudanças sociais onde a figura e o corpo da mulher adquirem uma maior liberdade social. Da imagem angelical da mulher já não resta nada. A típica Virgem com o menino é agora uma maternidade destituída de conotações religiosas, e a deusa greco-romana Vénus surge apenas como um modelo despido perante o pintor. (Molina, 2007:76-78,87-88)

Concluindo, a representação do sagrado no Surrealismo pautou-se por um desenvolvimento amplo do seu significado. Os artistas procuraram mostrar outras visões e percepções daquilo que era visto “por eles” como o sagrado. É um período em que os pensamentos já não são reprimidos, e a imagem do sagrado leva o espectador a visualizar simbologias, significados e percepções dantes desconhecidos. Algumas imagens do sagrado, levadas a cabo por certos pintores, cineastas e escritores surrealistas, tiveram êxito no mundo, talvez pelo seu entusiasmo num universo que lhes era estranho e lhes permitia ultrapassar a pura realidade e a verdade das coisas. E, para ampliar ainda mais esta observação, na segunda parte irá estudar-se a representação da figura sagrada somente a partir das obras dos três grandes surrealistas espanhóis. Na área da pintura, tomar-se-á como modelo a análise de alguns quadros de Salvador Dalí, no cinema serão estudados quatro filmes de Luis Buñuel e, na literatura, meditaremos sobre alguns poemas de Federico García Lorca.

Parte II

DALÍ, BUÑUEL E LORCA: O Surrealismo e o Sagrado

Um excelente modo de fazer o bem é a firme decisão de combater o mal.
(Cesare Cantú)

Não tenha medo da perfeição. Você nunca a vai atingir.
(Salvador Dalí)

CAPÍTULO 1 - SALVADOR DALÍ

1.1 Representações do sagrado.

Como já se pôde antever na primeira parte, o sagrado foi constantemente um tema abordado e modificado pelos artistas surrealistas. Comprovou-se que o sagrado masculino, feminino e animalesco podia representar tanto o bem como o mal.

De um certo modo, o tratamento do sagrado perdurou igualmente em algumas obras de Salvador Dalí. O pintor segue uma imagem sagrada que proclama maioritariamente o bem e o perfeito, encerrando uma visão mais ascendente da mesma. Já não irá visualizar-se uma figura sagrada que possui somente imperfeições e erros, mas sim um sagrado que afirma alento de superioridade e de beleza.

Sabe-se que Dalí foi um artista com muitas facetas. Foi pintor, criou esculturas e outros objectos, escreveu guiões de cinema, participou em alguns projectos cinematográficos, ocupou-se também com a fotografia, trabalhou como poeta e escritor e, acima de tudo, encenou e exibiu-se a ele próprio. Dalí tencionava provocar e queria abanar as pessoas do seu tempo, para que estas se abrissem mais para certas temáticas que, até dado momento, tinham sido tabus, reprimidas e intocáveis pela sociedade. Este pintor considerou e encarou a provocação como um sistema profético.

Porém, é preciso ver que Dalí tinha duas facetas; na vida pública gostava de encenar e provocar, mas na vida particular era um artista eremita que trabalhava isolado de todos em Port Lligat. Este aspecto é um pouco paradoxal, uma vez que viveu numa contradição que se espelhou em toda a sua vida. Mas foi justamente através dessa tensão que ele reconheceu o seu ambiente, partindo de uma luz diferente daquela à qual a sociedade estava acostumada. Além disso, ele foi muito perspicaz e possuiu a capacidade de reproduzir as suas opiniões de modo que a sociedade pudesse considerar e imaginar outra percepção das coisas.

A vida e a obra de Dalí são inseparáveis e interligam-se uma com a outra. Alguns acontecimentos da sua vida reflectem-se na sua obra e muitos dos seus quadros só podem ser decifrados e interpretados a partir do seu percurso biográfico.

Inicialmente, à primeira vista, o seu trabalho parece caótico, louco e irracional. Mas depois de um olhar mais longo e profundo é evidente que quem pôs mãos nessas obras só podia ter sido um perfeccionista. Como pintor, Dalí esteve ininterruptamente ao longo de toda a sua vida a estudar e a aprender a sua arte. Ele

aperfeiçoou a sua técnica e ultrapassou a própria actividade da pintura, deixando ao mundo uma espécie de magia contemporânea através de imagens, ou seja, um raio-X do seu tempo. Alguns desses raio-X são as representações do sagrado, onde se comprova que rompe com os seus temas tradicionais. Ele origina novos rumos, começa a venerar Deus e a religião e a retratar figuras sagradas nos seus quadros. Esta fase em que Dalí honra e glorifica a figura sagrada é um período muito importante na sua carreira. Ele rompe com os seus temas mais provocantes e dedica-se à devoção de ícones religiosos e místicos. Ele, que colocava o absoluto acima de tudo, aprende através da iconografia clássica do Cristianismo um outro domínio da arte, nomeadamente a exploração e análise do sagrado masculino e feminino.

Começando por uma das suas obras, *As Tentações de Santo António* (1946), à qual já se pôde aludir um pouco na primeira parte, verifica-se que a representação do sagrado masculino (a do santo) é um dos aspectos primordiais que conduz a uma interpretação mais concisa do quadro. Como já foi dito anteriormente, o quadro baseia-se sobretudo na lenda do oprimido e atormentado Santo António, sendo que, nesta etapa, explorar-se-á ainda mais este assunto através de uma análise detalhada da descrição, composição e simbologia da pintura.

Nesse quadro, no canto inferior do lado esquerdo vê-se um homem (Santo António) meio ajoelhado que se apoia com a mão esquerda numa pedra. Na mão direita, mesmo à sua frente, segura uma cruz em posição de defesa e de rigidez. A cruz é feita de dois paus e mantida junta por um simples barço. Essa pode ser uma ferramenta de exorcismo que lhe concede protecção. No entanto, parece que isso não irá resultar, devido ao perigo que se aproxima, os animais e o corpo de uma mulher.

Reconhecido como santo, o homem possui sobre a cabeça a auréola sagrada. Diante dele encontra-se uma caveira que tem o rosto virado para o santo. De acordo com as análises de um estudioso (Epps: 1994-1995), a caveira juntamente com a cruz podem ser encarados como um atributo tradicional ligado ao santo; no entanto, a direcção do olhar da caveira poderá ainda corresponder ao destino ameaçador e assustador do santo (a fugacidade da vida). Sobre a planície encontra-se uma cadeia de animais que segue em direcção ao santo. A primeira figura é um cavalo que se ergue. O animal mostra os dentes parecendo que está a ameaçar e a apavorar o santo.

Directamente atrás do cavalo move-se um elefante em direcção ao santo. Nas suas costas transporta uma plataforma em formato de taça ou cálice que mostra uma mulher de cabelos compridos numa posição provocante e tentadora. Os animais que

vêm a seguir são igualmente elefantes que transportam objectos e templos. Num deles mostra-se outra vez o corpo feminino, só que desta vez é apenas a parte do tronco. A restante parte do corpo está enclausurada dentro do templo. Sobre os templos ainda se notam duas imagens que aparentam ser anjos.

Relativamente às figuras dos elefantes, estas não visam ser tão poderosas quanto a figura do cavalo. As pernas e possivelmente a expressão do olhar do animal remetem bastante para o funesto, um mal que se aproxima. Assim, os elefantes e o cavalo podem ser vistos como criaturas do mal que tendem a assediar o sagrado. Estas aberrações animais transportam o corpo feminino, isto é, o desejo carnal que o santo tenta combater, mantendo-se à distância.

Creio que Dalí pintou estes dois animais devido à sua representação simbólica e emblemática. São animais que estão associados ao mal e ao erro. Sobre o elefante sabe-se que, ao ser o maior mamífero na terra, traduz um carácter ameaçador. No entanto, nos sonhos pode conter um carácter sexual, pela razão de ter uma fisionomia lasciva, podendo ser visto também como símbolo ligado à abstinência. Já o cavalo, em tempos antigos, encontrava-se associado à passagem da alma para o mundo dos mortos. Sendo assim, estes dois animais trazem a desgraça ao santo. O cavalo é o prenúncio de que o mal está a chegar, neste caso os elefantes com os corpos femininos que são a tentação do santo e possivelmente a causa para a perda da sua própria virgindade/castidade. Neste caso, comprova-se que a mulher e os animais estão associados ao mal, representam o cruel e o horrível e o homem o bem, uma vez que tenta combater o pecado, aquilo que é incorrecto.

Contudo, no canto superior direito, encontra-se um conjunto de edifícios que parecem figurar uma cidade ou um castelo. São difíceis de notar, pois através das nuvens e do nevoeiro não dá para ver bem. Outros objectos que podemos ver e que por vezes servem para demonstrar um efeito de perspectiva são, por exemplo, as pessoas dispersas pela planície. Elas são responsáveis pelo facto de o espectador se aperceber de imediato do tamanho e da grandeza dos animais. Porém, ainda é possível ver outra figura de branco que aparenta ter uma aparência angelical e que, por sua vez, parece flutuar atrás de uma figura com uma cruz.

As figuras são em si, e por si, bem realistas. O seu volume foi delineado e elaborado com formas convexas. Em contraste com isso, visualizam-se as formas antinaturais dos animais que se assemelham às pernas das aranhas. Este aspecto reconduz o espectador à ideia de que o cavalo e o elefante se dirigem ao santo de maneira indiscreta. Pois quantas vezes já não se dirigiu a cada homem, sem ele notar, uma aranha, e esse acontecimento resultou num susto e numa reacção de

medo. Da mesma maneira, dá para entender que o sagrado masculino tem medo dos males que se aproximam, levando a visualizar um sagrado masculino que se relaciona com o perfeito/imperfeito. Por um lado, temos a sua “perfeição”, que se visualiza através da sua dura resistência e, por outro, a sua “imperfeição”, que se manifesta através do medo. Isto leva a contemplar um sagrado mais humano, verdadeiro e real, um sagrado que também sofre dos mesmos males que o ser humano. A imagem do sagrado masculino é fundamentada com rasgos próprios de qualquer homem e colocada até no mesmo patamar que o do homem comum.

Quando Dalí pinta a sua versão do tema *As tentações de Santo António*, é visível a declaração do *Manifesto Surrealista*. Além disso, ainda se descobre o seu inerente método paranóico-crítico. Segundo alguns teóricos, Dalí examinou obviamente algumas histórias escritas por Athanasius Kirchner (1602-1680), um investigador alemão que descreveu detalhadamente os detalhes da vida de Santo António. Dos estudos de Athanasius extrai o tema para o seu quadro. Assim, o santo dirigiu-se para o deserto com o objectivo de se distanciar do reinante Estado Romano e viver isoladamente, dedicando-se apenas à sua Fé e a Deus. Nesse contexto, durante a sua vida isolada e ascética, é quando sucedem as tentações que, em forma de demónios, chegam até ele para o atormentar e martirizar. (Hombergen, 2003:2-3)

No quadro de Dalí, nota-se bem o deserto para onde o santo vai, e à frente do mesmo os diversos demónios (os animais, a mulher e a exuberância através dos templos). Athanasius menciona na sua pesquisa que o diabo enviou ao santo uma nova tentação em cada noite. Às vezes mandava-a em forma de um animal selvagem que, em Dalí, pode ser o cavalo, dado que este se encontra em primeiro lugar. Noutras noites enviou a tentação da luxúria e da riqueza que talvez no quadro pode estar associada aos templos, já que aí o santo podia levar uma vida mais descansada e sem necessidade de passar fome. Por fim, o diabo enviou uma mulher nua que, em Dalí, aparece até duas vezes, como sendo o maior de todos os demónios e tentações.

A tentação através da mulher desempenha um papel mais importante, que talvez não se poderá notar à primeira vista. Esta tentação erótica exerce também no mundo cristão uma função de relevo, se paralelamente recordarmos o pecado original que aparece no Antigo Testamento, no Génesis. Ai descreve-se a tentação de Adão através de Eva que, por sua vez, tinha sido assediada pela serpente (o demónio/o mal). Neste sentido, o corpo feminino está ligado à tentação e ao pecado, visão essa que permaneceu ainda até aos dias de hoje e que se comprova neste quadro.

Dalí ansiou retratar minuciosamente os demónios, partindo de um plano imaginário, como as ilusões do inconsciente e do inexistente. Provavelmente foi essa a questão que levou Dalí a pintar o quadro, uma vez que as ilusões e os delírios são elementos primordiais e essenciais do Surrealismo.

No entanto, considera-se que o facto de o santo protestar contra o governo/estado e preferir isolar-se segundo os conceitos religiosos impostos pela Igreja levou a que Dalí chegasse a sublinhar essa crítica escondida, nomeadamente a da secularização da Fé, uma vez que dentro do templo o corpo nu da mulher evidencia claramente a posição da situação cristã desse tempo.

Contudo, nas visualizações de Dalí, a mistificação e o ideal fictício localizam-se no castelo que está acima das nuvens. É uma fortaleza de carácter celestial que parece ser inatingível como o destino das acções de protesto do santo contra o mal. Mesmo sabendo que o sagrado e a pura perfeição existem na nossa sociedade, nem que seja apenas nos sonhos, eles são inalcançáveis pelo ser humano.

No entanto, esta visão mais céptica e depreciativa em relação ao sagrado (ao santo) muda quando Dalí em 1949 é recebido numa audiência particular pelo Papa Pio XII. A partir desse momento declara-se publicamente pelo Catolicismo e não é apenas na pintura que se concentram as temáticas do sagrado. Após o seu regresso dos Estados Unidos reforça ainda mais o conteúdo religioso na pintura e começa a tratá-lo também nos seus escritos. (McNeese, 2006:102)

Em 1951 publica *Manifesto Místico*, com o qual pretendia focar e despertar o interesse para o seu quadro *O Cristo de São João da Cruz* (1951). É a primeira representação de Cristo que Dalí pinta. Paralelamente a esta crucificação, Dalí ainda pinta várias imagens de anjos. A originalidade e a importância das obras desta fase, a chamada fase do misticismo nuclear, residem na combinação de motivos religiosos e míticos: imagens do sagrado masculino e feminino com temas científicos. Nesses quadros a imagem de Deus é bem clara. É um sagrado que fisicamente se associa ao corpo de um simples homem e de uma simples mulher. Conforme as próprias palavras de Dalí, ele queria acreditar num sagrado (Deus) análogo ao ser humano; no entanto teria que adaptar a sua imagem às descobertas científicas do século XX. (McNeese, 2006:102-103)

Neste caso, Dalí coloca diante do ser humano duas realidades contraditórias, tal como o surrealismo defendia e salvaguardava. Por um lado, encontra-se a religião e a presença de Deus que leva o homem a ver e a crer em algo maior, numa segurança e na perfeição. Já de outro lado surge a ciência, que apresenta ao ser humano a realidade do mundo onde vive, partindo de uma perspectiva mais visível,

delicada e melindrosa. Este paradoxo possui uma forte inclinação para se exibir. Quanto à ciência, esta faz de tudo para demonstrar que a religião está errada e é incompleta, já a religião utiliza vários argumentos para explicar que a ciência é inútil e ineficaz. Contudo, ambas constituem duas realidades desiguais, mas não opostas. Logo, Dalí tentou unir estas duas faces distintas que se encontram numa realidade, sobretudo na realidade comum e na vida do ser humano.

No que concerne à obra *O Cristo de São João da Cruz* (1951), o sagrado masculino representa o corpo de um belo homem. A perspectiva incomum pela qual Cristo é representado remete para o desenho de um místico espanhol do século XVI, o qual delineou o esboço. Esse esboço encontra-se hoje no Convento de Ávila em Espanha, e levou a que Dalí se inspirasse e pintasse o quadro. Conforme a opinião de Dalí, que surge num número especial editado pela *Scottish Art Review* em 1952, esse quadro deveria ser elaborado a partir de um estado de encantamento. *“La primera vez que vi ese dibujo me impresionó de tal manera que más tarde, en California, vi en sueños al Cristo en la misma posición pero en paisaje de Port Lligat y oí voces que me decían: «¡Dalí, tienes que pintar ese Cristo!».* Y comencé a pintarlo al día siguiente. Hasta el momento en que comencé con la composición, tenía la intención de incluir todos los atributos de la crucifixión - clavos, corona de espinas, etc.-, y de transformar la sangre en claveles rojos sujetos en las manos y los pies, con tres flores de jazmín sobresaliendo de la herida del costado. Las flores hubieran sido realizadas a la manera ascética de Zurbarán. Pero justo antes de finalizar mi cuadro, un segundo sueño modificó todo esto, tal vez a causa de un proverbio español que dice: *A mal Cristo, demasiada sangre.* En ese segundo sueño, vi el cuadro sin los atributos anecdóticos: sólo la belleza metafísica del Cristo-Dios. [...] *Mi ambición estética en ese cuadro era la contraria a la de todos los Cristos pintados por la mayoría de los pintores modernos, que lo interpretaron en el sentido expresionista y contorsionista, provocando la emoción por medio de la fealdad. Mi principal preocupación era pintar a un Cristo bello como el mismo Dios que él encarna”.* (Martínez Carretero, 2010: 577-578).

Apesar da encenação deste discurso, por trás das palavras de Dalí sente-se que existe uma nova razão para a esperança que se pode manifestar através do sagrado (Deus). Talvez por isso é que consegue avivar mais a humanidade, estimulando o pensamento das pessoas e levando-as a meditar sobre a razão das coisas. Mas, para isso, é necessário lidar criticamente com a sua obra. E essa é também a intenção.

No entanto, apesar da sua declaração e devoção ao Cristianismo, Dalí permanece muito interessado na ciência, de forma extravagante e um pouco louca. Ele viu o mundo de forma diferente e visionária. Ao ter mantido os olhos abertos em relação às condições do mundo, dos homens e dos limites da Fé e do sagrado, ele pode ser apelidado de profeta.

Neste contexto, o *Cristo de São João da Cruz*, elaborado por Dalí, é considerado um dos quadros mais extraordinários do século XX, onde se manifesta uma figura do sagrado sob uma óptica diferente. No quadro, persiste um mundo que se encontra à sombra da cruz, um mundo que em simultâneo é iluminado pela própria cruz. Já a impressionante figura de Jesus Cristo martirizado flutua sobre esse mundo. A figura do sagrado é iluminada pela direita e realçada através da escuridão, nomeadamente pelos tons pretos da parte interior. A pele clara de Cristo e a madeira da cruz mantêm uma relação de perfeito equilíbrio com a paisagem representada. A luz vinda do “além” cria um carácter sobrenatural, celestial e quase infinito, parecendo que Dalí quis representar um sagrado que vai mais além da típica imagem do crucificado, apresentando a sua visão pessoal desse mesmo.

Na parte superior do quadro, situa-se Cristo. Ele encontra-se fisicamente presente, isto é, parece que está muito perto, tão perto que nos leva a pensar que realmente podemos tocar nele. Só que ao mesmo tempo encontra-se tão longe, ou seja, acima das nuvens. Além disso, tem a cabeça inclinada, de modo a que o espectador não possa ver o seu rosto, permanecendo anónimo.

Já na parte inferior da imagem reina um verdadeiro cenário idílico. Dalí pintou a sua terra natal, o panorama da sua aldeia, Port Lligat, em Espanha. Totalmente fiel à natureza e à essência dessa terra, ele pintou-a para a apresentar ao mundo. Talvez como confissão de que esse Cristo na Cruz que paira sobre a sua terra natal, fazendo com que ela fosse bela, também pode estar presente na sua vida e na sociedade em geral. Observa-se uma costa impressionante. O mar encontra-se liso como o vidro e protegido por rochas que estão expostas em cadeia. À direita estão dois barcos de pesca e duas pessoas a trabalhar. Uma parece que está a arranjar as redes de pesca e a outra olha-a no momento do trabalho. O pôr-do-sol mancha as nuvens através de uma interessante conjugação de cores.

No horizonte, existe um céu azul sem nuvens e, no porto, manifesta-se um ambiente nocturno, maravilhoso, sossegado e pacífico, se considerarmos apenas esta parte inferior do quadro. Pois, acima de tudo isto, paira a cruz e a figura do sagrado, de enorme dimensão e tão eloquente.

Tal paisagem idílica aparece de repente sob uma luz diferente. Dalí tenta alcançar o enigma do sagrado. Destina-se a unir o sagrado com o homem, isto é, unir o céu (Deus) com a terra (homem).

Também é possível entender que Deus, ao encontrar-se sobre todos nós, sobre todo o mundo, tenciona reconciliar-se com toda a humanidade. Ou seja, Deus está satisfeito conosco e, para ele, não importa o nosso modo de viver. Em Jesus, Dalí viu um sagrado que queria fazer as pazes com o mundo, um sagrado que queria viver em harmonia com tudo e todos.

Porém, muitas vezes confunde-se essa harmonia com o silêncio. Só que a harmonia detém outra conotação como, por exemplo, a de viver em comunidade. Há que realçar e fortalecer o encontro entre os seres humanos, ou seja, uma união entre todos. Essa paz, essa harmonia entre o sagrado e o mundo também se mostra de uma forma bem impressionante no quadro de Dalí. A imagem de Jesus Cristo é o sinal de esperança num mundo que se acha despedaçado e corrompido.

Foi a partir de uma imagem mais antiga que o artista se deixou inspirar: o Cristo, pintado pelo simples homem São João. Foi como se tivessem dado a cruz a um simples homem mortal, isto é, atribuído ao homem todas as características divinas e sagradas (Torner, 1986-1987: 313-325). Além disso, reconhece-se um sagrado que irradia ordem e harmonia: se em torno da cabeça do crucificado fizermos um círculo que passa pelas duas mãos do crucificado e pela tábua vertical da cruz, e expõe-se um círculo, o símbolo da unidade e da harmonia. Porém, também dá para visualizar diversos triângulos no quadro de Dalí, outro símbolo representativo do sagrado, associado à trindade divina: “Pai, Filho e Espírito Santo”.

Esta amorosa atenção ao sagrado masculino pode-se vislumbrar num outro quadro, *Corpus Hypercubus*, que Dalí pinta em 1954. O quadro exhibe uma paisagem escura, onde se encontra a figura de Jesus Cristo numa cruz. Ao fundo dessa paisagem vê-se novamente o panorama da aldeia, Port Lligat. A cruz é composta por diversos quadrados e flutua sobre o chão. Uma parte do chão é formada igualmente a partir de quadrados e cinco desses quadrados reflectem a planta da cruz que paira sobre o ar.

Do lado direito do quadro, sobre um palco, reconhece-se Gala que assume a função de uma figura do sagrado feminino, nomeadamente a de Maria. Na mão, segura um pano dourado, provavelmente o pano utilizado por Jesus quando foi crucificado.

Embora Dalí tenha tomado um estilo baseado mais na realidade e na pintura do Renascimento, ele como surrealista aprovou um conceito diferente dessa mesma

realidade. As suas imagens contêm apenas alguns fragmentos da realidade, mas que no entanto levam o espectador a contemplá-los como parte de uma realidade imperceptível que corresponde mais ao mundo dos sonhos. Ele trabalha com símbolos, metáforas, associações inesperadas de objectos e tenta uma combinação entre a ciência e o misticismo. (McNeese, 2006:102-103)

Nesta pintura, a figura do sagrado masculino é representada por Deus que se encontra presente a partir das três pessoas da "Santíssima Trindade". A primeira pessoa é o Pai criador que se pode comprovar na paisagem retratada. A segunda pessoa é o filho Jesus Cristo, o crucificado. Já a terceira figura sagrada é o Espírito Santo que se visualiza a partir de uma luz que vem de todos os cantos do quadro. Dalí não quis associar o Espírito Santo à luz do horizonte e à da paisagem, mas sim a uma luz completamente irreal que comparece de fora, iluminando-lhe toda a obra. Esta trindade divina também está patente nos três horizontes da pintura - através de três planos: o chão aos quadrados preto e branco, o mar em tons de castanho e as rochas que encurralam algumas partes do mar.

Dalí interessou-se bastante pela representação do crucificado. Analisou-o num outro formato, diferente do típico conceito tradicional.

O crucificado de Dalí superou o mundo. Ainda que a representação deste sólido e compacto sagrado masculino transmita a sensação de se encontrar pregado na cruz, as suas mãos não estão cravadas no eixo horizontal da cruz. Da mesma forma, ele retira também o corpo de Cristo do eixo vertical da cruz, fazendo-o flutuar sobre a terra. Portanto, viabiliza-se um sagrado solto da cruz e do mundo. Além disso, com o rosto inclinado para a direita, ele afasta e oculta o seu olhar de tudo, tornando-se anónimo e enigmático.

Mediante uma análise mais veemente, Dalí talvez ainda usou uma quarta dimensão como metáfora para a orientação do estranho e do misterioso, nomeadamente para retratar a vida após a morte de Cristo. Porém, ele não representou concretamente essa quarta dimensão, que espera ser o enigma da morte, o que nos espera num outro espaço, numa outra dimensão paralela. Pois esse enigma encontra-se implícito. Mas, no entanto, conseguiu projectar a quarta dimensão, um cubo quadridimensional a partir da tridimensionalidade. Quanto ao cubo quadridimensional, conhecido como "tesseract", este é delimitado por oito volumes tridimensionais, ou seja, por oito cubos.

Neste sentido, a quarta dimensão pode ser vista como uma união de vários espaços tridimensionais. Em especial, ela é a direcção no espaço que se encontra em ângulo recto com as dimensões ortogonais (comprimento, largura e altura). Também

a cruz é construída por oito cubos que se desdobram num “tesseract”. A partir desta óptica pode-se afirmar que Dalí ao delinear os oito volumes tridimensionais (o tesseract = quarta dimensão) em união com Cristo, tentou representar o destino trágico de Cristo que resulta na morte. É um destino desconhecido que só existe para além de uma outra dimensão, impossível de ver a partir da nossa Terra.

Cristo ao ser mortal (ao morrer na cruz) é encarado como um símbolo que representa o ser humano. Pois, tal como o ser humano que poderá morrer a qualquer momento, Jesus, que era visto como “imortal” pelos homens, também teve um fim na sua vida. Cristo obteve o mesmo destino que o homem, a morte, um paradigma que até aos dias de hoje é enigmático. Não se sabe ao certo o que vai acontecer nem aonde é que o homem vai parar depois da morte - talvez transite para a quarta dimensão e acabe num espaço, ortogonal ao nosso mundo habitual.

De qualquer forma, este sagrado masculino no fim de contas é exactamente um reflexo do homem. Sem a mínima das hipóteses de fugir à lei do destino, os dois são julgados pela força da morte que os pode arrastar perfeitamente para uma dimensão (espaço), paralela ao nosso mundo.

No entanto, só quem morre é que poderá transitar para uma possível “quarta dimensão”, e somente aí é que se saberá se essa “quarta dimensão” existe realmente. Mas, como ao homem é-lhe impossível regressar novamente ao nosso mundo tridimensional (mundo dos mortais) após a sua morte, nós nunca chegaremos a saber se essa dimensão existe - uma dimensão que poderá remeter para o aparecimento de uma outra vida ou para o começo de um eterno vazio.

Por fim, neste quadro, *Corpus Hypercubus*, ainda se comprova um outro sagrado. Um sagrado que é representado pela esposa de Dalí, Gala, à qual é atribuído o papel de Maria, mãe de Jesus. Esta forma da representação do sagrado feminino através de Gala é bem constante ao longo de toda a obra do pintor. Nesses seus quadros, ele incorpora e idealiza um adorado modelo, a sua mulher Gala. Glorificando-a continuamente, o pintor manifesta uma dependência sagrada por Gala.

Para bem dizer, Dalí santifica-a e imputa-lhe um valor simbólico de puro requinte e perfeição. Gala é nos olhos do pintor a mulher perfeita e formosa, uma Vénus ou Virgem Maria repleta de graça que tenta sobressair e brilhar para o mundo. Ela surge como a figura visível da encarnação do sagrado feminino e o seu corpo encontra-se constantemente presente em diversos quadros.

Todas as imagens de Gala tendem a expressar um ideal, sobretudo o produto do desejo e da realidade. Ela é o sagrado do pintor que, ao ser retratada por ele,

obteve consistência. Ele reconhece e recorre à beleza corporal de Gala e pinta bem as formas do seu corpo feminino, adoptando a concepção de que o sagrado também pode corresponder à representação da beleza feminina, tal como ocorreu no Renascimento.

Na sua tela *Sonho Causado pelo Voo de uma Abelha ao redor de uma Romã um Segundo antes de Acordar* (1944), contempla-se uma paisagem marítima onde aparece o corpo nu e formoso de uma mulher. Supostamente é o corpo de Gala que se encontra deitado sobre uma rocha lisa que paira sobre o mar. Em frente à rocha, flutua uma pequena romã, em torno da qual circula uma abelha. Atrás vê-se o mar e um céu azul. Já do lado esquerdo do quadro, há uma romã de grandes dimensões, a partir da qual salta um peixe. Deste peixe estende-se a parte superior do corpo de um tigre do qual sai um segundo tigre. Os dois tigres, com as patas, as garras e os dentes afiados, parecem que vão saltar para cima do corpo de Gala. Além disso, as patas do tigre da frente são ainda prolongadas a partir de uma espingarda que se encontra apontada para o corpo da mulher. E ainda junto ao corpo, do lado direito, encontra-se um penhasco erguido com uma vegetação escassa.

Quanto à superfície do mar que vai até ao alcance do horizonte, esta é quebrada apenas por uma pequena ilha rochosa. Logo nessa parte de trás, do lado direito, avança um elefante com umas pernas longas e finas, semelhantes às de uma aranha, que ao mesmo tempo o fazem erguer sobre o mar. Em cima das costas, o elefante usa um obelisco grande, triangular e de vidro.

Um contraponto gigante forma-se a partir da pose lasciva do corpo vulnerável de Gala com os símbolos violentos e ameaçadores. Ela enfatiza e propaga o centro da proporção harmoniosa, remetendo para a sensualidade e erotismo feminino. É um corpo moldado à imaginação de Dalí e que surge como sendo a única figura sagrada do quadro. Aqui o artista deseja espelhar o ideal da beleza feminina que Gala manifestava. Ela exercia três funções: a de musa, a de esposa e a de modelo perfeito.

Gala também veio a substituir a família de Dalí e organizou-lhe diversas exposições. Ela mudou bastante a vida do pintor. Encaminhou-o para outra direcção, retirou-o das suas visões mais conservadoras e deu-lhe a reconhecer a realidade.

A relação entre Gala e Dalí foi de extrema profundidade e marcada pela sensualidade e a obsessão sexual. Ele mistificou-a a partir da ideia de que ela era o seu único ardor feminino, ou seja, a sua alma gémea. A profunda devoção de Dalí por Gala reflecte-se bastante nas suas representações artísticas que, muitas vezes, foram inspiradas nas figuras divinas ou mitológicas, como Leda, Vénus ou a Virgem Maria.

Neste sentido, e atribuindo-lhe ainda mais valor à sua fonte de inspiração, Dalí, até durante algum tempo, assinou os seus quadros com a seguinte designação: “Gala” e “Dalí”. (McNeese, 2006:103-107)

Portanto, Gala sempre o induziu a pintar imagens novas que englobavam diversas temáticas. Nesses quadros, ela foi sempre o seu modelo de eleição, sobretudo quando pintava o corpo nu de uma mulher ou a figura do sagrado sob o molde da deusa Vénus ou da Virgem Maria. Tal aspecto comprova-se a partir da obra *Sonho Causado pelo Voo de uma Abelha ao redor de uma Romã um Segundo antes de Acordar*. Além disso, ao observar outros elementos do quadro, nomeadamente as gotas de orvalho que parecem pérolas brancas e a sombra da romã em forma de coração, verifica-se que estes estão associados à deusa Vénus, remetendo para a beleza e o amor. Estes acessórios que tendem a retratar a beleza (as pérolas) e o amor (o coração) são duas harmonias que se ligam apenas à mulher.

Mais uma vez é através da pintura *Leda Atómica* (1949) que Dalí utiliza o corpo nu e simétrico de Gala para retratar o sagrado. Como já foi mencionado na primeira parte, o pintor espanhol recorre à deusa da mitologia grega, Leda, que ao longo dos séculos foi pintada por vários artistas sob diversos moldes.

A partir de uma lenda da mitologia grega, o cisne é a encarnação de Zeus que tenta aproximar-se de Leda. Zeus admirava bastante Leda e apareceu-lhe em forma de cisne na sua noite de núpcias, quando dormia com o seu esposo Tíndaro. Dessa dupla consumação originou-se o aparecimento de dois ovos, cada um com gémeos. (Maurell, 2000:1 e Rudín, 2004:19-45) Deste modo, pode afirmar-se que existem dois sagrados: um sagrado feminino sob forma de uma mulher mortal (Leda) e um sagrado masculino que, apesar de ser um homem imortal (Zeus), aparece sob a forma de um animal puro - o cisne. Este animal, o cisne, aparenta ser em várias culturas o símbolo representativo da virgem dos céus que, em contacto com a terra, possui a dádiva de conceber vida humana dentro do seu ventre. Neste caso, tanto o sagrado feminino como o sagrado masculino são vistos como representações do bem que, ao unirem-se, podem dar ao mundo a coisa mais maravilhosa - uma nova vida humana.

Quanto à questão da gravidade, este é igualmente outro tema explícito no quadro. Observa-se que todos os objectos e elementos flutuam num determinado espaço, neste caso em torno da terra natal do pintor, transmitindo uma sensação ténue e frágil. Este aspecto é bem visível a partir do corpo fino e branco de Leda. A sua mímica delicada e o olhar profundo, tudo em conjunto assemelha-se a um cristal leve que ao cair no chão (na terra) pode quebrar. Também o cisne ostenta um pouco

essa fragilidade a partir da sua fisionomia: o branco das penas e os fios delicados, suaves e leves que constroem a pena.

Sabe-se que, após o lançamento da bomba atômica em Hiroshima, Dalí seguiu um novo rumo na pintura, baseando-se no princípio de que os acontecimentos ocorridos na época moderna (século XX) tinham de se unir à arte, para que esta fosse verdadeiramente contemporânea. Dalí reconheceu a descontinuidade da matéria e introduziu uma misteriosa e enigmática levitação no seu quadro *Leda Atômica*, contrariando assim as forças e as leis da gravidade. (McNeese, 2006:90-91) Verificase também que as partículas nucleares (todos os objectos presentes na pintura) não se tocam fisicamente. Por isso é que Dalí suspende a água e retrata-a acima da costa, dando ao espectador a sensação de que se encontra a vaguear num espaço sem qualquer posição estável das partículas. Este pormenor, o de retratar a água acima da costa, também se pode verificar em outras obras do pintor.

Cada objecto deste quadro foi pintado com cuidado para estar parado no espaço e para que as partículas não se tocassem. No entanto, Leda parece que está prestes a tocar a parte de trás da cabeça do cisne, mas não o faz. O próprio Dalí descreve o seu quadro da seguinte maneira: “[...] *in accordance with the modern 'nothing touches' theory of intra-atomic physics. Leda does not touch the swan; Leda does not touch the pedestal; the pedestal does not touch the base; the base does not touch the sea; the sea does not touch the shore [...]*” (Art: And Now to Make Masterpieces - *Time Magazine*. December 8, 1947).

Em *Leda Atômica*, e ao contrário da lenda mitológica grega, não ocorre nenhuma união entre o cisne e Leda. Eles não se tocam apesar da composição estar orientada para isso. No entanto, essa concepção pode ser vista como a descrição de um amor insolúvel, remetendo para uma possível conexão de carácter não-sexual, entre Dalí e Gala.

Curioso é que a posição da mão direita de Gala parece querer algo, um desejo que não parece estar ainda definido. Este aspecto pode remeter para o simbolismo da sua gravidez, do amor e do mistério do cisne. Logo esse amor inexplicável e indecifrável entre o cisne e Leda levou a que esta deusa engravidasse de uma forma enigmática. Como fruto da sua união resultou o ovo do qual nasceram gémeos. Esta capacidade maravilhosa, da mulher possuir um dom mágico de conceber vida dentro do seu ventre quando se une com o homem, é igualmente admirada e prezada por Dalí. Sendo assim, prova-se que o pintor encara e vê o acto da gravidez como um enigma que acarreta por si toda a força sagrada (Deus).

Todavia, analisando melhor estas concepções mitológicas, podemos talvez associar esta lenda sobre Leda e o cisne ao Cristianismo e ainda à vida em conjunto entre Dalí e Gala. Leda pode encarnar bem a Virgem Maria que é representada pelo corpo de Gala. Já o cisne que, aparentemente encarna Zeus, pode ser no Cristianismo Deus, que apareceu a Maria sob a forma do anjo Gabriel. Logo, Deus poderá conter virtudes semelhantes às de Dalí: baseando-se no valor do amor e da perfeição. Se, para Zeus, Leda era a mulher perfeita e, para Deus, Maria, de igual forma Gala era a mulher perfeita e pura para Dalí. Portanto, Dalí ao pintar *Leda Atómica* vê em Gala a representação da pureza divina na sua plenitude. O pintor eleva o seu amor por ela até ao incógnito, ao misterioso e ao inexplicável.

Outra raridade que se destaca no quadro é que Dalí pinta a aliança de Gala, que poderá remeter para um casamento místico. Apesar de os dois não se terem casado pela Igreja, uma vez que Gala já era divorciada, Dalí casa-se com ela pelo Registo Civil. Nessa época, o pintor foi contra as normas impostas pela sociedade. O casamento com uma mulher divorciada não era bem visto e considerado bastante repugnante no meio católico. Contudo, esse amor indestrutível, no qual o pintor se inspirou, sobressai de várias formas através do quadro. Um aspecto é a questão do enigma que poderá existir, tanto na gravidade como no amor. Da mesma maneira que a levitação dos objectos no quadro vai contra as leis da gravidade e se converte num mistério que ultrapassa todas as ideias, também o pintor foi contra as leis da sociedade e converteu o seu amor por Gala num enigma que ultrapassou todas as imaginações.

Tudo no quadro remete para Gala, e o que importa unicamente é a harmonia divina do seu corpo nu que é respeitado, venerado e encarado por Dalí como sendo o sagrado.

Ao visualizarmos o quadro, o olhar do espectador dirige-se imediatamente para o corpo harmonioso da mulher, expondo-se em primeiro plano. Segundo Maurell (2000:1), Dalí segue a "*proporção divina*" do renascentista italiano, Luca Paccioli. Esta definição remete para algumas ideias da simetria, aplicada à concepção da beleza humana e onde o corpo humano é visto como a obra-prima de Deus. Esta concepção foi posteriormente exibida e comprovada por Leonardo da Vinci através do seu desenho o *Homem Vitruviano* (o corpo do homem inserido num pentágono). Esta proporção divina também se descobre no quadro: Leda e o cisne encontram-se dentro de um pentágono, de onde ressalta uma estrela de cinco pontas. Como figura central, Gala une o misticismo sagrado com a ciência, permitindo ao pintor a

composição perfeita. Dalí vê em Gala a sua própria obra-prima, uma obra que Deus concebeu só para ele.

Analogamente, na versão inicial da obra *A Madona de Port Lligat*, pintada em 1949, Dalí expõe mais uma vez a figura do sagrado feminino a partir da imagem de Gala. No quadro, vemos a Virgem Maria com o menino Jesus. Maria encontra-se sentada sobre um pedestal e está rodeada por um arco que é constituído a partir de seis partes em pedra. O espaço onde o sagrado e os restantes objectos se inserem é a praia, onde o mar azul oferece uma vista infinita para o horizonte. A distância e largueza do mar são limitadas pelos vários metros de altura das rochas que se situam à direita e à esquerda.

Por baixo do arco e sobre um pedestal em pedra, reconhece-se a imagem de uma devota Virgem Maria. O seu olhar é dirigido para o menino Jesus. O corpo de Maria é composto por alguns cortes e incisões, estando um deles bem presente na cabeça e no tronco. Quanto às mãos, estas dão a sensação de que se vão unir para orar, abençoar ou proteger a cabeça do menino.

Interessante é o corpo da Virgem Maria possuir um rectângulo em forma de uma janela/porta, visualizando uma paisagem (o mar) que se define no plano de fundo. Ainda aí, nesse mesmo espaço, vagueia o menino Jesus sobre uma almofada. Esta imagem transmite a impressão de que Dalí possivelmente tentou realçar a gravidez e dar mais ênfase ao papel que a mulher desempenha quanto à criação da vida humana. Pois, repetimos, só a mulher é que consegue trazer e dar ao mundo um novo ser humano, através do seu corpo. E, neste caso, é como se a mulher fosse a "janela/porta" de saída do ser humano para o mundo. Sendo assim, afirma-se que devido a este paralelismo simbólico - de a mulher ser a janela/porta de saída da vida humana - é que Dalí pintou o rectângulo, cortando quase toda a parte do tronco da Virgem Maria.

Já o menino Jesus, que flutua sem qualquer apoio, agarra com a mão esquerda uma cruz, símbolo atribuído a Jesus Cristo (homem), e sobre a sua mão direita paira uma bola azul. Esta bola azul pode ser a maçã, o símbolo associado a Eva (mulher) e ao pecado original. Segundo esta perspectiva, a imagem da "cruz" destina-se a representar "o homem", e a "maçã" a representar "a mulher" que, em conjunto, possuem a dádiva de conceber vida humana: de colocar o fruto dentro do ventre da mulher. E o fruto dessa união é representado por uma criança, proveniente do género masculino - pelo menino Jesus. De igual forma, este fruto, o do género masculino, poderá, em união com o do género feminino, dar continuidade ao ritual. Daí, o menino Jesus ter também um rectângulo, pois ele poderá também contribuir

para que o outro fruto (o de género feminino) consiga dar ao mundo outra vida humana.

Quanto aos três limões no plano da frente, dos quais um mal se vê, poderão simbolizar outro sagrado, nomeadamente a Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. O limão que mal se consegue visualizar pode remeter para a figura do Espírito Santo, dado que muitas vezes não se sabe ao certo o que é este sagrado, em termos de aparência.

Do lado esquerdo do quadro, visualiza-se um pequeno peixe deitado sobre uma concha. Este item poderá perfeitamente lembrar o Sermão da Montanha, associado a outra figura sagrada, Jesus Cristo, que com poucos peixes conseguiu multiplicá-los numa grande quantidade, matando a fome às pessoas que o ouviam. Acerca da concha situada acima da cabeça de Maria, esta poderá simbolizar também um outro sagrado masculino. Esse sagrado pode perfeitamente ser Deus que envia um sinal (indício) a Maria e ao menino Jesus para os proteger.

O quadro é quase construído como fosse a casca de uma cebola. No meio, encontra-se o núcleo, a criança. Ao redor do núcleo (da criança), está a Virgem Maria e, à sua volta, como se fosse um quadro, visualizamos um arco em pedra. Através dos cortes e aberturas, o olhar do espectador é sempre repetidamente arrastado para o fundo. O quadro obtém, devido a este pormenor, uma certa transparência. O espectador pensa que, ao olhar através das personagens poderá ver o interior das suas almas.

Com o flutuar dos elementos, aviva-se a impressão de que todos os objectos se encontram fora da realidade comum. A imagem de Maria foi completamente arrancada do seu contexto e incorporada num mundo irreal e contraditório. Este processo, típico do Surrealismo, transmite ao espectador algo irracional e visionário. A imagem de Maria é geralmente encontrada apenas em lugares sagrados/santos, mas em contraste com isso Dalí pintou uma praia e um mar "livre". Cria-se uma nova sensação, transmitindo a impressão de que o espectador se encontra ao mesmo tempo em dois lugares.

A composição da imagem parece revelar uma fotomontagem e, com a escolha da cor, Dalí transmite bem a sua figura do sagrado feminino. O vestido da Virgem Maria, em especial a parte superior, foi pintado com as duas cores primárias associadas ao sagrado feminino (o vermelho e o azul). Tudo o que não era importante foi pintado por Dalí em tons mais fracos, conferindo um grau de harmonia e atribuindo ao sagrado feminino um maior brilho e importância.

Por outro lado, Dalí difunde com a sua obra *A Madonna de Port Lligat* a manifestação da sua insatisfação com a pintura do seu tempo. Com a fragmentação, os cortes e a paisagem fora do contexto, Dalí quer colocar algo novo e desconhecido em movimento. Assim, este surrealista pretendia obter uma arte nova e um ambiente mais progressivo, uma vez que para ele a pintura do seu tempo se encontrava desactualizada. Procurando novos rumos, Dalí honra e glorifica a figura sagrada e explora-a a partir da iconografia clássica do Cristianismo e da mitologia grega. O pintor reproduz santos, Deus, Jesus Cristo, o menino Jesus, a Virgem Maria, o Espírito Santo e divindades mitológicas.

Analogamente, outros artistas recorreram à representação do sagrado masculino e feminino na área do cinema. Neste sentido, o próximo capítulo irá debruçar-se sobre a representação da figura sagrada, partindo da eleição de quatro filmes do cineasta espanhol Luis Buñuel.

A imaginação é o nosso primeiro privilégio, tão inexplicável como o caso que a provoca.
(Luis Buñuel)

CAPÍTULO 2 - LUIS BUÑUEL

2.1 Representações do sagrado.

Ao longo das obras de Luis Buñuel, a temática do sagrado atinge uma grandiosa importância e proeminência. Buñuel tenta exibir um sagrado que se caracteriza pela inferioridade e pela repugnância. Na maioria dos seus filmes, as imagens do sagrado masculino e feminino são totalmente destroçadas e arruinadas, em todos os sentidos. Verifica-se que a típica figura do sagrado, uma figura que se compromete a representar apenas o bem e a perfeição, não se encontra presente. De facto, essa imagem do sagrado é quase sempre corrompida pela sociedade. Portanto, os seus filmes perfazem um sagrado que é constantemente encaminhado para o mal, ou seja, um sagrado bastante imperfeito, assolado e destruído.

Sabe-se que Buñuel assimilou muito cedo a rebeldia, o antagonismo, a descrença e a irreligiosidade. Esta ruptura, esta aposentação e repugnância de um mundo de certezas, onde o indivíduo é levado apenas a pensar e a sentir de uma única forma, caracterizam e distinguem o cineasta espanhol até ao fim dos seus dias. Assim, para ele a liberdade era tudo menos um fantasma, ela era o seu maior bem. Com efeito, Buñuel já a tinha vivido uma vez, quando se despreendeu por inteiro de um claustro frio e dos seus tutores jesuítas.

Até ao fim, manteve-se fiel à sua rebeldia juvenil, rejeitando e opondo-se à tríade: Família, Igreja e Pátria. O realizador não foi bem visto e a sua lealdade a esta rejeição não foi igualmente bem vista pelo regime de Franco, dado que Buñuel recusava e tentava lutar contra o regime totalitário. Ao afastamento destes itens ainda se acrescenta o ódio por qualquer sentimento patético ou superficial e a aversão por qualquer produto sacralizado, até mesmo aquele com as melhores intenções.

O cineasta espanhol não se deu por satisfeito apenas com “o normal” da burguesia - com a lassidão do pensamento, de sentir e de agir. Ele pretendia o excesso e a loucura, preservando até ao fim dos seus dias essa lealdade.

O Surrealismo foi para ele uma procura incondicional, uma espécie de sagrado secular: um sagrado que não se caracterizou apenas por uma rebeldia contra a Fé católica, mas sim pela contradição, pela incoerência paradoxal que a mesma assumia.

Neste sentido, entre os aspectos mais importantes que se destacam ao longo do seu trabalho, inclui-se a crítica ao Cristianismo e à burguesia. Buñuel tinha dúvidas relativamente aos valores cristãos, dado que os mesmos eram vividos num ambiente desmoralizante e com falta de ética.

Para revelar e expressar esta crítica, o cineasta quebrou por diversas vezes tabus e dirigiu uma série de filmes com imagens chocantes e repletas de ofensas dirigidas à figura do sagrado masculino e feminino.

Um desses filmes onde Buñuel distorce por completo a imagem do sagrado, invocando aparentemente a injúria da figura sagrada, é *L'Âge d'Or*, realizado em 1930.

L'Âge d'Or foi tornado público sem grandes incidentes, no entanto, após alguns dias a imprensa e alguns grupos de direita manifestaram-se contra o filme no Estúdio 28, onde estava a ser exibido. Porém, os violentos distúrbios trouxeram à superfície o escândalo que Buñuel tanto desejava. O filme foi imediatamente proibido e, durante 50 anos, permaneceu interdito ao espectador.

No filme, os dois protagonistas mostram o desejo de liberdade, ou seja, o seu desejo interior, profundamente lascivo e carnal. Mas a realidade externa, nomeadamente a sociedade com a sua moralidade e convenções, sabe evitá-la. Esse mal Buñuel vê-o principalmente na religião, nos seus representantes que, durante séculos, pregavam essa desumanidade da união libidínica. Desta forma, o cineasta ridiculariza algumas figuras associadas ao sagrado (à Igreja), como por exemplo Deus, Bispos, Jesus Cristo e o símbolo do Cristianismo, a cruz.

Logo na primeira cena pode comprovar-se que Deus, o altíssimo criador do céu e da terra, poderá não ser o originador da civilização humana (do mundo) e ser apenas uma falsidade. O filme começa com um documentário de natureza científica sobre a anatomia e o comportamento social dos escorpiões, tendo como frase de abertura: *"Le scorpion est un genre d'arachnide répandu dans les régions chaudes de l'ancien monde"*. À primeira vista, esta cena parece não estar relacionada com a seguinte, nem com o sagrado. No entanto, um olhar mais atento revela a intenção do cineasta, servindo como estandarte para o público entender melhor o filme.

Neste sentido, o documentário sobre os escorpiões pode ser um documentário sobre a maneira como Buñuel visualizava o mundo. É a representação da conduta humana, como esta é, sem qualquer sublimação.

Esta escolha - a de começar com o documentário científico - deixa reconhecer a atitude negativa do realizador perante Deus e a religião. Como foi dito, as ciências da modernidade (em especial a teoria da evolução de Darwin) ganharam novas

perspectivas que colocaram em causa a existência de Deus. As ciências distanciaram-se de Deus, ao tentarem explicar o mundo.

Buñuel não tinha o desejo de explicar apenas o comportamento do ser humano, ele queria divulgar alguns fundamentos que obrigassem a colocar de lado os valores éticos e a moralidade do Cristianismo. O cineasta queria que o público reconhecesse de imediato esta noção de que a figura de Deus poderia ser apenas uma invenção.

Mais adiante, visualiza-se em *L'Âge d'Or* um bandido a subir um monte. De seguida o bandido observa um grupo de arcebispos que estão sentados ao fundo do monte e a cantar. A descoberta dos arcebispos pode apontar para a influência da religião na vida das pessoas e, conseqüentemente, o fim da vida sem limitações sociais ou legais. Desta forma, o cineasta exhibe os arcebispos perante os dignitários da sociedade ocidental (eles atingem a costa no segundo acto), propondo ao espectador a visão de que a religião é o fundamento para a ordem social. Quanto aos esqueletos dos arcebispos, estes realmente mostram a morte dessas pessoas, mas não a morte da religião. A ideia do sagrado é espiritual e plantada nas mentes das pessoas. Os bandidos, por sua vez, estão condenados à extinção. Sem qualquer espiritualidade ou devoção pelo sagrado, a sua existência é rebaixada a uma contenda biológica. Pois a ausência de mulheres no seu grupo torna a sobrevivência do grupo impossível. Nesta cena, a religião e a ideia do sagrado são elogiados pelo facto de conseguirem sobreviver durante séculos na mente do ser humano.

Mais adiante, numa outra cena e sob a forma de duas freiras, intervém o sagrado feminino. Quando o governador começa o discurso, este é interrompido pelos gritos de uma mulher em êxtase. Pode ver-se um casal no chão a entregar-se à sua paixão. Imediatamente, as pessoas tomam atenção ao que está a suceder e ficam indignadas. A tolerância dessa acção é logo impedida pela moral cristã. Os amantes são separados à força e a mulher é afastada do sítio por duas freiras. As freiras, mulheres que se dedicavam à religião, professavam a ordem e eram vistas como as representantes do sagrado feminino, nomeadamente da Virgem Maria. Elas tentavam afastar a mulher do mundo, neste caso proibi-la da exibição da sua sexualidade e aproximá-la de Deus, ocultando os actos carnis. De facto, a mulher tinha de corresponder ao sagrado feminino e apresentar uma verdadeira inocência e pureza. A queda das leis ortodoxas é confrontada com a religiosidade excessiva.

Posteriormente, segue-se a visualização total de Roma, com alguns pontos de vista do Vaticano. Depois disso, surge uma nota escrita à mão pendurada numa porta e o trânsito na rua. *“Mais elle aussi, la très antique ville impériale, est entrée dans*

le remous de la vie moderne". Estas configurações exibem Roma como representante do mundo ocidental moderno. No meio deles, descobre-se o Vaticano, o símbolo do Cristianismo (imagem que representa o sagrado - Deus - na terra), construído sobre a base do mundo moderno e cuja influência ainda se encontra intacta. Contudo, as várias imagens podem evocar a ironia, a violência e o absurdo da chamada sociedade civilizada. Isso é mais evidente na atitude do homem que carrega uma pedra na cabeça.

Numa das cenas finais de *L'Âge d'Or*, o homem que inicialmente foi separado da mulher encontra-se agora deitado sobre a cama em posição fetal. Ele rasga o seu travesseiro e vagueia furioso pelo quarto. Pouco tempo depois começa a deitar coisas diferentes pela janela fora: um pinheiro a arder, um arcebispo, um arado, uma lança que cai em cima do arcebispo e uma girafa que cai no mar. O arcebispo, que supostamente representa o sagrado masculino, pode ser interpretado da seguinte forma: indiferente à frustração, o homem elimina o carácter transcendente de todas as promessas onde se inclui a religião (Deus).

Já na última cena, ofende-se e insulta-se uma das figuras do sagrado masculino, nomeadamente a figura de Jesus Cristo. Nesta cena, evoca-se expressamente a Chateau de Selliny do romance *Les 120 journées de Sodome* (1785), do Marquês de Sade: o castelo onde o Conde de Blangis se reúne com os seus convidados para (como descreve a inserção do filme): "*Pour célébrer la plus bestiale des orgies [...]*". Visualiza-se o castelo e uma ponte móvel. A porta do castelo abre-se e dela sai o conde sob a forma de Jesus Cristo. Os seus convidados seguem-no através da ponte, quando do castelo sai uma jovem mulher vestida com uma camisola grande. Ao nível do seu seio direito, encontra-se uma mancha de sangue. A mulher cai ao chão e o conde volta para levar a mulher de novo para dentro do castelo. Ouve-se o grito de uma mulher e o conde sai do castelo, mas agora sem barba. Por fim, a última imagem mostra um crucifixo coberto com neve e onde estão seis cabeleiras de mulheres pregadas. Esta heresia do final é difícil de superar e contém um certo veneno que paralisa o espectador. Parece que Buñuel focou todo o seu ódio na religião, expressando-o através de uma figura sagrada. As pessoas, especialmente as mulheres, são mantidas a sete chaves, não podendo explorar o mundo e o seu ambiente privado. Todas as infracções dos limites que a religião colocou ao longo dos séculos não são toleradas. As pessoas só conhecem o mundo a partir dos olhos da Igreja, que é apenas uma de muitas realidades. Com esta cena no final é assim roubada à Igreja a sua validade.

Além disso, ao juntar nesta última cena dois extremos da existência humana, nomeadamente o bem e o mal numa só pessoa, comprova-se que a figura do sagrado masculino se comporta como um parasita para sobreviver no mundo social. O sagrado deixa-se corromper inteiramente pela sociedade, justificando a difamação.

A difamação das figuras que representam o sagrado não ocorre só pelo simples prazer do paradoxo. O cineasta exhibe em alguns dos seus filmes um profundo sentimento pela figura sagrada. As suas figuras sagradas respeitam Deus e sentem-se culpadas. No entanto, Buñuel vai contra os membros da Igreja e contra a fé, conseguindo libertar e desmascarar o homem. Essa futilidade pela fé, que recai na figura sagrada, é uma das principais constatações visíveis em pelo menos três dos seus filmes. Os representantes da Igreja, caracterizados como parasitas da sociedade, dificilmente auxiliam as pessoas nos seus tormentos mentais. Estas figuras da Igreja, que supostamente deveriam reflectir apenas o sagrado, o bem e a pureza, são mortificadas, dando a sensação de que Deus, o Criador e o Altíssimo Senhor, não passa de uma invenção e criação da mente humana para enganar o próximo. Possivelmente esta convincente e comovente rejeição da existência de Deus pode encontrar-se nos seguintes filmes de Buñuel: *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) e *Simão do Deserto* (1965). Contudo, todas estas três figuras sagradas, que, no início, eram imaculadas e exibiam apenas a sua pureza e bondade, são literalmente destruídas pela sociedade. Desta forma revela-se ao espectador que Deus não está presente, pois se estivesse (se existisse) não deixaria que estas três figuras exemplares e repletas de generosidade (perfeitas nos seus actos) sofressem nas mãos de uma sociedade repugnante.

Começando por *Nazarín*, idealista de espírito, é um padre que segue rigorosamente as leis e a crença de Jesus Cristo. Verifica-se que *Nazarín* encarna o sagrado masculino sob a forma de Jesus Cristo. Porém, *Nazarín* descobre nos membros do clero, mas também nos pobres e nas simples pessoas da sociedade, a incompreensão e a rejeição.

Nesta adaptação de um romance do autor Pérez Galdós, o cineasta encontrou uma forma própria de questionar a imagem do sagrado. Com incredulidade e uma ironia por vezes bastante amarga, Buñuel questiona por uma possível realidade da existência cristã, duvidando da eficácia do amor divino num mundo hipócrita, desencorajador, violento e doente.

Nazarín vive num bairro social na Cidade do México, entre ladrões e prostitutas. Ele prescinde dos seus bens próprios e de um lugar como padre numa comunidade mais viável para estar mais próximo dos pobres, dos incapacitados, dos

marginalizados e desprezados. No entanto, devido à sua maneira de vida, bastante incomum para os cidadãos e para os seus superiores, Nazarín decide pregar a palavra de Deus pelo país antes que se inicie um escândalo e uma investigação contra ele próprio.

Logo no início do filme, onde Nazarín se apresenta de batina, encontramos já todos os elementos que conduziram o sagrado ao desastre. O ambiente em que o padre vive caracteriza-se não só pela pobreza, mas também pelos perigos espirituais que entram em contraste com a sua autoconfiança e com a satisfação com que prega as suas ideologias. Aqui já se verifica que a inocência espiritual do padre é gravemente ameaçada.

A figura de Nazarín (a encarnação de Jesus Cristo) pode ser vista como o símbolo de um mundo ideal em que predomina a competência da honestidade. Tenta evitar-se que as pessoas sejam compradas, subornadas ou influenciadas comercialmente. A credibilidade e a fé permanente do padre ganham, no entanto, uma instância bastante humana e moralista. De facto, este sagrado vê-se a ser confrontado com as injúrias das pessoas que ajuda. Ele parece ser Jesus Cristo, mas a sua história não termina bem. Ao contrário de Jesus Cristo, Nazarín não consegue libertar as pessoas dos seus pecados; nem sequer obtém que elas façam algo para a remissão do mal que fizeram ao próximo. Por isso é que a existência de Deus, sendo sempre uma realidade inquestionável, é discutida por Buñuel neste filme. Além disso, as habilidades pessoais ou os talentos especiais do padre não fizeram com que a figura sagrada fosse uma força divina da humanidade. Os seus poderes de persuasão humana e sobretudo a sua fé religiosa não foram suficientes para sobreviver num mundo desagradável, desleal e violento, ou para mudá-lo.

Esta estrutura social intacta, nomeadamente a da criação de um mundo perfeito onde a Igreja ajuda e onde ganha apenas o lado bom das pessoas, não existe, como se pode verificar através de certos acontecimentos no filme.

Um dos acontecimentos, em que se comprova esta questão e onde se manifesta por completo a pobreza do bairro, a inocência e a paciência do padre, é quando aparecem à sua janela três prostitutas a ofendê-lo: *“Miren quién se atrevió a soltar veneno [...]”, “Cura podrido [...]”, etc.*

Já numa outra cena, uma dessas prostitutas, Andara, apanha febre e é amparada e auxiliada pelo padre. Com a febre, ela vê um Cristo a rir-se e de imediato bebe de uma bacia a água que foi usada quando o padre a tratou. No entanto, após a recuperação de Andara, ela deita logo fogo ao quarto do padre,

colocando a figura de um santo também no monte que é para arder com o pretexto de que o santo não a ajudou.

Ironicamente, mais tarde, depois de Nazarín ter curado uma criança como se fosse um milagre, Andara converte-se num dos seus discípulos.

Este paradoxo, nomeadamente o de se transformar agora num santo para estas mulheres, só pelo facto de ter curado uma criança, é bem perceptível. Nazarín não pondera bem que o facto de ter duas discípulas consigo pode trazer graves consequências a nível social. Também o comportamento que revela junto dos trabalhadores da construção civil pode provocar sequelas.

Assim, as duas discípulas do padre, que antes eram representantes do mal, são as únicas que o seguem. Isto leva a que a Igreja o condene como herético e pagão. Já outras personagens, como por exemplo Pinto e o anão Ujo, antevêem o padre apenas como um simples ser humano sem qualquer característica divina.

Contudo, a transformação fundamental ocorre quando Nazarín fala com um dos ladrões na prisão e lhe pergunta se gostaria de ser bom/bondoso e se gostaria de mudar de vida. O ladrão responde apenas: *“Yo no hago más que maldades.”*, *“¿Su vida para qué sirve?”*, *“Usted para el lado bueno y yo para el lado malo.”*, *“¡Ninguno de los dos servimos para nada!”*. A mudança que resulta desta conversa é evidente: a partir daquele momento Nazarín não fala mais, nem sequer move as suas mãos. A dúvida entre as duas categorias visíveis, a do bem e do mal, que tanto admirava, instala-se. As incertezas sobre a sua vida agora deixaram-no cair no silêncio e no abismo. Esta figura, que representava o sagrado, apenas o bem, deixa de existir.

O percurso deste sagrado masculino pode ser visto como um confronto de Buñuel com o Cristianismo e com a Igreja. Visto que Nazarín, com o amor absoluto pelo próximo e ao tentar tudo para ajudar os pobres e os fracassados, não consegue mudar o mundo, ele deixa de ser o sucessor de Jesus Cristo. Mesmo com muita convicção e com a glorificação da fé, não se consegue mudar uma sociedade para o bem. A loucura fanática de Nazarín, a de ajudar e libertar as pessoas, falha nas pessoas. A impossibilidade de uma sólida atitude cristã comprova-se na fraqueza imutável do ser humano: explorar a generosidade, atormentar o bem e a bondade, adorar e louvar o poder e condenar a humildade.

Com a vida desta figura sagrada, Buñuel não deixa aos crentes supersticiosos deste mundo nenhuma hipótese, nem nenhum fundamento, de que o sagrado se encontra entre nós. Pois ele percebeu conscientemente que não deveria ter insistido no bem e na bondade, ou seja, deveria ter ignorado as exigências do Evangelho e não mostrar nenhuma devoção pelos necessitados e pobres. O filme mostra como o

sagrado - pobre e explorado pelas pessoas, incompreendido e marginalizado, mas também adorado como um santo - cai e morre mentalmente. A sua carreira desliza devido aos seus actos bondosos, levando à extinção do sagrado.

No entanto, quando o padre é finalmente separado das suas discípulas e se converte num prisioneiro sem esperança de liberdade, ele desenvolve a partir de uma mulher estranha outra vez o amor pelo próximo e começa também a entendê-lo, já não tanto como um instrumento do seu próprio dever.

Esta cena encontra-se no final do filme e mostra uma outra faceta da ideologia de Buñuel, bastante inesperada e surpreendente, uma vez que, ao longo do filme, o realizador revelou todo o seu cepticismo perante a Igreja.

Na verdade, Nazarín tem todos os motivos para pensar que está sozinho e que não espera nada das pessoas. Ele tem dúvidas e parece que se encontra condenado à solidão e à tristeza. Só que depois existe o momento em que uma simples e sincera aldeã lhe mostra compaixão, oferecendo-lhe a única coisa que tem na mão: um ananás. O primeiro reflexo de Nazarín é recusar a caridade, mas finalmente ele acaba por aceitar com gratidão. Nesse mesmo segundo do conhecimento da bondade, ele entende o que significa o gesto espontâneo daquela mulher. Parece que o bem existe, apesar de ser bastante raro encontrar este tipo de atitude entre as pessoas, o bem habita entre os seres humanos.

Enquanto Nazarín continua o seu caminho a soluçar, ouvem-se tambores que poderão remeter para uma possível "ressurreição": a reaparição do bem, da bondade, da partilha e da ajuda ao próximo. Com a esperança que lhe é dada no final a partir de uma mulher, Nazarín poderá reaparecer novamente como figura do bem (do sagrado), sob a forma de Jesus Cristo. A esta figura do sagrado masculino pode-se comparar Viridiana.

Viridiana é também assediada por perigos, especialmente a nível carnal. Da mesma forma que o padre Nazarín, Viridiana tenta levar uma vida cristã fora da organização da Igreja (fora do convento). Este sagrado feminino traz os mendigos para a quinta, preocupa-se com eles, trata-os, dá-lhes comida e educa-os para uma vida útil, religiosa e caridosa. Até ao final do filme, Viridiana tenta expor os seus objectivos e ideais, ou seja, difundir o bem e a bondade, só que estas aspirações também falham devido à sua ingenuidade e inocência. Viridiana passa a ser uma vítima da sua fé na sua sociedade, onde as lutas pelo poder e as hierarquias possuem as suas próprias leis. Viridiana é um sagrado que, ao longo do filme, se mantém puro e bondoso e que, no final, é corrompido pela sociedade e levado a deixar a sua pureza, castidade e abstinência. A sua doçura e meiguice são danificadas e

arruinadas. Viridiana, que pode perfeitamente representar o sagrado feminino sob a forma da Virgem Maria, transforma-se numa simples mulher sem qualquer característica divina, nomeadamente sem qualquer característica de bem e de bondade.

O filme *Viridiana* centra-se na moralidade da religião católica, sendo que os conceitos religiosos nem sempre concordam com a verdadeira realidade. Por exemplo, o fervor religioso de Viridiana chega a ser muito intenso, deixando-a cega e sem qualquer lucidez para enfrentar a pura realidade. Este sagrado feminino chega a levar até, na sua mala, uma coroa de espinhos (coroa associada a Jesus Cristo e que mais tarde coloca na cabeceira da sua cama), mas não consegue entender nem antever o estado emocional do seu tio. Ainda que Viridiana dê muita atenção aos mendigos e reze com eles, não consegue prever que os desejos dos mendigos ultrapassam as boas palavras, o pão e a oração. Os mendigos não ficam satisfeitos apenas com os conceitos religiosos e começam a arruinar a figura mais pura e bondosa do filme.

Tudo começa quando Viridiana, uma jovem freira, visita o seu tio, Dom Jaime, numa quinta. Porém, Dom Jaime vê na sua sobrinha a sua falecida mulher e simultaneamente é invadido pelo forte desejo de a ter só para si mesmo. Jaime está convencido de que Viridiana reflecte a mesma aparência da sua esposa na noite de núpcias. Ele tenta convencer Viridiana para que fique mais tempo, só que ela insiste em voltar o mais rápido possível para o convento.

Na última noite, Dom Jaime pede a Viridiana para vestir o vestido de noiva da sua falecida esposa. Viridiana veste o vestido e, nessa noite, o seu tio confessa o amor que sente por ela, pedindo-a em casamento e solicitando-lhe que fique com ele para sempre. Mas a defesa e rejeição feroz de Viridiana não deixa dúvidas sobre a desesperança e a inutilidade desse pedido. No entanto, com a ajuda da governanta, Ramona, Dom Jaime adormece Viridiana com um remédio no chá e carrega-a até à cama.

Na manhã seguinte, Dom Jaime alega que a violou, com a esperança de que, com a perda da virgindade, a sua sobrinha não pudesse ser mais encarada como “noiva de Deus” e, portanto, seria novamente alcançável por ele. Só que Viridiana insiste numa partida imediata. Porém, ao entrar no autocarro, ela é impedida pela polícia, que logo refere que Dom Jaime se enforcou numa árvore, no jardim da sua propriedade.

Depois desta experiência dramática, Viridiana tenta purificar-se, segue a ideologia de amar o próximo e encaminha para a propriedade alguns mendigos,

dando-lhes um telhado, comida e trabalho. Contudo, o seu objectivo (transmitir o bem) não se deixa cumprir facilmente.

Todavia, após o suicídio de Dom Jaime, o seu filho ilegítimo, Jorge, toma conta da propriedade em conjunto com Viridiana. No testamento, Dom Jaime havia nomeado Viridiana e Jaime como seus herdeiros. No entanto, apesar de Jorge manter uma relação com Lúcia, ele deseja cortejar Viridiana, não tirando os olhos dela e da sua pura beleza. Com o passar do tempo, Jorge tenta reconstruir a propriedade e Viridiana dedica-se a cuidar dos pobres. Como já foi mencionado várias vezes, ela traz um grupo de mendigos para a propriedade e mete-os numa casa ao lado, proporcionando-lhes o essencial para viver.

Verifica-se que o filme pode ser dividido em duas partes. A primeira envolve a estada de Viridiana na propriedade de Dom Jaime que, no início, é introduzido por Buñuel sob o molde de um avô simpático com barba e, posteriormente, destruído por completo. Impulsionado pela inocência, pelo físico, pela ética da freira e também pela semelhança corporal que remete para a sua falecida esposa, Dom Jaime converte-se num patriarca burguês com complexos sexuais. Ele pode ser visto como um fetichista que organiza e elabora um culto e uma adoração em torno de Viridiana. Movido pelo desejo sexual, um impulso que é encoberto pela Igreja, ele contempla Viridiana como sendo a sua exclusiva divindade.

A obsessão por Viridiana, constantemente presente, poderá talvez só existir devido à sua castidade e à sua pureza religiosa. Quiçá, de um certo modo, o fruto proibido é sempre o mais apetecível. E como Dom Jaime se encontrava proibido de desejar Viridiana carnalmente, uma vez que ela era freira e sua sobrinha, ele via nessa ideia e fantasia um desejo, especialmente um desafio e uma luta que tinha de vencer. Tal aspecto, o recato da castidade e a sua devoção pelo bem, manifestam-se claramente através de Viridiana. Só que Buñuel poderá ter encenado as orações que Viridiana praticava antes de se deitar como um culto grotesco e onde se visualizam dois objectos associados à tortura de Jesus Cristo: a cruz e a coroa de espinhos. Quanto às orações de Viridiana, estas detêm origens obscuras: a religião poderá converter-se numa terapia que conduz à patologia - ao sofrimento e à doença.

Dom Jaime por sua vez, ao desejar Viridiana como noiva, recorre a métodos questionáveis, onde Buñuel se entretém a estilizar uma provocação destinada ao Cristianismo (neste caso a Deus). O desrespeito pelo sagrado ocorre com a introdução de uma música religiosa de Händel e, em simultâneo, Dom Jaime demonstra os fetiches (desejo sexual) pela figura do sagrado feminino, neste caso por Viridiana.

É também através de símbolos e analogias que o cineasta desenvolve um enorme poder visual. Por exemplo, as tetas de uma vaca podem remeter para os peitos da mulher, uma visão que a Igreja condena. Só que essa visão, a de ver o tronco despido de Viridiana, parece realizar-se quando a mesma se encontra inconsciente e Dom Jaime a tenta violar. Só que, no último momento e após uma curta visualização do peito, Dom Jaime arrepende-se e tapa Viridiana de novo. Neste caso, o que a Igreja condena foi dado a conhecer por uma figura sagrada. A figura sagrada não é protegida das maldades e é usada pelos desejos carnis tal como qualquer pessoa, tornando-se também vulnerável como qualquer ser humano - aspecto que se prova no final do filme.

A figura do sagrado feminino (Viridiana) parece assegurar, no início, um sucesso que, com a sua bondade e caridade, consegue mover qualquer pessoa a seguir os seus ideais e a amar o próximo. Mas, na verdade, logo no início já é visível o seu fracasso. Prontamente, na primeira cena onde os mendigos tomam a ceia, os mesmos revelam um comportamento não muito usual e bastante diferente: o bem e a pureza não se encontram presentes quando Viridiana se ausenta. Quando ela não está, são promovidas a desonestidade e a hipocrisia, que são assumidas a partir de um intacto oportunismo. A dificuldade de abolir e reprimir o mau comportamento explode finalmente numa orgia de depravação (a última ceia dos mendigos), no momento em que Viridiana se afasta como controladora por um determinado tempo.

Para os mendigos aquela orgia é um acto de rebeldia, uma desenfreada libertação anárquica das regras impostas por Viridiana. A dança dos mendigos, ao longo da ceia, fornece uma liberdade perfeita. Eles desprendem-se do sagrado e desejam apenas autonomia e independência.

Mas, ao lado desta questão psicológica e realista, o cineasta torna também visível a questão teológica e simbólica, colocando a orgia perante um quadro de referência, o sagrado, e relacionando-a assim com o Cristianismo. Esta orgia é como se fosse a ceia de Jesus Cristo com os seus discípulos. O grupo dos mendigos posiciona-se à mesa da mesma forma que Leonardo Da Vinci pintou a última ceia de Jesus Cristo; uma das mendigas levanta a saia e mostra ao grupo os seus membros, a fim de fotografar a última ceia com o seu corpo. Enquanto as câmaras se movem em direcção à personagem que representa Jesus Cristo, um galo canta.

A ceia converte-se numa ceia nojenta, e a orgia num acto satânico em que um dos mendigos dança ao som da música Aleluia.

Também a tentativa de violação de Viridiana por um dos mendigos revela a importância do confronto destes dois elementos antitéticos, o bem e o mal, o cristão

e o satânico. Pois o mendigo pode ter desenvolvido, através da orgia satânica, uma qualidade maléfica. A tentativa de violação poderá não ser apenas uma necessidade ou desejo sexual, mas mais uma eliminação/destruição da figura sagrada (Viridiana) por uma pessoa maligna, um satanista (o mendigo).

O choque da tentativa de violação deixa em Viridiana um trauma do qual ela não consegue recuperar até ao final do filme. Da mesma forma que Nazarín (depois da sua experiência na prisão), Viridiana não fala e move-se mecanicamente. Ela queima todos os vestígios do seu Cristianismo e vai ter com Jorge.

Aqui, manifesta-se uma possível libertação do sagrado e a aceitação da vida sem a religião. Este aspecto é bem visível, uma vez que, pela primeira vez, não se ouve uma música religiosa, mas uma música Jazz. No entanto, não se sabe bem se Viridiana consegue cumprir este desejo de uma nova vida sem a adoração de Deus, uma vez que o filme deixa em aberto esta minúcia.

Após aquela noite, como já se referiu, Viridiana não é mesma. Ela olha-se ao espelho e passa a usar o seu cabelo solto - aparentemente desiludida com Deus. Viridiana retira o véu na totalidade e já não o usa prendido com uma fita ou com um lenço. Ao mostrar o seu cabelo solto para sempre, ela poderá também assim perder a sua pureza, passando de figura sagrada a uma simples mulher. O sagrado (Deus) que existia dentro dela, e que se podia reflectir através da sua doçura, imaculabilidade e pureza, é destruído de modo a que essa figura, a imagem sagrada, fosse apagada para sempre.

Na última cena, Viridiana junta-se a Jorge quando este faz uns avanços evidentes a Ramona. A Viridiana, ele diz que só iria jogar às cartas e convida-a para uma partida. E assim, vê-se a última imagem de Viridiana, a jogar às cartas com Jorge e Ramona.

Desta forma, pode salientar-se que Viridiana não encontra a sua salvação, mas ela aceita que a salvação não existe e que a culpa e o pecado são talvez apenas produtos da imaginação. O filme termina com um fogo no pátio da propriedade, onde se queimam objectos velhos e para onde é também lançada a coroa de espinhos que Viridiana trazia consigo.

Na primeira parte do filme, é demonstrado até que ponto a repressão do desejo sexual pode levar as pessoas e como se extrai a partir disso o fetichismo e o complexo da culpa. Na segunda parte, essa teoria é desmentida. Verifica-se que se pode ajudar as pessoas, partindo da caridade e do amor pelo próximo (os ideais que Viridiana defendia). Por isso é que a imagem deste sagrado é tão profunda e complexa. Os motivos e os actos de Viridiana são realmente sinceros, desconhecendo

a mentira e querendo apenas o melhor. Mas, na realidade, ela é confrontada com mal-entendidos e desgostos, ou então é explorada e usada. Viridiana é uma figura pura e imaculada que sofre nas mãos dos pecadores. Ironicamente, parece que este sagrado é castigado pelo bem que faz, e a recompensa que recebe por ser tão pura é a ingratidão e o desagrado das pessoas.

Os mendigos, por sua vez, são retratados como cruéis e egoístas, mas como é que eles podiam ser diferentes num mundo onde eles não possam de mendigos miseráveis. A miséria do mundo não pode ser eliminada a partir de um pouco de misericórdia e de bondade, se as estruturas do poder e da sociedade permanecerem as mesmas. Os actos de misericórdia são, na melhor das hipóteses, uma gota de água num oceano ou então pioram ainda mais a situação, como no caso dos mendigos. De facto, eles não se dão por satisfeitos e não ficam gratos quando são ajudados por uma pessoa com mais poder porque, de imediato, usam logo a primeira oportunidade para se passarem por essa pessoa que tem poder na sociedade.

Desta forma, a única figura do filme que, ao fim, pode possuir algumas particulares verdadeiras, naturais e puras é a criança Rita. Os complexos e as maldades dos adultos são algo que ela não entende. Ela pode representar a esperança de uma nova geração que é criada sem as tensões de uma falsa moralidade cristã. Isto é bem claro na última imagem do filme quando Rita, ao tentar dobrar a coroa de espinhos de Viridiana, se pica. Com raiva, ela deita a coroa, o símbolo da doutrina intolerante, para o fogo e deixa-a arder.

De um certo modo, o sagrado para o cineasta pode ser mesmo a caridade e o amor pelo próximo, ajudando e convivendo com a sociedade. Pode ser aquilo que Viridiana difundiu e não o que a Igreja tentava estabelecer, nomeadamente proibir o sagrado de manter uma relação com o mundo e a sociedade, conservando-se apenas a crença numa força metafísica. Para Buñuel, esta figura sagrada (Viridiana) é, no fim de contas, uma comunhão com a humanidade e não com a Igreja.

Igualmente, no filme *Simão do Deserto*, o conflito subsiste largamente no interior da pessoa, neste caso em Simão, sinal do sagrado. A imagem sagrada como se conhece é, mais uma vez, destruída pela sociedade através de delitos, crimes e ofensas.

Para realizar este filme, Buñuel teve como base a história do velho Simeão Estilista. Simeão foi um eremita cristão que adoptou uma prática de rigidez extrema, que gerou grandes críticas e o seu afastamento da sociedade. Viveu durante diversos anos como um monge no topo de uma coluna de vários metros.

E neste contexto se baseia o filme. Com o objectivo de realizar alguma penitência e de se mortificar, o eremita Simão fixa-se no meio do deserto, em cima de uma coluna de vários metros. Mais tarde, um homem oferece-lhe outra coluna maior e aí permanece sozinho, passando fome e começando a enlouquecer. Mas a proximidade com Deus fá-lo feliz e fica satisfeito. Após algum tempo, aparecem alguns agricultores ou padres, pedindo-lhe milagres e conselhos que depois recebem do sagrado. O monge rejeita tudo, a alimentação e as graças. Ele só quer ficar sozinho e dedicar-se a Deus, à imaculabilidade da fé.

Por fim, aparece a Simão o diabo sob a forma de uma rapariga loira, vestida com um uniforme escolar. Essa rapariga tenta provocá-lo e levá-lo à tentação. Mas Simão permanece bem firme na sua fé, já bastante desenvolvida, e resiste ao mal. Mas o mal não deixa este sagrado em paz. Sob diversos disfarces, como por exemplo o de uma rapariga ou o de um bom pastor, o mal tenta atormentar o sagrado, partindo de instintos sexuais e blasfemos, provocados por figuras em que esses pensamentos infernais e tentadores se convertem. O mal não consegue dissuadir a fé em Deus, mesmo que invista em provocações e tentações maléficas. Só que, vendo de outra perspectiva, o mal pode até possuir um carácter terapêutico, no processo da concretização do bem. Pois, se o mal (o diabo) não existisse, decerto que o bem (Deus) também não existia, e o homem não tinha a necessidade de procurar a perfeição, sobretudo as virtudes ideais na natureza do ser humano.

Como seria de esperar de Buñuel, o espectador defronta-se ao longo do filme com ideias bastantes bizarras, que ofendem os membros da Igreja: padres que, enquanto rezam, olham para o corpo de uma rapariga; um monge completamente louco menciona que Simão traiu Deus; um pequeno pastor (um anão) oferece ao sagrado o leite das suas cabras, etc. Certamente que todas estas cenas parecem às vezes absurdas. Mas Buñuel sabe questionar a fé cristã de uma maneira mais crítica e simples, nomeadamente através de tradições e rituais básicos que tentam explicar o mundo. Assim, o sagrado não consegue alcançar Deus, uma vez que é exposto apenas às tentações do mal.

No final do filme, vê-se um caixão a ser arrastado sozinho pelo deserto, parando ao lado da coluna onde se encontra o sagrado. O caixão abre-se e dele salta o diabo, sob a forma de uma mulher vestida com uma toga, que a seguir sobe à coluna e desaparece com Simão, depois de se ver no céu um avião. A seguir aparecem as imagens de uma cidade do século XX e algumas pessoas que se encontram sentadas ou a dançar numa discoteca. Reconhece-se o dia-a-dia e a vida de uma sociedade moderna. Simão protesta e menciona que quer ir para casa, mas o

diabo recusa e não o deixa sair. Assim, o filme termina com uma típica festa dos anos sessenta, uma festa onde toda a gente dança sem parar.

Neste ambiente, o sagrado é confrontado com um mundo hedonista, cheio de prazer, onde o momento, ou seja, o instante de uma breve felicidade e satisfação se revela mais importante do que o desejo por uma orientação sagrada.

Simão do Deserto cumpre a mesma estrutura básica que se pode contemplar em outros filmes de Buñuel: os ideais do sagrado quebram perante a realidade, que por eles não pode ser alterada. Tal como *Viridiana* e *Nazarín*, *Simão*, o sagrado que passou vários anos em cima de uma coluna, também termina neste mundo, enfrentando o dia-a-dia de uma vida recente.

Quanto à música no final do filme, este tópico é parecido ao da cena final em *Viridiana*. Aqui, neste filme, como também em *Viridiana*, a música encerra a mesma função; só que a cena final em *Viridiana* pode ser considerada como realista e a cena em *Simão* uma alegoria. Por um lado, Buñuel antevê a imagem do sagrado como algo sério e, por outro, vê-a a partir de uma perspectiva mais irónica. O cineasta mostra a diferença entre a excessiva profecia e a cega idolatria dos fiéis, de onde resultam alguns contrastes e confrontações. Mas, por de trás de cada mudança, de cada piada irónica e de cada imagem surreal, esconde-se uma razão filosófica.

No entanto, há que examinar a lenda de São Simeão Estilita, com um olho mais crítico. Este santo, que viveu uma vida ascética, prometeu fazer penitência conforme os seus votos. Ele resignava-se a habitar numa coluna alta, onde mantinha o seu posto. Devido a estas características, este santo foi prontamente representado em cima de uma coluna bem alta e no meio do deserto. Por vezes encontrava-se sozinho ou cercado por monges, fiéis à espera de um milagre, pastores e ainda pelo maléfico (o diabo).

Através destas figuras que, igualmente, surgem no filme, tenta-se mostrar que o sagrado é apenas um sofredor, uma vítima nas mãos da sociedade, uma vez que é obrigado a praticar o bem e a garantir a felicidade dos outros. Numa cena, Buñuel expõe bem esta particularidade. Ao exigirem as pessoas um milagre, o sagrado vê-se logo obrigado a realizá-lo: um ladrão a quem cortaram as duas mãos como castigo recupera-as imediatamente (elas crescem). Só que nem o homem, nem as outras pessoas presentes agradecem ao sagrado ou mostram qualquer sentimento de gratidão.

Simão sente que pertence a Deus e que foi chamado para realizar actos sagrados na terra. Mas Simão só compreende que é sagrado quando se senta numa coluna alta, isolando-se do mundo e da vida. E o absurdo dessa situação verifica-se

no final, através de um salto no tempo que parece ser uma irrealidade para o sagrado - onde a insolência de uma pessoa impõe a pura futilidade, nomeadamente, o desamparo na azáfama do mundo moderno.

Esse salto é usado para romper com a ideia típica do sagrado e restaurar a integridade do homem, uma vez que as virtudes do sagrado também se podem desenvolver em todos os indivíduos. Pois qualquer pessoa, se quiser, pode igualmente ser encarada como uma figura sagrada, desde que seja caridosa, bondosa, ame e ajude o próximo, ou seja, desde que cumpra com os requisitos e os atributos associados à figura sagrada. E para mostrar essa ideia, Buñuel fixou-se fortemente nas figuras de Nazarín, Viridiana e Simão. Eles eram vistos pela sociedade como qualquer outra pessoa, só que dentro das suas almas residia uma força sagrada/divina, que vários tentaram arruinar, destruir ou ignorar.

Identicamente, houve outros artistas surrealistas que, nas suas obras, se dedicaram a mostrar a figura sagrada. Neste sentido, o próximo capítulo irá destinar-se à representação da figura sagrada, partindo da eleição de alguns poemas do escritor Federico García Lorca.

Todas as coisas têm o seu mistério, e a poesia é o mistério de todas as coisas.
(Federico García Lorca)

CAPÍTULO 3 - FEDERICO GARCÍA LORCA

3.1 Representações do sagrado.

A figura do sagrado masculino e feminino subsiste também em alguns poemas de Federico García Lorca. O escritor segue uma imagem sagrada que representa maioritariamente o bem, marcando uma visão mais ascendente da mesma.

O leitor depara-se logo com uma figura sagrada que manifesta alento de superioridade, mas que, em certas ocasiões, pode ser arruinada pela sociedade ou até, em verdadeiros casos de apuros, levada à morte. Portanto, em Lorca verifica-se sobretudo um sagrado do bem que, às vezes, pode ser deformado pelo mal ou castigado pela morte. O escritor apresenta, em algum dos seus poemas, um sagrado mais analítico, partindo de uma luz diferente da habitual. Desta maneira, ele assume também uma atitude mais crítica perante o Cristianismo. Sem se aperceber, o escritor impede que a figura do sagrado seja abordada a partir de atributos blasfemos e ofensivos.

Lorca é mais rígido e dogmático com a figura do sagrado. A sua descrição acarreta apenas uma óptica espiritual e mística. De facto, o autor possui as suas próprias crenças e ideologias espirituais, preocupando-se apenas com elas e levando-as muito a sério. A sua atitude perante o sagrado é muito conservadora, forte e firme. Por um lado, o escritor não acredita em nada que possa ser especulativo ou tangível, mas, por outro, ele apresenta algumas ideias minuciosas e metódicas que descrevem grandes convicções sagradas. Ele assume uma postura séria perante o sagrado, dando a sensação de que a vida e o sagrado (Deus) são dois elementos excepcionais e inseparáveis um do outro.

Contudo, do jeito que Lorca descreve a figura sagrada em alguns dos seus poemas, ele concebe e faculta também ao leitor uma grande capacidade de ternura, de compaixão e de delicadeza pelo sagrado.

Sabe-se que o sagrado permaneceu sempre dentro da mente do homem. Todas as culturas adoptaram uma forma de representar a imagem do sagrado, e cada pessoa viu e encarou essa imagem com diferentes olhos. E essa força e esse espírito enigmático são revelados por Lorca em alguns dos seus poemas. O sagrado assume a feição de uma freira, de um anjo, de uma santa, de Deus ou de Jesus Cristo.

Ao escrever estes poemas, o próprio escritor poderia também ter entrado em contacto com o sagrado e sentir-se pessoalmente ligado a ele: por alguma razão misteriosa, tal conexão talvez tivesse ocorrido.

Este grande poeta andaluz, ao dedicar alguns poemas ao sagrado, evidencia nos seus escritos uma outra força divina, a da vida e da morte. Este tratamento, o da vida e da morte, poderá remeter para o sagrado, uma vez que só uma força colossal (Deus) é que poderá dar a vida e a morte ao homem. Além disso, o sagrado é como se fosse um inconsciente colectivo, ou seja, uma experiência inerente que permite ir até ao estado mortal do homem.

Para discutir e aprofundar melhor estas ideias sobre a figura do sagrado que Lorca salienta, ir-se-á iniciar uma análise mais precisa, partindo de quatro poemas: três do *Romancero Gitano* e um de *Poeta en Nueva York*. O estudo será elaborado a partir dos poemas “La Monja Gitana”, “San Gabriel”, “Martirio de Santa Olalla” e “Nacimiento de Cristo”.

Começando por “La Monja Gitana”, este poema foi dedicado a José Moreno Villa, um poeta e pintor espanhol. Como já o título indica, o poema trata de uma freira cigana que se encontra a bordar uma toalha para ser usada no altar, durante a missa. Só que, enquanto a freira decora a toalha com alguns motivos, ela repara na cor dos fios das linhas, deixando voar secretamente a sua imaginação, pensamentos, desejos e sentimentos. Quanto à estrutura, o poema consta de uma única estrofe formada por trinta e seis versos. O narrador encontra-se omnipresente, uma vez que descreve brevemente o ambiente onde a freira vive, o que ela faz, o que sente e imagina, narrando assim a acção toda.

Além disso, várias palavras e figuras literárias que aparecem neste poema podem relacionar-se ou associar-se à figura do sagrado feminino. O termo “silencio” poderá referir o silêncio que existe na vida da freira, ou seja, o voto voluntário de não possuir uma vida sentimental, a promessa que alguns membros da Igreja se vêem obrigados a fazer como sacrifício por Deus.

Já “la cal” é um pó branco que se dissolve em água e que serve para pintar paredes. A partir da sua cor, poderá remeter para as paredes da igreja e para a frieza amorosa que o convento transmite. “El mirto” é uma planta com flores brancas, que poderá simbolizar a pureza e a virtude do sagrado. “Las malvas” são também uma planta, mas com flores cor-de-rosa ou violeta, que podem remeter para a doçura do sagrado devido à composição das duas cores. “Los alhelíes” (os goivos) são também uma planta que, devido às suas cores vivas (vermelho, amarelo, laranja), podem encerrar uma conotação mais lasciva.

“Una tela pajiza” é um pedaço de um pano bastante vulgar e simples. Este poderá remeter para a vida simples que a figura sagrada tem dentro do convento. “La araña gris” pode ser o desenho do pano que a freira borda, relacionando-se o “gris”, a cor cinzenta, com a maldade que se obtém através da mistura do branco (cor associada à luz e ao bem) e do preto (cor associada ao escuro e ao mal). Neste caso, o sagrado, uma figura de bem, poderá estar a pensar em algo maléfico enquanto borda, em algo que a Igreja poderá condenar.

Os “siete pájaros del prisma” podem simbolizar as cores das linhas com que a freira borda o pano, talvez até as cores do próprio arco-íris, e ainda a representação da liberdade através do pássaro.

Também “la iglesia gruñe a lo lejos como un oso panza arriba” significa que se ouve o som do sino pesado da igreja a bater, para talvez se celebrar uma missa.

Quanto a “el girasol”, esta é uma planta que pode remeter para o Sol, a estrela que nos ilumina e dá luz à Terra, tal como Deus ilumina a figura sagrada. Outra planta que igualmente pode remeter para a pureza do sagrado é “la magnolia”, devido à sua cor branca. “La luna” (a Lua) relaciona-se igualmente com o sagrado, de modo a simbolizar a hóstia (o pão de Jesus Cristo). Posteriormente segue-se a palavra “misa”, que corresponde à celebração religiosa do mundo cristão, e “las cinco llagas de Cristo”, que remetem para o momento de martírio de Jesus Cristo.

Os “caballistas” podem ser a lembrança masculina que a freira guarda consigo, no seu coração, conduzindo-a a “un rumor último y sordo” que “le despega la camisa”, isto é, ao seu mais alto ponto de excitação carnal.

“Al mirar nubes y montes en las yertas lejanías, se quiebra su corazón de azúcar y yerbaluisa” pode querer expressar que, quando a freira contempla uma paisagem que se encontra fora do convento, ela de imediato compreende que está enclausurada, não tendo nenhuma liberdade. E o seu coração dócil sofre bastante dentro das paredes frias do convento.

A última expressão do poema, “la luz juega el ajedrez alto de la celosía”, pode perfeitamente remeter para a situação de vida da figura sagrada. São as cores do xadrez, o branco e o preto, que se reflectem no chão do convento, uma combinação entre a luz e as barras pretas das janelas (símbolo da prisão), isto é, entre a luz - o bem - e o escuro - o mal.

Neste poema de Lorca, os sentidos também são muito importantes. Eles despertam a vivacidade e o fulgor da freira que se encontra aprisionada: em primeiro lugar, pelas paredes do convento e, em segundo, pela escolha que fez de se tornar

freira (uma figura sagrada). Os cinco sentidos são a única coisa que lhe resta e a deixam viver uma vida mais livre. Ela vê a cal, o mirto, as malvas, as flores, o girassol, os cavaleiros, o vento, o sol, etc. Ouve o silêncio, o rumor, os cavaleiros a galopar, etc. Prova o açúcar, as toranjas, etc. Cheira o mirto, as malvas, as ervas, as flores, etc. E, por fim, ainda pode tocar com as mãos no pano bordado, na camisa, etc.

Sendo assim, verifica-se que, no poema "La Monja Gitana" aparece apenas uma protagonista, a freira, que é a figura sagrada. No entanto, subsiste uma segunda pessoa presente na sua mente, um homem. Não é possível saber se essa figura masculina é um conhecido da freira ou se existiu antes alguma relação amorosa, algum contacto carnal com esse cavaleiro. Mas o que é provável é essa imagem de um homem montado a cavalo que aparece nos pensamentos da freira, fazendo-a sentir uma exaltação apaixonada.

Por um lado, sabe-se que a freira leva uma vida pura e casta, mas, por outro, ela sente a falta de uma vida apaixonada e lasciva. É aí que entra a imagem masculina. O homem ajuda-a a desacorrentar-se da vida solitária, monótona e silenciosa que leva, desencadeando o ardor, a paixão e uma excitação carnal nela. A freira deixa-se logo levar por ele, ao sentir uma grande veemência por tal sentimento. Só que, quando essa excitação carnal é alcançada, a freira sente-se abatida, frustrada e desanimada, pois regressa à realidade, deparando-se com a consciência de que vive e viverá enclausurada no convento para a eternidade. Neste caso, temos um sagrado que, ao dedicar-se inteiramente a Deus sofre, subjugando-se à amargura para o resto dos seus dias. Os seus desejos carnis são inteiramente proibidos pela Igreja. Mas ela não renuncia a eles, nem os afasta dos seus pensamentos. Para ela, estes são os pensamentos de felicidade (de bem) que lhe restam para que possa enfrentar as paredes frias e tristes do monumento (o mal).

De um certo modo, a freira dá prontamente a sensação de que se encontra no convento contra a sua própria vontade. Parece que foi forçada a converter-se em freira, apesar de não ter vocação para se dedicar apenas a Deus. Possuir vocação ou não, isso talvez não importou para a família que decidiu enviar a filha para o convento. Às tantas, pode ter sido também um capricho da família, que cobiçava cumprir alguma promessa a Deus ou ter entre a família uma pessoa pura, caridosa e bondosa que reflectisse e desempenhasse o papel de alguma Virgem.

A alma da freira tinha de ser única e só se deveria sentir atraída por Deus. Só que a freira pode ter conhecido, antes de entrar no convento, o amor carnal, como qualquer outra mulher, não o conseguindo banir do seu pensamento, nem do seu

coração. Isto declara que a figura do sagrado feminino também pode ter desejos iguais aos da mulher habitual. São sentimentos e desejos que se encontram enterrados no pensamento e na alma de um sagrado que vive em opressão e aprisionado, mas que, apesar disso, não desiste da sua liberdade mesmo que esta englobe fantasias maléficas e impróprias, proibidas pela Igreja.

Continuando com outro poema de Lorca, neste caso com "San Gabriel", verifica-se que esta figura sagrada é bastante diferente da freira. San Gabriel é um anjo que, ao contrário da freira, revela apenas o bem e uma imaculabilidade suprema. O poema foi dedicado a D. Agustín Viñuales e, como o título indica, San Gabriel é um dos quatro arcanjos (Uriel, Gabriel, Miguel e Rafael) de Deus. Gabriel é o anjo que anunciou à Virgem Maria, ao sagrado feminino, que ela iria dar à luz o menino Jesus.

Relativamente à estrutura do poema, este é composto por um número total de setenta versos e encontra-se dividido em duas partes. A primeira parte corresponde a uma estrofe de seis frases, das quais uma é de seis versos e cinco de quatro versos (no total, 26 versos). Nesta parte, Lorca descreve o anjo, salientando a sua beleza, a sua coragem e o enorme respeito e admiração que o mesmo desperta. Já a segunda parte consta de três estrofes, uma comprida e duas curtas (no total, 44 versos). Nesta parte, o anjo Gabriel chega até à casa de Anunciación e diz-lhe que será mãe. O anjo ainda lhe concede protecção divina e avisa-a, referindo o que irá acontecer ao seu filho. Por fim, ainda se fala de Jesus, que já cresce no ventre de Anunciación, e da partida do anjo.

Algumas palavras e expressões literárias do poema relacionam-se igualmente com o sagrado masculino (o arcanjo Gabriel) e com o sagrado feminino (Anunciación). Iniciando pelo nome "Gabriel", há a referenciar que este sagrado é o segundo anjo mais importante depois de Miguel. Mesmo que se considere que os anjos não são masculinos ou femininos, ele foi pintado em algumas iconografias religiosas como um sagrado feminino, apesar de aparecer quase sempre em forma masculina. Este anjo é considerado como um mensageiro de Deus ao homem e o proclamador da gravidez da Virgem Maria, simbolizando a capacidade de vencer as incertezas, as dúvidas e os medos.

A "manzana" (maçã) poderá remeter para o começo dos desejos do homem, isto é, para a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. A proibição de comer este fruto foi dada por Deus, porque não queria que os seres humanos alcançassem os seus desejos, mas Eva não seguiu as indicações de Deus e comeu a maçã. Desta forma, a maçã pode relacionar-se com o sagrado feminino, uma vez que foi ela que levou o homem

a pecar. Porém, a expressão “piel de nocturna manzana” do poema refere-se ao anjo, especialmente à sua pele de cor amarelada e à beleza exuberante que o anjo Gabriel encerra.

Quanto às palavras “nervio de plata caliente”, estas podem relacionar-se também com o anjo e ser apenas uma alusão ao membro masculino em estado de excitação. O termo “palomillas” refere-se à pomba que, simbolicamente, está associada à espiritualidade, representando a terceira pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo. Segundo o poema, a pomba representa o símbolo da paz, dando à Virgem Maria a sensação de que o anjo é puro e vem só a bem. Também a repetição da frase “Dios te salve, Anunciación” possibilita comprovar a preocupação que Gabriel demonstra por Maria, pelo seu bem-estar.

Similarmente, o uso frequente de algumas expressões – como “boca triste”, “lutos celestiales”, “niño llora” e “tres heridas” – difundem um profundo sentimento de mágoa, tristeza e castigo. Estas palavras podem dar a sensação ao leitor de que algo maléfico estará para acontecer no futuro. Ao longo do poema, não ocorre nada de mal, mas Maria, depois de saber que irá dar à luz, também fica a saber o que vai acontecer ao seu filho. O seu filho, Jesus Cristo, irá ser perseguido e morrerá na cruz para salvar os homens.

Nos versos “Anunciación de los Reyes // bien lunada y mal vestida” manifesta-se, por um lado, uma posição de privilégio e, por outro lado, uma inferioridade. Anunciación, que representa o sagrado feminino, neste caso a Virgem Maria, pode, por um lado, sentir-se muito feliz, uma vez que vai dar à luz o filho de Deus, mas, por outro lado, a sua vida dura e pobre e, mais tarde, a perseguição e a morte do seu filho impedem-na de desfrutar de algo bom na sua vida. Adquire-se a ideia de que as pessoas de bem são as que mais sofrem e as que são mais atormentadas pelo maléfico.

Como já se referiu, o poema começa com a aparição do anjo Gabriel, que pode ser um jovem cigano. A sua beleza é tão grande que não se pode comparar a nada, estimulando apenas veneração. Por um lado, ele é um sagrado bastante convincente, mas, por outra, é também ameaçador. Ao deparar-se com o outro sagrado, com Anunciación, uma jovem morena que, na realidade, personifica a Virgem Maria, o arcanjo oculta o seu entusiasmo, mas os astros reflectem o seu sentimento de contentamento no céu.

Para cumprir com a missão, o anjo adoptou uma forma humana: é jovem, tem a pele um pouco escura e uma atitude sedutora. Com a sua beleza, ele impressiona Anunciación, e o seu poder vai mais além do magnetismo e da força física, chegando

ao ponto de as guitarras vibrarem e soltarem um som. Por isso é que as pombas se manifestam perante ele.

As suas roupas são uma oferta que recebeu dos seus amigos ciganos; “alguém” lhe faz lembrar a dádiva para que compreenda que se encontra, de certa forma, em dívida para com eles e não negligencie o pedido de proteger um bebé que ainda não nasceu, mas que chora no ventre materno. Compreende-se que esse bebé é Jesus Cristo, e o seu choro é um resultado do palpite que tem sobre o seu futuro trágico.

A jovem dirige-se ao anjo Gabriel com carinho, admiração e simplicidade, dizendo-lhe que está feliz. O visitante sagrado recebe a permissão de Anunciación, podendo isto insinuar o no consentimento para um encontro amoroso. O anjo entra sorridente e Anunciación confessa estar contente. Mas algo se contradiz com o seu estado, pois ela fica a saber do primeiro sinal relativo à morte de Jesus Cristo. O anjo Gabriel pede para ela divina protecção e reconhece que ela é maravilhosa.

Visto de um ponto de vista mais religioso, dá a sensação que talvez possa ter sido Deus que apareceu a Maria sob a forma do anjo Gabriel, um jovem rapaz, porque a cumplicidade e o trato amoroso presente no poema é próprio de dois apaixonados. Já encarando um aspecto mais real, parece que estamos apenas perante um homem e uma mulher normal que decidiram unir o seu amor e conceber uma nova vida (humana). As condições em que se desenvolve esta união física são excelentes. Dois jovens que gostam um do outro, ele é bastante lascivo e sensual, ela é meiga e afectuosa, ele tem um propósito (engravidar a jovem) e ela entrega-se docilmente. É um ambiente mágico que leva a algo tão sagrado, à criação de uma vida humana, isto é, ao nascimento de um bebé.

A partir do sentimento que expressam um sobre o outro, nomeadamente Deus sob a forma de Anjo com a Virgem Maria, ou um simples rapaz cigano com uma simples moça cigana, pode-se determinar que existe uma atracção mútua, facilitando a sua união corporal e a posterior criação: o nascimento de um bebé.

O anjo dirige-se outra vez a Anunciación, solicitando de novo que Deus a salve. Além disso, ele acrescenta que as estrelas a irão acompanhar (“bien lunada”) e que o seu filho terá três feridas. Aqui é obvio que o desejo do anjo Gabriel é evitar o sofrimento de Anunciación. O arcanjo queria que Deus a guardasse de toda essa dor, nomeadamente das marcas malignas que o seu filho sofrerá na cruz para salvar o homem, absolvendo-o de todos os pecados.

No entanto, ela não dá atenção às suas palavras, já que se encontra ornamentada com a luminosidade do anjo. Ela menciona apenas, com amor, que já sente o leite a produzir-se. Isto é um sinal de que a jovem já se encontra grávida.

Mais uma vez, o anjo proclama o cuidado divino para com a jovem e refere que o seu filho será o fundador de “dinastias”, o que se poderá vir a relacionar com o futuro do Cristianismo.

Sentir um bebé dentro do ventre apanha a jovem rapariga de surpresa. O anjo emite um som, mas “tres almendras verdes” fazem tremer a sua voz. A jovem acabou de iniciar a sua vida afectuosa e, amorosa e com a cumplicidade da noite e das estrelas, o rapaz parte. O arcanjo Gabriel regressa ao céu, pois este já cumpriu a sua missão: a anunciação da gravidez de Maria.

Num outro poema de Lorca, já não se verifica um final feliz para a figura do sagrado. A figura sagrada é martirizada e condenada à morte. O poema tem como título “Martirio de Santa Olalla”, ocorre na cidade de Mérida e é dedicado a Rafael Martínez Nadal. O poema remete para a tragédia e a desgraça de uma rapariga.

Olalla, nome oriundo de Eulália, nasceu em Mérida por volta do ano 290. Aos catorze anos de idade, a jovem foi torturada e condenada à morte porque acreditava num só Deus. O culto a Deus e a Jesus Cristo tinha sido proibido, só que a jovem afirmava sempre publicamente que acreditava apenas num só Deus. Olalla recusava-se a louvar e a oferecer prendas aos deuses pagãos, aos deuses que o povo adorava e honrava. Para ela só existia um Deus Todo-Poderoso. Olalla não abdicou da sua fé cristã e, por isso, foi submetida ao sofrimento e ao castigo físico provocado através de facas, garfos e chamas. Ela nunca rejeitou as suas convicções até ao seu último dia de vida, o dia em que os soldados romanos torturaram e queimaram o seu corpo.

Quanto à estrutura do poema, este compõe-se de três partes que têm um papel de introdução, desenvolvimento e conclusão. A primeira parte, “Panorama de Mérida”, consta de uma estrofe de vinte e dois versos, dividida em sete frases de quatro, dois, dois, quatro, dois, dois, dois e quatro versos. A segunda parte, intitulada “El Martirio”, compreende uma estrofe de vinte e oito versos que tem nove frases, quatro de dois versos e cinco de quatro versos. A terceira parte, “Infierno y Gloria”, encerra duas estrofes. A primeira estrofe possui dezasseis versos e é constituída por uma frase de quatro versos, três de dois versos e ainda por seis frases de um verso. Já a segunda estrofe é formada a partir de oito versos, nomeadamente por uma frase de quatro versos, outra de dois versos e por duas frases de um verso.

Na primeira parte do poema, visualizam-se um cavalo e soldados. Além disso, é Inverno e está frio. Um monte aparece coberto e as árvores encontram-se sem folhas. A água está congelada e o céu bastante escuro, mas os instrumentos já estão a ser preparados para torturar a santa menina. Na segunda parte, aprecia-se a tortura de Olalla nas mãos do cônsul romano e dos seus soldados, que a mutilam e

queimam. Na última parte, o seu corpo negro e parado sobressai na paisagem repleta de neve. Quando chega a noite, começam a cair flocos de neve que cobrem o seu corpo e o embranquecem. Depois de passar por tanto sofrimento, Olalla sobe ao céu e é recebida com glória. Por fim, os anjos proclamam a sua santidade e pureza.

Além disso, existem também várias palavras e figuras literárias que aparecem ligadas à figura do sagrado feminino. Sabe-se que Olalla remete para Santa Eulália, a santa padroeira de Mérida. A sua festa celebra-se no dia dez de Dezembro, uma vez que foi nesse dia que ela morreu, precisamente no ano 304, depois de ser torturada. No lugar onde a enterraram, construiu-se um templo em sua honra, atraindo sempre muitos peregrinos de Deus. Olalla é vista como um símbolo de fé, de resistência, de valentia, de sacrifício e de sofrimento. Ela encarna o bem e a bondade. Olalla é perfeita. Já “los soldados”, “el Cónsul” e os “centuriones” personificam a violência, a imperfeição e o maléfico.

Quanto à expressão “Medio monte de Minervas abre sus brazos sin hojas”, esta quer dizer que as árvores que se encontram até ao meio do monte deixam ver os seus ramos sem folhas. Por outro lado, ao proferir apenas a palavra “Minerva”, verifica-se que remete na mitologia romana, para a deusa da sabedoria e das artes. Sendo assim, poderá comprovar-se uma certa união entre a menina com fé no Cristianismo e os romanos com fé nos deuses politeístas. Ambos não se deixam influenciar e acreditam naquilo que pensam estar correcto, nas suas profundas convicções. Só que existe uma grande diferença entre ambos, o sofrimento inocente e imaculado: a primeira (Olalla) é torturada pelas mãos dos segundos (soldados romanos), que provocam a sua morte e a sua subida aos céus, transformando a menina numa figura sagrada, nomeadamente em santa.

Já as palavras “Noche de torsos yacentes y estrellas de nariz rota aguarda grietas del alba para derrumbarse toda” descrevem que resta pouco tempo do escuro da noite, ou seja, na cidade, onde ainda dormem algumas pessoas, rompe o amanhecer.

Depois a frase “De cuando en cuando sonaban blasfemias de cresta roja” pode ter duas interpretações. Por um lado, pode significar que, durante alguns instantes, cantaram galos e, por outro, remeter para os soldados, de capacete romano, que emitiam alguns insultos contra Olalla. Seguidamente, “Mérida se corona de nardos casi despiertos y tallos de zarzamora”: sabe-se que a cidade será o cenário da tortura e da morte de uma jovem rapariga.

Sobre “Flora desnuda se sube por escalerillas de agua”, esta expressão pode perfeitamente abranger dois significados, um ligado à natureza e o outro à figura

sagrada. O primeiro pode indicar que a flora, no estado natural, cresce e sobe nos terrenos com água, e o segundo referir que a menina se encontra nua e pensa em subir aos céus por escadas transparentes (de água). Quanto aos termos “Un chorro de venas verdes le brota de la garganta”, estes remetem para o sangue que emerge quando a menina grita e é ferida mortalmente.

Continuando, “Donde sus pechos estaban se ven cielos diminutos y arroyos de leche blanca” é um sinal sobre as pequenas glândulas mamárias, a fertilidade e a disposição para a maternidade que subsistia no interior da jovem Olalla. “Mil arbolillos de sangre le cubren toda la espalda y oponen húmedos troncos al bisturí de las llamas” significa que a jovem rapariga tem as costas com grandes feridas de sangue devido ao martírio, mas que a amparam num primeiro instante da sensação penosa do fogo.

As seguintes palavras, “Centuriones amarillos de carne gris, desvelada, llegan al cielo”, referem o cortejo dos soldados que acompanhavam Olalla na tortura, levando-a depois ao céu. “Vibra confusa pasión de crines y espadas” fala da agitação que se formou quando morreu Olalla, envolvendo os animais e os homens.

“Su desnudo de carbón tizna los aires helados” poderá, no entanto, ser uma alusão clara ao físico da jovem santa, ou seja, uma referência ao seu corpo nu e queimado pelas chamas. O seu corpo escuro invoca prontamente a atenção no meio daquela paisagem gélida.

Outro termo do poema, “Noche tirante reluce”, pode ser uma menção à chegada de uma nova e inquieta visão nocturna, durante a qual brilham as estrelas no céu. Com os “Tinteros de las ciudades vuelcan la tinta despacio” deixa-se antever a imagem da cidade,, associada à escuridão e ao passo vagaroso da noite.

Os “Negros maniqués de sastre cubren la nieve del campo en largas filas que gimen su silencio mutilado” são bonecos escuros, com fatos de pano (espantalhos), que ostentam uma imagem da frustração humana. Curiosa é ainda a existência de um certo paralelismo entre a terra e o céu. Na terra, destacam-se os negros/pretos manequins que gemem. Ao inverso, no céu avulta o branco e saltam vidros coloridos, enquanto os anjos e serafins cantam. Simultaneamente existem o luto, a morte e o mal (praticados na terra), a celebração celestial, a vida e o bem (exercidos no céu).

Analogamente, o uso repetido de palavras como santa, branco, céu, neve e glória fazem pensar na bondade, no bem, na vida e na pureza da figura sagrada, mas também as palavras noite, negro/preto, garfos, facas, martírio, bisturi, espadas e chamas conduzem à ideia do mal, da crueldade, da desumanidade e da morte, neste caso às pessoas (os soldados) que torturaram e mataram a santa menina. A questão

de apelidar Olalla de santa com perseverança faz com que o leitor apreenda um sentimento de perda de uma pessoa que lhe parece familiar. Além disso, é transmitida uma certa sensação de impotência perante a evidência da morte de uma pessoa inocente, de um ser humano que nem sequer teve a hipótese de se defender quando foi condenado.

Como já foi mencionado anteriormente, o poema começa com a caracterização geral do lugar e com um sinal prévio da morte de Olalla. A água congelada ("en vilo") faz reluzir ("redoraba") as requintadas irregularidades dos rochedos. O céu está escuro, é noite e as pessoas procuram o descanso, só que algumas estão prestes a acordar para praticarem crueldades que dantes não exerciam. Ouve-se o canto do galo e as maldições pronunciadas pelas pessoas contra a figura sagrada. Os lamentos da santa escutam-se com bastante força quando os flocos de neve começam a cair do céu ("al gemir, quiebra el cristal de las copas"). Numa roda, afiam-se os instrumentos que servirão para matar a santa e logo aparece sobre a cidade a claridade do amanhecer, junto com outro aviso de morte: a presença das plantas que lembram o martírio da santa ("Mérida se corona de tallos de zarzamora").

Após está descrição do lugar, Olalla é submetida à tortura. O seu corpo branco fica sem roupa ("flora desnuda") e os seus olhos deitam lágrimas. O Cônsul pede uma bandeja para pôr os seus seios. Ao serem arrancados, a figura sagrada grita e sangra. A sua pélvis treme de dor e impotência ("enredado como un pájaro en las zarzas"), mas as suas mãos cortadas guardam ainda parte da sua espiritualidade e crença em Deus ("pueden cruzarse en ténue oración"). Olalla suporta o sofrimento para não negar Deus. Ela sente que, no seu ser mais profundo, deseja aproximar-se a Deus, só que esse achegamento ao sagrado leva-a a ser condenada pela sociedade e, mais tarde, a conhecer o sofrimento, a desgraça e a morte.

As costas da menina encontram-se ensanguentadas, fazendo endurecer a sua pele quando entra em contacto com o fogo. Olalla é conduzida ao céu pelos soldados, ou seja, por pessoas que representam o maléfico. Mais uma vez, parece que o mal atinge e amortece o bem, neste caso as pessoas puras, bondosas e caridosas. Talvez se possa comparar este acto ao martírio de Cristo. Da mesma maneira que Cristo suportou a dor, a menina também suportou e aguentou um castigo injustamente, sem sequer ter a opção de se defender. O mal devorou o bem, e mais uma vez quem sofreu foi uma pessoa pura e repleta de virtudes.

Quanto aos seios da menina, os mesmos são levados ao Cônsul numa bandeja; um acto de violência comparável à história bíblica de São João Batista - a imagem da cabeça degolada servida numa bandeja ao rei.

Na terceira parte do poema, reconhece-se o chão cheio de neve com a forma das ondas que decerto foi produzida pelo vento. Olalla encontra-se suspendida numa árvore ("Olalla muerta en el árbol"), e a sua postura assemelha-se à de Jesus Cristo pendurado na cruz e sem vida. O seu corpo nu, frágil e queimado entenebrece o frio branco dos céus (a neve que cai) e as horas nocturnas avançam. A noite está prestes a chegar e os espantalhos escuros ("negros manequís de sastre"), colocados nos campos de neve, choram a morte de Olalla ("gimen su silencio mutilado"). A neve começa a cair, e o branco vai-se acumulando à volta do seu corpo, envolvendo-a num lençol ("Escuadras de níquel juntan los picos en su costado").

O seu espírito puro leva-a a alcançar o céu e a abandonar a terra, lugar onde o mal, a sombra, a imperfeição e o erro estão sempre presentes. Então, a menina abre-se para uma vida espiritual mais digna e verdadeira, conseguindo elevar a sua alma a um nível de superioridade. Esse estado repleto de eminência vence qualquer outra pessoa com pensamentos e concepções maléficas. A sua imaculabilidade, calma, crença, serenidade e segurança profunda fazem com que o sagrado feminino consiga superar primeiramente o mal e levam, de seguida, o leitor a crer que, para se aproximar a Deus, há que sofrer primeiro na terra.

A terra pode ser vista no poema como um lugar negro e escuro, onde as forças do mal tentam progredir nas pessoas conforme a vontade de cada um. Como já refere o título da terceira parte, "Infierno y Gloria", a terra pode ser uma espécie de inferno onde o ser humano, mais cedo ou mais tarde, tem tendência a dedicar penas horríveis e perpétuas à maior parte das suas criaturas. O homem possui sempre a opção de escolher um determinado caminho, o do bem ou o do mal. Só que na maioria dos casos o ser humano esquece o bem e prefere exercer o mal. Por outro lado, o bem e o mal podem ser apenas um fruto da existência do ser humano e duas realidades que dependem bastante uma da outra. Pois, segundo São Tomás, Deus permite muitas vezes o mal com a intenção de defender e proteger os bens maiores.

O inferno e a glória podem ainda representar o estado de consciência do espírito, segundo o bem ou o mal que se realiza. Nenhum castigo é eterno e tudo depende da vontade da alma de cada um, se se pretender melhorar a própria condição. Olalla desejava melhorá-la e, por isso, seguiu sempre o caminho do bem. Já os soldados e as pessoas que a condenaram aderiram ao mal, escolhendo o

caminho da falsidade, um caminho que pode conduzir as suas almas para um castigo eterno ou temporário.

Depois, vindo do céu, sobressai o Sol acompanhado por um coro de vozes e pelo canto dos rouxinóis (“entre gargantas de arroyo y ruiseñores en ramos”). A luz é alterada, parecendo o vidro colorido de uma igreja (“¡Saltan vidrios de colores!”). Olalla, que já tinha sofrido e aguentado uma primeira transformação, quando passou de viva a morta, é agora outra vez transformada. Ela é o objecto e a matéria de uma segunda mudança porque se converte na própria pureza (“blanca en lo blanco”).

Quando sobe ao céu, toda a desgraça e sofrimento obtidos na terra são banidos, levando a pensar que o mal não existe. Mas o facto é que o mal existe mesmo sob a forma de violência, punição, castigo, etc. Só que, neste caso, é uma menina que aguenta, no seu próprio corpo frágil, as marcas dessa realidade obscura. Porém, ao contracenar com essa realidade funesta, a menina também ajuda os outros seres humanos a distinguir o bem do mal. A santa assume o caminho do bem e da paz e o conhecimento da verdade, sobretudo a fé em Deus, esquecendo completamente a realidade violenta do mundo e as torturas que os soldados lhe aplicaram. Para isso, Olalla seguiu apenas a voz do seu interior, a súplica do seu coração. Não se deixou levar por palavras ou citações que favoreciam apenas o mal e dividiam as percepções e os pensamentos das pessoas. Olalla, ao sacrificar-se por livre opção, pela crença em Deus Pai Todo-Poderoso, afastou o perigo e o estratagemas dos deuses pagãos que lançavam, perante o olhar de Olalla, a desordem e o tumulto. Todo esse mal é eliminado e a graça de Deus proporciona a Olalla uma nova realidade, isto é, a fé numa vida eterna, esplêndida e transbordante, numa vida com o espírito e a alma purificados pelo sofrimento. Essa pureza alcançada é ainda confirmada pelos anjos e serafins chamando-a de santa três vezes (“Santo, santo, santo”). Curioso é também o uso do número três no final do poema, remetendo imediatamente para uma perfeição trinitária, ou seja, para a manifestação do sagrado. Três vezes é Olalla chamada “santo” e três são igualmente as manifestações de Deus. No princípio, vê-se em Deus, o Pai e o Criador, depois em Cristo, o Filho Redentor, e o Salvador e actualmente no Espírito Santo, o Consolador. Estas três revelações de Deus são, para com os homens, o testemunho perfeito da sua existência, poder, amor, misericórdia, bondade e perdão. Assim, Olalla é vista como um sagrado perfeito que se pode igualar plenamente aos três elementos da Santíssima Trindade, desvendando todo o auge da sua glória. Da mesma forma que Deus criou a vida, Olalla consegue igualmente conceber no seu ventre uma nova vida, dando à luz um ser humano. Além disso, Olalla também foi torturada como Jesus

Cristo, com o intuito de salvar e resguardar a fé em Deus. A santa menina serviu para absolver todos os delitos e ofensas que os homens proferiram contra Deus. E ainda, após a sua morte, ela exerce as mesmas funções que o Espírito Santo. Olalla consegue dar auxílio, conforto e consolo aos homens e às suas almas, sobretudo a todos os seres que procuram alcançar a pureza e a perfeição espiritual, isto é, a veracidade na fé e um encontro místico com o sagrado.

A alma de Olalla atingiu o limite de todas as suas provas, ultrapassou o sofrimento, conquistou méritos e assegurou a sua ascensão ao céu. Nesse caminho doloroso e contínuo, ela constituiu e afirmou a unidade da sua essência, mostrando a sua beleza e bondade celeste e imortalizando ainda a sua imagem de santa.

Este trajecto místico e a adoração pela figura sagrada são bem visíveis num outro poema, intitulado "Nacimiento de Cristo". Mais uma vez, Lorca tenta enaltecer e eternizar a imagem da figura sagrada, neste caso a de Jesus Cristo, remetendo para o seu nascimento, que ocorreu na cidade de Belém, segundo os escritos bíblicos. Além disso, Lorca consegue ainda que o leitor demonstre uma certa compaixão por esse sagrado e pela época natalícia. Como já o título indica, "Nacimiento de Cristo", o poema oferece uma visão folclórica do nascimento de Jesus Cristo em Belém. Só que esta imagem típica, a do nascimento em Belém, é um pouco destorcida pelo poeta, uma vez que ele a insere em plena cidade de Nova York. O básico do poema é, portanto, a mudança do formato tradicional do nascimento de Jesus e a captação de alguns instantes que ocorreram até o menino nascer. Os momentos que se expõem no poema são dois. O primeiro descreve a aproximação dos pastores que, segundo as escrituras bíblicas, pretendiam ver o menino recém-nascido. O dia estava prestes a começar, no céu viam-se relâmpagos e, ao lado do menino, ouviam-se as vozes de dois animais. Já o segundo momento do poema consiste em esclarecer o destino do menino Jesus. Acabado de nascer, Lorca remete para os presságios negativos acerca do menino, nomeadamente para a futura imagem de Cristo, uma imagem de sofrimento, mal recebida e incompreendida pelas pessoas.

Quanto à estrutura, o poema consta de cinco estrofes, cada uma com quatro versos (no total vinte versos). O narrador encontra-se onnipresente, uma vez que descreve brevemente alguns momentos do nascimento e do futuro destino de Cristo. A primeira estrofe menciona a aproximação dos pastores ao recém-nascido, nomeadamente a sua chegada. A segunda e terceira expõem o amanhecer tormentoso e os males que se aproximam. A quarta estrofe centra-se no menino recém-nascido e no seu ambiente e futuro perturbante. Já a última estrofe remete para a festa natalícia de um Manhattan coberto de neve. Esta aglomeração de

algumas componentes desfavoráveis acerca do tempo pode ser um séquito adequado ao destino funesto de Jesus Cristo ou talvez um premonitório aviso ao seu nascimento.

Como já foi mencionado, o poema pode entender-se na sua globalidade como um sistema de pistas premonitórias, indo desde o nascimento do menino até ao seu futuro como Jesus Cristo. Além disso, Lorca dá também mais importância às imagens simbólicas e figuras literárias do que ao próprio sentido do conteúdo. As imagens e as figuras são mantidas ao longo do poema e algumas delas de forma irracional, levando até a uma interpretação dramática da história convencional acerca nascimento do menino Jesus. Manifesta-se um dramatismo profetizado e adivinhado que apresenta o nascimento como uma antecipação implacável do martírio de Cristo.

Para além de algumas imagens irracionais e emblemáticas, o que importa realmente é o menosprezo do cenário infantil do nascimento (de uma figura sagrada) ao ser encaixado num violento contraste com a dor, o sofrimento, o castigo, a solidão futura e a carga de protesto e oposição que terá de aguentar.

No entanto, para que se perceba melhor a temática do poema, há que analisar os versos, nomeadamente várias palavras e figuras literárias, relacionando-as ou associando-as à figura do sagrado masculino, neste caso à vida de Jesus Cristo.

O verso “Un pastor pide teta por la nieve que ondula” pode aludir aos pastores que ainda não chegaram ao pé do menino, uma vez que custa caminhar pela neve fria. Mas, nesse percurso, não são os pastores que pedem mama, mas sim os seus cordeiros. Esta inversão conceitual do funcionamento da realidade encontra-se logo no início bem assente, guiando o leitor a uma interpretação em primeira instância. O objecto de petição “teta”, uma expressão de origem coloquial e popular, tem uma perfeita justificação contextual e explícita, pois ela pode remeter para o menino recém-nascido que precisa do leite da mãe. Por outro lado, como Lorca refere o natal nova-iorquino, o pastor pode também ser um mendigo que, no meio da neve, pede esmolas. Outra curiosidade é a presença da neve, comum em Belém (quando nasceu o menino) e na cidade de Nova York (quando se festeja o nascimento do menino).

Os “blancos perros tendidos entre linternas sordas” podem apontar para os cães dos pastores, cobertos de neve. Por outro lado, os cães brancos podem ser os mendigos de Nova York que, durante o inverno frio e cheio de neve, se encontram deitados na rua, sem possuírem qualquer abrigo que os aqueça.

Quanto à frase “El Cristito de barro se ha partido los dedos en los filos eternos de la madera rota”, esta pode remeter para a primeira percepção que os pastores

têm quando chegam ao sítio onde se encontra o recém-nascido. Também se pode entender que a figura de barro do menino Jesus, ao ser instalada no presépio cada ano e depois retirada e guardada para o ano seguinte, poderá ter sofrido algum acidente, partindo os dedos ou outra parte do corpo. Com efeito, sabe-se que a representação do menino Jesus é uma figura que estende sempre os braços, dando acolhimento às pessoas que dele necessitam. Noutra sentença, esta frase pode difundir um primeiro indício do destino sofrido de Jesus Cristo, associando-o à crucificação, isto é, às mãos e aos pés estendidos e pregados na madeira quebrada de uma cruz.

Sobre os seguintes versos, “¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!” e “Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro”, pode-se dizer que, dos pés frios do menino, se aproximam as formigas e, por entre as nuvens do céu, vêem-se dois relâmpagos. Só que, seguindo uma outra análise, estes dois versos podem remeter para os pés de Jesus quando foi pregado na cruz e dos quais se avizinhavam as formigas. Os “Dos hilillos de sangre” podem pressupor o corrimento de sangue do crucificado, levando a que, após a sua morte, houvesse uma grande tempestade e se abrisse a terra.

Já “Los vientres del demonio resuenan por los valles golpes y resonancias de carne de molusco” remete para o momento do nascimento do menino Jesus. Um momento que é dominado por uma tempestade demoníaca e pela caracterização da sonoridade do recém-nascido (“resonancias de carne de molusco”). De facto, o molusco (o menino) ao ar, fora da sua concha protectora (do ventre de sua mãe), compreende o exterior como um choque directo (golpes), uma realidade que lhe é desconhecida. Neste sentido, recorda-se igualmente que, na hora da morte de Cristo, houve uma grande tempestade com ruídos perturbadores.

A seguir, a frase “Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes coronadas por vivos hormigueros del alba” pode indicar que os lobos e os sapos cantam ao recém-nascido por entre as ervas que são iluminadas pelo despertar do sol, isto é, pelas luzes do amanhecer (“los vivos hormigueros del alba”). Há a lembrar que o nascimento do menino foi durante a noite, numa zona campestre em Belém. Além disso, os sapos e os lobos podem perfeitamente remeter para a presença das pessoas temíveis e ameaçadoras que condenaram Jesus Cristo. “La mula tiene un sueño de grandes abanicos y el toro sueña un toro de agujeros y de agua” pode apontar para os animais que faziam companhia ao menino Jesus. Contudo, esta frase também abre uma outra via interpretativa, remetendo para o touro que pode ser visto como vítima de sacrifício com um ritual que termina na morte, ou seja, um ritual sangrento próprio da paixão e da morte de Cristo.

Na quarta estrofe, “El niño llora y mira con un tres en la frente” remete para as lágrimas do recém-nascido enquanto ao mesmo tempo, diante dos seus olhos, estão os três Reis Magos. Porém, as palavras “tres en la frente” podem abranger outras tríades sagradas, como por exemplo os três pregos da cruz (o primeiro para a mão esquerda, o segundo para a mão direita e o terceiro para os pés), a morte de Cristo às três da tarde ou a Santíssima Trindade (grupo de que faz parte). Além disso, em todas as iconografias de Jesus Cristo na cruz, o mesmo costuma aparecer a chorar, e o sofrimento que irá ocorrer no futuro é antecipado pelo choro do menino.

Analogamente, “San José ve en el heno tres espinas de bronce”, ou seja, São José vê três espinhos no meio do feno. Estes três espinhos de bronze podem ser os três pregos da cruz ou três espinhos da coroa do crucificado. Quanto a “Los pañales exhalan un rumor de desierto con cítaras sin cuerdas y degolladas voces”, apura-se que o recém-nascido se encontra agasalhado com alguns panos e, ao mesmo tempo, ouvem-se ruídos e vozes de alguns cânticos. Mas a menção aos “pañales” que “exhalan un rumor” e “degolladas voces” pode ainda remeter para as poucas roupas do crucificado e para o trajeto vital de Cristo como, por exemplo, o episódio da matança de crianças inocentes ordenada por Herodes ou o assassinato de Cristo e dos dois ladrões na cruz. Ligando estes dois crimes, a matança das crianças inocentes pode perfeitamente ser um anúncio da sua futura condenação e morte.

Por fim, na última estrofe, “La nieve de Manhattan empuja los anuncios y lleva gracia pura por las falsas ojivas. Sacerdotes idiotas y querubes de pluma van detrás de Lutero por las altas esquinas”, Lorca restitui outra vez ao leitor o cenário nova-iorquino. A neve empurra os anúncios e dá fineza a alguns edifícios da cidade. Ela cobre os edifícios com uma pele nova, proporciona-lhes uma nova dimensão e estética, transformando a cidade numa componente natural e pura, devido à sua cor.

De acordo com a ideia de que o protestantismo também se encontra presente em Nova Iorque, Lorca descreve os sacerdotes e os anjos (“querubes de pluma”) como seguidores de Lutero. Talvez o autor queira recordar que foi através de Jesus Cristo que se criaram outras doutrinas, como por exemplo a protestante e a ortodoxa. Na verdade, são crenças que fazem parte do Cristianismo tal como o catolicismo, venerando Jesus Cristo e Deus. Todos os crentes, protestantes ou católicos, são idênticos. Todos celebram o Natal, o nascimento de uma figura sagrada que, ao longo da sua vida, foi atormentada e, por fim, condenada à morte para a remissão dos pecados do homem.

Porém, existem pessoas que, mesmo seguindo as palavras de Deus e de Jesus Cristo, não têm uma fé real nem verdadeira. São vários os membros da Igreja

(sacerdotes e clérigos) que, apesar de serem comparados ou associados a uma figura divina, pura e bondosa, tendem em ser falsos, atraíndo Cristo e a fé em Deus. Ignora-se a essência da fé, dando mais importância às "altas esquinas", aos edifícios nova-iorquinos, religiosos ou civis, contaminados pela moral da ganância e do dinheiro. Percebe-se que, em pleno século XX, a figura sagrada, sobretudo a comemoração do nascimento do menino Jesus, já não detém nem conserva a mesma importância que chegou a encerrar nos séculos anteriores.

O nascimento de Cristo tornou-se mais numa festa que se centra no consumismo, ignorando o louvor e a fé num sagrado puro e bondoso. A procura incondicional da fé em Deus, isto é, em algo superior ao homem, em algo puro, invisível e disperso por toda a parte, deixou de existir na vida das pessoas.

Portanto, nos quatro poemas que se analisaram, o leitor depara-se com um sagrado que foi arruinado pela sociedade: isolou-se, sofreu, foi castigado e morreu. Verifica-se sobretudo um sagrado de bem que é punido pelo mal. O sagrado tem maioritariamente um destino sofrido, sendo uma vítima nas mãos da sociedade.

Sabe-se que o sagrado esteve sempre presente dentro da mente do homem. Todas as pessoas adoptaram uma forma de representar a imagem do sagrado, encarando-a com diferentes olhos. E essa força enigmática foi também vista, apreciada e avaliada de diferentes formas por Dalí, Buñuel e Lorca. Neste sentido, o próximo capítulo irá abranger uma breve reflexão sobre a figura sagrada nos três surrealistas, procurando esclarecer se o seu objectivo seria realmente uma aproximação a Deus.

CAPÍTULO 4 - ENCONTRO COM O SAGRADO

4.1. Breve reflexão sobre o sagrado em Dalí, Buñuel e Lorca.

Como já se referiu nos capítulos anteriores, o sagrado foi admirado e louvado sob diferentes formas na pintura de Dalí, no cinema de Buñuel e na poesia de Lorca. Os três surrealistas mostraram um sagrado masculino e feminino bastante sofrido e misericordioso. A figura sagrada raramente anteviu a “imperfeição” nas pessoas e tentou sempre disseminar a palavra do amor, da amizade, da ajuda, do auxílio, etc.

Em Dalí, temos a imagem de Santo António e do Crucificado, em Buñuel, Nazarín, Viridiana e Simão e, em Lorca, a freira cigana, Santa Eulália e Jesus Cristo. Todas estas figuras sagradas que reflectem apenas o bem e a verdade, irradiando ao mesmo tempo ordem e harmonia na sociedade, tendem a aguentar mais o castigo, a dor, o infortúnio e o mal do que qualquer outro ser humano. São figuras que se assemelham à “perfeição”, pois elas mostram uma dura resistência na fé e acreditam na bondade do homem. Mostra-se que a figura sagrada pode ser um sinal de esperança num mundo que se encontra despedaçado e corrompido.

Além disso, visualiza-se por inteiro um sagrado que aponta para um interior e exterior harmonioso. Todas as características de bem, isto é, a pureza, a bondade e a misericórdia são os atributos associados à alegoria sagrada de Dalí que, para reforçar ainda mais essa concepção, é completada pela ideia da “beleza corporal”.

Esta feição, a de ponderar o corpo feminino como algo sagrado, é igualmente bem visível no filme de Buñuel, *Viridiana*, e ainda nos poemas de Lorca, “La Monja Gitana”, “San Gabriel” e “Martirio de Santa Olalla”. Nestes casos, o corpo feminino abrange tudo aquilo que se pode entender por perfeito e maravilhoso, ou seja, a mulher é a fonte de inspiração destes artistas, ajudando-os a libertar uma visão diferente do que se poderá entender pelo sagrado.

Dalí, Buñuel e Lorca acreditam e estão convencidos de que existe um sagrado que é digno de ser adorado e exposto ao mundo. No entanto, apesar de existirem algumas semelhanças na representação das figuras sagradas, cada um dos artistas optou por usar formas diferentes para retratar essa dimensão sacra.

Dalí recorreu a Santo António, à deusa Leda e Vénus, à Virgem Maria e a Jesus Cristo para representar o bem e a bondade de Deus. Já Buñuel seguiu outro molde, baseando-se mais na imagem dos padres, das freiras e noutras figuras da Igreja, ele pôs em dúvida a existência de Deus, dando a sensação de que queria eliminar

definitivamente o sagrado, isto é, o bem. Porém, na cena final de *Nazarín*, o bem reaparece a partir de um gesto de caridade: sobretudo quando uma aldeã mostra compaixão por Nazarín, oferecendo-lhe a única coisa que tem na mão, um ananás. Com o acto espontâneo, a esperança e a fé em Deus são retomadas. Por fim, Lorca recorre também à representação da freira, à do anjo Gabriel e da Virgem Maria, à de Santa Eulália e à do menino Jesus para caracterizar, tal como Dalí, apenas o bem e a bondade (Deus).

Em geral, o que mais importou para estes três artistas poderá ter sido a sua própria fé e crença em algo superior e melhor que os homens. A representação da figura sagrada não interessa para nada. Ela é completamente irrelevante. Não interessa nada se a mesma é um homem ou mulher, alta ou baixa, gorda ou magra. O que realmente importa é reconhecer em si próprio e em cada ser humano o sagrado.

Porém, existem algumas pessoas que desejam uma imagem do sagrado para andarem com ela, por assim dizer, para trazerem "Deus" sempre consigo, na sua mente ou na carteira. Neste sentido, essa figura pode surgir a partir de um quadro, a partir de um filme ou da escrita, proporcionando ao ser humano de, uma vez por todas, uma válida representação do sagrado: uma imagem, tal como Dalí, Buñuel e Lorca conceberam.

Poder-se-á atribuir ao sagrado uma imagem? Poder-se-á obter uma imagem concreta de Deus, tal como fizeram Dalí, Buñuel e Lorca? A Bíblia salienta no Antigo Testamento que não se faça nenhuma imagem do sagrado, ou seja, de Deus. Pois, Deus é sempre diferente daquilo que se imagina. Sempre com algo a mais ou a menos daquilo que as pessoas gostariam que tivesse.

Capturar ou manter a imagem do sagrado: isso não é Deus, que se revelou à humanidade sob a forma de Jesus Cristo. O sagrado são as experiências que realmente levam a acreditar nele. Cada um pode descobrir o seu próprio sagrado, desde que tenha fé nele como fizeram os três surrealistas espanhóis.

Outra particularidade é que, no Antigo Testamento, Moisés pergunta pelo nome de Deus e o mesmo menciona apenas que é aquele que está presente. Provavelmente isso significa a promessa de que o sagrado (Deus) se encontrará sempre presente para o seu povo e toda a humanidade. O sagrado não tem imagem, mas encerra uma promessa e, portanto, um evento no qual se envolvem todos os seres humanos. Respondendo à fé no sagrado e indo ao encontro das pessoas, Deus torna-se bem visível. Nestas ocasiões é quando o sagrado revela o seu rosto, a sua imagem. Sempre que as pessoas se desculpem umas às outras e defendam o bem, o

sagrado estará sempre presente e dirá “eu estou aqui”. Sempre que as pessoas se juntem e pratiquem o bem e façam a paz, o sagrado existirá.

Quem é o sagrado para Dalí, Buñuel e Lorca? Ele poderá existir? Estas são questões infinitas, para as quais os três surrealistas pretenderam obter uma resposta. Claro que, para eles, o sagrado existe. O sagrado é a única realidade. Ele habita dentro de todas as pessoas, conseguindo difundir a agudeza do seu idealismo e perfeição.

Mas será que ele está presente? Poderá, por trás de todos os nomes e formas, existir uma essência desconhecida, sem nome e sem forma? Poderá descobrir-se uma autoridade suprema, por trás de todas as autoridades? Será que, por trás de todas as luzes se acha a luz de todas as luzes? Será que, por trás de toda a efemeridade se manifesta o eterno absoluto? Poder-se-á, por trás do tempo, minutos e horas, exterioriza-se uma eternidade intemporal? E por fim, será que, por trás do ódio e das guerras se encontra um amor desconhecido?

Só conhecendo bem o sagrado, ou imaginando-o, é que se pode obter algumas respostas a estas questões. Dalí, Buñuel e Lorca tentaram dar uma resposta a este tema infinito que, até aos dias de hoje, permanece inexplicável para o ser humano. Os três artistas imaginaram e conceberam uma figura sagrada segundo as suas concepções, remetendo para tudo aquilo que subsiste no nosso mundo.

Neste sentido, pode-se afirmar que o sagrado é a totalidade de tudo aquilo que existe, da vida e da morte, bem como do consciente e do inconsciente. Ele encontra-se livre do mal e de todas as restrições. Ele é omnipresente, onnipotente e onnisciente. Além disso, não tem um início, meio ou fim. Ele habita em todos os seres humanos. Será que ele pode ser a perfeição? A mestria que todos os homens desejam alcançar, não sabendo bem como? De facto, esta é uma das questões que se deixa em aberto.

Mas, se encararmos o sagrado como a única realidade neste universo, há então que associar a Deus a perfeição. Essa perfeição e mestria foram alcançadas por Dalí a partir da pintura, por Buñuel com os seus filmes e por Lorca com os poemas. Eles deram vida ao sagrado, mostrando que o mesmo está sempre presente. O sagrado não desaparece. Tudo (todo o universo) depende dele e ele não depende de nada. Ele é a verdade que não se conhece, uma realidade que não se percebe.

O sagrado de Dalí, Buñuel e Lorca são divindades que declaram um fim e um objectivo. Os seus santos, anjos, freiras, padres, Virgens Marias, Deuses e Jesus Cristos são o centro ao qual se direcciona tudo. Estas figuras são: a meta mais elevada e o maior bem do mundo. Todas estas figuras remetem para o sagrado,

nomeadamente para Deus, sinónimo da imortalidade, libertação, bondade, pureza, paz, alegria e amor.

Mas, afinal, o que é o sagrado (Deus) para os três surrealistas? Talvez quando Dalí olhava para as tintas, as cores e as suas telas, podia antever Deus a partir delas. Essa visão levava-o possivelmente a pintar aqueles quadros celestes, imagens fora da realidade que parecem ser perfeitas (tal como uma fotografia).

Quiçá quando Buñuel realizava os filmes, podia igualmente avistar alguma particularidade de Deus. Quem sabe? Será que foi através das fitas, das encenações e dos actores que via Deus? Provavelmente quis dar a conhecer a imagem que tinha de Deus à humanidade, tal como Lorca. Será que Lorca também viu Deus através da tinta, das folhas e das palavras?

Certo é que os três quiseram representar a figura sagrada a toda a humanidade, utilizando todos os seus dotes/dons artísticos. Esses "dons" podem ser algo divinal, uma vez que nem toda a gente tem jeito para pintar, realizar filmes ou escrever poemas. Cada pintura, cada filme ou cada poema pode designar a parte de uma maravilhosa expressão do sagrado que, em todas as coisas, merece ser glorificado, devido aos dons e talentos atribuídos a Dalí, Buñuel e Lorca.

É difícil explicar o que é o sagrado para cada um, uma vez que existem várias ideias daquilo que poderá ser. Cada pessoa tem a sua própria ideia do sagrado (Deus). Por exemplo, o Deus de um chinês pode ter um nariz achatado e os olhos rasgados e o Deus de um cristão usar uma cruz. E para outras pessoas Deus pode ter ainda asas.

Tal concepção antropomórfica do sagrado cabe a cada um. Afinal, a coisa mais importante do universo é o desenvolvimento de uma ideia correcta de Deus, dado que a fé nele pode dirigir a vida de cada um, tal como aconteceu com Dalí, Buñuel e Lorca. Eles tinham fé e essa fé levou a que conseguissem realizar todas as suas obras artísticas, indo ao encontro do sagrado.

Além disso, só o pensamento de que existe algo superior a tudo leva o homem a querer alcançá-lo. Só que, neste âmbito, o homem apresenta-se apenas como um mero seguidor do sagrado, atribuindo-lhe fisionomias diferentes para que possa se identificar com ele. É que, segundo certas convicções, o sagrado pode dar força aos sentidos, à mente, às partes do corpo, oferecendo ao homem a vontade de viver. Ele dá a vida. Já o homem, comparando-o com o sagrado, é um mero "nada". De facto, o homem segue apenas aquilo que é imposto por "alguma força maior" que possa existir.

Finalizando, o sagrado pode ser tudo. Ele é um segredo que não se consegue desvendar. Muitos tentaram descobri-lo, tal como Dalí, Buñuel e Lorca, utilizando diversos talentos para reproduzir a figura sagrada. Mas qual teria sido a razão para tal tentativa? Será que os três artistas pretendiam aproximar-se a Deus? Esta é uma das questões que se irá desenvolver no próximo subcapítulo.

4.2. O objectivo de Dalí, Buñuel e Lorca com o sagrado: Aproximação a Deus?

Como já se pôde antever, o sagrado foi uma componente importante nos trabalhos de Dalí, Buñuel e Lorca. Cada artista representou-o à sua maneira, nomeadamente sob a forma como cada um o visualizava na mente. De facto, eles tinham um motivo para retratar o sagrado daquela forma. Será que Dalí, Buñuel e Lorca queriam aproximar-se a Deus? Será que queriam relacionar-se por inteiro com Deus, de modo a obter uma resposta para todas as suas dúvidas e incertezas?

Portanto, com as várias representações do sagrado, queria-se evidenciar que o sagrado permanece um mistério. Ele é um motivo recorrente da teologia Cristã que perdura até hoje, encontrando-se ainda difundido de forma muito ampla nas mentes do ser humano.

Logo, a imagem que a humanidade possui de Deus é fácil. Sabe-se que, ao longo da história, o sagrado foi retratado e visto de acordo com um único molde, remetendo apenas para o bem. Só que muitas vezes não se sabe ao certo qual é que pode ser a sua verdadeira figura. Na maioria dos casos, a resposta a essa questão foi facultada desde a origem do mundo, sendo ela uma visão fixa da consciência e do conhecimento à qual o homem pretendeu aproximar-se.

Neste sentido, Dalí, Buñuel e Lorca podiam ser, no seu interior, homens de Deus que representaram Deus da maneira mais correcta. Eles mostram diferentes casos: passam por uma imagem mais tradicional e dilatam outras possibilidades que rapidamente declaram o inalcançável.

Mas como é que Dalí, Buñuel e Lorca possuíam imagens diferentes relativas à forma de Deus? Seja como for que eles apresentem o sagrado, o que permanece é a intenção e a opinião. Não importa a maneira como eles encaram o sagrado, mas sim que a aproximação a Deus suceda.

Os antepassados ensinaram que somente uma aproximação pessoal a Deus é que pode dar a escolher a liberdade da culpa. Talvez por isso é que Dalí, Buñuel e Lorca viram como tarefa importante mostrar às pessoas do seu meio como é que Deus é fisicamente e qual o seu relacionamento pessoal com os seres humanos. Os três

surrealistas entram num relacionamento com Deus, criando uma figura de Deus de forma criativa (com pinturas, filmes e poemas).

Pois foi precisamente devido às suas vidas pessoais, sobretudo às relações quotidianas com a família ou com amigos, que os três artistas deram a conhecer ao mundo a natureza do sagrado. Através de pinturas criativas, de filmes provocantes e de poemas sensíveis, os três surrealistas apelaram às pessoas, convidando-as a aproximarem-se de Deus e a glorificarem a imagem sagrada.

Todos os seres humanos vivem sozinhos e em conjunto. A fonte de onde tiramos forças para existir resulta da aproximação a Deus e da dependência que cada ser humano manifesta por ele. Sendo assim, a aproximação a Deus é, portanto, a força motora da nossa fé e da nossa vida.

A fé no sagrado dá segurança e vida. Se não houver certeza na fé, em algo que se encontra sobre toda a humanidade, então entra-se num abismo sem qualquer concreta razão para a nossa existência. Portanto, é importante prestar atenção à segurança da fé. E como funciona isso? Resulta se buscarmos a proximidade com Deus. Sabe-se que estar perto de Deus é encontrar-se em segurança. O afastamento de Deus proporciona dúvida e faz tender a mente para o maléfico. Quais são as opções que temos para estar perto de Deus? Através de algumas orações? Quando se vai à missa e se aceita a bênção do padre? Talvez! Quem sabe? Quiçá Dalí, Buñuel e Lorca se tenham aproximado de Deus através das suas obras (pinturas, filmes e poemas).

No entanto, a aproximação a Deus não se consegue realizar quando a fé é apenas superficial. Também há que saber o que se deseja com a aproximação a Deus e o que essa aproximação pode mudar numa pessoa. Só que muitas vezes os homens não procuram essa aproximação a Deus. Eles perseguem muitas vezes, de forma exagerada, as coisas terrestres, concretizando os seus objectivos e deveres. Porém, às vezes também não há tempo ou energia para se dedicar a Deus, uma vez que os interesses e os “hobbies” das pessoas levam e roubam muito tempo.

A questão é: o que é que queremos? Aproximação ao terrestre (à vida quotidiana) ou ao sagrado (a Deus)? Só que isso só será possível com dedicação e com o reconhecimento da figura sagrada.

É importante aproximar-se a Deus, tal como Dalí, Buñuel e Lorca tentaram. Quem se aproxima e o encontra (não esperando apenas) pode relacionar-se com uma força divina e inexplicável. Ao tentarmos essa aproximação, poder-se-á experimentar uma e outra vez que Deus se encontra perto e nos abençoa.

Dalí, Buñuel e Lorca puderam talvez usufruir da ajuda de Deus, na realização das suas obras. O sagrado foi uma fonte de inspiração, e ao mesmo tempo, um segredo que se tentou desvendar. E quando procuravam a proximidade de Deus não sabiam ao certo como iria terminar ou se iria resultar. Mas os três surrealistas receberam coragem para continuar com as suas ideias acerca de Deus. Eles não fizeram tudo certo, como é óbvio, também tinham fraquezas que apontavam para a execução daquilo que era encarado como mal. Contudo, eles buscaram a proximidade de Deus e mostraram a imagem de Deus como se fosse um magnete que atrai tudo: quanto mais perto se chega dele, maior é a força e o sentimento que se sente por ele.

Neste sentido, perguntar-se-á como será que os seres humanos se vêem perante o sagrado? Será da mesma forma que Dalí, Buñuel e Lorca? Não se sabe ao certo qual é a verdadeira resposta. Sabe-se apenas que quem tem fé no sagrado, em algo superior ao homem, poderá entender a sua existência neste mundo, ou seja, a "vida".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de tantas páginas, pretendeu-se revelar que a figura sagrada desempenha um papel marcante na nossa sociedade. Recorrendo a três surrealistas espanhóis, Dalí, Buñuel e Lorca, a representação do sagrado surgiu como um tipo de realidade que pode ser originada por diversos meios. Por um lado, pode tratar-se de associações aprendidas, nomeadamente tradições e hábitos ou então relacionar-se com uma experiência pessoal.

De um certo modo, todas as culturas da antiguidade exibiram figuras sagradas através de uma linguagem visual que colocaram deliberadamente em uso. Essas imagens seguiram um modelo que se manifestou especialmente na representação de um sagrado masculino, feminino e, em algumas ocasiões, animalesco.

Notabilizou-se que o sagrado em si pode revelar ambiguidades diferentes, quanto à sua representação, e que podia retratar tanto o bem como o mal. Foi neste sentido que o Surrealismo tentou descobrir um novo sujeito, novas formas de representação, sobretudo uma nova exposição que podia entrar em contacto com outras realidades desconhecidas.

Evidenciou-se que o sagrado esteve sempre presente na mente do ser humano, levando a que todas as pessoas adoptassem uma forma de representar a imagem do sagrado, encarando-a com diferentes olhos. Assim, a figura sagrada no Surrealismo inclinou-se mais para as diversas necessidades humanas, reproduzindo a bondade e o pecado ao mesmo tempo. Já não se visualizou a típica imagem sagrada que proclamava uma força de superioridade, mas sim um sagrado que sofre e é castigado pelo bem que faz a outros seres humanos.

Num período em que os pensamentos já não eram reprimidos, Dalí, Buñuel e Lorca levaram o espectador a visualizar nas suas obras simbologias, significados e percepções dantes desconhecidos. As obras que se analisaram no trabalho tiveram bastante êxito no mundo, talvez por causa do entusiasmo dos três surrealistas espanhóis por um universo que lhes era estranho e lhes permitiu talvez encontrar a pura realidade e a verdade das coisas acerca do sagrado, um dos maiores mistérios do universo.

Por outro lado, rompe-se com a ideia típica do sagrado e restaura-se a integridade do homem, uma vez que as virtudes do sagrado também se podem desenvolver no homem normal. Desde que o ser humano seja caridoso, bondoso, ame e ajude o próximo, ou seja, desde que cumpra os requisitos e os atributos associados

ao bem, ele pode ser visto como uma figura sagrada. Só que muitas vezes verifica-se que uma pessoa de bem é punida pelo mal, sendo arruinada pela sociedade e levada a isolar-se, a sofrer e, em casos extremos, a morrer.

O sagrado é maioritariamente um sofredor, uma vítima nas mãos da sociedade, embora tenha pretendido unicamente executar o bem e garantir a felicidade de todos. Com efeito, estas figuras que reflectem apenas o bem e a verdade tendem a aguentar mais o castigo, a dor e o mal do que qualquer outro ser humano. Elas são pessoas que se assemelham à “perfeição” de Deus, mostrando uma dura resistência na fé e acreditando na bondade das pessoas. Dalí, Buñuel e Lorca chegam desta maneira a mostrar que a figura sagrada pode ser um sinal de esperança num mundo que se encontra corrompido e arruinado pela sociedade.

Finalizando o trabalho, o que mais importou para os três surrealistas espanhóis poderá ter sido talvez a sua própria fé em algo superior e melhor do que o ser humano. Essa fé na possibilidade de uma aproximação a Deus poderá ter sido uma fonte de inspiração para cada um. Além disso, mostrou-se que a representação da figura sagrada não interessou para nada. Ela era completamente insignificante. O que realmente importou foi o reconhecimento do bem, ou seja, do sagrado em si próprio e em cada ser humano.

Referências Bibliográficas

1. Abumanssur, E. S. (2000). "A Arte, a Arquitectura e o Sagrado". *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, nº2. Porto Alegre: 177-190.
2. Anguiano, N. J. L. A. (2006). "Los poetas y la poesía de la generación del 27". *Ensayo Cultural. Podium Notarial* 33: 126-127: 141-144.
3. *Antigo Testamento. Livro do Deuteronomio / DT 4: 15-19*. Acedido em 26 de Fevereiro de 2011: http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title=Dt_4.
4. *Antigo Testamento. Livro do Génesis / G1: 27*. Acedido em 15 de Março de 2011: http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title=Gn_1.
5. Araújo, L. B. L. *O Sagrado e a Questão do Mal*. 1-10. Acedido em 18 de Abril de 2011: <http://www.pgfil.uerj.br/pdf/publicacoes/araujo/SAGRADO.pdf>.
6. Aszyk, U. (1995). "La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la Guerra Civil". *AIH. Actas XII*. Centro Virtual Cervantes. Universidad de Varsovia.
7. Azevedo, E. & Ponge, R. (2008). "André Breton e os Primórdios do Surrealismo". *Revista Contingentia*, Vol. 3, nº2, Novembro: 277-279.
8. Barbosa, P. G. (2001). "A Mulher e o Sagrado". *A Mulher na História - Actas dos Colóquios sobre a temática da Mulher*. Câmara Municipal da Moita: 181-188.
9. Botton, F. F. (2010). "O Sagrado e o Profano: 400 anos sem Caravaggio". *História, imagem e narrativas*, nº10/Abril - Edição Especial.
10. Breton, A. (1924). *Manifesto do Surrealismo*. 5-7: 11-14: 20: 24. Acedido em 14 de Fevereiro de 2011: <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>.
11. Breton, A. (1928). *Nadja*: 6. Acedido em 14 de Fevereiro de 2011: http://www.educarchile.cl/Userfiles/P0001%5CFile%5Carticles-101855_Archivo.pdf.
12. Breton, A. (1930). "Second Manifesto of Surrealism". *Manifestoes of Surrealism*. The University of Michigan Press: 117-193.
13. Breton, A. (1934). *What is Surrealism?* Bruxelas: 2: 5. Acedido em 20 de Fevereiro de 2011: http://myhomepage.ferris.edu/~norcrosa/ModernArtWebsite/Pages/ArticleLinks/What_is_Surrealism.pdf.
14. Brihuega, J. (1981). *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid. Ediciones Istmo:184.
15. Buñuel, L. (2008). *Mi último suspiro*. Barcelona. Impresia Ibérica: 14: 43-45: 52-54: 105: 150.

16. Caballero Guiral, J. (2002). "La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton". *Lectora, Revista de Dones/ Textualitat*. Castelló – Publicaciones de la Universitat Jaime I: 221-222.
17. Caliandro, S. (2009). "O Anjo na Arte Contemporânea. Iconologia de uma Presença da Ausência". *CASA, Cadernos de Semiótica Aplicada*, Vol. 7, nº2/Dezembro: 3-5.
18. Candelas Gala (1999-2000). "De la parodia al patetismo: Lorca, Dalí y Buñuel". *Cause, Revista de Filología y su Didáctica*, nº 22-23. Centro Virtual Cervantes: 469-488.
19. Cândido dos Santos, P. R. (2010). "Ensaio sobre a Personalidade de Divina nas Três Grandes religiões Monoteístas". *Feedbooks*: 4-6. Acedido em 18 de Abril de 2011: <http://www.feedbooks.com/userbook/11319/ensaio-sobre-a-personalidade-de-deus-nas-tr%C3%AAs-grandes-reliqi%C3%B5es-monote%C3%ADstas>.
20. Carrasco Campuzano, M. J. (1989). "Una nueva realidad según Max Ernst: vox angélica". *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Cuadernos de Arte E Iconografía / Tomo II - 4*: 1.
21. Carreira, J. N. (2001). "A Mulher no Antigo Egipto". *A Mulher na História - Actas dos Colóquios sobre a Temática da Mulher*. Câmara Municipal da Moita: 11-26
22. Castiglioni, R. D. (2009). "Sobre el surrealismo en España — una recepción particular". *Congresso Brasileiro de Hispanistas*. Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG: 1878-1879:1881.
23. Castro, Z. O. (2001). "Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher. História de um Projecto". *A Mulher na História - Actas dos Colóquios sobre a Temática da Mulher*. Câmara Municipal da Moita: 227-238.
24. Conesa, L. P. (1983). "El surrealismo en España: espejismos y escamoteo". *AIH. Actas VIII*. Centro Virtual Cervantes: 447-448: 450.
25. Creissels, A. (2007). "From Leda to Daphne: Sacrifice and Virginity in the work of Ana Mendieta". *The Sacred and the Feminine*. London and New York. Tauris: 9-47.
26. Delgado, M. M. (2008). *Federico García Lorca: Routledge Modern and Contemporary Dramatists*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
27. De Poortere, S. (2010). *El surrealismo en El público de Federico García Lorca. Análisis de la crítica*. Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte: 13.
28. Descharnees, R. & Néret G. (2007). *Dalí: Obra Pintada - 2 Vol*. Taschen.
29. Dúran Castro, M. (2001). "Luis Buñuel: del surrealism al cine. Los perros, el amor y la muerte". *Hojas Universitarias*. Colombia: 141-142.
30. Edwards, G. (2005). *A Companion to Luis Buñuel*. Woodbridge: Tamesis.

31. Eliade, M. (1991). *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
32. Eliade, M. (1992). *O Sagrado e o Profano*. São Paulo. Martins Fontes Editora: 12-13: 98-99.
33. Epps, B. (1994-1995). "Figuración, narración, liberación: el método paranoico-crítico de Salvador Dalí". *Revista de lenguas y literatura catalana, gallega y vasca*, nº4: 309-320.
34. Feal, C. (1979). "Un caballo de batalla: el surrealismo español". *Bulletin Hispanic*. Tome 81, nº 3-4: 265-277.
35. Fernandes, A. T. (1995). "O Retorno do sagrado". *Revista da Faculdade de Letras: Sociologia/05*. Porto. Universidade do Porto: 199-240.
36. Ferreira, E. (2005). "Metáfora Animal: A Representação do Ouro na Literatura". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº26, Jul/Dez. Brasília: 119-121.
37. Ferrer, H. M. (2007). *Aprender a leer textos del surrealismo y las vanguardias*. 82:87. Acedido em 7 de Março de 2011: <http://www.xtec.es/sgfp/llicencies/200607/memories/1687m.pdf>.
38. Flores, M. J. (1996). "El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna". *Actas de la AISPI*. Centro Virtual Cervantes: 151.
39. Francisco, R. & de la Concha, V. G. (2001). *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 7. Barcelona: Editorial Crítica: 254-256.
40. Freud, S. (1900-1901). *A Interpretação dos Sonhos*. II Parte, Vol. V, Leipzig e Wien: 210:218. Acedido em 14 de Dezembro de 2010: http://www.4shared.com/document/Gi6qQb2w/FREUD_Sigmund_-_Vol_5_-_A_inte.html.
41. Guedes Arcuri, I. (2010). "Arte e Revelação do Sagrado em Luigi Pareyson". *Sacrilegens, Revista dos Alunos do programa de Pós-graduação em Ciências da Religião*. Minas gerais. UFJF: 54-55.
42. Gutiérrez, C. G. *Federico García Lorca: una vida para la poesia*. Blimea: UNED Centro Asociado de Asturias.
43. Hampson, D. (2007). "The Sacred, the feminine and French Feminist Theory". *The Sacred and the Feminine*. London and New York. Tauris: 61-74.
44. Hart, A. (2005). "The Sacred in the Art and Architecture: Timeless principles and contemporary challenges". *Conference: Beauty Will Save the World: art, music, and Athonite monasticism*. Cambridge, 4-6/March.
45. Havard, R. (2001). *The Crucified Mind: Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*. London. Boydell & Brewer Ltd: 1-17.
46. Hombergen, D. (2003). *Literatura Monástica Latina dos Primeiros Séculos*. 2-3. Acedido em 20 de Abril de 2011: http://www.cisterbrihuega.org/fondodoc/formacion/2003/por/por_hombergenl.pdf.

47. Hopkins, D. (2004). *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford. University Press: 2-3: 15-16: 71-74.
48. Howes, G. (2007). *The Art of the Sacred*. I.B. London and New York: Tauris:
49. Jiménez Fuentes, J. E. (1989). "Gaceta de Arte: el surrealism en Las Islas Canarias". *Escritos 5, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*: 120.
50. Kobs, V. D. (2010). "Dadaísmo e Surrealismo: zonas fronteiriças da relação interartes". *Todas as Musas ISSN 2175-1277, Ano 01, nº2 Jan-Jul*.
51. Lima, C. (2006). "Vanguarda e Utopia - Surrealismo e Modernismo no Brasil". *Boletim Científico aPERj, nº9/Outubro*. Rio de Janeiro: 34-40.
52. Lorca, F. G. (2007). *Obra Poética de Federico García Lorca*. Lisboa. Relógio D'Água: 598: 344-346: 360-363: 386-390: 466-467.
53. Löwy, M. (2007). "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario". *Acta Poetica 28 (1-2) primavera-otoño*. Paris: 75-92.
54. Löwy, M. (2009). *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*. Texas. University of Texas Press: 13-42.
55. Lunday, E. (2008). *Secret Lives of Great Artists*. San Francisco. Quirk Books: 250-257.
56. Machado, C. (2005). "O Surrealismo Português: entre o modernismo e a vanguarda". *Olhares e Escritas. Ensaios sobre a Palavra e a Imagem*. Porto. Flup e-dita: 33-52.
57. Martínez Carretero, I. (2010). "El crucificado de San Juan de la Cruz". *Simposium, Estudios Superiores del Escorial - Los Crucificados: religiosidad, cofradías y Arte*. San Lorenzo del Escorial. XVIII edición/septiembre: 560-578.
58. Maurell, R. M. (2000). "Mythological References in the Work of Salvador Dalí: the myth of Leda". *Centre for Dalinian Studies - Hora Nova*: 1. Acedido em 20 de Maio de 2011: http://www.salvador-dali.org/serveis/ced/articles/en_article2.html.
59. McCorristine, S. (2009). "Lautréamont and the Haunting of Surrealism". *French Literature, Theory and the Avant-Gardes*. Helsinki. Collegium for Advanced Studies: 38-42.
60. McNeese, T. (2006). *The Great Hispanic Heritage: Salvador Dalí*. New York. Chelsea House Publishers: 90-91: 102-107.
61. Medina, A. U. (2010). "Carmen de Burgos y Ramón Gómez de la Serna". *ARBOR Ciencia: Pensamiento y Cultura*. CLXXXVI EXTRA JUNIO: 32-33.

62. Mendonça, F. (2008). "O Sonho Surrealista no Cinema: Recordando a parceria entre Dalí e Hitchcock". *Revista Millenium*, nº 34/Abril. Instituto Politécnico de Viseu: 97-102.
63. Molina, J. F. P. (2007). "Una aproximación a las imágenes de la mujer en el arte español". *Ogigia*. Revista electrónica de estudios hispánicos, nº1/enero: 75-78: 87-88.
64. Morris, C.B. (2000). *El surrealismo y España 1920-1936*. Espasa Calpe, colección Austral número 503: Madrid.
65. Moura, R. (2010). "Iconografias do Feminino: Mitos, arte e outras representações". *História, imagem e narrativas*, nº 10 abril - Edição Especial. Rio de Janeiro: 3:5.
66. Nasr, S. H. (2006). "Religious Art, Traditional Art, Sacred Art: Some Reflections and Definitions". *The Essential Sophia*, ed. S. H. Nas rand K. O'Brien. Bloomington. Worl Wisdom Online Library: 175-185.
67. Nízia Villaça (2002). "A Multiplicação dos Corpos na Comunicação Artística: Representação e Antropologia". *Revista da Faculdade da Comunicação Social da PUC-RS*. Porto Alegre: 3. Acedido em 20 de Abril de 2011: http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/nvillaca_5.pdf.
68. Parisotto, G. C. (2009). "As Vénus do Renascimento". *II Encontro Nacional de Estudos da Imagem - A mulher sob diferentes aspectos: construções e leituras de imagens /Maio*. Universidade Estadual de Londrina: 700-711.
69. Passos, S. A. (2009). *Mulher, Desejo e Morte: Dramaturgia e Sociedade no Inseparável Triângulo de García Lorca*. Universidade federal de Uberlândia.
70. Perfecto E. Cuadrado (2007). "Vanguarda(s), Surrelismo(s): Os Casos Espanhol e Português". *Congresso Internacional RELIPES III - Relações linguísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade*. Covilhã. Universidade da Beira Interior: 472-473.
71. Pratas, G. M. D. L. (2009). "O Feminino na Arte Medieval". *Revista Mandrágora*, Vol.15, nº 15: 120-123.
72. Pollok, G. (2007). "Sacred Cows: Wandering in Feminism, Psychoanalysis and Anthropology". *The Sacred and the Feminine*. London and New York. Tauris: 9-47.
73. Quintero, P. (2001-2002). "Surrealismo y realidad". *Revista Casa del Tiempo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: 93-112.
74. Ramos, J. A. M. (2001). "A Mulher na Bíblia". "A Mulher na História - Actas dos Colóquios sobre a Temática da Mulher". Câmara Municipal da Moita: 27-46.

75. Reimer, H. (2008). "Monoteísmo e Identidade". *Congresso Internacional em Ciências da Religião*. Universidade Católica de Goiás: 1-2.
76. Ribagorda, A. (2008). "La residencia de estudiantes: pedagogía, cultura y proyecto social". *Seminario de Investigación del Departamento de Historia Contemporánea, 6ª sesión* (UCM): Madrid: 1-2: 12-13.
77. Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. Oxford/New York. Berg Editorial: 15-45: 165-168.
78. Richardson, M. & Fijalkoeski, K. (2001). *Surrealism Againsts the Current: Tracts and Declarations*. London. Pluto Press: 3-4: 203: 205-206.
79. Richter, D. F. (2007). *Margins of Poetry: Performing the Formless in Lorca's Surrealism*. Nashville, Tennessee. Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University: 46-47.
80. Rodrigues, N. S. (2001). "A Mulher na Grécia Antiga". *A Mulher na História - Actas dos Colóquios sobre a Temática da Mulher*. Câmara Municipal da Moita: 81-104.
81. Rodríguez Escudero, P. (1989). "Idea y representación de la mujer en el surrealismo". *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Cuadernos de Arte E Iconografía / Tomo II - 4: 1*.
82. Rodríguez García, J. L. (1986). "El alma de la pintura surrealista". *Artigrama*, n.º 3. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza: 353: 355-359.
83. Rudín, A. I. (2004). "Salvador Dalí desde el psicoanálisis". *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 16: 19-47.
84. Sagrario Aznar, A. (1989). "La mujer, el cisne y el azul: tres símbolos finiseculares en la ilustración madrileña". *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Cuadernos de Arte E Iconografía / Tomo II - 4: 1*.
85. Santos, L. G. (2002). "A Experiência Surrealista da Linguagem: Breton e a Psicanálise". *Ágora*, Vol. V, n. 2 jul/dez: 231:235.
86. Santos Silva, M. (2001). "As Mulheres Cristãs nas Cidades da Idade Média". *A Mulher na História - Actas dos Colóquios sobre a Temática da Mulher*. Câmara Municipal da Moita: 143-150.
87. Savalli, E. C. A. C. (2009). "Sagrado, profano, Mitos e Histórias: Uma Visão de Mircea Eliade". *Dominium, Revista Científica da Faculdade de Natal - FAL*, Ano VII, Vol. 3, Set/Dez: 10.

88. Silva Rosa, J. M. (2006). "O Primado da Relação: da Intencionalidade trinitária da Filosofia". *Didaskalia* 36 (2006/1). Revista da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa. Lisboa: 5-20.
89. Silva, S. V. (2009/2010). "O Papel de Guillaume Apollinaire nas vanguardas Europeias". *VI Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*. Universidade do Minho.
90. Silveira, I. O. (2008). "A Imagem da Mulher na Pintura Europeia: interface com a mitologia". *XI Congresso Internacional da ABRALIC - Universidade de São Paulo*.
91. Tavares, M. (2007). "Surrealismo: A Revolução pela Arte". *Revista Intermédias*: 2: 4-6: 14. Acedido em 14 de Fevereiro de 2011: http://www.intermidias.com/txt/ed9/mirian%20tavares_surrealismo.pdf.
92. *Time Magazine* (1949). "Art: And Now to Make Masterpieces". December 8, Vol. L, nº23. Acedido em 20 de Abril de 2011: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,934162,00.html>.
93. Torner, V. V. (1986-1987). "El Cristo dibujado por San Juan de la Cruz". *Cuadernos de prehistoria y arqueología* 13-14. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid: 313-325.
94. Urtasun, R. F. (1997). *La búsqueda del hombre a través de la belleza: un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre*. Kassel. Kurt und Roswitha Reichenberger: 8: 18: 29-34.
95. Urtasun, R. F. (1999). "La poética de Lautréamont y la escritura vanguardista". *Revista Complutense de Estudios Franceses* 14: 57-68.
96. Valdeavellano, L. G. (1976). "La residencia de estudiantes y su obra". *Revista de educación*. Madrid, nº 243: 59-60.
97. Vasconcelos, F. (2008). "Beckett and Surrealism in Dalí: The Language and Ideology of the Absurd". *Plural Beckett Pluriel: Centenary Essays / Essais d'un Centenaire*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
98. Villaseñor, P. M. (2006). "El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel". *Revista Digital Universitaria*, Vol. 7, nº 8.

Anexos

PARTE I - O SURREALISMO E O SAGRADO: Aspectos Primordiais.

Imagem 1 - *Vénus de Willendorf*. Anónimo.

Imagem 2 - *A Criação de Adão* (1511). Michelangelo.

Imagem 3 - *A Transfiguração* (1517-1520). Rafael.

Imagem 4 - *A Última Ceia* (1495-1497). Leonardo Da Vinci.

Imagem 5 - *Adão e Eva* (1531). Lucas Cranach o Velho.

Imagem 6 - *A Virgem e o Menino* (1525-1530). Lucas Cranach o Velho.

Imagem 7 - *O Nascimento de Vénus* (1483). Botticelli.

Imagem 8 - *Vénus ao Espelho* (1644-1648). Velázquez.

Imagem 9 - *Leda e o Cisne* (1510-1515). Leonardo Da Vinci.

Imagem 10 - *O Nascimento de Vénus* (1750). François Boucher.

Imagem 11 - *Nascimento de Vénus* (1863). Alexandre Canabel.

Imagem 12 - *As Senhoritas de Avignon* (1907). Pablo Picasso.

Imagem 13 - *Saturno Devora o Seu Filho* (1819-1823). Goya.

Imagem 14 - *O Cristo Amarelo* (1889). Gauguin.

Imagem 15 - *Guernica* (1937). Pablo Picasso.

Imagem 16 - *As tentações de Santo António* (1946). Salvador Dali.

Imagem 17 - *O Anjo do Início* (1937). Max Ernst.

Imagem 18 - *As tentações de Santo António* (1945). Mas Ernst.

Imagem 19 - *A Virgem a castigar o Menino à frente de três testemunhas* (1926). Max Ernst.

Imagem 20 - *A Santa Cecília* (1923). Max Ernst.

Imagem 21 - *Target: Mire Universelle* (1933). Man Ray.

Imagem 22 - *A Tentativa do Impossível* (1928). René Magritte.

Imagem 23 - *A Magia Negra* (1935). René Magritte.

Parte II - DALÍ, BUÑUEL E LORCA: O Surrealismo e o Sagrado.

Salvador Dalí - Quadros

Quadro 1 - *As Tentações de Santo António* (1946).

Quadro 2 - *O Cristo de São João da Cruz* (1951).

Quadro 3 - *Corpus Hypercubus* (1954).

Quadro 4 - *Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã um segundo antes de acordar* (1944).

Quadro 5 - *Leda Atômica* (1949).

Quadro 6 - *A Madona de Port Lligat* (1949).

Luis Buñuel - Filmes

Filme 1 - *L'Âge d'Or* (1930). **CD.**

Filme 2 - *Nazarín* (1958). **CD.**

Filme 3 - *Viridiana* (1961). **CD.**

Filme 4 - *Simão do Deserto* (1965). **CD.**

Federico García Lorca - Poemas

Poema 1 - La monja gitana / A Freira Cigana.

Poema 2 - San Gabriel / São Gabriel.

Poema 3 - Martirio de Santa Olalla / Martírio de Santa Eulália.

Poema 4 - Nacimiento de Cristo / Nascimento de Cristo.

PARTE I - O SURREALISMO E O SAGRADO: Aspectos Primordiais.



Imagem 1 - *Vénus de Willendorf*.
Anónimo

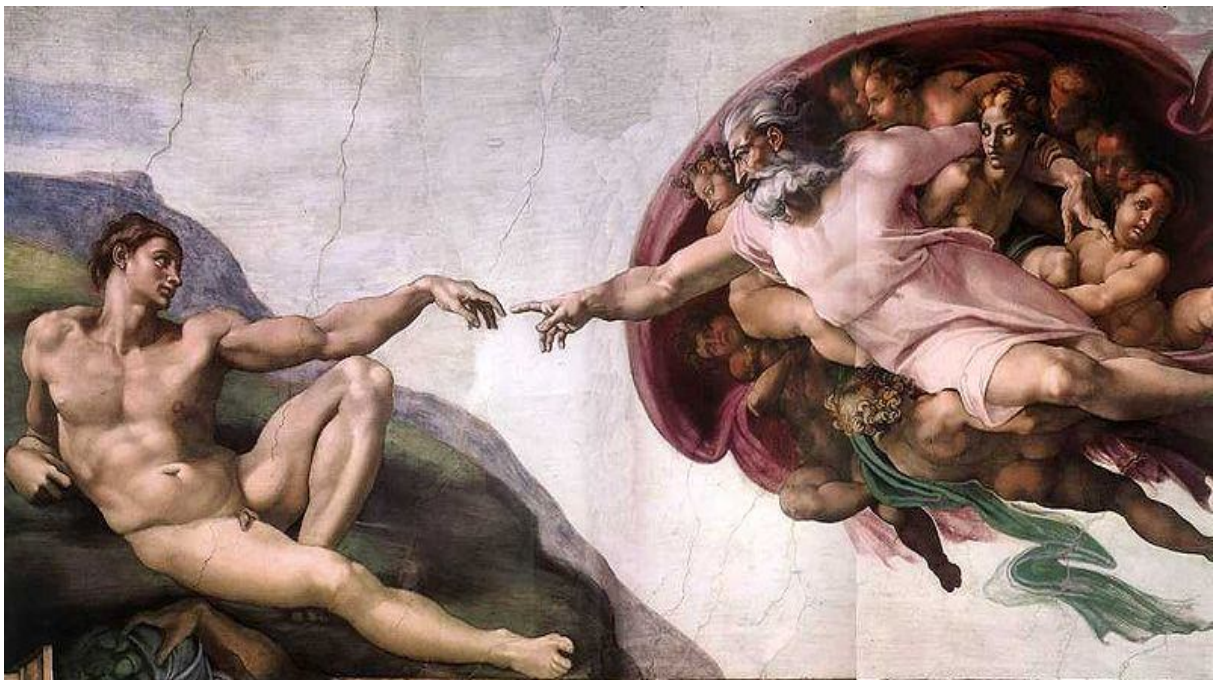


Imagem 2 - *A Criação de Adão* (1511). Michelangelo.



Imagem 3 - A Transfiguração (1517-1520). Rafael.

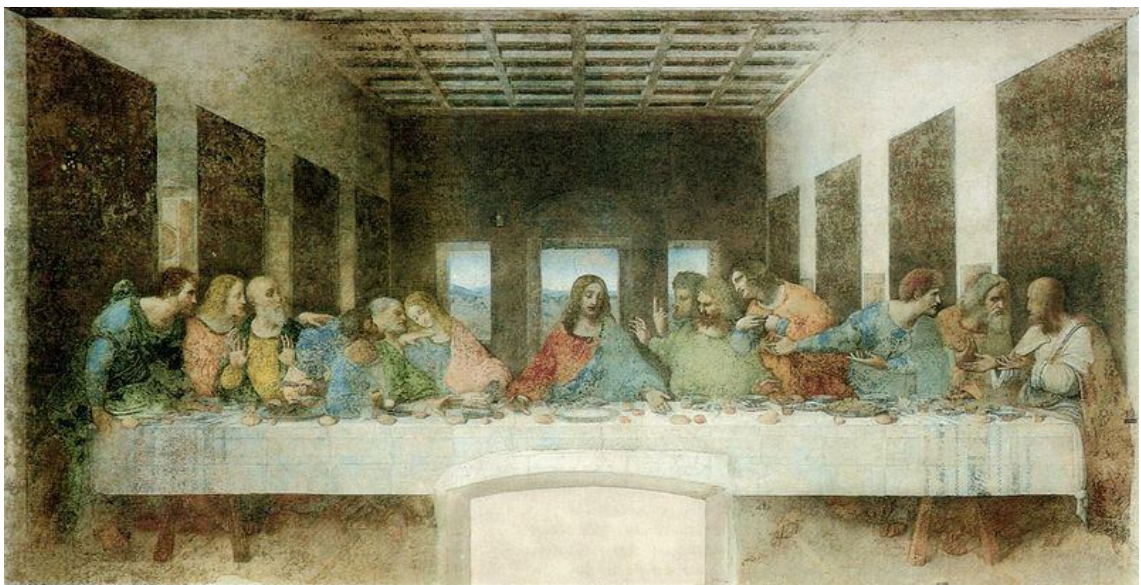


Imagem 4 - A Última Ceia (1495-1497). Leonardo Da Vinci.



Imagem 5 - *Adão e Eva* (1531).
Lucas Cranach o Velho.



Imagem 6 - *A Virgem e o Menino* (1525-1530)
Lucas Cranach o Velho.

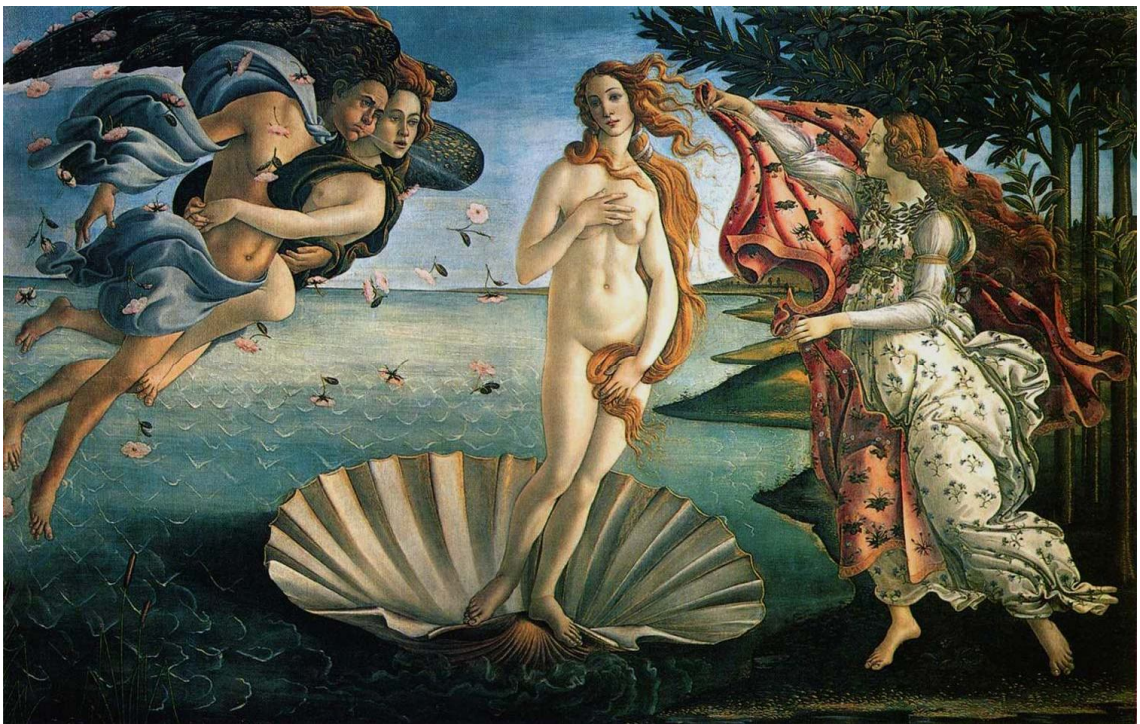


Imagem 7 - *O Nascimento de Vênus* (1483). Botticelli.



Imagem 8 - *Vénus ao Espelho* (1644-1648).
Velázquez.



Imagem 9 - *Leda e o Cisne* (1510-1515).
Leonardo Da Vinci.



Imagem 10 - *O Nascimento de Vénus* (1750). François Boucher.



Imagem 11 - *Nascimento de Vénus* (1863). Alexandre Cabanel.



Imagem 12 - *As Senhoritas de Avignon* (1907).
Pablo Picasso.



Imagem 13 - *Saturno Devora o Seu Filho* (1819-1823).
Goya.

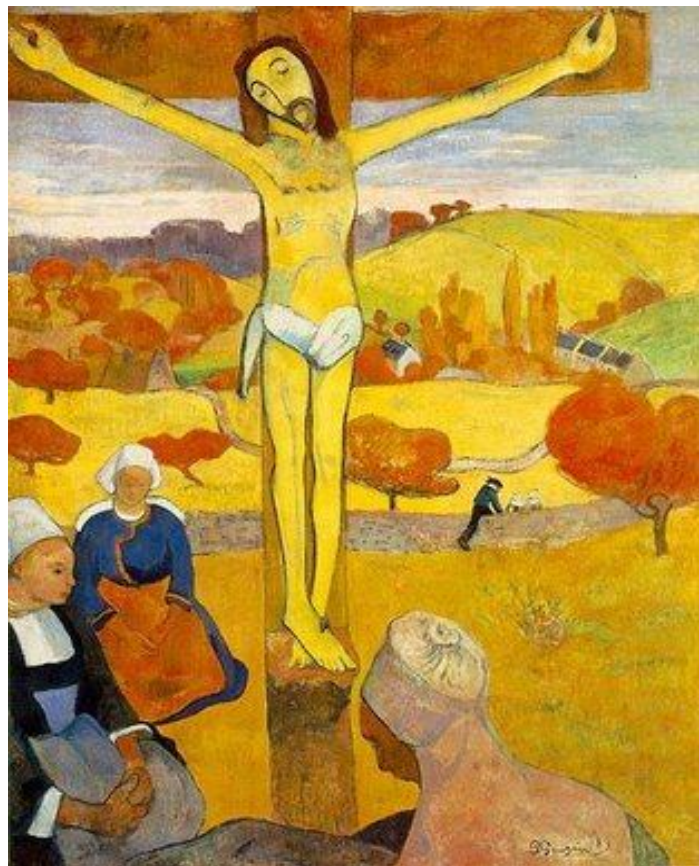


Imagem 14 - *O Cristo Amarelo* (1889). Paul Gauguin.



Imagem 15 - *Guernica* (1937). Pablo Picasso.



Imagem 16 - *As tentações de Santo António* (1946). Salvador Dalí.



Imagem 17 - *O Anjo do Início* (1937). Max Ernst.



Imagem 18 - *As tentações de Santo António* (1945). Mas Ernst.



Imagem 19 - *A Virgem a castigar o Menino à frente de três testemunhas* (1926). Max Ernst.

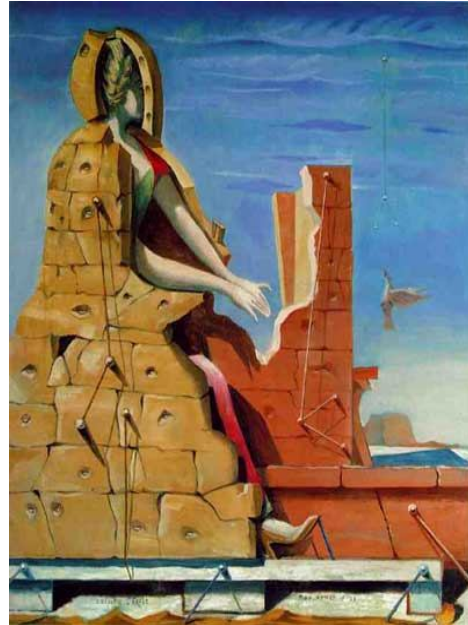


Imagem 20 - *A Santa Cecília* (1923). Max Ernst.



Imagem 21 - *Target: Mire Universelle* (1933). Man Ray.

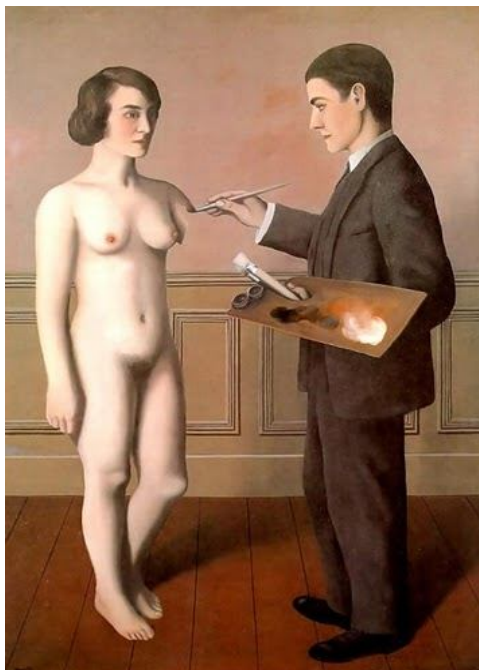


Imagem 22 - *A Tentativa do Impossível* (1928). René Magritte.



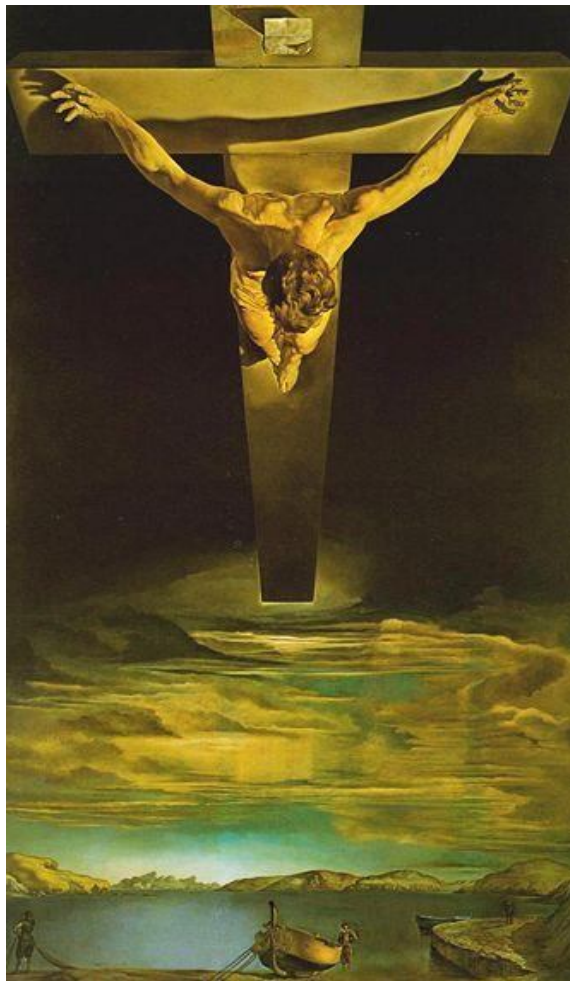
Imagem 23 - *A Magia Negra* (1935). René Magritte.

Parte II - DALÍ, BUÑUEL E LORCA: O Surrealismo e o Sagrado.

Salvador Dalí - Quadros



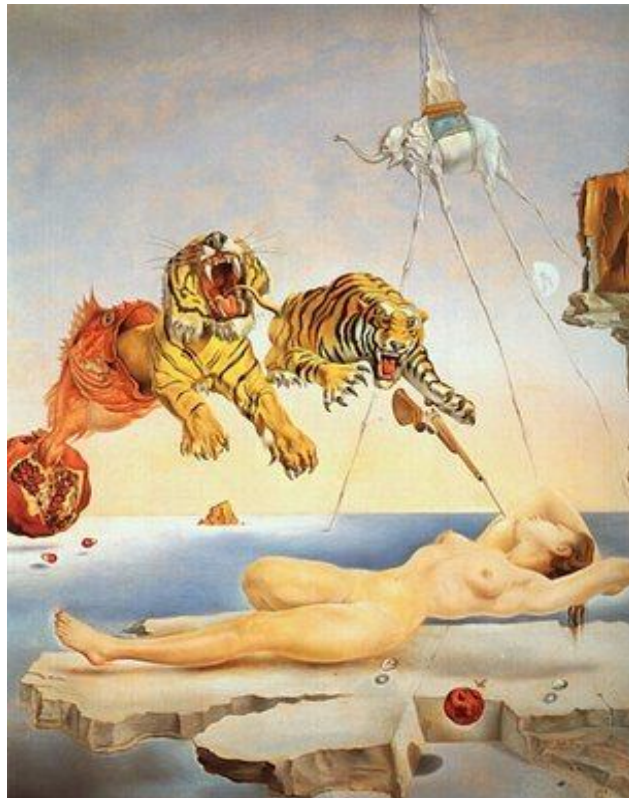
Quadro 1 - *As Tentações de Santo António* (1946).



Quadro 2 - *O Cristo de São João da Cruz* (1951).



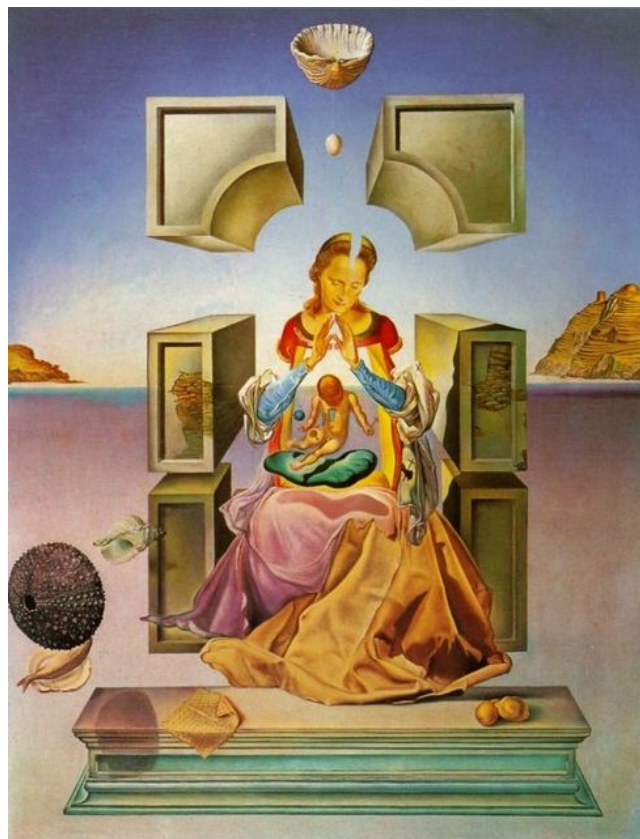
Quadro 3 - *Corpus Hypercubus* (1954).



Quadro 4 - *Sonho Causado pelo Voo de uma Abelha ao redor de uma Romã um Segundo antes de Acordar* (1944).



Quadro 5 - *Leda Atómica* (1949).



Quadro 6 - *A Madona de Port Lligat* (1949).

Federico García Lorca - Poemas

Poema 1 - "La monja gitana" / "A Freira Cigana"

Silencio de cal y mirto.
Malvas en las hierbas finas.
La monja borda alhelíes
sobre una tela pajiza.
Vuelan en la araña gris
siete pájaros del prisma.
La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.
¡Que bien borda! ¡Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.
¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y qué lunas,
en el mantel de la misa!
Cinco toronjas se endulzan
en la cercana cocina.
Las cinco llagas de Cristo
cortadas en Almería.
Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
Un rumor último y sordo
le despega la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón
de azúcar y yerbaluisa.
¡Oh, qué llanura empinada
con veinte soles arriba!
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!
Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.

Poema 2 - "San Gabriel" / "São Gabriel"

I

Un bello niño de junco,
anchos hombros, fino talle,
piel de nocturna manzana,
boca triste y ojos grandes,
nervio de plata caliente,
ronda la desierta calle.
Sus zapatos de charol
rompen las dalias del aire,
con los dos ritmos que cantan
breves lutos celestiales.
En la ribera del mar
no hay palma que se le iguale,
ni emperador coronado,
ni lucero caminante.
Cuando la cabeza inclina
sobre su pecho de jaspe,
la noche busca llanuras
porque quiere arrodillarse.
Las guitarras suenan solas
para San Gabriel Arcángel,
domador de palomillas
y enemigo de los sauces.
San Gabriel: El niño llora
en el vientre de su madre.
No olvides que los gitanos
te regalaron el traje.

II

Anunciación de los Reyes,
bien lunada y mal vestida,
abre la puerta al lucero
que por la calle venía.
El Arcángel San Gabriel,
entre azucena y sonrisa,
bisnieto de la Giralda,
se acercaba de visita.
En su chaleco bordado
grillos ocultos palpitan.
Las estrellas de la noche
se volvieron campanillas.
San Gabriel: Aquí me tienes
con tres clavos de alegría.
Tu fulgor abre jazmines
sobre mi cara encendida.

Dios te salve, Anunciación.
Morena de maravilla.
Tendrás un niño más bello
que los tallos de la brisa.
¡Ay, San Gabriel de mis ojos!
¡Gabrielillo de mi vida!,
Para sentarte yo sueño
un sillón de clavellinas.
Dios te salve, Anunciación,
bien lunada y mal vestida.
Tu niño tendrá en el pecho
un lunar y tres heridas.
¡Ay, San Gabriel que reluces!
¡Gabrielillo de mi vida!
En el fondo de mis pechos
ya nace la leche tibia.
Dios te salve, Anunciación.
Madre de cien dinastías.
Áridos lucen tus ojos,
paisajes de caballista.

*

El niño canta en el seno
de Anunciación sorprendida.
Tres balas de almendra verde
tiemblan en su vocecita.
Ya San Gabriel en el aire
por una escala subía.
Las estrellas de la noche
se volvieron siemprevivas.

I

PANORAMA DE MERIDA

Por la calle brinca y corre
caballo de larga cola,
mientras juegan o dormitan
viejos soldados de Roma.
Medio monte de Minervas
abre sus brazos sin hojas.
Agua en vilo redoraba
las aristas de las rocas.
Noche de torsos yacentes
y estrellas de nariz rota
aguarda grietas del alba
para derrumbarse toda.
De cuando en cuando sonaban
blasfemias de cresta roja.
Al gemir, la santa niña
quiebra el cristal de las copas.
La rueda afila cuchillos
y garfios de aguda comba:
Brama el toro de los yunques,
y Mérida se corona
de nardos casi despiertos
y tallos de zarzamora.

II

EL MARTIRIO

Flora desnuda se sube
por escalerillas de agua.
El Cónsul pide bandeja
para los senos de Olalla.
Un chorro de venas verdes
le brota de la garganta.
Su sexo tiembla enredado
como un pájaro en las zarzas.
Por el suelo, ya sin norma,
brincan sus manos cortadas
que aún pueden cruzarse en tenue
oración decapitada.
Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.
Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas.
Centuriones amarillos
de carne gris, desvelada,
llegan al cielo sonando

sus armaduras de plata.
Y mientras vibra confusa
pasión de crines y espadas,
el Cónsul porta en bandeja
senos ahumados de Olalla.

III INFIERNO Y GLORIA

Nieve ondulada reposa.
Olalla pende del árbol.
Su desnudo de carbón
tizna los aires helados.
Noche tirante reluce.
Olalla muerta en el árbol.
Tinteros de las ciudades
vuelcan la tinta despacio.
Negros maniquíes de sastre
cubren la nieve del campo
en largas filas que gimen
su silencio mutilado.
Nieve partida comienza.
Olalla blanca en el árbol.
Escuadras de níquel juntan
los picos en su costado.

*

Una custodia reluce
sobre los cielos quemados
entre gargantas de arroyo
y ruiseñores en ramos.
¡Saltan vidrios de colores!
Olalla blanca en lo blanco.
Ángeles y serafines
dicen: Santo, Santo, Santo.

Poema 4 - "Nacimiento de Cristo" / "Nascimento de Cristo"

Un pastor pide teta por la nieve que ondula
blancos perros tendidos entre linternas sordas.
El Cristito de barro se ha partido los dedos
en los tilos eternos de la madera rota.

¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!
Dos hilillos de sangre quiebran el cielo duro.
Los vientres del demonio resuenan por los valles
golpes y resonancias de carne de molusco.

Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes
coronadas por vivos hormigueros del alba.
La luna tiene un sueño de grandes abanicos
y el toro sueña un toro de agujeros y de agua.

El niño llora y mira con un tres en la frente,
San José ve en el heno tres espinas de bronce.
Los pañales exhalan un rumor de desierto
con cítaras sin cuerdas y degolladas voces.

La nieve de Manhattan empuja los anuncios
y lleva gracia pura por las falsas ojivas.
Sacerdotes idiotas y querubes de pluma
van detrás de Lutero por las altas esquinas.