



Judaísmo e cinema imaginário (a iconoclastia judaica e o cinema textual das vanguardas)

Judaism and Imaginary Cinema (Jewish Iconoclasm and Vanguardist Textual Cinema)

Alcebiades Diniz Miguel*

São Paulo, Brasil

alcebiades.diniz@gmail.com

Resumo: A iconoclastia, em geral, costuma estar associado acriticamente ao judaísmo como uma espécie de exclusão por preconceito ou por observância excessivamente estrita de dogmas religiosos. Tal associação, surgida na Idade Média – que alimentou vasta literatura antijudaica, focada na conversão dos judeus ao cristianismo – alicerça uma visão do judeu quase como um inimigo das artes visuais, da perspectiva do espectador e do observador. Mas essa perspectiva, evidentemente, é equivocada; pois a iconoclastia no judaísmo possuía muitas outras funções e uma complexidade teórica muito própria. Tal complexidade, de certa forma, sobreviveu e persistiu em plena modernidade – como veremos no caso do grupo de vanguarda *Infra-noir*, majoritariamente judeu, em suas relações com a imagem estética e cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema. Judaísmo. Iconoclastia.

Abstract: Iconoclasm, altogether, tends to be uncritically associated with Judaism as a kind of exclusion due to prejudice or due to excessively strict observance of religious dogma. Such an association, which emerged in the Middle Ages – which fueled vast anti-Jewish literature, focused on converting Jews to Christianity – underlies a view of the Jew almost as an enemy of the visual arts, from the perspective of the spectator and the observer. But such a perspective is, of course, wrong; for iconoclasm in Judaism had many other functions and a theoretical complexity of its own. And this complexity, in a way, survived and persisted in full modernity – as we will see in the case of the avant-garde group *Infra-noir*, mostly Jewish, in its relations with the aesthetic and cinematographic image.

Keywords: Cinema. Judaism. Iconoclasm.

1 *Res Ficta*: O cinéfilo cego

Imaginemos a seguinte situação: temos, diante de nós, personagem singular – trata-se de um cinéfilo, um apreciador sistemático e constante de produções

* Doutor em Teoria da Literatura e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas.



cinematográficas, completamente cego.¹ Nossa tarefa imaginativa, neste ponto, pode soar algo como uma quimera ociosa, um exercício de pouca utilidade; mas existem, nessa breve construção especulativa, interessantes potencialidades. Para nosso exercício especulativo, é indiferente se esse cinéfilo cego nasceu nessa condição ou se, por qualquer eventualidade (doença, acidente), tornou-se cego ao longo de sua vida.

A preservação de suas memórias cinematográficas, neste caso, conta pouco – pois, de fato, a experiência vivenciada de um cinema sem imagens parece ser um evento único, diante do qual a mente busca reagir e organizar informações de fontes diversas. Os sons e a música do filme seriam a única coisa a alcançar nosso cinéfilo através do que resta de seus sentidos – uma maçaroca de ruídos e falas que apenas soa organizada a partir de uma referência visual, ausente em nosso cinéfilo imaginário. Mas sua imaginação, neste caso, serve como ferramenta de organização – do caos percebido, seria possível extrair (ou moldar) novas cadeias imagéticas.

A falta de elementos visuais, substituídos pela imaginação, nesse sentido, provoca um outro efeito bastante singular: expande as dimensões da narrativa fílmica, que já não conta com uma referência fixa e definida de abertura e conclusão. Esses fragmentos de filme captados tornam-se um produto infinito, uma potência indefinida na mente do cinéfilo. A *tradução da imagerie* projetada no cinema, o puro material cinematográfico que só existe como imagem luminosa a cobrir, temporariamente, a tela branca do cinema (ou negra, cinzenta da televisão). Nosso cinéfilo cego, portanto, alicerça em sua mente um outro tipo de projeção, com potencial imenso: afinal, para ao olho da mente, tal tela potencial parece ter dimensões infinitas. Ou, “The screen is only a perpetual loop in a dead mechanism” (A tela é apenas o ciclo perpétuo de um mecanismo morto).

Nosso hipotético cinéfilo cego ganhou existência concreta durante a ascensão das vanguardas artísticas no início do século 20. Foi nesse momento que certos grupos de artistas, bem como iniciativas individuais inspiradas pelos ares de renovação e liberdade do período, propuseram uma espécie de “anti-cinema” ou, nas palavras do poeta romeno e judeu Benjamin Fondane – em sua coleção de roteiros breves, *Trois scénarii* que analisaremos com mais vagar em breve – um cinema que ultrapassasse o tédio das sociedades contemporâneas e tecnológicas no qual surgiu; nas palavras de Fondane, o cinema aproxima-se, nesse sentido, de um brinquedo infantil que é também mecanismo sutil, de uma gangorra: “A gangorra nos dá a medida do nosso peso aparente; o cinema, a capacidade do nosso movimento *real*.”²

Nesse momento, de forma consciente, voluntária, ou não, tais vanguardistas recuperaram algo da iconoclastia do judaísmo no início da Idade Média,

¹ Ver: MIGUEL, 2018.

² FONDANE, 1928, p. “22”, grifo do autor.



notadamente na Palestina. Pois a visão iconoclasta não foi apenas uma espécie de reação teológica ao avanço conceitual do cristianismo e seu culto imagético – foi também uma espécie de construção narrativa de exclusão, ao situar os judeus para sempre *fora* dos domínios de uma cristandade que se definia mais e mais pela exclusão da diferença. Nesse processo de recuperação, por sua vez, de forma sutil ou não, retomam algo da práxis de certas antigas noções iconoclastas que surgiram no seio do judaísmo no início da Idade Média, especialmente entre as comunidades da Palestina. A localização dos traços dessa singular e inesperada reunião conceitual, que parece transpor o abismo de séculos, será o foco de nosso artigo.

2 A iconoclastia judaica

Um dos mais conhecidos e ancestrais exemplos de atividade iconoclasta no seio do judaísmo encontra-se nas ruínas da sinagoga de Na'aran, localizada no sítio arqueológico que, em anos recentes, conseguiu resgatar boa parte de tal importante cidade da antiga Judeia, que teve seu apogeu entre os séculos 5 e 6 E.C. As escavações arqueológicas que revelaram o templo ocorreram entre 1918 (o ano de sua descoberta) e 1921. No piso do templo – a única parte que, de fato, permaneceu parcialmente conservada –, há um amplo e intrincado mosaico, testemunho da sofisticada arte na Judéia à época, uma sofisticação análoga e inspirada pela arte bizantina. Na entrada, o piso exibe uma menorá; nas imagens subsequentes, há, em meio aos padrões geométricos formados pela interação de hexágonos e círculos, havia diversas imagens figurais e, ao centro, a figura de Helios cercada pelos doze signos do zodíaco. Nos cantos dessa complexa obra voltada à ornamentação do espaço sagrado, há ainda a representação das quatro estações, sistematicamente descritas, apresentadas e delimitadas.

Cada uma dessas representações figurais foi removida – algumas, cuidadosamente; outras sem muitas preocupações estéticas adicionais, o que resultava na manutenção dos elementos referenciais da imagem suprimida (em hebraico). Esse mosaico, contudo, aponta para algumas contradições no discurso usual sobre a arte neste período medieval, que identifica no judaísmo certa carga, intensa, de iconoclastia. Charles Barber, nesse sentido, aponta como fontes antijudaicas informaram uma concepção geral do judaísmo avesso ao sentido figural permitido aos cristãos;³ trata-se, portanto, de mais uma acusação dos cristãos aos judeus, algo que, veremos, ainda surge evocado na forma como os nazistas interpretavam o minimalismo e o jogo de formas de certas tendências da arte contemporânea, distante do classicismo tão apreciado por eles. No entanto, a verdade, como argumenta Barber, é que a presença de todos esses elementos figurais demonstra como a representação de modo geral, até mesmo aquela relacionada a elementos pagãos, era admitida mesmo nas sinagogas, espaço sagrado *par excellence* dos judeus daquele mundo antigo. Mas

³ BARBER, 2020, p. 1023.



Barber prossegue, pois o problema da representação e da imagem, que aparentemente oporia cristãos e judeus, encaminha-se para uma outra reviravolta: os cristãos empregavam uma captura do discurso contra as imagens, que atribuíam aos judeus, para justificar a necessidade de certas imagens, aquelas dedicadas à devoção e fé. A iconoclastia torna-se, ao mesmo tempo, uma instância operativa que sanciona as imagens aceitas por determinada crença, uma forma de censura a certos tipos de imagens e um estigma ao grupo acusado de herético ou incapaz de perceber seu engano.

Barber, contudo, não nega o desenvolvimento de uma percepção iconoclasta no seio do judaísmo já nos primórdios da Idade Média – nesse sentido, uma forma específica de resistência. Barber, assim, cita logo no início de seu artigo um dos estudos pioneiros na pesquisa das mudanças da iconografia no período medieval: o artigo “The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm”, de Ernst Kitzinger. Para Kitzinger, a deliberada destruição de imagens por parte dos judeus da Palestina estaria conectada com a reação judaica diante do crescimento do apego às imagens pela cristandade, dando início a um debate que prosseguiria desde o século 7.⁴ A posição de Kitzinger, nesse sentido, seria razoavelmente dominante em termos explicativos da relação estabelecida em termos polêmicos dos judeus com as imagens, especialmente tendo em vista a vasta teologia imagética desenvolvida durante o florescimento do Império Bizantino, a presença cristã mais próxima dos judeus na Palestina à época.

Barber, por sua vez, demonstra que uma caracterização geral do judaísmo medieval como uma crença antipática à representação imagética não teria sustentação histórica, dada a existência de diversos exemplos contrários, como as catacumbas judaicas em Roma; assim, para Barber, tal visão possuía, de fato, uma base exclusivamente textual e verbal. Quando ocorriam deformações e exclusões de imagens – como no caso da sinagoga de Na’aram – tal procedimento estava destinado às figuras de natureza pagã especialmente, como o Helios zodiacal que, aparentemente, decorava os pisos de outras sinagogas igualmente. Talvez, pela pressão repressiva imposta aos judeus nas polêmicas cristãs materializadas na assim chamada literatura *Adversus Judaeos* a partir do século 7, seja na esfera bizantina ou no cristianismo da Europa Ocidental. Nas convenções dessa literatura, focada tanto na manutenção de prosélitos quanto para conversão dos próprios judeus, sempre havia um debate público entre autoridades teológicas – ou assim colocadas – representando o cristianismo e o judaísmo, com evidente derrota conceitual deste último. Uma boa descrição desse tipo de documento literário foi dada por Orígenes, ao mencionar o livro *Dialogue de Jason et de Papiscos*, de Máximo, um dos pioneiros nesse gênero:

⁴ BARBER, 2020, 1019.



Apresenta um cristão discutindo com um judeu, a partir das escrituras judaicas, mostrando que as profecias sobre Cristo se aplicam a Jesus, embora o outro se oponha ao argumento de uma maneira que está longe de ser destituída de nobreza e bem adequada ao caráter de um judeu.⁵

Os debates tinham um contexto encenado, não correspondendo a polêmicas ou colóquios que ocorreram de fato; por outro lado, o elemento discursivo era muito mais focado na persuasão que na apresentação ou refutação de conceitos, ao estilo do diálogo socrático registrado nos livros de Platão. Nesse gênero tipicamente medieval, surgiu o princípio do uso de imagens como apoio ao elemento polêmico antijudaico. No caso específico das imagens, o debate estabelecido no gênero *Adversus Judaeos* parecia haver uma sinalização de que os judeus se opunham ao uso de imagens *per se* por um tipo de sentimento antiestético ou uma teimosia contraditória tendo em vista os textos sagrados. De certa forma, como bem delinea Barber, por outro lado essa imagem cristã construída de judeus inimigos da imagem alimentou a própria reação judaica ao uso de imagens consagrado pelo cristianismo.⁶

Contudo, ao fim, o debate levantado pelo gênero *Adversus Judaeos* desde um de seus pioneiros, Leôncio Escolástico, se situa na materialidade da fé cristã, que necessita de símbolos representados por elementos materiais para garantir sua existência. Isso não quer dizer que os judeus ignoravam o poder material dos símbolos ou que, contraditoriamente, negassem sua necessidade estética, sua funcionalidade política. A diferença, contudo, como sublinha Barber, está no fato de que a *imagerie* no judaísmo – especialmente nesse específico momento medieval – reconduz ao texto sagrado, à palavra revelada, escrita em hebraico, não em grego.⁷ A busca por uma teologia sem o amparo do poderio imagético pelo judaísmo resultou em um refinamento da abstração, uma forma de acessar o absoluto divino sem a necessidade da relação simbólica com elementos materiais da realidade. E esse refinamento, de certa forma, ainda persistiria de uma forma mais ou menos velada muito tempo depois do fim da Idade Média, em plena efervescência das vanguardas no século 20.

3 A resposta surrealista

Em seu importante ensaio a respeito das relações opostas entre expressionismo e a estética nazista, Luiz Nazario percebe uma importante articulação histórica: “Por isso, o Expressionismo representou para os judeus um verdadeiro renascimento espiritual [...]”⁸ De fato, Nazario sintetiza bem a importância dos movimentos

⁵ ORÍGENES citado por BLANCHETIÈRE, 1973, p. 358.

⁶ BARBER, 2020, p. 1026.

⁷ BARBER, 2020, p. 1036.

⁸ NAZARIO, 2002, p. 677.



vanguardistas e sua relação direta seja com a tradição judaica, seja com a posição instável dos judeus na sociedade europeia à época; uma posição tão pouco segura que logo seria revogada, de forma brutal, pelo nazismo. Pois a noção de *Entartung* (“degeneração”), central na estética nazista em particular e na ideologia nazista no geral, foi aplicada à arte de vanguarda de forma generalizada, visando encontrar em tal expressão artística angustiada e radical os traços de um latente judaísmo, que os nazistas visavam extinguir de todas as maneiras. Por outro lado, é preciso destacar que não poucos artistas judeus estabeleceram relações equidistantes dos movimentos artísticos organizados – artistas de vanguarda que seguiam seu próprio caminho, por vezes associando-se aos grupos vanguardistas. Essas fluências, trânsitos e encruzilhadas indicam como os judeus compreenderam o momento das vanguardas históricas em uma totalidade complexa, cuja derrocada – nas mãos dos movimentos totalitários europeus, seja à direita (fascismo e nazismo) ou à esquerda (stalinismo).

Os artistas judeus vanguardistas daquele período buscavam, por sua vez, movimentos que primavam pela radicalidade de seus pressupostos. O Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo são os movimentos de vanguarda que mais contaram com artistas judeus; todos eles, movimentos que não se limitavam à esfera estética, às inovações formalistas de renovação estética. De fato, tanto o Expressionismo, quanto o Dadaísmo e o Surrealismo – cronologicamente subsequentes, surgidos quando o Expressionismo se esgotava enquanto movimento – propunham um sólido questionamento da própria sociedade, de forma geral. Pois, de fato, o processo de assimilação proposto como solução aos judeus da Europa, resultado de certo otimismo iluminista constituído desde o século 18, começava a tornar-se mais e mais inviável. Para os artistas e intelectuais judeus no início do século 20, apenas a mudança – fosse ela em termos sociais ou individuais – oferecia alguma possibilidade libertadora, daí a aproximação de tais vanguardistas não apenas com os movimentos estéticos mencionados, mas também com a psicanálise ou o bolchevismo, por exemplo.

Nesse contexto, o cinema também surgia em um horizonte de profundas mudanças sociais; tratava-se, sem dúvida, de um artefato pleno de promessas e complexidade desde sua concepção, advinda de um longo processo histórico. Muito mais que um recurso tecnológico, uma possibilidade de registro/projeção de fragmentos da realidade imediata por intermédio de processos químicos e aparatos mecânicos, o cinema parecia trazer consigo a possibilidade de redimensionar a própria realidade, de compreender os processos que possibilitavam o reconhecimento do mundo de forma muito mais sistemática. Essa possibilidade de “destrinchar” a realidade, de localizar elementos infinitesimais e quase imperceptíveis no *continuum* do tempo e do espaço logo atraiu perspectivas do mais variado espectro estético e ideológico para o cinema, uma arte cuja interação permitia infinitas combinações e possibilidades de manipulação. Esse mesmo recurso, por sua vez, desdobrava-se em uma indústria que já nos anos 1910-1920 dava mostras de consistente crescimento, de um vasto



potencial de lucro e de tremenda influência, em termos ideológicos, para a manipulação e controle desse novo espécime que surgia, o consumidor das imagens em movimento, o espectador.

Lunacharsky, comissário da educação da URSS quando da revolução de 1917, anotou em suas memórias que Lenin declarava ser o cinema “a mais importante de todas as artes”, algo que de fato coadunava com a necessidade – que o revolucionário russo destaca em uma breve nota de orientação publicada na revista *Kinonedelia* de 1925, a necessidade de escritores e intelectuais marxistas mais experientes sempre verificarem “filmes de propaganda e de natureza educacional”, para azeitar melhor a máquina de propaganda.⁹ Em seu romance de 1910 – ou seja, ainda em momento bastante ancestral do cinema –, *Der Zauberlehrling* Hanns Heinz Ewers, escritor decadentista que aderiria posteriormente ao nazismo, escreveu o seguinte, tratando o cinema quase como uma entidade consciente: “O cinema nos permite viajar para todas as terras. É o melhor historiador, um fanático da realidade e aquele que desconhece o sentido do equívoco.”¹⁰

Dado esse contexto, precisamos nos aprofundar em uma vanguarda específica que, em termos cronológicos bem mais “jovem” e “recente” que movimentos como o expressionismo, conviveu com o cinema – o surrealismo. Desdobramento imediato das provocações do dadaísmo – que, por sua vez, teve em Tristan Tzava, judeu exilado, um de seus principais expoentes – o surrealismo surgia como uma aposta crítica dupla. Herdeiro de tradições diversas que se cristalizaram a partir do romantismo mas que já estavam latentes desde o romance gótico, o surrealismo surge como uma proposta integral de mudança social e psíquica através de uma junção preliminar de Freud e revolução social ao estilo bolchevique – nas palavras do poeta Claudio Willer, um dos mais frequentes leitores e divulgadores do surrealismo no Brasil, tratava-se da junção de *slogans* já convertidos em profissões de fé: o “transformar a sociedade” (Marx) com o “modificar a vida” (Rimbaud).¹¹

Em relação ao cinema, o surrealismo – que surgiu e se constitui ao mesmo tempo que a indústria cinematográfica como a conhecemos hoje – estabeleceu uma singular relação perceptiva e analítica – nas palavras de Claude Abastado, os surrealistas seriam “mais ciné-fagos que ciné-filos”.¹² Pois os surrealistas percebiam o cinema como um poderoso estimulante – tanto para a imaginação quanto para a criatividade. Tão poderoso era a fórmula cinematográfica que a metáfora surrealista predileta para descrever seu poderio estabelecia o cinema como um narcótico; André Breton, por exemplo, afirmava ser o cinema um meio “magnetizante”, enquanto Artaud

⁹ LENIN, 1934, p. 388-389.

¹⁰ EWERS, 2019, p. 363.

¹¹ NOGUEIRA, 2020.

¹² ABASTADO, 1975, p. 220.



declarava que as imagens em movimento constituíam "notável estupefaciente". Mas a definição lapidar veio do jovem Aragon, que escreveu em um artigo a respeito de Louis Delluc: "Ah, meus amigos, o ópio, os vícios indecorosos, a variedade alcoólica, tudo isso passou de moda: *inventamos o cinema*."¹³

Dessa forma, o cinema surgia no horizonte surrealista como um elemento desagregador da percepção, dos sentidos. Tal leitura interpretativa facilitava uma busca, em termos de produção cinematográfica, por elementos pouco usuais, que frequentemente violavam os cânones da crítica à época já estabelecida. Os surrealistas valorizavam, para as artes visuais, aquilo que denominavam de "olhar selvagem", ou seja, uma visualidade plasmada por uma atitude interpretativa bem mais ativa do observador – algo que se esperava não apenas do espectador cinematográfico, mas do observador das artes plásticas. Nas palavras de André Breton, no manifesto *Le surréalisme et la peinture* (1928):

O olho existe em estado selvagem. Tanto as maravilhas da terra, a trinta metros de altura, quanto as maravilhas do mar, a trinta metros de profundidade, quase não possuem outra testemunha senão o olho acobricado que, para as cores, tudo relaciona ao arco-íris. Ele preside a troca convencional de sinais e, ao que tudo indica, requer a navegação do espírito. Mas quem traçará a escala da visão?¹⁴

Da perspectiva surrealista, portanto, o cinema surgia como um espetáculo estimulante como uma droga quimicamente sintetizada, que deveria, portanto, ser visto fora dos parâmetros normativos da Academia de Artes que já se estabeleciam nesse à época jovem meio de expressão. Assim, como puro desejo e princípio de alteração da consciência moldam não apenas a interpretação cinematográfica – e os surrealistas serão conhecidos por sua preferência pelo marginalizado na indústria cinematográfica em termos de crítica especializada, desprezando cineastas como Victor Sjöström e Erich von Stroheim, valorizando desenhos animados e as comédias de Mack Sennett, por exemplo – mas também a produção de cinema, que passa a ser vista de forma muito mais ampla. Com os surrealistas e sua busca angustiada por imagens que satisfizessem o "olhar selvagem", a palavra, narrativa ou poética, ganha um dimensionamento novo e as poesias, narrativas e mesmo ensaios produzidos pelos adeptos dessa vanguarda específica transformam-se em elementos cinemáticos, associados ao cinema até de forma mais poderosa que os filmes surrealistas realizados, que os roteiros filmáveis ou deliberadamente infilmáveis por eles produzidos. Trata-se do predomínio da palavra, algo que remonta a uma tradição iconoclasta especificamente associada ao judaísmo, como vimos no caso histórico,

¹³ FRIEDMAN, 2014, p. 200, grifos do autor.

¹⁴ BRETON, 1945, p. 19.



concreto, sinagoga de Na'aran, em que o apagamento de imagens pagãs foi feito tendo em vista a preservação do texto no idioma sagrado. Essa influência indireta do judaísmo, com o movimento *Infra-noir* que existiu entre Bucareste, Palestina e Paris, tornaria tal relação bem mais explícita.

4 As diferentes metodologias: o ensaio, o plano e o catálogo

Não trataremos, neste artigo, do grupo *Infra-noir*, surgido na Romênia nos anos 1940 e capitaneado por judeus romenos como Trost, Paul Paon ou Gherasim Luca e que terminou no exílio de boa parte de seus envolvidos em Israel, na França e nos EUA. A história desse movimento “minoritário” que, no obstante, influenciou decisivamente filósofos de imensa importância no século XX como Gilles Deleuze e Félix Guattari foi recuperada nos últimos anos por abordagens as mais diversas – do estudo histórico ao trabalho de colecionadores de livros, interessados nos livros produzidos pelo grupo e que hoje são raros, além de eventuais manuscritos desaparecidos.¹⁵ Precisamos destacar, contudo, que o movimento *Infra-noir*, uma breve e periférica expressão do surrealismo francês – com o qual se conectava desenvolto por conta dos sólidos contatos estabelecidos entre artistas judeus no exílio francês e seus colegas, ainda na Romênia, foi esmagado duplamente, pela dupla força reacionária e antisemita do fascismo e do stalinismo. Mas no curto período de produtividade do grupo, intensa entre 1944 e 1947, muito material foi produzido, marcando inclusive os desenvolvimentos posteriores – algumas vezes, bastante singulares e distantes dos tópicos vanguardistas iniciais – de seus membros, Dolfi Trost, Gherasim Luca, Paul Paon, Gellu Naum e Virgil Teodorescu.

Também é necessário destacar que a visão do grupo, focada na atividade onírica, constitui singular revisão/releitura das propostas da psicanálise freudiana. Para Sigmund Freud, “o sonho constitui ‘uma realização (disfarçada) de um desejo (reprimido)’. Possui um conteúdo manifesto, que é a experiência consciente durante o sono, e ainda um conteúdo latente, considerado inconsciente.”¹⁶ Para o grupo *Infra-noir*, essa divisão no seio da atividade onírica inexistia; nesse estranho livro, *Visions dans le cristal* (1945) de Trost, em parte ensaio crítico de psicologia, em parte narração e poética onírica: “O movimento surrealista, desde sua aparição, se opõem à divisão artificial da vida em aspectos diurnos e noturnos, afirmando, por vez primeira, a necessidade materialista e dialética de situar o sonho em relação ao estado de

¹⁵ Ver, para uma abordagem histórica convencional, os estudos de Jonathan P. Eburne, “Comme une érosion unique’: les provocations d’*Infra-noir*” e “A beleza onírica do abismo”, de Alcebiades Diniz Miguel. Entre a produção de colecionadores, a mais notável seria o belo e breve livro de Andrew Condous, *Letters from Oblivion*, que faz uma descrição dos livros produzidos e planejados pelo grupo nos anos 1940.

¹⁶ CHENIAUX, 2020.



vigília".¹⁷ Esse redimensionamento da atividade onírica, que deixava de estar circunscrita ao momento do sono em oposição ao estado desperto da vigília, moldaria um estilo muito próprio aos textos do grupo, flutuantes entre a poesia, a narrativa em prosa, a descrição da atividade onírica e a exposição conceitual. Por outro lado, recuperando a ideia do “olhar selvagem” de Breton, o *Infra-noir* teria um foco bastante sistemático nas atividades visuais, fosse em termos de artes plásticas ou do cinema.

Nesse caso, defenderiam uma autonomia da percepção inconsciente acima até mesmo da possibilidade/vontade produtiva do artista, naquilo que denominavam *surautomatisme* (“superautomatismo”). As produções, nesse sentido, surgem muitas vezes de elementos casuais que precisam ser constantemente lidos e interpretados, um processo denominado, por esses artistas, *mancies indéchiffrables* (“manchas indecifráveis”). O mundo torna-se o palco de uma atividade narrativa, de uma escrita que convida à decifração, sempre impossível. Assim, por conta dessa potência automática na produção visual, a palavra ganha igualmente um novo status – desdobra-se em metodologias que permitem a ela atingir um sentido plástico, visual e narrativo ao mesmo tempo dinâmico, descritivo e indecifrável. Poderíamos denominar esse processo, justamente, cinematográfico, em um sentido inusual, mas reconhecível – o sentido da imagem em movimento perpétuo, cujo sentido parece indeterminado como se mecanismo e a química do cinema registrassem de alguma maneira o inefável.

Entretanto, precisamos tratar de tais conceitos de maneira concreta – fora do sentido exclusivamente programático, encontrado com tanta frequência à época nos muitos manifestos produzidos. Seguindo um caminho distinto daquele de Fondane, que optou pela contradição de produzir roteiros “infiláveis”, formas de pensar o cinema internas à produção (possível ou não) desse mesmo cinema, os membros do grupo *Infra-noir*, individual e coletivamente, buscavam não apenas romper as barreiras entre o elemento descritivo da linguagem e a imagem propriamente dita, a clivagem que constitui a essência da produção do roteiro cinematográfico, mas propor uma espécie de apagamento temporário da imagem diante de seu próprio potencial interpretativo.

Um exemplo desse processo surge no opúsculo *Éloge de Malombra*, publicado em 1947 coletivamente pelo grupo.¹⁸ Esse breve e estranho texto – pouco mais de 5 páginas – apresenta não uma crítica ou resenha do filme. Logo na abertura, temos o seguinte parágrafo:

¹⁷ TROST, 1945, p. 9.

¹⁸ O texto aparece assinado na seguinte ordem (aparentemente alfabética): Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Paün, Virgil Teodoresco, Trost. Foi publicado pelo selo Surréalisme e impresso pela Socec de Bucareste.



A convulsão da beleza, a fraqueza da memória, a cor do arrependimento, a graça da vida, a mediunidade do gesto, a escassez do amor, a loucura dos sentidos, a beleza da loucura, a tristeza dos lagos, a influência lunar, a vida depois da morte, a nobreza da luxúria, o ardor do olhar, a lembrança da loucura, o futuro do passado, o sonambulismo do pensamento, a morte da paisagem, a ação da distância, o sono embriagado, o sonho vivido, o orgulho do sacrilégio, a luxúria da histeria, a recusa de viver, a exibição do viver, a beleza da histeria, a beleza da beleza: em Malombra.¹⁹

Trata-se de uma vertiginosa remontagem onírica, estabelecida em termos antitéticos, do filme original. Mas não se trata de um resumo, de uma perífrase ao material cinematográfico fonte – mas de uma remodelagem onírica, imagética e verbal de todo o processo mental despertado pelo filme. Originalmente, *Malombra* seria o título de um romance gótico “de estilo inglês” escrito pelo italiano Antonio Fogazzaro em 1881. O romance, ambientado em um castelo às margens do lago Como, trata de uma mulher que acredita ser o espírito reencarnado de uma outra mulher que já vivera no mesmo castelo. Tal trama de nítida inspiração no gótico inglês de Horace Walpole, de Ann Radcliffe e mesmo de Charlotte Bronte gerou diversas adaptações cinematográficas – as mais antigas, provavelmente vistas pelo grupo de Trost e Luca e base de *Éloge*, foram as de Carmine Gallone (de 1917) e, especialmente, a de Mario Soldati (de 1942, com Isa Miranda como protagonista).

Assim, o texto *Éloge de Malombra* torna-se único por sua estrutura: não se trata de um manifesto estético e/ou técnico sobre cinema nem de um ensaio/diatrise, mas de uma leitura textual, simultaneamente fiel e delirante daquele filme “involuntariamente surrealista”, como Trost e seus companheiros o denominavam. Essa leitura, de tonalidade obsessiva, recupera o conceito de “amor louco” esboçado por André Breton no romance autobiográfico *Nadja* (1928). A prioridade do texto são as imagens, evocadas por sentenças curtas em enumerações simples, separadas por vírgulas, em um processo livre associação que não deixa, por outro lado, a base referencial do filme de lado. De fato, trata-se de um tipo de substituição do material fílmico, intraduzível sem perdas em palavras, pela experiência subjetiva do filme, passível de ser evocado e sintetizado. Assim, temos fotogramas verbais separados por elipses que concretizam imagens das memórias dos autores, uma remontagem inquietante que traduz para a atualidade surrealista o romance gótico sem seus clichês, uma vertiginosa e breve alucinação.

Retornamos, assim para as ruínas da sinagoga de Na’aran, na planície desértica da Palestina. Ao perceberem a necessidade de se destacar a sacralidade da escrita

¹⁹ TROST, 2015, p. 95.



divina, os iconoclastas judeus do século 6 optaram pelo apagamento das imagens de natureza pagã nessa sinagoga, reforçando, por outro lado, sua própria identidade. Muitos séculos depois, os surrealistas do grupo *Infra-noir* (majoritariamente judeus) realizaram um processo de apagamento da imagem cinematográfica, pela necessidade de destacar a imagem onírica e, de certa forma, a própria identidade desses intelectuais cosmopolitas, exilados em sua própria terra por escreverem boa parte de suas obras em francês e não em sua língua “oficial”, o romeno – oprimidos pelo fascismo e pelo stalinismo que se sucederam no poder, divulgando suas obras no intervalo breve entre a constituição desses dois autoritarismos. Diferente do que se deu nos movimentos iconoclastas surgidos no seio do cristianismo, a iconoclastia judaica era um movimento imprevisto, por vezes arriscado, mas, muitas vezes, necessário, tendo em vista as ameaças de extermínio que cercam as comunidades judaicas.

Referências

ABASTADO, Claude. *Le Surréalisme*. Paris: Hachette, 1975.

BARBER, Charles. The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art. *Speculum*, v. 72, n. 4, p. 1019–1036, 1997. Disponível em: JSTOR, www.jstor.org/stable/2865956. Acesso em: 20 out. 2020.

BLANCHETIÈRE, François. Aux sources de l'anti-judaïsme Chrétien. *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, n. 53-54, p. 353-398, 1973.

BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture: suivi de Genèse et perspective artistiques du surréalisme et de Fragments inédits*. New York: Brentano's, 1945.

CHENIAUX, Elie. Os sonhos: integrando as visões psicanalítica e neurocientífica. *Revista Psiquiatria Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v. 28, n. 2, p. 169-177, ago. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-81082006000200009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 set. 2020.

CONDOUS, Andrew. *Letters from Oblivion*. Bucharest/Düsseldorf: Les Éditions de L'Oubli/Zagava, 2014.

EBURNE, Jonathan P. 'Comme une érosion unique': les provocations d'*Infra-noir*. In: YAARI, Monique (Org.). *"Infra-Noir", Un et Multiple: Um groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945-1947*. Bern: Peter Lang, 2014.

EWERS, Hanns Heinz. *The Sorcerer's Apprentice*. Newcastle Upon Tyne: Side Real Press, 2019.

FONDANE, Benjamin. *Trois scénarii: Paupières, Barre fixe, Mtasipoj, cinépoèmes*. [S.l.]: [s.d.], 1928.



FRIEDMAN, Régine-Mihal. Pré-texte à texte: *Malombra* (1941) et son *Éloge* (1947). In: YAARI, Monique (Org.). *"Infra-Noir", Un et Multiple: Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945-1947*. Bern: Peter Lang, 2014.

LENIN, V. I. *Collected Works*. v. 52. New York: International Publishers, 1934.

MIGUEL, Alcebiades Diniz. Apresentação: De um abismo a outro (Dolfi Trost e a linguagem do exílio). In: TROST, Dolfi. *Imagens fosforescentes*. Natal: Sol Negro, 2015.

MIGUEL, Alcebiades Diniz. *The Blind Cinephile*. São Paulo: Raphus Press, 2018.

NAZARIO, Luiz. O Expressionismo e o Nazismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NOGUEIRA, Lucila. Estranhas experiências: Claudio Willer e a Geração Beat. *Agulha: Revista de Cultura*, n. 43, Fortaleza/São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag43willer.htm>. Acesso em: 30 set. 2020.

TROST, Dolfi. *Vision dans le cristal. Oniromancie obsessionnelle. Et neuf graphomanies entoptiques*. Bucarest: Les Éditions de L'Oubli, 1945.

TROST, Dolfi. *Imagens fosforescentes*. Natal: Sol Negro, 2015.

Recebido em: 13/09/2020.

Aprovado em: 23/09/2020.