

MAXIMILIANO FRANCISCO GUTIEZ

**Máscara e medo:
representação e alegoria em *Tipos do Mar*
de Evaristo Valle**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Morethy Couto.

Campinas/SP

Agosto/2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G985m Gutiez, Maximiliano Francisco.
Máscara e Medo: representação e alegoria em tipos de mar de
Evaristo Valle. / Maximiliano Francisco Gutiez. – Campinas,
SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Morethy Couto
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Valle, Evaristo, 1873-. 2. El Sótano (O Porao) ; 3. Pintura
moderna - Espanha. 4. Máscaras. 5. Medo. 6. Angustia.
I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Mask and Fear: representation and allegory on types of sea
Evaristo Valle."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Valle, Evaristo, 1873- ; El Sótano (The
basement) ; Modern painting - Spain ; Masks ; Fear ; Anxiety ;.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof^ª. Dr^ª. Sara Pereira Lopes.

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac.

Prof^ª. Dr^ª. Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cecilia Loschiavo dos Santos (suplente)

Prof^ª. Dr^ª. Anna Paula Silva Garcia (suplente)

Prof. Dr. Joao Francisco Duarte Junior (Suplente).

Data da Defesa: 12-08-2010

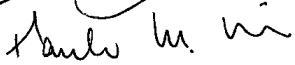
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Maximiliano Francisco Gutiez - RA 995976 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Titular


Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Titular


Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac
Titular


Prof. Dr. Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro
Titular

Dedicatória

Astúrias, São Paulo

A Evaristo Valle

Agradecimentos

À Vida, que me deu a oportunidade de ter alegria por ela mesma dando a força para poder concluir este trabalho.

Às gotas do orvalho que acordam ao amanhecer, todas elas representam a força de um novo dia. Este dia seriam todos meus amigos que representam minha verdadeira família:

Sonia Loss Molist, Luciana Chen, Meirinice Guimarães, Piloca, Rita de C.Della Roca, Denise Ortiz, Leya Mira Brander, Ynayá Barros, Denise Polini

Mauro N. Cunha, Eder Dematte, Ricardo Lozano, Ivan A. Montagnana, Daniel A. Lavaroni, Rodrigo Vivas, Antonio Ruete, Mauricio A.

Igual à força da chuva tão necessária para reflorescer as plantas, à Universidade de Campinas – UNICAMP. Tenho imensa gratidão pela oportunidade de ter feito parte dela.

À Lua que nos remete a noite, a noite do descanso, da paz, do equilíbrio necessário para nosso corpo, o descanso. Assim como foi o carinho, a sensibilidade e a dedicação de minha orientadora Maria de Fátima.

O Raio desgarra o céu e traz uma nova sensação, um novo caminho a ser traçado. A inovação, a perda do medo e a força de ir em frente. Foi assim que senti na matéria de Sara P. Lopes.

Ao Vento que com seu som já falavam os Celtas que cantavam as memórias e a sabedoria de seu povo. Este vento, Nelson Aguilar, que ajudou a desvendar tanto desconhecimento.

O Sol que com seus raios iluminados compõe a luz assim como os Doutores que compõem esta banca tão necessários para a defesa de minha tese: Maria Izabel M.R. Branco, Maria Cecília Loschiavo, Ana Paula Silva, Paulo Kuhl, Claudio Mubarak, João Francisco Duarte, assim como foi na banca de qualificação Luciano Migliaccio.

O Alvorecer como a persistência, a dedicação a um fim, assim que vejo a Fundação Evaristo Valle de Gijón.

Resumo

O pintor asturiano Evaristo Valle (1873-1951) participa da primeira fase do modernismo espanhol, período em que convive com os intelectuais e artistas da chamada Geração do 98 que tematizam uma Espanha derrubada: após o esfacelamento do seu império colonial, o abismo entre as classes sociais se exacerba e prepara a eclosão da Guerra Civil (1936-1939). A violência e o medo são uma constante durante toda a primeira metade do século XX na Espanha. Neste contexto, Evaristo Valle compõe uma obra lírica, baseada em contrastes cromáticos, a qual retrata personagens típicos do contexto asturiano, representados em seu cotidiano. Aprofundando o olhar, outras dimensões da obra revelam uma realidade que não pertence àquele recorte, mas traduzem uma alegoria do que a Espanha vive naquele momento.

Para trazer à tona esta leitura alegórica da pintura de Valle, recorreu-se à obra e visão de autores que procuram compreender o transcendente, a essência não visível presente naquilo que se mostra, entre eles, José Ortega y Gasset que trata de desvelar a alma de um pintor; e Martin Heidegger que delimita a temática do medo e da angústia como categorias existenciais. Por fim, o conceito de máscara de Gaston Bachelard permitiu compreender o sentido do *maskarar-se*, que vai além do objeto máscara e do disfarce, e explora a possibilidade do homem de inventar-se de outro modo, revelar outras dimensões de si mesmo.

Nesta tese, procurou-se ressaltar uma temática constante ao longo da obra de Evaristo Valle: a máscara e o medo. Para a análise desses aspectos, foram selecionadas duas obras particularmente reveladoras: *O porão* (1935) e *Tipos do mar* (1950). A primeira é uma “mascarada” teatral que aborda o tema do medo, e que pode ser lida como as anotações de um pintor na criação de suas personagens, escancarando a penumbra que povoa o seu interior. A segunda é uma de suas últimas pinturas, na qual culmina a força mais lírica do trabalho cromático de Valle, e onde estão retratadas com particular intensidade duas almas, dois tipos, ou seja, a síntese do Homem espanhol.

Palavras-chave: Evaristo Valle, Pintura modernista espanhola, Máscara, medo e angústia, *El sótano* [*O porão*], *Tipos de mar* [*Tipos do mar*]

Abstract

Asturian painter Evaristo Valle (1873-1951) was part of the first phase of Spanish modernism. During this period, he circulated among intellectuals and artists of the so-called Generation of 98, whose subject matter was Spain defeated. After losing its colonial empire, the immense gap between social classes aggravated and prepared the outburst of the Spanish Civil War (1936-1939). Violence and fear were constant in Spain during the entire first half of the twentieth century. In this context, Evaristo Valle created a lyrical oeuvre, based on chromatic contrasts, in which he depicted typical Asturian characters in their everyday activities. From a deeper point of view, these works of art present other dimensions and reveal a reality that does not belong to that context, but rather translates an allegory of what Spain was going through at that moment.

In order to shed light on this allegoric interpretation of Valle's painting, this dissertation relied on the works of authors who try to comprehend the transcendent, the non-visible essence of what is shown, such as José Ortega y Gasset who seeks to unveil the painter's soul, and Martin Heidegger, who identifies the subjects of fear and anxiety as existential categories. Finally, the concept of mask by Gaston Bachelard allowed us to grasp the meaning of *masking oneself*, which goes beyond the mask as an object of disguise, and explores the possibility of man re-inventing himself differently and revealing other dimensions of himself.

In this dissertation, a constant topic of Evaristo Valle's oeuvre has been highlighted: the mask and fear. In order to analyze these concepts, two particularly revealing works of art have been selected: *The basement* (1935) and *Types of the sea* (1950). The former is a theatrical masquerade about fear, which can be interpreted as the notes a painter takes when creating his characters, thereby revealing the dusk that inhabits his inner self. The latter is one of his last paintings, where one can find the strongest lyrical force of Valle's chromatic work, and in which he portrayed in a particularly intense manner two souls or two types: that is, the synthesis of the Spanish Man.

Keywords: Evaristo Valle, Spanish modernist painting, Mask, fear and anxiety, *El sótano* [*The basement*], *Tipos de mar* [*Types of the sea*]

SUMÁRIO

Resumo	7
Abstract	8
Introdução: A fronteira no coração do homem	11
1. O ser e o tempo de Evaristo Valle	21
1.1 Um pintor do modernismo espanhol?	25
1.2 Modernismo na pintura espanhola	33
1.3 Resumo biográfico e de referências pictóricas	45
1.3.1 As origens na cor	47
1.3.2 Figuras asturianas	55
1.3.3 O lirismo do olhar	60
1.4 Sobre a angústia, o medo e o pânico	63
1.4.1 O pânico	72
1.4.2 O rasgo no coração da Espanha	74
2. A máscara e a teatralidade em Evaristo Valle	80
2.1 O lírico e o dramático: analogias pictóricas de gêneros literários	80
2.2 A máscara	90
2.2.1 Afinal, o que é a máscara?	91
2.2.2 Algumas máscaras de Evaristo Valle	97
2.2.2.1 As carnavaladas	111
2.2.2.2 <i>O porão</i> : anotações dramatúrgicas de um pintor de máscaras	116
2.2.3 A aspiração a ser o outro que se é	130

3. As máscaras de uma máscara: <i>Tipos do mar</i>	137
3.1 O homem maduro e o jovem	140
3.2 O novo que não será	149
3.3 Dois momentos de um homem, de um povo: permanência e transformação	152
 Considerações finais: As máscaras de Evaristo Valle	 156
Bibliografia	159
 Anexo: Figuras	 167

INTRODUÇÃO: A FRONTEIRA NO CORAÇÃO DO HOMEM

Evaristo Valle (1873-1951) [Figura 00] foi um artista de sensibilidade a um só tempo aguda e sutil, que viveu num momento e lugar marcados pela brutalidade, o terror e a insensatez. Compreender sua poética – em particular a intensidade e densidade das personagens e cenas que constrói com uma síntese singular de leveza e contrastes, pinceladas delicadas e cores vibrantes – significa percorrer os caminhos que permitem desvendar uma existência humana exposta, em toda a sua fragilidade essencial, a um mundo radicalmente ameaçador. Essa fragilidade decorre de uma abertura: Valle está aberto ao contato intenso com a realidade em que está imerso, e é assim que alimenta através do olhar a sua prolífica imaginação, e recria o que vê nas telas. Mas num mundo de guerra civil, em que a certeza ideológica move as pessoas a fuzilarem aqueles que supõem ser seus opositores, sem qualquer possibilidade de se construir uma compreensão complexa da convivência humana, não há espaço para a sutileza e a nuance. Valle inventa com seu trabalho essa impossível delicadeza, a extrema proximidade das pessoas e do terror que vivem e, ao mesmo tempo, a distância total de suas motivações ideológicas.

Valle nasceu em Gijón, na região de Astúrias, berço da Guerra Civil espanhola e foco de maior polarização de conflitos entre os fascistas – liderados pelo general Francisco Franco – e os republicanos. Ali viveu a maior parte de sua vida e esteve próximo de alguns dos episódios mais sangrentos da guerra. Em minha infância, nessa mesma região mas muitas décadas depois, os lugares por onde corríamos e brincávamos, que visitávamos ou pelos quais passávamos ocasionalmente, ainda eram cheios de histórias de massacres, execuções, fuzilamentos... Quem viveu aqueles tempos fala do som de botas marchando no meio da noite, e da expectativa aterrorizante de que de repente parassem em frente à casa... e decidissem entrar.

Assim mesmo, o olhar de Valle captura (ou inventa) um lugar de paz. Nem o trabalho de operários, mulheres e homens do mar, nem os combates. Valle retrata Astúrias em seus momentos de descanso, nas pausas do trabalho, quando homens e mulheres conversam, no tempo de um cigarro que queima lentamente ou de uma vaca que pasta, e o espaço alarga seus ritmos. Ou então as festas, as *carnavaladas* e *maskaradas*.

Estas cenas pacíficas, no entanto, têm uma outra vida, uma vida interna que quer explodir e escapa numa atmosfera angustiante, para não dizer sufocante. A paz das pinturas de Valle não tem sorrisos, apenas a tensa placidez de quem vive por tanto tempo sob o terror que já não pode chorar. As manchas azuis que são os olhos de uma noiva que bem poderia ser uma prisioneira recebendo a notícia de

sua condenação – *Boda aristocrática* (1917) [Figura 01]; três fantasmagóricas figuras carnavalescas abordam um altivo e relaxado burguês – *Baile de carnaval* (1917) [Figura 02]; um clérigo veste algo como uma coroa negra e parece querer esboçar um sorriso, mas os cantos de sua boca pesam tensamente, e seus olhos estrábicos ao mesmo tempo acolhem e duvidam daquele que o observa – *O padre de aldeia* (1917) [Figura 03]; em uma mascarada no campo, um jovem homem, que veste uma capa clara (azulada) com gorro, com um braço segura uma clava e com o outro parece esganar-se a si mesmo, enquanto ao seu lado uma figura em trajes similares e rosto desfigurado cresce como um fantasma aterrorizante – *Máscaras no campo* (1944) [Figura 04]; um jovem com um longo chapéu dança com um rosto inexpressivo, enquanto figuras vetustas, deformadas e sombrias, vestidas de trapos mal-ajambrados, o circundam e observam – *Carnavalada grotesca* (1949) [Figura 05]. Cito indiferentemente pinturas de dois períodos distantes de três décadas entre si; afinal, os aspectos observados parecem permanecer como característicos da obra de Valle por toda a sua vida.

Ao fim e ao cabo, quando se trata das pessoas comuns envolvidas nos conflitos da Guerra Civil Espanhola, ninguém pode saber de fato por que se mata ou por que se morre, pois a humanidade de cada um parece ter se descolado da ideologia, e é esta que rege cegamente, como uma fé, os atos, decisões e juízos. Uma mesma pessoa pode ser morta por um grupo anarquista ou fascista, a depender de circunstâncias bastante incertas que o coloquem sob a mira dos fuzis de um ou de outro. A Espanha é neste momento um lugar onde as “mães (...) não

sabem, quando dão à luz, que imagem da verdade irá inflamar, mais tarde, os seus filhos, nem quais os *partisans* que os irão fuzilar, segundo sua justiça, quando eles tiverem vinte anos”, tal como descreve Antoine de Saint-Exupéry (1983, p. 81), em visita ao país como correspondente do jornal francês *L'Intransigeant*, em 1936. Em outro ponto, reporta a fala de um líder militar no momento em que pergunta por um soldado que fotografara no dia anterior, para entregar-lhe o seu retrato: “Tivemos de o fuzilar”, diz o homem. “Ele denunciou um homem como sendo fascista... E esta manhã soubemos que o homem não era fascista, mas apenas seu rival...” (ibid., p. 77).

Se apresento aqui alguns trechos dos relatos de Saint-Exupéry é porque eles são reveladores de como os destinos se decidiam na Espanha daqueles anos. Embora escreva para um jornal esquerdista e visite o país acolhido por um grupo anarquista, o que é coerente com a sua aversão ao fascismo, o francês não assume de modo algum a posição de um autor partidário. Na realidade, atenta menos aos fatos da guerra do que ao modo de ser dos homens e mulheres naquele estado de coisas. Esse modo de ser será fundamental para se compreender o que é a pintura de Valle, muito mais do que possíveis posições ideológicas do pintor. O primeiro relato de Saint-Exupéry dá conta de sua entrada em avião no território espanhol:

Aqui é a Espanha. Figueras. Aqui se mata. Ah! o mais espantoso não é descobrir o incêndio e a ruína e os sinais de infelicidade dos homens, mas antes o fato de não se descobrir nada disso. Esta cidade assemelha-se à outra. Curvo-me, atento: nada marcou este pequeno monte de saibro branco; aquela igreja, eu sei que foi incendiada; e brilha, ao sol. Não distingo suas irreparáveis feridas. (ibid., p. 73-4)

O que o espanta é saber que a aparência de uma cidade como as outras mascara um drama que “para descobrir (...) será necessário procurá-lo”. “Porque”, diz Saint-Exupéry, “na maioria das vezes ele se apresenta não no mundo visível, mas na consciência dos homens” (ibid., p. 74). Essa visão aérea da Espanha mostra aquilo que depois será constatado em terra. Ao entrar em Barcelona, Saint-Exupéry formula a pergunta inevitável: “Mas onde está o terror em Barcelona? Além de uns vinte prédios queimados, onde está a cidade em cinzas? À parte algumas centenas de mortos (...) onde estão essas hecatombes?... Onde, essa fronteira sangrenta por sobre a qual se dispara?” (ibid., p. 74-75). A resposta nos dá o próprio autor: “Não encontrei facilmente essa fronteira. É que nas guerras civis ela é invisível e passa por dentro do coração do homem” (ibid., p. 75).

Será preciso reconstituir esta atmosfera para se chegar àquilo que dá vida às figuras humanas de Valle. “Uma guerra civil não é uma guerra, é uma doença...”, diz Saint-Exupéry, e completa: “o inimigo é interior. Os homens quase se batem contra si próprios” (ibid., p. 80). No interior de cada máscara plácida há um embate, uma agonia (no sentido próprio da palavra).

As sombras das personagens asturianas surgirão em plena potência na peça de teatro *O porão (El sótano)*¹, que Evaristo Valle escreveu, quase que premonitoriamente, no início da eclosão dos conflitos, em 1934, embora, quando

¹ O texto da peça encontra-se anexo a esta tese.

de sua publicação, Valle “situe a ação em 1937, em uma cidade do norte da Espanha” (Carantoña, 1986, p. 115).² Ao invés das figuras que são as mais comuns na pintura de Valle, iluminadas por cores vibrantes em contrastes dramáticos, o que se vê em seu teatro é o delírio desesperado de personagens aprisionados num porão dominado pelas trevas, das quais ressaltam rostos pálidos pelo terror da incerteza quanto à própria sobrevivência dali a instantes. Eles se encerram em um quadro em preto e branco, o avesso de suas pinturas, que revela em negativo o pânico em que mergulha o seu universo interior, a realidade de loucura que vivem cotidianamente e, sintomaticamente, o teatro que representam para tentar safar-se de ameaças que sequer são capazes de entender completamente, vindas de inimigos que não sabem distinguir com clareza.

O absurdo da situação vivida naquele porão por aristocratas destituídos de sua posição não é um absurdo filosófico, um conceito existencialista que poderia auxiliar na compreensão da realidade vivida pelo homem moderno em geral. Como na famosa peça de Jean-Paul Sartre (*Huis clos*), ali também o inferno são os outros, mas isso é vivido de modo tão literal que se dispensa um enredo que demonstre essa tese.

Não haveria aí um prenúncio do pânico (também ao reverso, pois o seu não era uma claustrofobia, mas sim dos lugares abertos ou agorafobia) que Valle viria

² Segundo Francisco Carantoña (1986, p. 115), “referência direta [a *O porão*] de Mario de la Viña foi escrita à raiz da revolução de 1934 e não da guerra civil, testemunho que deve ser aceito com o válido, pois Mario de la Viña foi de Gijón para a França em princípios de 1936 e, conseqüentemente, não poderia ter lido as páginas manuscritas de *O porão* se estas tivessem sido escritas a partir de 1937”.

a sentir anos mais tarde e que o obrigaria a trancar-se em sua casa por anos, sem conseguir sequer pintar? A hipótese a ser investigada neste trabalho é a de que o medo talvez seja um dos dados mais centrais na existência de Evaristo Valle, e que não apenas marca sua biografia mas também se faz presente na construção de suas personagens. Como se, profundamente identificado com a sua terra asturiana, fizesse de suas personagens máscaras dos seus próprios movimentos anímicos e associasse ao lirismo de sua cor o drama paralisado de um ser em pânico.

Esta pesquisa procurará, então, compreender como se constroem as figuras humanas na pintura do último período da produção de Evaristo Valle, investigando-se sua luz e sua sombra, a sua representação por cores luminosas e o universo obscuro que esta apenas deixa entrever. Trata-se, portanto, de buscar descrever e analisar como a sensibilidade própria de Valle se mostra em suas pinturas, captando energias e tensões vigentes em seu tempo e que muitas vezes passam despercebidas em narrativas históricas, geralmente atentas apenas aos embates ideológicos e significados de nível macro, sem se aproximar da vida das pessoas comuns.

Várias razões motivam a escolha deste último período de Evaristo Valle. Primeiramente, é preciso reiterar que muitas características perpassam toda a sua produção, o que permite uma comparação de momentos muito distantes no tempo e a identificação dos traços principais de sua poética. As exigências do trabalho de

pesquisa, no entanto, obrigam ao estabelecimento de um *corpus*, para viabilizar as próprias análises que de outro modo poderiam se multiplicar indefinidamente.

Isto posto, a primeira razão para escolher este período é a grande maturidade técnica atingida por Valle ao final de sua vida, configurando plenamente o seu estilo que combina contraste de cores vivas – que poderia remeter ao universo expressionista – com uma textura delicada, em que o óleo sobre tela toma de empréstimo técnicas e efeitos da aquarela ou do pastel. A segunda é que algumas pinturas deste momento apresentam grande densidade poética, seja pela riqueza técnico-pictórica já apontada, seja pelo potencial de abrir leituras quanto à síntese da realidade vivida coletivamente em Astúrias através do filtro próprio do pintor. Em particular, me deterei sobre a tela *Tipos do mar* (1950) [Figura 06], em que traços sutis permitem um encontro interpretativo com os movimentos vividos na Espanha de seu tempo.

Uma terceira razão diz respeito ao próprio distanciamento temporal em relação à peça de teatro *O porão*, o que permitirá compreender como a concepção das sombras internas das personagens será longa na obra de Valle, com claras consequências em obras produzidas à distância de várias décadas. Uma leitura desse aspecto teatral das personagens por ele construídas levará ainda a um questionamento sobre o conceito de máscara, tal como ele parece configurar-se no contexto da obra do pintor asturiano.

Após adentrarmos no contexto histórico em que viveu Evaristo Valle, tanto por conta dos já mencionados conflitos que se fizeram tão fortemente presentes na sua Astúrias quanto por toda a movimentação artística com a qual teve contato principalmente em suas passagens por Paris, será preciso trazer ao universo desta pesquisa conceitos de diferentes áreas do conhecimento. Assim, pretende-se estabelecer a rede que se tece entre fios aparentemente tão diversos quanto uma reflexão sobre o medo num contexto histórico e a construção pictórica de máscaras. Farei recurso a alguns textos filosóficos para tentar compreender o sentido fenomenológico do medo, para então investigar mais detidamente o seu lugar na constituição da poética de Valle. Notadamente, recorrerei ao *Ser e Tempo* de Martin Heidegger, em que o filósofo alemão tece considerações a respeito do medo e sua diferença essencial em relação à angústia. A partir de um entendimento ontológico do medo, será possível uma proximidade maior ao medo que se reconhece como fazendo parte da vida e da obra de Evaristo Valle.

A seguir, empreenderei um questionamento sobre o conceito de máscara. Como ponto de partida, um artigo de Gaston Bachelard permitirá estabelecer uma comunicação entre o universo pictórico e a reflexão fenomenológica, entendendo-se não só a construção formal da máscara como também o seu sentido existencial. Uma particularidade da filosofia de Bachelard está no desenvolvimento de uma leitura do humano a partir de sua capacidade de sonhar, daquilo que o filósofo chama de devaneio. O sentido da experiência estaria mais naquilo que ele produz, na sua poética, do que em possíveis razões de origem. O artista, no seu encontro

com o espaço, “sonha” em suas telas, e são essas imagens que sustentam uma fenomenologia que remonta ao gesto criador. Um levantamento das diversas formas com que a máscara surge na obra de Evaristo Valle permitirá ainda uma compreensão mais clara do modo distinto como ela se configura no último período de sua vida.

Por fim, um mergulho na poética – das máscaras e do medo – da obra *Tipos do mar*, situando-a em relação a obras como a citada *Carnavalada grotesca*, e ainda *A mulher de azul* (1950) [Figura 07] e *O futebolista* (1950) [Figura 08], entre outras, será o lugar de um aprofundamento e detalhamento das questões lançadas ao trabalho artístico de Valle.

1. O SER E O TEMPO DE EVARISTO VALLE

*Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella
no me salvo yo.*

José Ortega y Gasset

A epígrafe retoma a célebre citação de Ortega y Gasset, talvez a mais célebre de toda a sua obra, que sintetiza um elemento estrutural de seu pensamento. A repetição do “sempre dito”, aqui, não terá o sentido de reeditar um clichê, pelo menos assim espero. A conjunção/imbricamento do “eu” em seu “meio”, e ao mesmo tempo a clivagem/espelhamento do ser em algo que a princípio lhe seria externo ou alheio, é um conceito sem o qual o desenvolvimento desta tese não seria possível. Todo o questionamento aqui proposto passa pela possibilidade de se questionar o ser em sua circunstância a partir de sua produção, ou seja, procurar entender o ser que se revela na obra, mas não o ser individualizado, cindido e encerrado, ensimesmado, e sim um ser de existência social, cultural.

Esta tese terá em grande medida a forma da “meditação”, inspirando-se nas proposições de Ortega y Gasset. Diante do maravilhamento sensual no qual a exuberância das cores e força das figuras de Evaristo Valle nos convida a navegar, procurarei fazer uma pausa e procurar o seu *sentido*. “Salvar”, vocábulo presente na citação inicial do filósofo espanhol, tem o seguinte significado, segundo o próprio autor: “dado um fato – um homem, um livro, um quadro, uma paisagem, um erro, uma dor –, levá-lo, pelo caminho mais curto, à plenitude do seu significado” (Ortega y Gasset, 1967, p. 36). Trata-se de buscar a “clareza” diante do “mistério” que se instaura na experiência visual das pinturas de Valle, pois a clareza, explica Ortega, “não é a vida, mas sim a plenitude de vida”. Meditar é procurar penetrar nas camadas profundas de sentido, que não são por isso obscuras. Como adverte Ortega y Gasset (1967, p. 74), “o mundo profundo é tão claro quanto o superficial, só que exige mais de nós”.

O motivo condutor da análise neste trabalho será o *medo*. Como entender este modo de sentir o mundo, de ser no mundo, que domina e determina a atmosfera de convívio e existência num momento de uma sociedade, a partir da obra particular de um homem? O binômio eu-circunstância indica, sem dúvida, uma maneira de superar a dicotomia entre subjetividade e objetividade, situando a compreensão da própria adesão ao real daquele que contempla o mundo num lugar interior a este próprio mundo; em contrapartida, vê o mundo inseparável de seu contemplador, que se revela assim seu copartícipe.

Outra referência importante será o filósofo alemão Martin Heidegger, sobretudo por seu livro *Ser e Tempo*, obra maior da ontologia fenomenológica. Um dos conceitos mais importantes para Heidegger é o de *angústia*, que será apresentado para, justamente, diferenciá-lo do conceito de medo, também trabalhado na mesma obra. Enquanto a angústia é um fundamento do ser, o *medo* é uma condição vivida que demonstra, entretanto, determinada disposição do ser. A partir dessa diferenciação, será então possível arriscar uma reflexão sobre o *pânico*, como uma forma peculiar do medo, mas com particularidades que mudam qualitativamente o modo de relacionar-se o ser com o mundo.

Para levar adiante esse projeto e chegar a entender algo do problema colocado, será preciso trazer a este trabalho elementos de naturezas diferentes, num questionamento convergente que coloque em comunicação fatos, conceitos, impressões, análises. Primeiro, questionar a “circunstância” desse homem, averiguar como o meio se apresenta ao artista, e de que modo também o constitui. Em seguida, questionar como o artista se dirige a seu meio, como o percebe, como o vive.

A circunstância é também o contexto em que uma narrativa de vida se escreve e inscreve, contexto este que é delimitado por uma pergunta: social? artístico? familiar? Neste trabalho caberá desdobrar este contexto em pelo menos dois: o sócio-histórico (o modo como a sociedade espanhola e, em menor medida, europeia se configura, na qual Evaristo Valle está imerso) e o pictórico (com quais

imagens e ideias Evaristo entrou em contato e como formaram o seu olhar). A obra é portanto entendida como um produto não só do homem como de sua circunstância, ou seja, a obra é em certa medida este homem e esta circunstância. Tem ela, entretanto, a característica de expandir o homem entendido enquanto indivíduo. O homem que se vê na obra não é apenas o asturiano Evaristo, mas aquele que, sendo ele próprio, o transcende. Essa transcendência se dá pela possibilidade de se ler na arte um cultivo de uma essência, ou seja, não a transposição simples dos desejos de um criador num objeto que será então dado a ver a outras pessoas, mas a síntese de algo que diz respeito tanto ao criador quanto ao espectador, algo em relação ao qual ambos são em alguma medida espectadores... e também, na medida em que a obra só pode se completar por meio do olhar que a contempla. Em resumo, da obra e da circunstância será preciso fazer emergir um “eu” que, como vimos, não é o eu individual do pintor mas um “eu” compartilhado, constituído de elementos que participam da constituição da subjetividade de determinada época em um determinado lugar. Não será uma surpresa se esta descrição fizer também ressoar aspectos da subjetividade de outras épocas em outros lugares, que se toquem por conta de circunstâncias mais ou menos casuais.

Que não se entenda, entretanto, e os primeiros parágrafos deste capítulo já devem ter prevenido o leitor, que o questionamento será feito apenas em relação aos fatos. Meditar é, também, procurar depreender da coisa o conceito, extrair do fato efêmero os seus limites, do gesto os seus contornos. Se a matéria da vida só

pode ser experimentada, de modo intransferível e intransmissível, e somente durante o tempo em que é experimentada, o conceito é aquilo que se pode formular, guardar na memória como algo estável e, também, transmitir de modo compreensível. O conceito é compartilhável, não a experiência. E no entanto, o conceito sem lastro na experiência é uma estrutura sem vida, dificilmente toca a realidade das coisas.

É nesta medida que espero poder encontrar, no estudo da obra de Evaristo Valle, algo deste medo que formou e informou algumas gerações de espanhóis. O medo que engendrou tanto a intrepidez quanto a dissimulação. Se for bem sucedido, este estudo poderá expor algumas anotações que contribuam para a formulação de uma “fenomenologia do pânico”, a partir da observação de um conjunto de obras pictóricas. Gostaria de dizer que, apesar de sua aparente grandiloquência, tais pretensões são, na realidade, modestas, enfatizando o seu caráter de “anotações” mais que de “obra” concluída. Como pintor e “leitor” da obra de Evaristo Valle, procuro um diálogo possível com a filosofia, contribuindo tão somente com o que me for possível.

1.1 Um pintor do modernismo espanhol?

O que significa ser um pintor do modernismo espanhol? Trata-se de uma pergunta aparentemente banal, que um estudante colegial na Espanha talvez não sinta a menor dificuldade ou constrangimento em responder, apresentando uma

lista de nomes como Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga, Hermen Anglada-Camarasa, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Darío de Regoyos, José Gutierrez Solana, Julio Romero de Torres, e mais uma outra meia-dúzia pintores que produziram em um certo período (as primeiras décadas do século XX), viveram ou estiveram em algum momento em Paris e atuaram prioritariamente em Barcelona e País Basco ou Madri.

Inevitavelmente, este mesmo estudante enumerará características temáticas (a representação de uma Espanha decadente, que vinha definhando havia mais de um século, sobretudo desde a perda das colônias americanas no final do século XVIII e início do XIX, uma Espanha de mendigos, marginais, bêbados, miseráveis etc.) ou estéticas (a influência dos movimentos franceses, do impressionismo, do fauvismo ou do expressionismo). Ele sem dúvida terá tido, durante sua vida de estudante, não poucas oportunidades de admirar-se com este “ícone do século XX” que é *Guernica*, a obra de Pablo Picasso que ele terá aprendido ser a representação mais profunda e densa do que foram os descalabros humanos cometidos durante a Guerra Civil.

É provável que esse mesmo estudante, diante do nome de Evaristo Valle, silencie um instante, de cenho franzido, procurando em meio a seus conhecimentos quem era mesmo este artista – afinal, se estão lhe perguntando, deve ser alguém importante... Após algumas tentativas, ele deporá suas armas e devolverá a pergunta: quem é este pintor de quem nunca lhe falaram? Se este

jovem for interessado por pintura, sendo portanto um pouco mais confiante no trato com os nomes dos autores, com os quais tem convivência diuturna, ele talvez arrisque uma pergunta: eu nunca o vi no Reina Sofía; este pintor de que você fala não seria um *pintor provinciano*?

Como pesquisador da obra de Evaristo Valle, já presenciei mais de uma vez situação bastante similar à desta anedota. É incrível perceber que a solidão que marcou grande parte da vida de Evaristo Valle, o seu isolamento, ainda o persegue tantos anos depois. Afinal, por que a Espanha insiste em mantê-lo em estado hibernação? Este pintor asturiano que tão profundamente mergulhou no universo das cores nunca chegou a ser um vanguardista, porque suas escolhas técnicas não eram inovadoras, mas por esta razão deveria ser excluído da história da arte? É bastante fácil mostrar que, tecnicamente, sua obra não perde em qualidade para o trabalho de nenhum dos ícones do chamado modernismo espanhol, mas por que então é tão difícil para a Espanha aceitá-lo como um pintor que também constrói seu imaginário?

Uma possível resposta está contida como pressuposto na pergunta do jovem estudante de pintura: o que não está exposto em Madri ou Barcelona (ou, mais ainda, Paris ou Nova Iorque), simplesmente não existe. Ou existe como realidade localizada, que só interessa aos seus conterrâneos locais. O próprio Museu Reina Sofía tem em seu acervo desenhos de Evaristo Valle, mas, por razões desconhecidas, nunca os expôs.

Isso talvez seja próprio de países que viveram longos regimes ditatoriais. Não há ditadura que não cerceie a linguagem e a memória. Na Espanha pós-franquista, é natural que artistas antes tidos como grandes fossem condenados como ícones do gosto fascista. Foi o que aconteceu com Ignacio Zuloaga, por exemplo, um grande pintor que, no entanto, se tornou o artista favorito da corte do caudilho Franco e caiu no gosto de Mussolini. Com a queda do regime franquista, Zuloaga foi relegado ao esquecimento. No caso de Evaristo Valle, não é impossível que a proximidade de um tio simpatizante pela causa de Franco, o mesmo tio que o ajudou a superar muitas das dificuldades econômicas pelas quais passou em sua vida, tenha influenciado em algum momento no julgamento de sua obra. Embora isso não tenha correspondência nos fatos, Valle foi de algum modo associado à causa franquista e, em decorrência disso, nunca contou com a boa vontade das instituições após o retorno da democracia. Outro exemplo é do próprio José Ortega y Gasset, que foi associado ao regime fascista pelo fato de não ter sido exilado, o que evidentemente não faz o menor sentido em relação ao que ele escreveu.

O resgate do lugar próprio de Evaristo Valle nesta história ainda está por fazer. Imagino que poderá um dia vir a ser considerado um grande pintor modernista, que produziu telas de poesia singular, que revelava muito do que foi a Espanha em seu tempo. Mas também um homem que se recolheu em sua intimidade e não pôde realizar-se em vida como um artista de “carreira bem-sucedida”.

Desta minha crença, tiro outra hipótese: será que é o “fracasso” de sua “carreira” em vida que afeta hoje o julgamento de sua obra? Há, claro, o caso emblemático de Van Gogh, fracassado na carreira e isolado em vida que depois foi redimido pela história e considerado um grande gênio, o inventor de novas possibilidades no universo pictórico. Mas Evaristo, que não esteve a serviço de uma pesquisa vanguardista, deveria mesmo ser relegado a um terceiro ou quarto plano na memória espanhola? Fato é que, se quisermos ver em *Tipos do mar*, obra analisada na última parte desta tese, uma máscara capaz de consubstanciar o espírito espanhol de seu tempo – para usar termos caros a José Ortega y Gasset – , teremos que reconhecer-lhe algum valor.

Este breve e insensato questionamento poderia deslizar para o seguinte núcleo: afinal, como se julga um artista? O que diferencia um pintor de um hábil manejador de pincéis e tintas? Quando os debates e embates em torno das novas formas passaram, isto é, se considerarmos que talvez a inovação técnica não precise ser mais o foco principal, qual seria o lugar de um pintor de inegável talento e de fartos recursos técnicos, mas que passou ao largo de todos esses debates, simplesmente porque não lhe diziam respeito? A pintura deveria ser catalogada como os automóveis de um fabricante, segundo a evolução tecnológica, organizando-os linearmente numa série que iguala o mais antigo ao de tecnologia mais antiga e o mais novo ao de tecnologia mais moderna? Há em torno da visão histórica que faz um balanço simples das inovações artísticas – invenções técnicas ou formais – um positivismo de fundo do qual ainda teremos

que nos libertar. Se há algo de interesse nesta visão, ela não toca o cerne do problema da arte, sua função (por assim dizer) mais essencial, sua razão de existir. Sua alma.

José Ortega y Gasset (1925), em um famoso ensaio intitulado “Adão no Paraíso” (“Adán en el Paraíso”), estabelece a diferença fundamental que há entre o conhecimento científico e o conhecimento artístico. O primeiro, diz ele, secciona o mundo em partes, para então classificar essas partes, as coisas, numa ordem geral. Ver uma árvore, para o cientista, não é descobrir aquela folha que brilha de modo tão admirável quando, de manhã bem cedo, ainda envernizada pelo orvalho, o sol penetra com raios quase horizontais entre seus galhos. Ver uma árvore é classificá-la por sua espécie, pensá-la em relação à posição geográfica na sua zona de incidência, medir-lhe o tamanho do tronco para avaliar-lhe a idade, e assim por diante. As coisas são então um meio para se chegar à Ideia. O cientista é um herdeiro de Platão.

O artista, ao contrário, é herdeiro de Adão: o primeiro a testemunhar a Vida no Paraíso, pela simples razão de ter sido o primeiro a reconhecê-la. E a Vida, para Ortega y Gasset, não se restringe ao sentido biológico do termo. Vida é o que singulariza cada coisa, é o que torna cada ente único em seu modo de estar no espaço e no tempo. “A vida de uma coisa é o seu ser”, ou, ainda, “a vida é o individual” (1925, p. 76-7). É neste sentido que se pode dizer que as “pedras, os animais vivem: são vida”, isto é, são sua singularidade, sua história própria neste

mundo. “Mas nem a pedra nem o animal se dão conta que vivem.” (Idem, p. 73-4) O homem, portanto, é aquele que pela primeira vez questionou-se sobre a vida. “Adão no Paraíso é pura e simples vida, é o débil suporte do problema infinito da vida.” (Idem, p. 74) E Adão está aqui como antonomásia: “isto é o homem: o problema da vida” (Idem, p. 75). O problema da arte é, então, a vida, as coisas em sua singularidade e inteireza, no modo como se manifesta – no seu quando e onde intransferíveis.

Comparando essas duas “etapas” na solução do problema do homem, Ortega y Gasset afirma que as

ciências procedem discursivamente, buscam uma a uma essas relações e, portanto, necessitarão de um tempo infinito para fixar todas elas. Esta é a tragédia original da ciência: trabalhar para um resultado que nunca logrará plenamente. (Ortega y Gasset, 1925, p. 78, tradução minha)

É assim que da “tragédia da ciência nasce a arte. Quando os métodos científicos nos abandonam, começam os métodos artísticos. E se chamamos o método científico de abstração e generalização, chamaremos ao da arte método de individualização e concreção” (Idem, p. 78). Da ciência à arte, trata-se da distinção mesma entre o natural e o vital: “O natural é o que ocorre conforme as leis físicas, que são generalizações, e o problema da arte é o vital, o concreto, o único enquanto único, concreto e vital” (Idem, p. 78). Em síntese:

A ciência rompe a unidade da vida em dois mundos: natureza e espírito. Ao buscar a arte a forma da totalidade, tem que fundir novamente essas duas caras do vital. Não há nada que seja só matéria, a matéria mesma é uma ideia; não há nada que seja só espírito, o sentimento mais delicado é uma vibração nervosa. (Idem, p. 80)

A arte realiza então, do único modo possível ao homem, a ficção da totalidade. Não podendo abarcar a totalidade, o homem apreende ao menos a sua “forma”.

o que se deve propor todo artista é a ficção da totalidade; já que não podemos ter todas e cada uma das coisas, logremos pelo menos a forma da totalidade. A materialidade da vida de cada coisa é inabordável; possuamos, ao menos, a *forma da vida*. (Idem, p. 80)

É com isto em mente que procuro estudar a pintura de Evaristo Valle. Mais que alguém que pinta telas e que procura classificar e medir seus problemas situando-se na ordem histórica como um desbravador, sempre e a cada passo, do absolutamente novo, Evaristo Valle é para mim um poeta das cores, que cria uma totalidade a cada pintura, e de algum modo recria sua própria totalidade nelas. Não como alguém que aplica ideias novas, ideias que são negociáveis como outras coisas e outras abstrações, mas como alguém que “expressa a si mesmo [por sua arte] o que não pode alcançar formulação de outra maneira” (Idem, p. 73).

Para então responder, ainda que precária e provisoriamente, minha questão sobre o modo de julgamento de um artista, assumo como certas as palavras de Ortega y Gasset, que procurarei trazer ao universo de Evaristo Valle:

Há, pois, pintores que pintam coisas e pintores que, servindo-se das coisas pintadas, criam quadros. O que constitui este mundo de segundo plano, ao qual chamamos quadro, é algo puramente virtual: um quadro se compõe de coisas; o que nele há, ademais, já não são coisas, é uma unidade, elementos indiscutivelmente irreais, do qual nada de congruente se pode buscar na natureza. A definição que obtemos de quadro é talvez bastante sutil: a unidade entre pedaços de pintura. Os pedaços de pintura, mal que bem, poderíamos tirá-los da chamada realidade, copiando-a, mas e essa unidade, de onde vem? É uma cor, é uma linha? A cor e a linha são coisas; a unidade, não. (Idem, p. 67)

Tratarei agora de introduzir em linhas gerais o que foi o Modernismo na Espanha, particularmente no âmbito da pintura. Voltaremos posteriormente ao percurso particular de Evaristo Valle, sem a pretensão de dar uma resposta definitiva sobre a questão do seu lugar específico neste contexto, mas trazendo elementos que me parecem importantes para recolocar as pedras no caminho correto.

1.2 O Modernismo na pintura espanhola

O contexto em que acontece o Modernismo na Espanha é o de um país que finalmente toma consciência de uma dura realidade: seus tempos áureos se foram e o que resta são os escombros de uma grande nação. Com efeito, a Espanha do século XIX em nada se assemelha com a do século XVI, quando atinge o esplendor do chamado Século de Ouro, que ainda se prolongaria até finais do século XVIII. No início do XIX, o império espanhol começa a se esfacelar, e em meados daquele século o país

já perdera quase todas as suas colônias, que antes se estendiam por todo o continente americano. A partir de 1868, a Espanha entrou em guerra contra Cuba, intensificando crises políticas e econômicas, num país já bastante enfraquecido. Em 1898, a Espanha perdeu, definitivamente, as colônias de Cuba, Porto Rico e Filipinas. Cuba não ficará independente, mas nas mãos dos Estados Unidos, assim como Porto Rico. E com a perda do controle das Filipinas, a Espanha passou a ter de reconhecer que já não era a grande potência mundial, como sob o reinado de Carlos I e Felipe II. Também se rendeu a altos pagamentos indenizatórios. Esses acontecimentos penetraram dentro da sociedade espanhola, surgindo ideias renovadoras que tenderam a uma mudança maior. Em 1879, foi fundado o Partido Socialista Espanhol e, em 1888, a União Geral dos Trabalhadores (UGT).

Esse desastre político, econômico e social da nação espanhola foi decisivo para a formação do Modernismo local, assim como as ideias “independentistas” americanas, trazendo consigo uma renovação e rebeldia frente à literatura imperante na época. Os modernistas inovaram para achar outros temas e formas que estivessem mais de acordo com as inquietações do tempo que viviam. Essa ruptura também tem sua origem na crise espiritual generalizada em todo o final do século XIX na América Espanhola, onde cresce o rechaço aos modelos espanhóis e a preferência pela influência de outros países europeus, em especial a França com o parnasianismo e o simbolismo.

Na Espanha, as artes que predominam no período que abrange os últimos anos do século XIX e primeiras décadas do século XX são a literatura e a arquitetura. Os

pintores terão nos escritores sua principal referência, o que se vê claramente pela temática: tanto uns como outros voltarão seus olhares para a Espanha decadente, o cotidiano das classes trabalhadoras e as populações miseráveis – especialmente em sua primeira fase, na chamada Geração 98, como veremos a seguir.

Paralelamente, a arquitetura, incorporando as novas possibilidades técnicas e estéticas trazidas pelo novo domínio do ferro, do vidro e da cerâmica, dará uma ênfase muito grande aos elementos decorativos – fachadas, adornos e arabescos, projetados em linhas marcadamente curvilíneas, construindo formas vegetais e remetendo-se a formas da natureza. Isso está relacionado com a explosão que se observa, em toda a Europa, no desenvolvimento das artes gráficas e decorativas.

Com efeito, as artes gráficas sofrem uma grande transformação, principalmente pelo avanço técnico nos processos envolvidos. Inicialmente, isso se dá com a litografia e a xilogravura que passam a poder incorporar a fotografia e, com o desenvolvimento do maquinário de estampagem, ganha-se velocidade no processo. O espaço em que se observa mais claramente essa novidade é o livro, pois pela primeira vez tem-se texto e imagens juntos, a tipografia e a ilustração estão integradas, até o ponto em que os tipos começam a fazer parte da ilustração. Neste desenvolvimento massivo da produção gráfica, a imagem ganha novos espaços, como cartazes, cartões postais, letreiros de lojas, entre muitos outros. No caso das artes decorativas, a joalheria em particular torna-se uma coqueluche da burguesia, e encontra grande desenvolvimento sobretudo pela renovação da técnica do esmaltado, na inclusão de novos materiais (pedras semipreciosas) e um interesse fundamental pela arte japonesa especializada

no trabalho com metais.

A pintura sentirá esta influência num segundo momento, pois de início estava focada na representação das classes populares e pouco interessada no universo da arquitetura. Entre as razões para a incorporação desta influência está o fato de que os novos elementos estéticos trazidos pelas artes gráficas e decorativas e pela arquitetura caíram no gosto dos burgueses, que eram os principais financiadores da produção artística de então. Com efeito, em momentos de grande crise, com a acentuação do abismo entre as classe sociais, a burguesia terá particular gosto pela suntuosidade, o rebuscamento e o luxo, o que enfatizará ainda mais sua distância em relação às classes populares.

No final do século XIX a Literatura em espanhol não vai ter o centro de irradiação na Espanha, como acontecia em séculos anteriores. As fontes inspiradoras serão outros países da Europa e da América. Em 1892, chegou à Espanha o escritor nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) que se tornaria um expoente do Modernismo espanhol, em especial de um grupo de escritores denominado “Geração 98” (o termo foi cunhado por Ortega y Gasset em 1913)³. Essa geração de autores representou um fenômeno importante para questionar a tarefa intelectual frente àquela Espanha e à

³ Ortega y Gasset define o marco sequencial de uma geração como o espaço temporal compreendido por quinze anos. Assim, podemos encaixar em uma tábua de comparações cronológicas, Aureliano Beruete, nascido na década de 1840. Nos anos de 1850, Regoyos e, na década de 1860, Casas e Rusiñol e Sorolla. Nos anos 1870 nasceram Zuloaga, Anglada-Camarasa, Mir, Nonell, Romero Torres, Nicanor Piñole, Evaristo Valle, Torres Garcia, Ricardo Baroja, etc. Nos anos 1880 nasceram Picasso, Juan Miró, Juan Gris e Cristóbal Ruiz. Dentre os artistas nascidos na década de 1870, e por conseguinte, coetâneos de Evaristo Valle, podemos observar que uma grande parte praticou uma arte regionalista e que a justapuseram a uma estética modernista ou simbolista, quando não, a mistura de ambas. Esses artistas, majoritariamente, continuaram a tratar, durante toda a carreira, de um tema que ficou intrínseco nas suas produções como “o fazer espanhol”, assunto principal e mais relevante de sua arte.

política espanhola.

A preocupação central desse grupo de autores foi a renovação e extinção do passado e exaltação do realismo do presente. Qualifica-se pela crueza de uma alma apenada pela miséria. Retrata a Espanha tal como está: cheia de incoerências, conflituosa, em que já se observam as características que irão se radicalizar cada vez mais, chegando ao paroxismo com a explosão da Guerra Civil Espanhola (1934-1939). Pertenceram à Geração 98 autores como Miguel Unamuno (1864-1936), Antonio Machado (1875-1939), Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Pio Baroja (1872-1956), Ramiro de Maeztu (1875-1936) e Azorín (1873-1967).

O Modernismo espanhol terá um segundo momento importante, em 1927, com a chamada Geração 27, que se caracteriza pela busca por unir os últimos aportes das vanguardas – sobretudo francesas – com a revalorização da poesia hispânica mais tradicional, desde a lírica popular até a poesia barroca. Diferencia-se da Geração 98 por não ter uma extensiva preocupação com os problemas da sociedade espanhola. Suas ideias tendiam mais ao universalismo, seus olhares estão voltados à investigação de novas formas de expressão literária e o gênero literário por excelência é a poesia. O movimento que impera é o surrealismo, que explora o mundo do inconsciente e pretende alcançar a beleza absoluta que está acima da realidade. Da Geração 27 participam autores como Jorge Guillén (1893-1984), Rafael Alberti (1902-1999), Vicente Alexandre (1898-1984), Federico García Lorca (1898-1936), Dámaso Alonso (1898-1990), Gerardo Diego (1896-1987), Emilio Prados (1899-1962) e Miguel

Hernández (1910-1942).⁴

Antes de entrarmos na pintura que foi realizada neste período na Espanha, creio que seja elucidador conhecer exemplos da poesia produzida por cada uma das duas “gerações”, para compreender melhor o espírito que permeia as artes neste momento. Neste sentido, vejamos dois textos bastante conhecidos, um de Antonio Machado (o poema “A un olmo seco” [“A um olmo seco”]) e um de Rafael Alberti (o poema “La Paloma” [“A pomba”]), respectivamente participantes das gerações 98 e 27.

“A un olmo seco”, de Antonio Machado

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verde le han salido.
¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.
No será, cual los alamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
unden sus telas grises las arañas.
Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que, rojo en el hogar, mañana
ardas, de alguna misera caseta
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hacia la mar te empuje,
por valles y barrancas,

⁴ Entre as concepções literárias e a pintura, encontra-se uma onda que oscila do naturalismo às vanguardas, emoldurada entre os anos 1898 e 1936, denominada “Idade da Prata”. Foi nessa atmosfera, que pugna entre a novidade e a tradição, entre o afã renovador e o tradicionalista, que o artista Evaristo Valle se formou.

olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

A imagem do “olmo seco” neste poema de Machado pode ser entendida como uma metáfora da Espanha naquele momento. O olmo é conhecido por suas raízes profundas; na Espanha, é também a alegoria da sabedoria, do conhecimento acumulado e amadurecido, profundamente arraigado. O olmo centenário encontra-se aqui caído e ressequido, derrubado por um raio, pouco a pouco deteriorado pelas formigas e aranhas, pelo musgo, pela podridão. Essa carcaça, para o poeta, antes deveria ser integrada à vida do trabalhador, por exemplo, do lenhador ou do marceneiro, do que ser esquecido em meio à degradação a que o submete a natureza. Mas, sobretudo, o poeta vê que deste tronco velho ainda foi possível nascer um pequeno galho vivo, que lhe inspira o sonho de um “outro milagre da primavera”, ou seja, a esperança de um ressurgimento.

“La paloma”, Rafael Alberti

Se equivocó la paloma
se equivocaba.
Por ir al norte, fue al sur
creyó que el trigo era agua,
se equivocaba.

Creó que el mar era el cielo
que la noche, la mañana,
se equivocaba,
se equivocaba.

Que las estrellas, rocío
que la calor, la nevada,
se equivocaba,
se equivocaba.

Que tu falda era tu blusa
que tu corazón, su casa,
se equivocaba,
se equivocaba.

Ella se durmió en la orilla,
tú en la cumbre de una rama.

Alberti, pertencente à Geração 27, trabalha com outro tipo de imagem. Já não vemos menção aos trabalhadores pobres, figuras caras à Geração 98, que denotam a Espanha decadente, miserável. Em todo caso, uma leitura alegórica da situação histórica da Espanha ainda é possível. Ainda mais se considerarmos que este poema tornou-se muito popular após o final da Guerra Civil, estava em todas as vozes, foi musicado e cantado, impresso em todo tipo de veículo. O poema reflete uma sensação de vida, foi o grito de uma época que se apoiava na poesia para poder clamar aos céus suas verdades que eram emudecidas pela realidade social.

A pomba é milenarmente o símbolo da Paz, pelo menos desde a “Arca de Noé”. Além disso, é o animal mensageiro – mesmo no mito de Noé, ela surge como mensageira da nova paz que se instaura entre Deus, os homens e a Terra. Neste poema de Alberti, a pomba surge como símbolo da ação libertadora do homem, que aqui está sem rumo, equivocando-se em cada paradeiro. O mundo descrito está virado ao avesso, as crenças e os atos dos sujeitos não correspondem às suas consequências reais. Um mundo confuso, em que tudo parece ser um grande equívoco.

Embora a figura do homem do povo não esteja representada, como dito acima, o espírito popular está presente, já que a estrutura do poema evoca diretamente as canções populares: note-se o uso recorrente de um estribilho (“se equivocaba”). A esta

estrutura, que vem da tradição oral, sobrepõem-se elaboradas imagens que não se completam, algo que surge com vanguardas como o surrealismo; o sentido não se fecha, e em meio a essa abertura de vários caminhos possíveis de leitura, o que permanece como certo é, paradoxalmente, apenas o “equívoco”.

Como dito anteriormente, os pintores do modernismo espanhol terão na literatura a sua principal referência. Assim, as telas dos pintores da Geração 98 refletem as mesmas questões que surgem primeiro nos textos literários, sobretudo, uma visão subjetiva de uma Espanha degradada. Como exemplos de pintores dessa geração, temos Darío de Regoyos (1857-1913), Ignacio Zuloaga (1870-1945), Jose Gutiérrez Solana (1886-1945), entre muitos outros. Nesse momento, escritores e pintores aproximam-se. É o caso de Ramón Valle-Inclán e Miguel de Unamuno que foram escritores, pensadores e críticos de arte. Da mesma forma, temos artistas que também escreveram, não somente ensaios e crítica sobre a pintura, mas também ficção, poesia e dramaturgia, como é o caso de Evaristo Valle (*O porão*), Darío de Regoyos junto com o escritor belga Émile Berhaeren (*Espanha Negra*, 1899) e Solana (*Prólogo de um Morto*, 1920).

A inclusão de artistas em uma ou outra geração, sobretudo no campo da pintura, não é uma questão absolutamente solucionada. Pois, como na literatura, os limites das gerações 98 e 27 são frágeis, cruzados e em muitos momentos entrelaçados, resultando assim em muitas divergências quanto ao pertencimento de um artista a uma ou outra geração. Existe uma via condutora que define o modernismo mas, ao mesmo tempo, temos que entender que tudo se dá de maneira extremamente misturada, pelo

fato de que a Espanha é um país multicultural. Cada região do país traz consigo raízes diferenciadas. Entretanto, podemos observar dois núcleos importantes do pensamento do modernismo naquele momento: Madri e Barcelona.

Os principais centros de encontros de intelectuais serão “cafés”, como é o caso do Nuevo Café de Levante, na rua do Arenal (Madri), sobre o qual Valle-Inclán afirma: “O Café Levante tem mais influência na arte e na literatura contemporâneas do que duas ou três universidades e academias” (apud Escribano, 2006, p. 20). Encontramos também, o velho Café Pombo, na rua das Carretas. Com seus móveis velhos e desgastados de um esplendor passado, molduras que um dia foram douradas e que agora eram apenas reminiscências, a forte umidade e um cheiro envelhecido, sobre este café o escritor Ramón Gómez de la Serna escreveu em seu livro *Pombo* (1918): “Pombo foi escolhido como contraste do que levamos dentro, como exaltação contraditória e carinhosa da nossa modernidade (apud Escribano, 2006, p. 74)”. Frequentavam estes cafés Reboynos, Zuloaga, Beruete, Gabriel García Moroto, Ramón Gomes da Serna, Solana, Romero de Torres.

Em contraponto, em Barcelona, encontramos o café Els Quatre Gats, fundado em 1897, inspirado em Le Chat Noir de Paris, situado em um dos primeiros prédios modernistas catalães, construído intencionalmente para ser ponto de encontro de artistas, boêmios e intelectuais que presidiam o movimento modernista da cidade. O café era frequentado por Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Joaquín Mir, Isidro Nonell, Anglada-Camarasa, Rubén Dario e Antony Gaudí. Foi decorado por painéis de Pablo Picasso e Santiago Rusiñol. A primeira exposição individual de Picasso deu-se ali, em

1900.

Esses cafés recebiam não só os artistas e pensadores locais, como também todos aqueles que imigravam a estas capitais atrás das inquietudes intelectuais, à procura de renovações. Na realidade, esses imigrantes, que transitavam de um café a outro, estavam à procura da questão do modernismo. Cabe destacar que essas pessoas que frequentavam os polos de Madri e Barcelona vinham de escolas muito marcantes de suas regiões, levavam essas influências e projetavam a viagem à “Meca da arte” do mundo, que era Paris. É preciso considerar que, como regra, todo esse movimento acontece no seio da burguesia; a grande maioria dos artistas e escritores é de burgueses, pois eram aqueles que tinham formação intelectual e recursos financeiros para circular pelos centros culturais da época e realizar seus projetos artísticos.

Além desses dois centros de produção e discussão da pintura moderna na Espanha, que são Madri e Barcelona, podem ser identificados outros dois polos que têm uma identidade própria: País Basco e Valência. Cabe acrescentar que também têm alguma produção de relevo a Andaluzia e, mais timidamente, Astúrias.

Para a crítica espanhola, o modernismo significava muitas coisas e estava muito longe de ter uma direção única e claramente definida. Qualquer distanciamento dos parâmetros mais tradicionais ou acadêmicos era considerado modernista, sempre que tivesse a dose certa de naturalidade, emoção, esteticismo e decadentismo. O simbolismo, pré-rafaelismo, impressionismo, o pontilhismo e até o naturalismo eram vistos como técnicas modernistas por mais de um crítico.

Dentro da pintura, há uma polêmica que se tornou emblemática, a confrontação de Sorolla e Zuloaga. Ambos representam concepções distintas de pintura e da Espanha: o branco frente ao preto, a luz frente ao crepúsculo, a exterioridade contra a interioridade, a delicadeza frente à personalidade forte, o sul frente ao norte. Estão presentes nessa polarização um confronto geracional e duas imagens da Espanha. O confronto do preto e do branco simbolizava a Era da Verdade frente à Mentira (o negro sendo entendido como “a verdade” e o branco, “a mentira”). Ou talvez, de uma forma exagerada, de uma antiga maneira espanhola, do Bem frente ao Mal.

A pintura de Sorolla resulta cosmopolita e mais distante daquilo que se considerava a tradição espanhola naquele momento; Sorolla tem uma vinculação direta com o impressionismo, e assume uma influência velazqueana. Zuloaga fincou suas raízes no que considerava expressões mais profundas de uma espiritualidade hispânica, que tinha origem em Castela, e respirava sua mais sincera expressão plástica – Goya, El Greco. O pintor de Creta foi convertido em objeto de culto por parte dos modernistas, principalmente Rusiñol e Zuloaga. A pintura de Zuloaga derramava intensidade emocional, a de Sorolla, ao contrário, tinha intensidade visual.

O escritor Blasco Ibáñez defendia a pintura de Sorolla, que era criticada por ser uma pintura caracterizada pela ausência de força psicológica. Sorolla era valenciano, assim como o escritor. Justificava Ibanéz que a interiorização era a peculiaridade mais de acordo com a solidão dos povos do norte,

que buscam a fisionomia interior das coisas e sabem descrever os estados da alma. Aqui [Valência] vivemos ao ar livre, à grega, ébrios de luz, empanturrados de cor, em contínuo recreio ante uma natureza inesgotável, teatro que em cada momento estreia um cenário, só vemos a parte plástica da

vida, devoramos a cor e a linha, chegando a possuí-los como ninguém. De entre nós, saem os artistas que com o seu vigor e seu fogo assombram o mundo, e até nossos poetas e escritores são mais coloristas que outra coisa, seguidos pelo público, que ama mais a pincelada vigorosa, a frase que arranha fundo mais que todos os tênues arabescos cinzas do pensamento. (apud Rojas, 2009, p. 120)

No conflito entre os conceitos de “branco” e “negro”, alguns pintores chegaram a utilizar o próprio pigmento negro. Entre eles se destacou uma rica gama de negros, como no caso de Romero de Torres, Zuloaga e Solana, fazendo parte da sua paleta, como profunda exaltação de uma pintura escultórica, onde o negro passa a ser a força matriz de todas as cores que se serão empregadas, acompanhante perpétuo no diálogo das cores. O negro, contraste claro-escuro e as sombras, passa a ser uma obsessão para esses artistas, não só pela cor, mas também pelo conceito presente na “Espanha Negra”.

Dividimos o branco e o negro, a sensualidade solar, luminosa, os amarelos da pintura levantina, como tão bem interpretou Sorolla. Se contrapondo, o gozo tétrico e místico das penumbras do norte com a pintura de Zuloaga e Solana. Ou seja, uma Espanha frente à outra, uma Espanha doente, mística desgarrada, o que mais parecia um confronto de gerações entre estilos pictóricos: por um lado a geração naturalista de Sorolla, por outro, a geração do modernismo pós impressionista que foi Zuloaga. Na realidade, estes confrontos foram complementares, pois, o que uns reclamavam, como autêntica afirmação da identidade espanhola outros o faziam em respeito à autêntica identidade cultural do homem moderno.

1.3 Resumo biográfico e de referências pictóricas

Investigaremos aqui o contexto em que Evaristo Valle cria suas pinturas. O intuito é procurar uma aproximação do modo como Evaristo viveu os seus tempos, ou seja, a partir das pistas que temos de seus biógrafos, de relatos de pessoas

que conviveram com ele, de seus próprios relatos e de sua obra mesma, tentar desenhar um retrato de uma subjetividade aberta ao seu tempo. Trata-se assim, de tentar reconstituir um momento histórico a partir de uma sensibilidade muito especial. Como foi dito na introdução, parece que o medo foi uma das coisas mais constantes e mais determinantes na vida de Evaristo. Lafuente Ferrari, o principal biógrafo de Evaristo, escreveu sobre o medo que o impedia tanto de sair de casa quanto de pintar; aqui, pretendo arriscar o caminho inverso: procurar entender o medo que se enxerga em suas pinturas, aquele que de algum modo está presente – consciente ou inconscientemente –, no momento em que ele produz a sua obra. Em outras palavras, o medo que produz em vez do medo que impossibilita.

Tendo em vista o pouco conhecimento que se tem da vida e da obra de Evaristo Valle no Brasil, retomo aqui os principais pontos do levantamento biográfico e de referências artísticas relacionadas a Evaristo, que apresentei em minha dissertação de Mestrado, intitulada *Do poeta asturiano da cor à vaca nos espaços paulistanos* (Gutiez, 2004). Ao recuperar o fio desta narrativa, poderemos em seguida trabalhar questões apenas delineadas na dissertação, como a questão do "lirismo da cor" e também a relação do artista com o universo social e artístico em que viveu.

1.3.1 As origens na cor

Evaristo Valle nasceu em 1873, na cidade de Gijón (Astúrias), de uma família tradicional e abastada da região. Seu pai ocupou cargos importantes, de juiz de paz em Gijón a governador nas Ilhas Filipinas. Quando Evaristo tinha dez anos, seu pai foi nomeado em San Juan de Puerto Rico e a família se mudou ao Caribe. Suas primeiras pinturas foram feitas nesta época, sob a orientação de seu pai, que bem cedo reconheceu e fomentou o talento do filho para o desenho e a pintura. Algo da luz caribenha de sua infância deve ter permanecido nas cores cintilantes de sua obra posterior.

O pai de Evaristo veio a falecer poucos meses depois de sua instalação no Caribe, em 1885. A família passou a viver dificuldades, entre elas a impossibilidade de proporcionar ao jovem talento uma formação artística com algum mestre pintor. De volta a Gijón, Evaristo é um adolescente que divide seu tempo entre os estudos e os trabalhos: num banco, numa refinaria de petróleo e, por fim, numa empresa de litografia, onde esperava encontrar algo do mundo da pintura. Valle almejava ser um artista da cor. Autodidata, sua formação se deu pela observação dos grandes mestres espanhóis: El Greco, Velázquez e Goya.

Seus sonhos levaram-no a Paris, para onde se mudou em 1898. Lá, Evaristo se encontraria com a vanguarda cultural e ideológica da época, além de ter tido a possibilidade de se relacionar com artistas de inquietudes similares às suas. Neste primeiro período parisiense, Valle basicamente exerceu a função de desenhista

litográfico, realizando ilustrações para contos e cartazes. Entretanto, não deixou de perseguir suas ambições. Parte de sua formação aconteceu no contato com velhos mestres, aos quais mostra seus trabalhos – desenhos, caricaturas (algumas publicadas na revista *Le Rire*) e aquarelas. Um exemplo foi sua amizade com Daniel Urrabieta Vierge [Figura 09], o qual visitaria várias vezes. Vierge é naquele momento o seu principal interlocutor sobre arte.

A relação de Valle com Vierge estava muito ligada ao papel, principalmente como suporte para aquarelas (mas também ilustrações e litografias). Delicado e frágil, o papel exige uma mão leve, independente da força expressiva que se queira representar. Vierge, pai da ilustração moderna dos fins do século XIX, dominava essa relação mão–papel. O jovem Valle observava os elementos plásticos sendo tratados ludicamente pelo mestre, principalmente a luz.

Aliás, é à luz da aquarela que se deve compreender a pintura de Valle. Na aquarela, tempo e espaço estão de tal maneira inseridos um no outro que é como se um espectro visível se formasse, camadas translúcidas movem-se com a água, abrindo, fechando e diluindo espaços, como os véus da noiva a mover-se a caminho do altar. Como nas aguadas, a luz é penteada⁵ (manipulando-se o pincel de maneira similar a quem penteia os cabelos), com a delicadeza de quem quer preservar um núcleo mínimo no vasto universo, um instante na Eternidade. A partir da primeira camada – virgem, pura –, o aquarelista recita sua poesia, ora rimando,

⁵ A expressão é frequentemente usada por alguns especialistas no mundo da Arte para designar um tipo de pincelada velazquiana.

ora opondo, matizes e tonalidades, dispersa pétalas na água. Valle transpõe ao óleo sobre tela este processo de constituição da luz na aquarela, e pode-se supor que a relação com Vierge o tenha auxiliado a realizar essa passagem. Enquanto superpõe capas translúcidas, reserva matizes limpos, contrastados pela cor, evidenciando assim as cores que estão na origem dos jogos cromáticos de suas pinturas. A luz será um valor plástico de máxima relevância na obra de Valle, sendo, em muitos casos, construída pelo próprio trabalho com as cores.

O contexto que Valle encontra em Paris é portanto, o da passagem do século XIX ao XX, e ele sofrerá o impacto das novas formas artísticas que florescem sobretudo naquela cidade. Mas também tem contato com o novo modo de representar a Espanha e sua gente que caracterizou o seu Modernismo. Afinal, praticamente todos os artistas que constituem este momento da história da arte espanhola viveram ou passaram por Paris em algum momento de suas vidas. Para estes artistas, tratava-se, por um lado, de atualizar essa representação, pois a grande Espanha que se impõe a partir do século XVI (o chamado “Século de Ouro”) e se prolonga até o século XVIII há muito não mais existia, e o que se via era uma forte decadência social, política e econômica. Um ano emblemático do Modernismo foi justamente o de 1898, ano em que a Espanha perde Cuba, sua última colônia na América, para os Estados Unidos. Neste mesmo ano, diversos escritores e artistas fundam aquilo que ficou conhecido como o Movimento de 98.

É na literatura que o Modernismo espanhol produz os seus maiores expoentes, entre os quais a figura marcante de Miguel de Unamuno. Entretanto,

deve-se destacar, sobretudo tendo em vista sua relação com Valle, o papel de Joaquín Sorolla neste momento. Em 1900, na Exposição Universal de Paris, uma pintura de Sorolla vence o Grand Prix, concedido a obra considerada de maior destaque naquele ano. Trata-se de *Triste herança* (*Triste herencia*), uma obra sobre a qual valerá a pena nos determos por um momento.

Em *Triste herança*, Sorolla retrata a cena de crianças tomando banho de mar. Esta breve descrição poderia remeter a uma cena feliz e singela, não fossem essas crianças deformadas, aleijadas... Na época, havia instituições religiosas que recolhiam órfãos e crianças abandonadas. Muitos eram filhos de prostitutas, e herdavam de suas mães as muitas consequências de doenças venéreas, entre as quais as deformações físicas que vemos na tela de Sorolla. No centro, há uma grande mancha preta, o padre que auxilia um menino paralítico a caminhar na areia até o mar. Uma característica marcante dessa obra é que nenhum rosto se mostra claramente. As crianças estão de costas, ou cobrem o rosto com a mão. Os poucos rostos vistos são deformados, não se configuram totalmente, e mesmo o padre é visto de costas, mostrando apenas uma orelha e parte de um perfil. São portanto rostos desfeitos, desfigurados, desconstruídos, tornados máscaras. Evaristo Valle está em Paris em 1900, e será impactado por esta pintura.

Na Exposição Nacional de Belas Artes de Madri em 1901, a tela de Sorolla causou repugnância no corpo de jurados, já que os setores conservadores do governo, que eram maioria, entendeu que aquele não era um retrato aceitável de

seu país. Porém, como vencedora do maior prêmio concedido à pintura em Paris (que naquele momento é o centro mundial das artes), seria impossível simplesmente desclassificá-la. Havia a tradição de que o país de origem do pintor comprasse a obra vencedora do concurso; o governo espanhol não comprou a tela de Sorolla, sob o pretexto de que o custo da obra excedia as possibilidades orçamentárias do governo naquele momento. A tela foi então comprada por Jesus Vidal, um colecionador espanhol que vivia em Nova Iorque.

A obra transparece uma convicção quanto à profunda raiz dos males da Espanha. Com efeito, a leitura alegórica que os políticos espanhóis fazem da pintura naquele momento é perfeitamente cabível: os filhos da Espanha estão miseráveis e herdam das gerações anteriores apenas as mazelas. O escritor Juan Ramón Jiménez declarou que, “na *Triste Herança*, é o sol poente de todo um símbolo, o sol velho da pátria”.

Mas se a leitura oficial não podia admiti-la, os pintores espanhóis a tomam como bandeira e fazem questão de escancarar esta visão da realidade de seu país. Essa pintura teve, de fato, uma grande popularidade em seu tempo. Não somente foi reproduzida em numerosas publicações, como foi origem de um poema de orientação modernista. Uma de suas estrofes diz: “En vano el mar a los chicuerlos baña; / En vano la montaña / De su espuma se rompe en las arenas” (Blanco, 1901, p. 126). A obra também recebeu numerosas críticas da imprensa norte-americana ao estar presente na exposição de 1909 em Nova Iorque. Unamuno também escreveu

sobre *Triste Herança* que o impulso vital de Sorolla se impunha sobre a tristeza do assunto.

Também é bastante representativo o contraste entre a obra e a reação oficial do governo espanhol. Na virada do século XIX para o XX, coexistem diversas propostas estéticas, sendo que o estilo mais prestigiado nas Exposições Nacionais de Belas Artes ainda é o da “pintura do século XIX de base realista e histórica” (Fontbona, 2002, p. 23). Os artistas que aderem a um estilo mais modernizador são aqueles que estão de algum modo ligados à arte produzida no restante da Europa, marcadamente Paris.

A pintura espanhola no Modernismo precisa então operar uma ruptura com a escola clássica espanhola e aproximar-se das novidades que aconteciam naquele momento na França. Quanto a esta nova arte espanhola, seus principais focos

polarizam em torno ao País Basco e sobretudo à Catalunha, de onde surgem formas distintas do panorama oficial, como podem ser as exposições celebradas na Sala Parés e no Els Quatre Gats de Barcelona, ou as Exposições de Arte Moderna realizadas em Bilbao, a partir de 1900, que permitem certa difusão das novidades pictóricas. (Galán, 2002, p.35)

Enquanto, isso, à margem da Catalunha, do País Basco e dos espanhóis que vivem em Paris, “a pintura oficial espanhola centraliza-se em Madri, que segue a tradição da grande composição de vocação museística” (Galán, 2002, p. 36).

Passada a Exposição Universal de 1900, o trabalho fica escasso em Paris, e Valle é obrigado a voltar a Gijón. Percebe então as limitações que sua situação

social lhe impunha, e também que a litografia não satisfaria suas ânsias criadoras. O difícil era transpor a muralha social que o cercava. Em Gijón, no ano de 1902 (aos 29 anos), Evaristo decide iniciar uma aventura que nunca terá fim: buscar na pintura a sua liberdade.

Em 1903, Evaristo Valle ganha uma bolsa da prefeitura de Gijón para ir a Paris. Após rumores de que o pintor não teria saído da Espanha, Valle é intimado a comprovar sua presença na capital francesa e mostra suas telas. Como todas têm como tema os camponeses e marinheiros asturianos, a bolsa lhe é suprimida. Em 1904, morre o seu amigo e mestre Daniel Urrabieta Vierge, e em 1905 Valle retorna a Gijón.

De 1902 a 1905, paralelamente à pintura, Valle realiza alguns trabalhos de litografia, em que se reconhece claramente a influência parisiense, pelo uso da cor, da linha e do espaço à maneira dos estereótipos e rupturas formais do Art Nouveau [Figura 10]. Nesta mesma época, realiza várias viagens a Madri para visitar o Museu do Prado. Isso talvez explique a influência dos mestres pintores espanhóis nas suas pinturas desta época.

A obra de Velázquez (1599-1660), por exemplo, será uma verdadeira escola para sua pintura. No retrato de *Florêncio Rodríguez del Valle* (1906) [Figura 11], reconhece-se claramente esta influência. O rosto é construído com pinceladas suavemente deslizadas e penteadas com delicadeza, demarcando bem o contraste claro-escuro, quase que *forçado* no contorno do rosto por uma espécie de linha,

que muito se assemelha à linha utilizada na litografia. Este tipo de linha será quase uma constante em suas pinturas futuras. O fundo com o cabelo lembra muito o estilo de Velázquez, com pinceladas penteadas diluindo o contraste tonal, que se perde com o fundo, assim como os pontos de sombreado da roupa com um branco manchado de verde, utilizando dois tipos de pincelada, uma mais densa, e outra mais fina, gerando a sensação de semitransparência. Valle seduz-se por estes contrastes. Em sua obra futura, a importância encontra-se nos contrastes não tonais, de matizes, de onde ele retira a força geradora do movimento cromático, o ritmo para a poética das cores.

Em 1907, Valle realiza sua primeira exposição em Gijón. Foi muito significativa, pois pôde ser respeitado e admirado como pintor. As obras expostas compreendiam desenhos, pastel sobre cartão, caricaturas em aquarela, retratos e paisagens asturianas em óleo sobre tela. Valle já obtivera reconhecimento por seu desenho muito divulgado pelo trabalho de litografia e publicações de suas caricaturas em revistas e em jornais, como *El Independiente* e *El Noroeste*. Com essa exposição, críticas bastante favoráveis a suas pinturas foram publicadas nos diversos meios de comunicação da época.⁶

⁶ Para um levantamento detalhado destas críticas, ver Gutiez, 2004, p. 39 e ss.

1.3.2 Figuras asturianas

Entusiasmado pela boa crítica à sua primeira exposição, exaltado pelos amigos, decide partir novamente à conquista de Paris, onde fica de 1908 a 1911. Instala-se num ateliê na rua Belloni, próximo a Montparnasse. Valle está agora em posição economicamente mais estável, e vive um período mais rico do ponto de vista das experiências pictóricas. Reencontra velhos amigos como o pintor Cristóbal Ruiz e Isidro Nonell e começa a ter amizade com os pintores Vázquez Días e Modigliani. Parte de sua produção neste período fica vinculada a uma série de retratos de figuras da aristocracia e alta burguesia francesa, realizados por indicação de Ignacio Zuloaga (que já há muito tempo o aconselha sobre pintura), o que lhe garante a sobrevivência. Uma nova vertente se abria ao artista, desta vez tudo indicava um sucesso mais promissor.

Nesta época, vemos um Valle boêmio, frequentando cafés de movimentação cultural, como o Café Dumesnil, em Montparnasse. Certa vez enfrentou, numa partida de xadrez, um russo que ficaria muito conhecido ao eclodir da Revolução Russa: Lênin. Em *Propaganda na mina* (*Propaganda en la mina*, 1917)⁷ [Figura 12], representa uma figura alçada numa plataforma, transfigurado e distinto daqueles que o ouvem, aparentemente um grupo de camponeses; a gestualidade lembra muito aquela que caracteriza Lênin em muitas fotografias da Revolução. O paradeiro dessa obra é desconhecido, o que não é de se espantar, tendo em

⁷ Obra desaparecida misteriosamente, inicialmente foi intitulada *O orador* (*El orador*).

consideração que Valle passou até seus últimos dias na Espanha franquista. Pinturas assim eram muito comprometedoras.

Nestes tempos, Evaristo Valle conheceu pessoalmente Ignacio Zuloaga, dentre os artistas do modernismo espanhol aquele que alcançou o maior êxito internacional. Alguns pontos comuns entre as obras destes dois artistas são na realidade representativos de toda uma geração de artistas. Sendo ambos descendentes diretos da Geração de 98, seus mundos pictóricos estão presentes no mundo de sua gente – uma gente extremamente empobrecida após o chamado desastre colonial, em que Espanha perdeu suas últimas colônias –, não para mostrar com pessimismo a crueza de suas vidas, mas sim, a grandeza de sua luta cotidiana, de onde tiram o orgulho que compõe as suas maravilhosas terras. Pela força de expressão, belíssima e altamente lírica, com que tratam sua temática, ambos artistas situam-se num mesmo patamar, embora Zuloaga tenha obtido um reconhecimento maior.

Zuloaga queria intervir na paisagem com seus pincéis. O terra de sombra escuro, o ocre, o siena, cores de um espaço quase desértico, constituem a grandeza de uma dor intrínseca aos habitantes de Castela, como na pintura *O Cristo do sangue* (*El Cristo de la sangre*, 1911) [Figura 13]. De maneira similar, Valle utiliza os diversos amarelos, azuis e verdes, cores descobertas em sua terra asturiana, na construção de suas figuras. As cores cintilantes e contrastadas por excelência criam uma sensação de superficial alegria cromática; as figuras são

reflexivas e conformadas, sem qualquer exagero tendencioso, mas sem tampouco ocultar a situação penosa que vivem neste momento, como na obra *O vale mineiro* (*La cuenca minera*, 1929) [Figura 14]. Poucas vezes a devoção de artistas pela cor foi tão representativa: enaltecem as cores que geram os espaços, como símbolos ou bandeiras de uma batalha pela sobrevivência. Por essa razão, podemos diferenciá-los do gosto arraigado em Paris, com o decadentismo europeu, caracterizado por uma visão pessimista de ressonâncias sociais. Ao invés disso, o trabalho cromático de Valle e Zuloaga provém de um orgulho nacionalista e simbólico; tratando as cores como num poema de amor, enxergam a beleza onde uma grande tristeza domina. Da angústia pela impotência diante dessa triste realidade, nasce um olhar transformador, que mostra o drama cotidiano, mas também a sensibilidade das pessoas em suas pequenas coisas.

Em Zuloaga como em Valle, o interesse das figuras reside não num realismo individual, mas no fato de serem representativas de uma sociedade. Valle “catava” situações pelos vilarejos e cidades de Astúrias: homens do mar conversam junto às redes, comadres fofocam, uma dondoca está rodeada de criados e capelães, notáveis marcham em procissão, obreiros reúnem-se em torno do líder, um jogador de xadrez em seu jogo, um fidalgo camponês com seus cachorros, seus potros e vacas... Enfim, Valle pinta, mais que o homem, o povo *Propaganda na mina* (*Propaganda en la mina*, 1943)⁸ [Figura 15]. Sabendo quanto pesa a vida, prefere sobretudo pintar pessoas nos momentos em que escapam à rotina: os obreiros em

⁸ O título é o mesmo de uma obra de 1912. Ver Figura 12 e nota 8.

descanso ou em conversas, os marinheiros no porto, os padres sobre seus cavalos, as mulheres na romaria e todos em efusiva evasão carnavalesca. Diria que Valle foi um colecionador de expressões humanas, como se vê em seus retratos, sempre expressivos e peculiares, enaltecidos por um jogo cromático representativo de aspectos singulares e características psicológicas.

Sua exposição na sala Iturriz (1909) será amplamente falada nos círculos culturais de Madri, criando grandes polêmicas. A crítica estabelece relações diretas com o mestre Goya pela temática empregada – sobretudo por duas pinturas (*A bruxa* e *De onde virá*) que remetem aos *Caprichos* goyescos.⁹ De volta a Paris, em 1910, Valle continua retratando a burguesia parisiense, como meio de sobrevivência.

O ano de 1911 vem interromper o percurso da carreira de Valle, que parecia estar se consolidando em Paris. Atravessa-lhe o caminho uma doença psíquica, a agorafobia (sensação de angústia em espaços amplos como praças e ruas largas), que o obriga permanecer fechado em casa. Coincide com esta crise psíquica o agravamento de uma doença crônica de sua mãe (que viria a morrer no ano seguinte), embora não seja possível afirmar uma relação direta entre esses dois fatos. Evaristo Valle retorna a Gijón e lá permanece, sem conseguir sair de casa.¹⁰

Pairam dúvidas quanto à real duração do período de reclusão de Evaristo, tanto em suas biografias, quanto em seus próprios depoimentos, indicando que ele

⁹ Para mais detalhes, ver Gutiez, 2004, p.46.

¹⁰ Para mais detalhes ver Gutiez, 2004, p. 47-8.

mesmo criara uma espécie de mito em torno de sua doença. Aproximadamente, Valle passou de 1911 a 1919 em sua casa em Gijón. Pode-se no entanto afirmar que Valle não deixou a pintura em absoluto esquecimento durante a clausura. Afinal, encontramos obras como o *Tríptico* (1913)¹¹. Seus biógrafos constataam o esforço dos amigos em resgatar Valle de sua clausura, incentivando-o a expor. Em 1915, ele participa de uma exposição coletiva no Real Club Astur de Regatas em Gijón, onde encontramos seis pinturas sem unidade, talvez resultado de improvisação na sua seleção para a exposição. É provável que parte das pinturas tenha sido pintada num momento anterior à reclusão. É o caso do retrato de sua avó [Figura 16], pintado por volta de 1910. De toda maneira, suas pinturas foram bem recebidas na exposição, sendo as críticas dos principais jornais da cidade (*El Comercio* e *El Noroeste*) muito favoráveis ao seu trabalho.¹²

Na exposição de Belas Artes de Oviedo em 1916, Valle apresenta quatro pinturas denominadas *Crepúsculos*, pintadas entre os anos 1915 e 1916. Destacam-se pela sensação proporcionada pelo conjunto cromático, peculiar por sua constituição em camadas grossas e uniformes, característica de grande parte da sua obra, e também pela sobreposição de camadas aguadas a camadas mais densas, à maneira da pintura aquarelada. Estes trabalhos darão início ao seu restabelecimento, um retorno mais constante aos pincéis.

¹¹ Não existem imagens disponíveis desta obra para reprodução nesta tese. Foram encontradas apenas reproduções em jornais da época.

¹² É possível supor que parte dessas críticas tenha sido “encomendada” pelos amigos de Valle que organizaram a exposição, como um modo de estimulá-lo a voltar a pintar. Não se pode ignorar que Valle tinha grande circulação em Gijón, sobretudo nos jornais, com os quais colaborou por muitos anos como ilustrador e caricaturista.

Em 1917 encontramos um artista ativo, com vontade de pintar e notavelmente recuperado da agorafobia. Suas pinturas dessa época, que retratam cenas da burguesia local temperadas com irônico tom de crítica, são como esboços, pela dimensão (48 x 39 cm) e pelo suporte (cartão). Mas cada uma é, a meu ver, preciosa pela riqueza da construção cromática, frescor e espontaneidade: *Boda aristocrática*, *O camarote familiar*, *O camarote da menina loira*, *O camarote do engomadinho* [Figura 17], *O camarote da velha senhora*, *Elegantes de Gijón*, *Baile de carnaval*. Em 1919, amigos o animam a realizar uma exposição em Gijón, da qual sairá outra exposição em Madri.

1.3.3 O lirismo do olhar

O seu primeiro biógrafo, E. Lafuente Ferrari, nos lembra de uma citação feita pelo próprio pintor num texto para a exposição do Banco Herrero em Oviedo (3 de dezembro de 1997), que nos desvenda uma peculiaridade de sua personalidade artística: “Mais que pintar na tela, gosto de olhar o infinito e pintar a tela na imaginação”.

Pode-se imaginar o quanto sofreu o poeta asturiano das cores em seu período de abulia. Em suas épocas de neurose aguda, o que lhe descompunha era o circuito que levava da imaginação à ação. Mas Valle continuou trabalhando internamente. Ele mesmo expressa, em suas memórias, a emoção que o tomava quando ainda muito jovem saía a pintar a natureza:

Eu ia pintar. Mas ao chegar à própria natureza me embebedava. As paisagens brincavam com meus olhos ao limão [referência ao amarelo intenso do limão espanhol]. Com tanta força e com tanta beleza se sucediam um após o outro, que já mareado de ver, fechei os olhos, e em vez de pintar na tela, pinte na imaginação. Oh!, que pinturas estas as minhas! Não chegará um dia que se possa fazer visíveis os maravilhosos sonhos que nem por assombro alcançam a expressar o pincel e a pena? (Valle, 2000, p. 29)

Para Valle a pintura era antes de tudo imaginária. Ele não era um copista de paisagens, um repórter do natural, mas sim um artista que se decantava juntamente ao lirismo da paisagem, a luz, as cores e as figuras que podiam ajudá-lo a liberar-se desta bebedeira lírica que o possuía diante da natureza. O que ele captava de uma paisagem, o que mais o atraía era a luz, a emoção da cor com o momento lírico expressáveis com uma determinada gama e uma relação de tons. Não pintava qualquer paisagem ao acaso, mas sim as que marcavam seu espírito com uma impressão profunda, um ruminar em suas lembranças. Como diz Ferrari:

Evaristo Valle não era um pintor normal, era um *contemplanubes*.¹³ O hábito dos pintores espanhóis de seu tempo era totalmente oposto: modelo e ateliê. Na pintura espanhola da época dominaram de modo quase absoluto os pintores nascidos nas vertentes do Mediterrâneo, que de alguma forma impõem seu materialismo sensualista na arte espanhola, seu realismo cru, invocador imediato da presença, ausência de lirismo e intimidade. Ortega y Gasset, educado sob a ardorosa luz de Málaga (Mediterrâneo), mas tendo sido criado nas chamadas neblinas germânicas, sente dolorosamente a subserviência do espanhol ao realismo cru e sem poesia. Escrevera *Meditações do Quixote* com as garras em pé ao modo de arte mediterrânea que busca a áspera ferocidade do presente como tal. Mas o mundo está composto por dois tipos de homens, os meditadores e os sensuais, ou os profundos e os superficiais. Se Sorolla é o grande pintor sensualista que não pode escapar da escravidão ao modelo, da áspera ferocidade do presente, Evaristo Valle, espanhol do cantábrico, está no pólo oposto, ele

¹³ Expressão espanhola que designa os sonhadores que olham na direção do infinito, percebendo-o como uma outra dimensão fora deste mundo.

se apresenta como uma exceção da pintura de seu tempo na Espanha. Acentuadamente diríamos que Evaristo Valle não corresponde aos artistas de seu tempo, porque ele não é um pintor de fantasmagorias e sim de realidades, como mencionava Ortega y Gasset em *Meditações do Quixote*: “Os gregos são realistas de coisas recordadas e recordar é já idealizar, purificar a cortante aspereza das coisas quando agem sobre nossos sentidos”. (Ferrari, 1963, p.27)

Esse lirismo do olhar participará cada vez mais marcadamente de sua obra pictórica, até os últimos trabalhos, produzidos em 1950. Em 1923, Valle realizou exposição em Londres, nas Dorian Leigh Galleries, tendo recebido crítica favorável de P.C. Konnody, em artigo publicado na revista britânica *Drawing and Design*. Em 1928, vai a Nova Iorque para realizar exposição na Gainsborough Gallery, e o Museu do Brooklin adquire uma de suas *Carnavaladas*. Em 1929, vai a Havana, onde realiza exposição.

No entanto, devido a sucessivas crises psíquicas, não conseguia dar uma continuidade a sua carreira. Nos primeiros anos da década de 1930, permaneceu fechado em sua casa, sem sequer conseguir pintar. Em 1935, escreveu *O porão*.¹⁴ Durante as décadas de 1930 e 40, Valle praticamente apenas envia obras para participar de exposições. Carantoña aponta uma série de quadros comerciais, realizados no pós-Guerra Civil (a partir de 1939), que consistem em obras de temática religiosa, vendidas a preços irrisórios, por exemplo: *Sagrado coração* e

¹⁴ Caratoña descreve esta peça da seguinte maneira: “*O porão* é uma obra estranha, onde talvez apareçam algumas preocupações profundas de Evaristo Valle. Um grupo de burgueses é preso, por revolucionários de filiação não explicitada, num imenso porão. Esperam a morte, entre os prisioneiros predomina a ânsia egoísta da salvação individual sobre qualquer aparente solidariedade que nasce da desgraça comum” (1986, p.115)

Virgem com menino. Há ainda alguns trabalhos com lampejos de originalidade, em que retrata a si mesmo caracterizado como personagens históricos ou literários, por exemplo, Colombo e Quixote (Carantoña, 1986, p. 129-34). Acrescento, por fim, um dado de grande relevância, que é a presença de obras que refletem o olhar profundo e sensível de um pintor que atingiu a maturidade em sua arte, voltado à realidade de seu tempo: *As três bruxas* (1945) [Figura 18], *Na fonte* (1945) [Figura 19], *Carnavalada grotesca* (1949) [Figura 05], *O jesuíta* (1949) [Figura 20] e *Tipos do mar* (1950) [Figura 06].

Em 1944, na Galeria Stylo (Madri), e em 1949, no Real Instituto Jovellanos (Gijón), realiza suas duas últimas exposições individuais. Falece em janeiro de 1951, e o Instituto de Estudos Asturianos publica sua peça teatral *O porão*.

1.4 Sobre a angústia, o medo e o pânico

Será possível tratar de aspectos de *Ser e Tempo*, do filósofo alemão Martin Heidegger (2005), sem recuperar sua arquitetura global? Os conceitos todos são de tal modo estruturantes uns dos outros que a resposta mais certa seria que não, não é possível. Entretanto, não sendo este um trabalho de filosofia, mas que busca um diálogo com este modo de questionar o mundo, as coisas e o ser, procurarei apenas levantar alguns pontos imprescindíveis para se compreender a temática do medo.

O homem é designado nesta obra pela palavra alemã *Dasein*, comumente traduzida como “ser-aí” – ou como “pre-sença”, na tradução consultada. O *Dasein* é, em Heidegger, essencialmente abertura. Ser é poder-ser, é estar aberto às possibilidades de ser. Mais que isso, ser é ser, em essência, abertura. O limite do ser-aí, a morte, evidencia-se então como o não-mais-ser, que se traduz mais precisamente pela fórmula não-mais-poder-ser. O morto é aquele que já não está mais aberto, que se encerrou.

Mas a morte não é uma experiência. Mesmo quando encarada num contexto religioso, em que seja descrita ou considerada no interior de uma narrativa modelo – como fim, passagem, transformação, transmutação, mudança de plano de existência, recolhimento para um retorno posterior, desencarnação etc. –, não é da experiência da morte que se trata. A morte, por ser um fim, não pode ser experimentada, uma vez que ela encerra o devir do ser que tornaria possível sua experiência.

A morte que é vivida, experimentada, é outra, é a morte enquanto possibilidade. Precisamente, trata-se da possibilidade de não-mais-ser, ou, retomando a interpretação do ser como abertura, a possibilidade de não-mais-poder-ser. Se o morto não é mais abertura é porque já não mais pode. Também já não pode mais colocar para si a questão sobre o próprio ser. Finalmente, percebemos que no próprio ser-aí encontra-se a constante ameaça de seu próprio fim. É o que constitui o ser mortal para o ser humano.

É neste sentido que a morte não é uma possibilidade como qualquer outra. Toda possibilidade colocada ao Dasein, mesmo que seja uma possibilidade limitadora, preserva sua essência de abertura, de poder-ser, de poder questionar e questionar-se. Posso viver de um modo limitado, mas ainda assim permaneço sendo abertura. A amplitude dessa abertura não a altera em essência. Assim, a morte é a possibilidade por excelência, é a alternativa a todo poder-ser, é o não-ser que não é sucedido por um novo modo de ser. A morte é a possibilidade radical de não-mais-ser, de não-mais-estar-no-mundo.

Heidegger recupera a expressão “para morrer basta estar vivo” para lembrar que a morte é, em essência, iminente. Até que se realize, ela nunca deixa de ser uma possibilidade. “Viver é muito perigoso”, diz Riobaldo no *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. O “perigo” do viver está em que ele é essencialmente um risco, uma possibilidade de não mais viver.

O Dasein sabe que a morte é possível sempre, a todo momento. A morte é certa, mas ao mesmo tempo é indeterminada em seu “quando”. É uma possibilidade certa mas impossível de determinar o momento exato de seu advento. Por isso, Heidegger a chama de certeza indeterminada. Mesmo na condenação à morte, ela só se realiza no momento em que se consuma, ou seja, até o momento de sua realização ela ainda é possibilidade – e não um destino.

A morte é também a possibilidade mais própria. Diante da morte, ou diante do “nada”, como diz Heidegger, estamos na verdade diante de nosso *ser enquanto ser*, diante de nossa finitude, do limite último que dá peso e medida ao nosso viver,

numa interpretação existencial. “A morte, como fim do Dasein, é a possibilidade mais própria, irrespectiva, certa e, como tal, indeterminada e insuperável. A morte como fim do Dasein é o estar voltado deste em direção ao seu fim.”

A reflexão que Heidegger desenvolve sobre o medo acontece como parte de um questionamento sobre a angústia, no parágrafo 40 de *Ser e Tempo*, intitulado “A disposição fundamental da angústia como abertura privilegiada da pre-sença”. A questão colocada de início é a seguinte: “Será de fato que, na angústia, a pre-sença [Dasein] se coloca diante de si mesmo a partir de seu próprio ser, a ponto de, numa perspectiva fenomenológica, o ente revelado na angústia chegar a se determinar em seu ser ou, ao menos, poder preparar adequadamente uma tal determinação?” (Heidegger, 2005, p. 247).

A morte é, para Heidegger, a possibilidade mais própria do ser-aí, aquela que é intransferível, iminente, certa, insuperável, mas indeterminada, imprevisível. Voltar-se à morte é não fugir à sua possibilidade mais própria, é acolhê-la. Entretanto, esclarece Heidegger, quando se fala da angústia como estado de ânimo diante da ameaça da morte, ou melhor, a possibilidade iminente e indefinida de não-mais-ser – ou de não-mais-poder-ser –, não se deve confundir com o medo de morrer. Embora assemelhem-se em alguns aspectos, o medo e a angústia não podem confundir-se.

No medo, o Dasein sente-se ameaçado em algum aspecto de seu ser-no-mundo, e pode em consequência ver-se impelido a fugir. O medo é o estado de ânimo vivido pelo Dasein diante dessa ameaça, ou melhor, diante da proximidade

deste ente intramundano que se mostra ameaçadoramente. O Dasein reconhece e distingue o ente ameaçador de todos os outros entes.

Como bem ressalta o filósofo chileno José-Andrés Murillo,

isto não se dá mediante um exercício teórico posterior que o homem possa fazer a partir de um ente que a ele se aproxima. Não é que em primeiro lugar compareça um ente afetivamente neutro diante do Dasein e depois de uma análise reflexiva chegue à conclusão que é algo ameaçador que conseqüentemente lhe produz medo. Não. No medo há um ente que, imediatamente com seu comparecimento, se apresenta em uma proximidade ameaçadora. Ele se apresenta como temível no ato mesmo de aparecer. Este comparecimento temível se revela mediante o “sentir medo”. (Murillo, 2003, p. 51)

A angústia é parecida de algum modo com o medo, confundida geralmente com ele. A grande diferença entre medo e angústia é que na angústia não há um ente intramundano determinado nem determinável que se apresente como ameaçador para o estar-no-mundo. Muito embora se experimente uma ameaça, não se identifica um ente determinado que seja ameaçador. No medo sempre há um ente determinado que se apresenta como ameaçador, fazendo que o Dasein se volte por inteiro para aquele ente, diferenciando-o radicalmente dos outros. Na angústia, acontece o contrário. Não só não há nenhum ente ameaçador, todos os entes, por igual, caem em uma irrelevância total. Nenhum ente é significativo para o Dasein enquanto ele está submerso na angústia. Não há um ante-que determinado da angústia como no medo.

Mas então, em que se parecem o medo e a angústia? Em ambos os estados de ânimo se dá uma certa fuga do Dasein ante uma ameaça. No medo, a ameaça é identificável, na angústia, não.

O Dasein diante do ameaçador geralmente foge ou tenta fugir. É que a ameaça põe em jogo algum aspecto de seu estar-no-mundo. Diante de um cão solto que mostra os dentes para morder, o Dasein tem medo e quer fugir. Diante de um desconhecido que se aproxima ameaçadoramente para assaltá-lo, o Dasein também sente medo e quer fugir. (Murillo, 2003, p. 53)

Murillo descreve que “na angústia, o Dasein também quer fugir, mas não identifica nenhum ente diante do qual fugir. Não há nenhum referente externo do qual fugir, pois a ameaça provém de si mesmo, e, se o Dasein foge, tem que fugir de si mesmo” (2003, p. 53). Esta fuga não terá como ser definitiva, pois sendo uma fuga de si mesmo também é uma fuga ante si mesmo. “Somente na medida em que o Dasein é levado ontologicamente ante si mesmo por sua própria abertura, pode também fugir ante si mesmo” (Heidegger apud Murillo, 2003, p. 50). Isto só é possível para um ente que se possui a si mesmo, como o Dasein, que pode tomar seu próprio ser e fugir dele. Mas neste caso também está fugindo *diante de* si mesmo.

A fuga definitiva não é possível, pois o homem nunca deixa de se autopossuir. O Dasein não se deixa a si mesmo em um lugar e foge, o que acontece é que sempre está fugindo de si, de tal modo que, mesmo na

impropriedade (cotidianidade decadente), o Dasein se leva consigo. Conforme aponta Murillo,

o fugir se dá, geralmente, diante de uma ameaça. O Dasein foge diante de algo que se apresenta a ele como ameaçador. Foge quando tem medo, e se cotidianamente foge de si mesmo, isso significa que tem medo de si mesmo? Ele seria ameaçador para si mesmo? (2003, p. 51)

Se a morte, como iminência radical de deixar de ser, é sempre possível, então a morte constitui uma ameaça constante do fim do estar-no-mundo. O estar-no-mundo é em si mesmo finito, mortal. O Dasein sempre está “morrendo”. Isso significa que o estar-no-mundo leva consigo, uma vez que é estar-no-mundo, a constante possibilidade (iminência, perigo, ameaça radical) de deixar de estar-no-mundo. Então, a possibilidade constante de deixar de ser é constitutiva do ser do homem.

Deixar de estar-no-mundo para um ente que se compreende a si mesmo a partir deste estar-no-mundo constitui o máximo dano. Não é um perigo entre outros, de um dano para um único aspecto do estar-no-mundo, como acontece com o medo. Diante da morte, a ameaça é total. E se o Dasein, pelo fato mesmo de existir, sempre está em “perigo de morte”, então há ameaça constitutiva do próprio estar-no-mundo. “Pode-se dizer, então”, diz Murillo, “que no Dasein há alguma coisa como um ‘medo originário e total’ diante do perigo constante e inexorável de deixar de ser. E este seria a angústia” (2003, p. 55).

Não é que a angústia seja um medo constante diante do momento de morrer, o momento de deixar de ser. A angústia não pode ser entendida como um medo prolongado diante da possibilidade de que se efetive o momento de deixar de existir. Isto seguiria sendo medo. A angústia tem a ver mais com um experimentar-se a si mesmo, o Dasein, como entregue a sua morte desde sempre.

Mas a angústia não é fruto de um exercício reflexivo, por meio do qual o Dasein esteja pensando em sua morte, pois na angústia não há nada em que pensar. É um estado de ânimo originário, sem objeto determinado. É o próprio Dasein que se angustia por si mesmo, por seu existir já entregue à finitude. (Murillo, 2003, p. 55)

No caso de um estudo sobre Evaristo Valle, impõe-se questionar como se deve interpretar a existência em situação de medo prolongado, diante da ameaça prolongada – e efetiva, não apenas possível – contra sua vida, como ocorre nas situações de guerra, de opressão, de extrema restrição à liberdade. Que tipo de disposição se configura no caso da experiência do medo que não tem no seu horizonte o momento em que deixará de ser sentido?

Apesar de cotidianamente o Dasein impróprio tentar calar a voz da angústia, ela segue aí e deixa em evidência sua impropriedade. Impropriedade que é fuga do Dasein diante de si mesmo. A angústia quer deixar em evidência este erro de compreensão decadente, pelo qual o Dasein se ocupa dos entes do mundo em vez de cuidar-se de si mesmo. A angústia, então, quer despertar um ente que queria seguir dormindo. Diante da angústia não há engano possível. A impropriedade em

que vive o Dasein fica em total evidência, o que também angustia o Dasein que tenta refugiar-se em sua impropriedade.

Assim, diz Heidegger, a angústia isola. Isola o Dasein de todos os entes dos quais se ocupa cotidianamente e o abre como um *solus ipse*. Mas, acrescenta,

este “solipsismo” existencial, longe de instalar uma coisa-sujeito ilhada no inócuo vazio de um estar-aí carente de mundo, leva precisamente o Dasein, em um sentido extremo, diante de seu mundo como mundo, e, por conseguinte, diante de si mesmo como estar-no-mundo. (Murillo, 2003, p. 57)

Esse mal-estar significa, para Heidegger, que o Dasein sente profundamente que não está em casa no “mundo”. A angústia

traz o Dasein de volta de seu decadente absorver-se no ‘mundo’. Pelo mal-estar que o ser humano sente na angústia, a familiaridade do mundo circundante vem abaixo. O Dasein fica isolado, mas isolado enquanto estar-no-mundo. O estar-em cobra o “modo” existencial do não-estar-em-casa. (Murillo, 2003, p. 57)

Se poderia entender, erradamente, que a angústia faz o Dasein sentir-se como longe de casa enquanto a cotidianidade decadente o faz sentir-se em casa. De algum modo, isso ocorre assim, mas não porque efetivamente o Dasein esteja-em-casa em sua cotidianidade caída, mas sim porque ao fugir de si mesmo na queda também foge de seu originário não-estar-em-casa. E encobre esta “originária nostalgia”. Desse modo, para atenuar a angústia que constitui o seu ser, o Dasein

deve atenuar-se a si mesmo. E o Dasein atenua esta nostalgia dando-se as costas a si mesmo na cotidianidade imprópria. Absorve sua existência em meio às coisas do mundo das quais se ocupa.

A angústia abre ao Dasein a possibilidade de recobrar-se a si mesmo tomando uma certa distância do mundo da ocupação e tornando possível uma abertura privilegiada. A angústia patentiza ao Dasein sua condição de ser lançado na morte, pois leva o ser humano diante de sua possibilidade mais própria e insuperável enquanto sua proximidade com o nada. A morte resulta, então, arrancada da existência. Transforma-se em algo distinto da existência e passa a ser um mero momento, para se ter medo, como algo distinto do Dasein, para que assim pudesse fazer algo com ela. No entanto, a angústia verdadeira é rara no ser humano, pois costuma ser ocultada ou negada sob a forma do medo.

1.4.1 O pânico

Recorri a Heidegger e sua diferenciação entre o medo e a angústia para buscar bases para entender a experiência do pânico. A situação de pânico mostra uma outra disposição do Dasein. Etimologicamente, pânico remete ao deus grego Pã, deus da música, da fertilidade e da sensualidade. Filho de Dionísio e de uma ninfa, a música de Pã distingue-se da música de Apolo. Este é o patrono da harmonia, do equilíbrio das tensões, da música edificadora que tem um papel central na educação dos cidadãos atenienses, por exemplo. A música de Pã é

aquela que leva as pessoas ao transe, que provoca a perda de controle, a perda de si.

O medo pânico está associado a esta perda de si. A palavra teria surgido para designar o medo que acomete um exército no momento em que este perde o comando, quando não se sabe mais para onde atacar, de quem se defender. Outra possível etimologia remete à lenda de Eco. Eco, ninfa afamada por sua voz apaixonante, foi cortejada por Pã, mas recusou-lhe os seus favores. Enfurecido, Pã encantou camponeses de um vilarejo, transformando-os em lobos. Eles atacaram a ninfa e destroçaram o seu corpo, e o dispersaram pelo bosque. A partir de então, quando alguém está perdido no bosque e grita por auxílio, o corpo de Eco reverbera e devolve o grito, de maneira que o indivíduo perde as referências mais essenciais para localizar-se no espaço. Ou seja, perde a referência da origem de sua própria voz, sente-se como que ele mesmo difuso pelo bosque: a perda de si é, na realidade, a perda da distinção clara entre o eu e o seu entorno. Fragmentado, sem limites claros, o homem sente-se invadido pelo mundo, que é integralmente ameaçador, sem ser capaz nem mesmo de discernir o ente ameaçador de outros entes.

Ao contrário do que acontece na angústia, em que o Dasein é devolvido a si mesmo em sua possibilidade mais própria, aproxima-se de si e situa-se como um ser-no-mundo finito, no pânico o Dasein afasta-se de si mesmo, perde-se, e sente o mundo como uma totalidade ameaçadora e indiferenciada. Sem ser capaz de

apropriar-se de seu próprio medo, o homem se isola, delimita um mundo reduzido do qual sinta-se capaz de ter o controle.

A indefinição dos espaços de guerra e de paz é uma das características da guerra civil. Não há necessariamente um fronte, não há necessariamente soldados. Cada um pode ser um soldado. Viver sem lugares e tempos de segurança e estabilidade, onde seja possível sentir-se em casa, é aproximar-se demasiado cotidianamente do estado de angústia. Na verdade, esta é apenas falsamente a angústia, pois trata-se evidentemente de medo, porém um medo que se instaura com tal onipresença que se elimina a possibilidade da distância e da proximidade, justamente pelo fato de não haver como distinguir o ente ameaçador de outros entes.

O pânico é o estado em que tudo é potencialmente ameaçador. A situação da Guerra Civil Espanhola pode em grande medida ser entendida assim. Pode-se ser partidário de um lado, o que deveria garantir pelo menos o pertencimento a um grupo, distinguindo-o como não ameaçador. No entanto, as circunstâncias podem ser tais que estarei igualmente correndo grave risco se um agrupamento de pessoas de entre meus aliados me encontrar em situação em que elementos de garantia de minha identificação não tenham como estar presentes.

1.4.2 O rasgo no coração da Espanha

A Guerra Civil (1936-1939) foi um curto circuito no interior da sociedade espanhola, uma explosão e incêndio em razão do choque descontrolado de pólos

ideológicos radicalmente opostos. Os fios, entretanto, já vinham sendo desencapados havia muito tempo, dividindo a Espanha cada vez mais em duas: a dos progressistas e liberais e a dos conservadores e tradicionalistas. Pelo menos desde a Revolução Francesa e a invasão napoleônica do território espanhol que essa oposição gerava inúmeras crispações de ânimos e conflitos armados, guerras civis e golpes de Estado, deposições e retomadas.¹⁵

Às vésperas da deflagração do conflito, em 1934, essa oposição se radicaliza totalmente: ganham força os anarquistas (ou socialistas libertários), de um lado, e os simpatizantes do nazi-fascismo do outro. Durante o conflito, em virtude do apoio militar e estratégico da União Soviética (então sob o controle de Joseph Stálin) aos republicanos, os anarquistas perdem terreno para os comunistas alinhados ao Partido soviético. Do outro lado, permanece o apoio da Alemanha nazista e da Itália fascista do início ao fim da guerra.

O cenário social é, evidentemente, mais complexo do que apenas dois polos. Há toda uma gama de socialistas, comunistas (de tendência trotskista ou stalinista) e liberais, de um lado, e conservadores, monarquistas, nacionalistas de

¹⁵ Como referência, uma obra que pode ser lida como uma alegoria fortíssima dos conflitos desse início de século XIX é *Duelo às bordoadas (Duelo a garrotazos)*, de Francisco Goya. Segundo Valeriano Bozal, esta obra representa “um duelo brutal que só com a morte se pode saldar: os dois protagonistas estão parcialmente enterrados no solo e se batem sem poder escapar. A cena é de conteúdo bem concreto, mas ninguém a interpreta anedoticamente. Percebe-se como uma reflexão alegórica da violência da vida espanhola de seu tempo, que foi rica em enfrentamentos, inclusive a violência congênita da vida espanhola em todo tempo, uma especial pulsão fratricida que caracterizaria nosso país” (Bozal, 2009, p. 46).

toda verve, de outro. Mas esses dois extremos sintetizam as cores do conflito: os vermelhos (republicanos) e os azuis (nacionalistas, ou fascistas).

Guernica, cidade sagrada dos bascos, é a primeira cidade do mundo a ser totalmente destruída em ataques aéreos. (Madri seria a primeira capital a sofrer ataques semelhantes.) A pintura de Pablo Picasso que tematiza o ataque tornou-se o maior ícone associado à Guerra Civil (seguido apenas pela famosa foto atribuída a Robert Capa, que mostra um fuzileiro no instante exato em que toma um tiro na cabeça). Na realidade, ela é uma das obras mais conhecidas do artista malaguenho.

Os republicanos não foram apenas derrotados, mas também humilhados, perseguidos e, depois, discriminados. Muitos decidem exilar-se no exterior (e o Brasil foi um destino muito procurado por esses ex-combatentes e/ou seus familiares), para não ter que viver cotidianamente o regime de restrições, agressões e humilhações a que eram submetidos.

Superado o longo período de crispações entre opostos ideológicos, não por um apaziguamento mas pela imposição de um lado sobre o outro, a Espanha precisou ainda se degradar moralmente por 35 anos de ditadura. Só depois da morte de Franco, em 1975, é que foi possível começar a reconstruir as suas bases democráticas.

Não apenas uma ou duas gerações de espanhóis mas todo um povo durante mais de dois séculos seria marcado pela convivência com a degradação, o medo,

a radicalização ideológica e os decorrentes conflitos, a guerra civil, a repressão, as mortes, a certeza de morrer na próxima esquina. Assim, se há mudanças sociais importantes que ocorrem ao longo dos anos, há algo que atravessa os tempos: o medo – e para muitos a necessidade de enfrentá-lo, muitas vezes condenando-se à morte. É o medo de ser morto pelo irmão, de ver-se alvejado pela bala que deveria protegê-lo, de ver-se matando aquele que, a depender de mudanças bastante sutis nas circunstâncias, poderia estar ao seu lado nesta mesma batalha. Não por acaso os conflitos intestinos espanhóis e a Guerra Civil em particular foram tantas vezes caracterizados como “fratricidas” [Figura 21].

Um retrato emblemático do período que precede a Guerra Civil é o documentário *Terra sem pão*, finalizado por Luis Buñuel em 1932. O filme apresenta Las Hurdes, região miserável e abandonada no coração da Espanha, sem assistência, moribunda, degradada em sua cultura e nos corpos de seus sobreviventes. Assistir a este filme é convencer-se de que aquela situação é insustentável, de que viver em tais condições é alargar para além de qualquer limite o conceito do que seja o mínimo necessário para ser chamado de humano. O filme mostra ainda como legiões inteiras de jovens migravam desse local para centros urbanos onde esperavam encontrar trabalho.

É curioso que, ao final, o filme anuncia como um letrero a vitória do proletariado sobre os fascistas e o fim da Guerra Civil. A mensagem é comunista:

esta realidade de miséria não é sem solução. É necessária a união de todos contra os fascistas e os privilégios.¹⁶

Num outro contexto, e situando o enredo na Cidade do México, Buñuel realiza em 1950 *Os esquecidos*, filme de ficção que retrata uma nova realidade de abandono, desta vez em plena vida urbana da capital mexicana. Representa-se uma realidade bastante diversa da de *Terra sem pão*, mas é possível indagar se o medo que permeia as duas obras não é, ainda e sempre, o mesmo. Sempre a possibilidade de ser agredido e morto pelo irmão ou pelo vizinho mais próximo, o medo da morte que leva a todo tipo de distorção de caráter, a morte dos jovens, o desejo de vingança, o exercício das maldades por gente que se cria às margens da sociedade, dos valores humanos, como bandos de cães soltos nas ruas da cidade.

Distintos em quase tudo, estes dois filmes têm como ponto em comum a presença dessa mesma tensão, a mesma impressão de que aquela sociedade está à beira da explosão. No caso da Espanha, pode-se dizer sem medo de errar: acontecem transformações, mas o medo permanece. Embora tratando de um contexto de uma grande cidade em outro continente, é ainda o mesmo abandono que se vê retratado em seus dois filmes.

Num caso, um povoado esquecido no meio do nada, que no seu isolamento e descalabro desenvolve um modo de cultura muito próprio, a brutalidade em seus

¹⁶ Uma produção cinematográfica recente que situa seu enredo neste período e retrata o medo que o caracteriza é *Labirinto de um Fauno*, do diretor espanhol Guillermo del Toro, de 2006.

festejos, além de ser assolada por todo tipo de enfermidade, em virtude não só da falta de atendimento médico, mas principalmente da falta de alimento e da água de péssima qualidade. No outro caso, são adolescentes ou pré-adolescentes que vivem este período de intensas transformações em suas vidas em total abandono no seio mesmo da sociedade da capital mexicana. São também jovens brutalizados, que se matam uns aos outros, se roubam e se ameaçam constantemente. De um momento para outro tornam-se, de amigos, cúmplices de um crime e têm que refugiar-se.

Evaristo Valle talvez tenha sido um homem sensível demais à violência que dominou a vida da Espanha, em maior ou menor intensidade, durante toda sua vida – ou seja, durante toda a primeira metade do século XX. É como se a atmosfera de ameaça generalizada lhe ferisse o corpo, como se não tivesse uma “pele” que lhe protegesse de um primeiro contato direto com o mundo. Sua abertura – a um só tempo existencial e sensorial – às intensidades do mundo, de suas luzes e cores, em toda a sua riqueza de nuances e contrastes, cobrava-lhe um preço: ele era demasiado vulnerável. Haveria talvez que trocar de pele e de corpo, renovar-se, redescobrir-se... operação igualmente brutal e violenta, que talvez Evaristo não tenha conseguido realizar. Entretanto, suas pinturas, como máscaras, expõem muito de sua personalidade e de tudo o que viveu.

2. A MÁSCARA E A TEATRALIDADE EM EVARISTO VALLE

2.1 O lírico, o épico e o dramático: analogias pictóricas de gêneros literários

Em minha dissertação de mestrado (Gutiez, 2004), chamo Evaristo Valle de “poeta asturiano da cor” e procuro mostrar o delicado trabalho com os contrastes que ele realiza em suas pinturas. Gostaria aqui de desenvolver esta ideia por um outro caminho, procurando investigar melhor o sentido desta “lírica da cor”, pois será possível tirar algumas conclusões a respeito da sua relação com as noções de tempo e temporalidade que poderão ser úteis na compreensão de sua poética pictórica. Trata-se, na realidade, de entender melhor como esta metáfora – que busca na literatura a imagem do poeta para descrever o trabalho de um pintor – pode ser construída conceitualmente. Quer dizer, como entender a cor como lírica?

Em seu livro *O teatro épico*, o crítico literário Anatol Rosenfeld (2002) apresenta uma “teoria dos gêneros literários”, procurando retratar sua origem desde Platão e Aristóteles, para então situar o sentido que os gêneros Lírico,

Épico e Dramático¹⁷ podem ter para a crítica contemporânea. Diz Rosenfeld (2002, p. 16):

Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente, ela é, até certo ponto, artificial como toda conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.

Após esclarecer que tais categorias são conceitos que não pretendem corresponder exatamente à realidade, o autor explica que ainda assim elas são "indispensáveis, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos" (ibid., p. 16). Rosenfeld, no entanto, aponta algo que é de especial interesse nesta tese, pois abre para uma compreensão dos gêneros para além do universo da literatura. Diz ele que há

razões mais profundas para a adoção do sistema de gêneros. A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo. (ibid., p. 17)

¹⁷ Rosenfeld usa iniciais maiúsculas para referir-se a esses gêneros no seu sentido "substantivo" e minúsculas para referir-se a eles em seu sentido "adjetivo". A diferença entre esses dois sentidos será explicada adiante.

Rosenfeld distingue então dois tipos de significado para os gêneros, um deles *substantivo*, que permite classificar as obras literárias dentro de três grandes conjuntos (Lírica, Épica e Dramática), e o outro adjetivo, que qualifica os “*traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (ibid., p. 18, grifos no original). Esta segunda acepção é muito significativa no contexto desta tese, pois, como explica Rosenfeld (2002, p. 19), nela “os termos adquirem grande amplitude, podendo ser aplicados mesmo a *situações extraliterárias*” (grifos meus).

Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático. Neste sentido amplo esses termos da teoria literária podem tornar-se *nomes para possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida*. Há uma maneira dramática de ver o mundo, de concebê-lo como dividido por antagonismos irreconciliáveis; há um modo épico de contemplá-lo serenamente na sua vastidão imensa e múltipla; pode-se vivê-lo liricamente, integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações. (ibid., p. 19, grifos meus)

Ao caracterizar a atitude lírica “em face do mundo e da vida” como um modo “integrado no ritmo universal e na atmosfera impalpável das estações”, Rosenfeld fornece uma primeira orientação para a compreensão do que seja este gênero em sua acepção adjetiva. A própria definição substantiva do lírico – uma vez que este evidentemente guarda relações com a acepção adjetiva – traz elementos que permitem vislumbrar o seu significado no contexto da pintura, particularmente no

de Evaristo Valle. Diz Rosenfeld (2002, p. 17): “Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico”.

Está claro que o “discurso rítmico” é o que de específico se refere ao universo literário. Esta “voz central”, entretanto, pode facilmente ser compreendida como uma subjetividade que procura traduzir seu estado de alma – seus sentimentos, sensações e percepções – com os meios de que dispõe em algo que de algum modo o expresse; no caso de Evaristo Valle, seus meios são os da pintura. O lírico é, portanto, o “mais subjetivo” dos gêneros; “trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas” (Rosenfeld, 2002, p. 22). Ou ainda: “Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime” (ibid., p. 23). É por isso que a expressão lírica está ligada ao momento presente, que se expande como se se tratasse de um “momento ‘eterno’”. Este viver intenso o momento na interação com o meio é muito próprio do modo como Evaristo Valle adentra a paisagem e nela imagina suas cores¹⁸.

Com efeito, as cores parecem ser um dos elementos mais importantes para se realizar a dimensão lírica na pintura. Sobretudo quando ela não corresponde

¹⁸ Ver seção 1.3.3 deste trabalho.

imediatamente a uma realidade observada, como a cópia de um modelo, mas, ao contrário, a uma expressão do sujeito que transborda sobre a tela e se exalta em suas cores. Este é sem dúvida o caso de Evaristo Valle. Quando pinta personagens das zonas portuárias, urbanas ou rurais de Astúrias pode perfeitamente introduzir cores vibrantes em suas roupas, que na situação “real” teriam sem dúvida uma coloração desbotada pelo tempo e pelo sol. Essas cores são a fonte de luz dessas pinturas, e expressam muito mais uma necessidade de expressão do pintor do que qualquer fidelidade ao que é visto. Como exemplo, temos a pintura *Carnavalada no vale mineiro* (*Carnavalada en la cuenca minera*, 1925) [Figura 22].

Creio, portanto, que se pode compreender a atitude de Evaristo Valle em relação à paisagem como sendo essencialmente lírica. Porém, para penetrarmos mais em sua poética e compreendê-la de modo mais integral, será preciso entender como as duas outras atitudes apontadas por Anatol Rosenfeld (épica e dramática) participam de sua pintura, por contraste ou complementaridade em relação à lírica. Mesmo porque um dos objetivos centrais desta tese diz respeito a encontrar o sentido que a máscara tem em sua pintura, e a máscara está inevitavelmente associada ao teatro, ou seja, à dramática.

Se o lírico é caracterizado por um mergulho intenso nas sensações, sentimentos e emoções do presente e pela manifestação pessoal de uma subjetividade, ou seja, de uma expressão direta do “eu” que “canta” o poema (ou

que “entoa” as cores de uma pintura), o gênero épico é mais objetivo. Como o descreve Rosenfeld, “o mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador”. Há portanto uma postura essencial de representação de um mundo exterior, em que o eu que fala perde importância em relação aos fatos que ele narra. Este narrador

geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra (...). (Rosenfeld, 2002, p. 24)

Em comparação com o gênero lírico, em que “um ser humano solitário (...) parece exprimir-se”, sem que “de modo algum [seja] necessário imaginar a presença de ouvintes ou interlocutores a quem esse canto se dirige”, no caso da narração épica, o narrador “muito mais que exprimir-se (o que naturalmente não é excluído) quer *comunicar* alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um ‘caso’” (ibid., p. 24).

Não é difícil perceber que, por analogia, o gênero épico em pintura diria respeito, em grande medida, à figuratividade, principalmente em se tratando da representação de cenas ou episódios de uma narrativa (mais ou menos elaborada). Tampouco teríamos dificuldade em encontrar traços desta atitude na pintura de Evaristo Valle. Como outros artistas que constituem o modernismo

espanhol da virada do século XIX para o XX, Valle também buscou representar a realidade desta Espanha em um momento crítico de sua história. Suas personagens são, na maioria dos casos, inspiradas naquelas pessoas que vivem nas cidades, campos e portos asturianos; estas constituem as paisagens de suas pinturas.

Se Evaristo Valle de algum modo conta a história de seu povo naquele momento da história, ele o faz de um modo bastante imaginativo, como dito anteriormente (em particular no trecho de Lafuente Ferrari em que cita Ortega y Gasset). Pode-se dizer, portanto, que os elementos épicos da pintura de Valle estão embebidos de lirismo. É como se o pintor se mesclasse com a sua paisagem e a gente que está ali e expressasse seus sentimentos profundos através de cenas que podem ser encontradas em seu cotidiano. São as cores, novamente, que introduzem nas cenas placidamente descritas essa dimensão própria do sujeito que necessita expressar seu ser, mais do que contar uma história. As figuras (épicas), sem deixar de representar uma geografia específica em um momento de sua história, tornam-se o suporte para a expressão de uma alma, como na obra *Escavações arqueológicas em Gijón* (*Excavaciones arqueológicas en Gijón*, 1903) [Figura 23].

O que se procura investigar aqui, no entanto, é se este alma é a tal ponto sensível ao seu ambiente que, ao exprimir-se a si mesma, expressa também dimensões que participam de uma vivência coletiva. Não seriam as tensões e a

vibração da cores que Evaristo Valle imprime em suas pinturas uma espécie de desvelamento de uma vibração interna que participa das cenas que ele descreve?

Antes de passar ao gênero dramático e procurar entender de que modo ele participa da pintura de Valle, deve-se notar que o gênero épico, diferentemente do lírico, está ligado ao tempo *pretérito*. Rosenfeld (2002, p. 24-5) explica que:

Como não exprime o próprio estado de alma, mas narra histórias que aconteceram a outrem, [o narrador] falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A história *foi* assim. Ela já aconteceu – a voz é do pretérito – e aconteceu a outrem; o pronome é “ele” (João, Maria) e em geral não “eu”. Isso cria certa distância entre o narrador e o mundo narrado. Mesmo quando o narrador usa o pronome “eu” para narrar uma história que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito. Isso lhe permite uma atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico.

Contar é já não viver imediatamente, é já reviver, ou seja, já pressupõe uma distância temporal com relação à história que se conta. Mesmo que as experiências trazidas à tona na lírica ou os fatos contados na épica nunca tenham existido na realidade factual, e sejam neste sentido estritamente ficcionais, isso não muda nada nessa relação fundamental do enunciador em relação ao conteúdo de seu enunciado.

Chegamos à Dramática, retomando o resumo apresentado por Rosenfeld:

Na Lírica (...) não há oposição sujeito-objeto. O sujeito como que abarca o mundo, a alma cantante ocupa (...) todo o campo. O mundo, surgindo como conteúdo desta consciência lírica, é completamente subjetivado. Na Épica pura verifica-se a oposição sujeito-objeto. Ambos não se

confundem. Na Dramática, finalmente, desaparece de novo a oposição sujeito-objeto. Mas agora a situação é inversa à da Lírica. É agora o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico. (2002, p. 27)

O principal traço estilístico da Dramática é portanto a ausência de um “porta-voz”, de uma entidade que assuma no texto a posição de sujeito da elocução, seja narrativa ou lírica. As personagens falam diretamente entre si, sem um intermediário ou mediador, e em decorrência disso o diálogo torna-se uma marca do texto dramático. “É como efeito o diálogo que constitui a Dramática como literatura e como teatro declamado” (Idem, p. 34).

Rosenfeld toca então um ponto essencial para nós:

Para que através do diálogo se produza uma ação é impositivo que ele contraponha vontades, ou seja, manifestações de atitudes contrárias. O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetos contrários produzindo o conflito. (Idem, p. 34)

Portanto, um dos traços definidores do dramático é a presença do conflito, um conflito emancipado de um narrador, que se mostra “por si mesmo” (sem intermediários) diante do espectador/leitor. “O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções” (Idem, p. 34). Se formos transpor, como estamos procedendo aqui, o essencial desse traço para fora do universo literário, podemos descrever o dramático como a

oposição de forças e/ou vontades – não necessariamente personificadas em vozes em diálogo. Forças debatendo-se dialeticamente, abrindo a expectativa por uma (incerta) solução: um presente tenso que instaura um porvir necessário.

Na comparação de Rosenfeld, fica clara a posição da Dramática no interior dessa teoria dos gêneros:

Se o pronome da Lírica é o Eu e da Épica o Ele, o da Dramática será o Tu (Vós etc.). O tempo dramático não é o presente eterno da Lírica e, muito menos, o pretérito da Épica, é o presente que passa, que exprime a atualidade do acontecer e que evolue tensamente para o futuro. (Idem, p. 34)

Voltando ao universo da pintura, dificilmente se pode imaginar uma analogia direta com a forma substantiva da Dramática, pois não há como colocar personagens em cena “expressando-se por si sós”, sem a intermediação do autor (no caso, do pintor). No entanto, se entendermos que o essencial deste gênero é o conflito de forças contrastantes que desequilibram o presente e abrem a expectativa por uma resolução, será possível encontrar diversas analogias interessantes. O dramático pode estar no interior de uma cena, na representação de um movimento (ou seja, no não-estático, no desequilíbrio da composição que gera um desconforto a clamar por uma resolução que jamais virá etc.), na contraposição de ideias e símbolos. Não se trata do contraste por si só, mas do contraste *dialético*, ou seja, de forças que de algum modo buscam interferir uma na outra. Um contraste cromático não necessariamente é dramático, mas pode ser,

desde que ele não se acabe em si (lírica) e crie a necessidade de uma situação de equilíbrio.

2.2 A máscara

As máscaras estão presentes em toda a obra de Evaristo Valle, de maneira bastante evidente. Dificilmente se organiza uma exposição de Valle sem que o tema da máscara surja em diferentes contextos. Basta folhear um livro com suas obras para encontrar um *Pierrô* (*Pierrot*, 1909-1912) [Figura 24], cuja máscara é construída por uma carregada maquiagem, bailes carnavalescos de máscaras ou ainda as *carnavaladas* ou *mascaradas*, estes festejos populares comuns em toda a península ibérica na época do Carnaval, e que consistem em sair mascarado às ruas, muitas vezes fazendo arruaça.

Mas também se encontra nesta obra a máscara entendida em outros sentidos, com igual força e evidência. Há um sentido preciso que será mobilizado para se buscar compreender o gesto criador de Evaristo Valle em relação ao contexto em que viveu. Este sentido é o que se depreende da leitura do ensaio "A máscara", de Gaston Bachelard (1994), publicado no Brasil em livro intitulado *O Direito de Sonhar*. Todavia, para que possamos compreender o sentido da máscara que propõe Bachelard, será preciso investigar mais de perto outros sentidos que esta palavra traz, muitos deles, aliás, igualmente reconhecíveis na apreciação da obra de Valle.

2.2.1 Afinal, o que é a máscara?

Apesar de ser uma etimologia com alguma circulação, inclusive em meios acadêmicos, não é certo que a palavra latina *persona*, que significava “máscara”, tenha como origem a expressão *per sonare*, ou “soar através”. Acredita-se que na origem da palavra “personagem” estaria a referência à voz do ator que atravessa a máscara e chega ao público. A palavra latina *persona* (que significa “máscara”) teria a seguinte etimologia: “per sonare”, ou “soar através”. Na realidade, *persona* é uma palavra grega que foi incorporada à língua latina. Em grego, não há qualquer possibilidade de associá-la com “uma voz que soa”. Já a palavra máscara tem, segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha (1999, p. 504), a seguinte etimologia:

máscara *sf.* 'peça com a feição do rosto de uma pessoa ou de um animal, que se destina a cobrir o rosto com a finalidade de disfarce e/ou proteção' XV. Do a. it. *màscara* (atualmente *màschera*), derivado, provavelmente, do ár. *máschara* 'bufão, personagem, ridículo'.

Em seu sentido etimológico, máscara, portanto, designa um objeto que se aparenta com mas não é um verdadeiro rosto e serve justamente para encobri-lo – por “disfarce ou proteção”. Trata-se portanto de mostrar outra coisa no lugar do rosto.

A partir do significado básico de “falso rosto” (*faux visage*), o *Vocabulaire d'Esthétique* de Étienne Souriau (1990, p. 988-9) aponta os seguintes sentidos derivados ou associados: 1) dissimulação e impunidade: “A máscara dissimula, e engana, escondendo a identidade do personagem que a porta, criando assim uma espécie de impunidade, ele não pode ser responsável de algo que não é ele, tudo lhe é permitido e nada lhe é recusado”; 2) Para além da dissimulação, há a “transformação ou metamorfose”: “Sob a máscara, [o personagem] torna-se outro (...): deus, homem ou animal. Portar a máscara é entrar num estado segundo que pode conduzir à possessão ou ao êxtase em certos rituais mágicos ou mesmo nos casos dos carnavais”; 3) mediação entre o universo empírico e um outro universo: “O homem mascarado se apaga atrás de sua máscara que exerce uma função de mediação entre este mundo e o mundo sobrenatural, ou entre este mundo e o da ficção teatral, participa da ordem universal”; 4) fascinação: “A máscara fascina, inquieta ou semeia o temor (algumas máscaras primitivas são feitas apenas para meter medo), um temor que frequentemente é somente o medo do desconhecido, em razão do anonimato do portador”; 5) derrisão: “Grotesca, usada por bufões ou palhaços, [a máscara] ridiculariza personagens importantes ou veneradas”.

No universo do teatro, há muitos exemplos de gêneros teatrais, como o teatro clássico grego ou, séculos depois, a Commedia Del'Arte, em que a máscara é de fato um objeto que se coloca à frente do rosto. Em outros casos, a máscara é um “outro rosto” que se constrói fazendo-se recurso à maquiagem, como acontece

frequentemente em espetáculos circenses ou no teatro cômico tradicional japonês, o Kabuki.

O verbete do *Vocabulaire* apresenta ainda uma etimologia do latim que, além de crível, é sem dúvida interessante para esta tese: “Em latim, *persona* significa máscara e a máscara tem relações estreitas com os dois sentidos da palavra. Mascarado ou desmascarado, o homem representa sempre um personagem” (Souriau, 1990, p. 989). Haveria portanto algo de teatral no próprio convívio social; mesmo expondo sinceramente sua face, a pessoa mostra ainda uma máscara, que não pode ser desvinculada de seu lugar social.

Veremos que esta máscara social adquire um sentido particularmente agudo na Espanha em que viveu Evaristo Valle: na vigência da Guerra Civil ou da ditadura fascista que se instala após o seu término, nunca se pode mostrar plenamente o rosto, sob o risco de ser assassinado por um ou outro grupo em disputa política. O desdobramento disso é perverso: num mundo em que todos se veem obrigados a dissimular, sabe-se que não é possível acreditar em ninguém, e a atmosfera de medo é, como vimos, complementada com uma profunda desconfiança. Mata-se também por isso, quando se acredita que a postura de alguém é dissimulada, ou seja, a cada momento é preciso julgar a veracidade do seu interlocutor e, caso se reconheça naquela máscara um inimigo e se tenha nas mãos o poder “judiciário” outorgado por um fuzil, executa-se ali mesmo a sentença

de morte. A máscara social, neste caso, participa de um complexo jogo de autoproteção, que também pode ser autodelatória.

A máscara é ainda associada ao "duplo", outro verbete deste *Vocabulaire*. Dentre suas várias acepções – desde a duplicação como reprodução mecânica de uma obra até a criação de personagens que se desdobram em dois (como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson) –, duas delas interessam particularmente aqui. A primeira é a seguinte:

Mas o maior criador de duplos não seria o artista? Pintando ou esculpindo um retrato, ele suscita um duplo que sobrevive durante séculos ao seu modelo, e perpetua, graças ao gênio de certos criadores, uma imagem mais viva, mais autêntica sem dúvida que a aparência do ser vivente que posou diante dele. Basta comparar um instantâneo fotográfico a um retrato do mesmo indivíduo executado por um grande artista para se dar conta disso. *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, é construído a partir deste tema (...). (Souriau, 1990, p. 611)

A máscara é, sem dúvida, um duplo. O texto indica a capacidade do artista de revelar no duplo a verdadeira face que se dissimula no rosto. O romance citado de Oscar Wilde é bastante ilustrativo: Dorian é um jovem cuja beleza fascina um pintor, que faz dele seu modelo. Admirado com sua própria beleza no retrato, Dorian realiza uma espécie de pacto em que promete sua alma em troca da beleza eterna. No decorrer do enredo, ele vai se degradando moralmente, cometendo crimes de toda ordem; passa o tempo e seu rosto permanece imaculado, mas, de um modo fantástico, o retrato vai se deformando, mostrando as chagas morais do

seu modelo. É então na representação, na imagem representada, que se revela o verdadeiro rosto (no caso, moral) do personagem.

O caso mostra então um dado que será importante termos em conta neste trabalho: se a máscara é feita para disfarçar o rosto, ela também mostra algo que o próprio rosto não evidencia. Ou seja, a máscara, ao mesmo tempo em que esconde, revela, e muitas vezes o que ela revela é a verdadeira face que está amortecida sob a máscara social.

O outro sentido apresentado no verbete “duplo” (*double*) que creio ser interessante trazer para esta discussão é o de se compreender a própria obra como um duplo do artista:

Mas se o artista possui o temível poder de criar duplos (...), a obra suscita igualmente um duplo do artista. (...) Por seu trabalho criador, por suas obras, o artista faz nascer e crescer um outro si-mesmo, o autor da obra que se destaca pouco a pouco do indivíduo. (Souriau, 1990, p. 611-2)

Este outro autor que só existe pela obra – e que não se confunde com o ser humano que de fato existiu e que pintou um quadro, compôs uma música ou escreveu um livro – é o que Umberto Eco chama de “autor modelo” (diferenciando-o do “autor empírico”). Estes dois “autores” podem ser muito diferentes entre si: um homem de vida e aspecto serenos pode compor odes militares, e pode-se descobrir que um autor de delicados poemas de amor, na vida real, espancava a mãe.

Passamos, portanto, de um sentido diretamente ligado ao velamento da face para um sentido ligado a modos bastante complexos de velamento ou desdobramento da identidade, como este em que se entende a obra como duplo de seu autor. Todavia, antes de analisarmos o ensaio de Bachelard, vejamos um último sentido de máscara, ligado agora à arte teatral, sentido este que amplia aquele do “disfarce” ou da representação, inicialmente restrito à transformação ou disfarce do rosto.

Na realidade, um ator, ao representar um personagem, assume de *corpo inteiro* uma máscara. Tanto pelo seu figurino quanto pelo seu gestual, sua maneira de mover-se ou de ficar imóvel, tudo isso diz respeito ao assumir os modos de um outro, de assumir externamente o aspecto de um outro “eu”, o personagem. É por isso que, mesmo sem mascarar-se com este objeto que se coloca diante da face, uma representação teatral é sempre uma situação de presença de máscaras.

Levando esta ideia mais adiante, pode-se pensar como toda uma história contada no palco pode ser uma máscara de outra história. Isso fica bem claro no caso das paródias, em que se usam elementos de um estilo ou de um gênero de modo distorcido ou caricaturesco, ao modo de uma máscara, para obter um efeito cômico ou ainda revelar uma postura crítica em relação à realidade referencial ou representada.

Não necessariamente o propósito deste mascaramento é o humor. O teatro épico de Bertolt Brecht transformou a máscara da história num elemento

constitutivo de sua poética cênica. Brecht frequentemente representa uma história sob o “disfarce” de outra história situando, por exemplo, aquilo que ele quer falar sobre a Alemanha no contexto de outro país em outro século. Como em *A resistível ascensão de Arturo Ui*: é claro que aquele ditador que ascende rapidamente ao poder e que na peça se chama Arturo Ui é na realidade uma máscara de Hitler; mas, ao estabelecer um distanciamento em relação à história, Brecht consegue que seus espectadores não se envolvam tanto emocionalmente e possam analisar racionalmente aquilo que ele pretende pôr em discussão. Neste caso, a máscara compreende toda a encenação e tem um sentido eminentemente político. Aqui também a máscara revela uma verdade que está escondida sob as aparências da realidade que se observa em todos os seus códigos sociais, as construções ideológicas, os discursos publicitários do poder etc. Muitas vezes, Brecht utiliza de alguns recursos para evidenciar a sua “máscara”: um narrador pode vir ao palco, cantar uma canção e recomendar aos espectadores que, ao assistir àquela história, pensem também no seu país, na sua história, na sua realidade.

2.2.2 Algumas máscaras de Evaristo Valle

A caricatura também pode ser considerada uma forma de máscara. Evaristo Valle praticou esta arte durante toda a sua vida, desenhando figuras da sociedade asturiana para jornais da região; a caricatura foi para ele o seu principal ganha pão

em muitos períodos de sua vida [Figura 25]. Do ponto de vista conceitual, a caricatura como máscara pode ser definida, primeiramente, como aquele desenho que busca captar os traços fundamentais do modelo representado e sintetizá-lo de modo mais expressivo do que seria um retrato naturalista, ou mesmo uma fotografia. Tal pode-se dar seja pela síntese, seja pelo exagero (que sempre contém um síntese). O caricaturista capta os gestos e as posturas mais reveladores de seus personagens, exagera alguns traços e elimina outros, alonga um nariz ou engrossa uma sobrancelha, mas elimina os detalhes que conotariam sutilezas de sua psicologia.

As caricaturas de Evaristo Valle revelam a posição social de suas figuras na sociedade asturiana. Com pinceladas rápidas e leves, Valle delineia o corpo gordo de um burguês, com seus bigodes, sua cartola, seus óculos e sua vasta barriga. Entre tantos exemplos, pode-se citar o caso de *Casal parisiense* (*Pareja parisina*, 1903) [Figura 26], desenho em lápis e aquarela.

Todo o corpo é gestual, não apenas o rosto, e este corpo é construído com pinceladas rápidas que denotam também o gesto do pintor. Ao lado da figura gorda do burguês, sua esposa parece uma ave, literalmente uma peru, com seu corpo empinado no peito, a cabeça muito pequena e ornada com um vasto chapéu de plumas, o nariz agudo que mais parece um bico e um vestido que se expande fartamente abaixo da cintura.

Outro exemplo de “máscara” – que se aplica não apenas a um ou dois personagens mas que se expande sobre toda uma cena – é *Final de uma partida amistosa* (*Final de una partida amistosa*, ca. 1917) [Figura 27]. Este divertido desenho, também realizado em lápis e aquarela, descreve a cena em que dois homens se pegam às pancadas, enquanto aqueles que provavelmente assistiam à partida de xadrez que eles jogavam (percebe-se pelo tabuleiro partido ao meio e as peças espalhadas pelo chão) tentam apartá-los. O desenho é construído por dois grupos de personagens que puxam os digladiadores pelos paletós; a mesa é representada por pedaços de madeira jogados no chão, e as cadeiras também estão todas tortas, exagerando, por um lado, os resultados da bagunça promovida por esses dois homens franzinos e incorporando, por outro, o movimento e as linhas de força que caracterizam a cena. Assim, toda a composição traduz os elementos fundamentais dessa cena tragicômica.

Tomando outro desenho em lápis e aquarela que também representa o tema da partida de xadrez, temos mais um exemplo muito divertido de máscara. Em *A partida* (*La partida*, 1903) [Figura 28], Valle representa os dois jogadores debruçados sobre o tabuleiro, observados por outras duas cabeças que praticamente se tocam, tão próximas que estão do tabuleiro. Mas estas figuras ocupam apenas o canto inferior direito do desenho, todo o resto é tomado por uma espécie de narrativa do que acontece no e ao redor do tabuleiro: os dois jogadores aparecem trajando algo como armaduras medievais, e um corta ao meio com uma espada a cabeça do outro, que olha assustado. Aquele que trucidou o adversário é

justamente o que move a peça neste momento; é claro que a espadada nada mais é que a máscara que revela o sentimento vivido pelo jogador.

Em alguns momentos, Valle procura sintetizar a desigualdade socioeconômica que caracteriza a sociedade europeia – e particularmente a espanhola – daqueles primeiros anos do século XX, contrastando figuras sociais que, elas também, são construídas como máscaras de suas posições sociais. Em *Elegantes e mendigos* (*Elegantes y mendigos*, 1904) [Figura 29], um cartão postal¹⁹ elaborado com lápis, aquarela e guache sobre papel marfim, pode-se analisar como cada personagem se torna uma máscara de sua posição social, mas também como o conjunto da cena é elaborado para ser uma máscara desta sociedade. Começemos pelos aspectos mais gerais, de conjunto. A cena é elaborada como uma passarela, pela qual desfila o casal burguês, os "elegantes"; essa configuração geral, à qual somam-se os trajes, a postura de caminhar de braços dados e o próprio fato de encontrar mendigos no caminho, dá a impressão de que o casal está chegando a um evento social. Os mendigos abordam os elegantes pelos dois lados dessa passarela, estendendo a mão e o chapéu.

Pode-se dizer que o que faz que uns sejam “elegantes” e outros “mendigos” é, pela ordem, o seu figurino (inclusive o bigode bem penteado do burguês), sua maneira de estar em cena (sua “gestualidade corporal”, por assim dizer) e, por fim, a própria interação entre os dois grupos. Há um contraste muito grande entre uns

¹⁹ Como ilustrador, Evaristo Valle fazia todo tipo de trabalho: cartões postais, cardápios para restaurantes, cartazes, ilustrações e caricaturas para contos e jornais, etc.

e outros, o que ajuda a caracterizá-los como tipos sociais. Ainda não são, aqui, figuras arquetípicas ou arquétipos, pois estão demasiado vinculados ao seu lugar social, sem colocar-se de modo que possam transcender esta vinculação.

Este último caso pode ser identificado em pinturas de Evaristo Valle em que ele coloca, lado a lado, jovens – ou um(a) jovem – e velhos – ou um(a) velho(a) –, como observamos na pintura *A neta doente* (*La nieta enferma*, 1905) [Figura 30]. Em muitas situações, sem perder alguns traços que remetem à região de Astúrias ou mesmo a uma posição social ou profissão – o homem do mar, por exemplo. Valle alcança situar seus personagens numa posição que poderia transcender estas características específicas e dizer respeito a questões generalizáveis a um grupo humano não restrito por circunstâncias socioculturais. Em *Elegantes e mendigos*, este seria o caso se a hierarquia social ali representada pudesse ser sintetizada na figura de um soberano (o Rei, mais comumente) e seus subalternos (os súditos) – para ser coerente com a designação de “mendigos”, eles teriam que poder ser descritos com a caracterização genérica e universal de “vagabundos” (comuns a tantas culturas e aos contextos sociais os mais diversos). Isso ocorre até um certo nível, mas o vínculo com o contexto específico permanece marcado.

Evaristo Valle aqui desenhou máscaras sociais, que se constroem individualmente e, também, em sua interação em cena. A obra é construída por pinceladas rápidas, texturas incompletas que deixam vaziar o fundo branco do papel; as fisionomias não são detalhadas, mas simplesmente delineadas em seus

traços fundamentais. Rápidos pontos são olhos e as manchas de cor acrescentadas de linhas bem colocadas completam a pintura. Há, no entanto, uma diferença clara entre as figuras dos elegantes e as dos mendigos. Os primeiros são figuras bem recortadas, manchas mais bem delimitadas em relação ao fundo; pode-se ver os seus rostos e os elementos que constroem seus figurinos permitem imaginar o paletó, a cartola e os sapatos dele, o vestido preto e o chapéu dela. Já os segundos se misturam com a textura do fundo; é como se não chegassem a ser totalmente gente e se misturassem com a terra, fossem parte da poeira do chão ou o equivalente das plantas de um jardim público; percebe-se isso tanto pela gradação de cor, que se comunica diretamente com o fundo, quanto pela indefinição dos seus contornos: são novamente algumas poucas linhas (mescladas no conjunto) que transformam essas figuras integralmente no gesto de pedir – e pedir com humildade, sem qualquer agressividade, com se depreende dos poucos elementos que dão forma aos perfis de seus rostos.

Acrescento um último elemento a esta breve análise, que também diz respeito à temática da máscara. Um cartão postal é uma peça iconográfica destinada a representar uma região ou lugar, que deve então ser enviada para alhures, marcando uma comunicação entre pessoas e lugares: aquele que envia o cartão marca o fato de que passou por aquele lugar, e que se lembrou ali daquele a quem destina o cartão; por sua vez, aquele que recebe o cartão comprova que seu conhecido passou de fato por aquele lugar, e, mesmo sem visitá-lo, tem dele uma pequena notícia visual, assumindo assim um pequeno vínculo indireto com

aquele lugar. Em geral, essa iconografia procurará apresentar uma representação (máscara) oficial do lugar, seus monumentos ou pontos turísticos, aquilo que tem de mais famoso ou belo; é muito comum que se chame um lugar muito visitado ou de grande beleza de um "cartão postal" (por exemplo: o Cristo Redentor é cartão postal do Rio de Janeiro, ou mesmo do Brasil). Ao conceber uma representação de Astúrias que mostra burgueses indiferentes e pedintes curvados, Evaristo Valle está construindo uma máscara sobre a máscara que deveria ser o cartão postal; na verdade, uma máscara (pois não deixa de sê-lo, aliás, o é explicitamente) que desmascara aquele lugar, põe em cena a farsa que o caracteriza mais propriamente. Desconstrói a máscara e daí vem a crítica social, um certo sarcasmo, e também, evidentemente, um certo posicionamento político (mas não necessariamente, que fique claro, um engajamento partidário).

Há incontáveis exemplos de caricaturas, seria possível estender ao infinito essas análises. Passemos, entretanto, a um outro conjunto de obras de Evaristo Valle que permitirá analisar outros tipos de máscaras: as pinturas que representam os “elegantes” – isto é, os membros da burguesia e da aristocracia – em seus camarotes no teatro. Estas cenas permitirão compreender alguns aspectos que aparecerão, de um outro modo, na peça de teatro escrita por Evaristo Valle: *O porão* (*El sótano*, 1951). Nesta peça, também entram em cena figuras identificadas com a burguesia e aristocracia asturianas, que se mostram cruamente ligadas a seus interesses de classe e, sem dúvida, o medo tanto da escuridão que os envolve quanto das pessoas que estão do lado externo da porta do porão onde

estão presos; já as classes populares, estas se fundem com esse breu em que estão todos mergulhados e do qual emergem apenas as máscaras dos protagonistas. Tanto na peça de teatro como nas pinturas nas quais nos deteremos a seguir, pode-se identificar algo que se poderia chamar de uma “mascarada”, ou seja, um conjunto de máscaras que revela uma situação; ou ainda: algo que existe para revelar aquilo que estaria oculto. Como exemplos, temos *O camarote do engomado* (*El palco del gomoso*, ca. 1917), *O camarote da menina loira* (*El palco de la niña rubia*, ca. 1917) [Figura 31], *O camarote familiar* (*El palco familiar*, ca. 1917) [Figura 32] e *O camarote da velha senhora* (*El palco de la vieja dama*, ca. 1917) [Figura 33].²⁰

Seria o “teatro social” mais importante para essas pessoas ou nesta situação do que o próprio teatro representado sobre o palco? Ou então, pelo menos, mais interessante aos olhos do pintor? Não seria possível ler algo da cena representada nas figuras que povoam os camarotes? Haveria aqui algum tipo especial de mimese, alguma via de mão dupla entre o teatro ficcional do palco e o teatro social do camarote, de modo que um “fale do outro”, e seja possível ler um plano pelo outro?

Se coloco a questão como uma possível “via de mão dupla” é porque não parece haver uma possibilidade de leitura linear desta relação entre a

²⁰ Impossível não notar que, embora a tradução portuguesa correta da palavra espanhola “palco” seja, de fato, “camarote”, o falso cognato “palco” (em português) soa bastante revelador neste contexto: Valle trata os camarotes burgueses como o palco ao qual dirige o seu olhar.

representação dos camarotes e o que acontece sobre o palco do teatro. A razão para isso é, precisamente, a polissemia de termos como máscara e teatro, representação e cena, personagem e figura. Num primeiro momento, é possível diferenciar claramente a máscara que um ator assume, deliberadamente, das máscaras sociais que as pessoas fazem aderir aos seus rostos e que, em muitos casos, confundem-se com este rosto mesmo (haveria um rosto absolutamente despido de máscara?).

Todo este conjunto de obras tem algumas características comuns, além da temática que as reúne. Apresentam uma luz “impossível”, isto é, exclusivamente pictórica e sem um correspondente direto ou reconhecível num real representado; em outras palavras, como em tantas outras pinturas de Evaristo Valle, *a luz provém da cor*. As cores são trabalhadas em intensos contrastes, que destaca as personagens do fundo e as transforma em figuras de aspecto fantasmagórico, seres congelados.

Outro aspecto importante, e que corrobora nessa impressão de fantasmagoria, é o fato de que as personagens são trabalhadas individualmente, ou seja, não formam uma cena concatenada por elementos de uma representação unificada (jogos de olhares, intencionalidades que de algum modo “expliquem” essa cena). É como se fossem figuras de cera, elaboradas e construídas separadamente, e reunidas *a posteriori* para servir de modelo para um artista. Sua concatenação, sua articulação enquanto personagens, ocorre em um outro plano,

que só se depreende de uma leitura do conjunto, procurando interpretar o que articula essa desarticulação, que sentido há no sem-sentido de seu estar ali. Esclareça-se que esse “sem-sentido” não atinge as personagens do ponto de vista da temática básica, afinal, todos são personagens possíveis no contexto representado. Ele diz respeito à narrativa que está implícita na imagem. Há um trabalho simbólico que, na realidade, está em íntima relação com a discussão sobre a máscara: o simbolismo requer, necessariamente, a síntese, e esta se manifesta pictoricamente na forma de uma máscara.

No caso específico de *O camarote familiar*, são quatro figuras humanas, pintadas em uma coloração esverdeada e muito luminosa, em contraste com os “veludos” azuis do estofamento e das cortinas do camarote, e com as cores quentes (laranja, amarelo e vermelho) que impregnam a parte exterior desse camarote. Cada uma das figuras, como foi dito, é trabalhada individualmente e tem um papel no conjunto. À esquerda, a figura de uma mulher adulta é, talvez, aquela que se mostra mais absorvida pelo espetáculo que assistem. Ao centro, encontram-se duas figuras masculinas, em claro contraste de idade: atrás, em pé, um velho com sua espessa e longa barba branca, na frente, sentado, ou pelo menos recurvado, um garoto. Ambos olham na mesma direção que a mulher, o menino demonstrando obediência (olha aquilo que lhe ordenaram olhar) e o velho, com atenção, mas talvez com uma tranquilidade e um distanciamento maior que a mulher. À direita, uma moça, claramente mais jovem que a primeira mulher, e que olha em outra direção. Neste caso, até por sua disposição na composição, os três

primeiros formam algo como um bloco, estabelecendo um primeiro agrupamento interno, o que representa uma primeira cisão em relação à personagem que restou. Esta menina está absolutamente alheia ao espetáculo. Assim como nós em relação a este camarote, ela observa outra coisa que não a cena teatral, com uma expressão ausente, sonhadora, de quem está criando por si mesma o seu próprio espetáculo.

A primeira mulher (ou simplesmente a mulher, que diferenciarei da outra chamando a última de moça) traduz-se enquanto máscara, a meu ver, por dois elementos marcantes. O primeiro é seu rosto, que denota uma imobilidade total, o que é realçado pelos grandes olhos abertos e sublinhado pela luz amarela que emana de seus supercílios. Este rosto figura-se claramente como uma máscara. Se os grandes olhos abertos ajudam sem dúvida a configurar uma máscara, isso não é o determinante, pois a característica principal da máscara não é a deformação, mas sim a *imobilidade*.²¹ Um rosto imóvel mostra-se imediatamente como máscara. O retrato pictórico teria sempre algo de máscara, não há dúvida, mas ele se configura mais claramente como máscara quando de algum modo congela o movimento das personagens que representa; ainda mais quando esta imobilização ocorre de um modo a sintetizar um gesto, uma postura, uma expressão – de um modo exagerado ou não. É o caso: a expressão é a de alguém que observa, completamente absorta.

²¹ Esta ideia foi formulada pelo escritor e teatrólogo argentino Jorge Lescano em encontros que tivemos para discutir o tema da máscara.

O segundo elemento marcante são as suas *mãos*. Toda uma educação das mãos, uma etiqueta, transparece no modo delicado com que ela pressiona os dedos um contra o outro. É possível ler a tensão da cena observada, ou então da trama que se desenrola, na pressão desses dedos, que não afetam a postura esguia, elegante (outra vez), toda a construção de um corpo bem visto naquela sociedade. Os dedos são a válvula de escape para o corpo tenso, e se mostram aqui como a máscara deste corpo mesmo, que se esconde sob os vestidos (de tecido ou não).

Antes de observarmos as figuras masculinas, que deverão ser entendidas em conjunto, vejamos a outra figura feminina. Ela é a adolescente, seu interesse é muito maior no teatro social, em aprender como se portam as pessoas neste mundo, como elas se comportam, como mascaram seus seres, seus corpos, do que no teatro representado em cena. Ela se evade não apenas em sonhos e devaneios, ela observa os outros camarotes e quer “jogar” com eles, quer exercer-se neste teatro, do qual já conhece as regras fundamentais. Neste movimento, a luz que a ilumina é intermediária entre o amarelo que provém do palco e o azul do fundo, de maneira que a luz que a caracteriza é verde, com alguns brilhos caracterizados por pinceladas de amarelo limão. Esse jogo de luz é o que confere a esta figura o movimento, em contraste com as três outras que são estáticas. Ela tem a leveza de quem ainda não se “viciou” no jogo social, de quem ainda tem alguma espontaneidade e, principalmente, muita e sincera vontade de se relacionar com os outros.

Em par com a mulher, a moça está próxima de tornar-se o que ela é. No fundo, pode-se supor a partir deste jogo de máscaras, ela quer tornar-se aquilo que a mulher é. No enredo subliminar da cena deste camarote, talvez seja sua mãe, não o sabemos, mas poderia ser uma tia, não importa. Lidamos aqui com um lugar social ditado pela geração, no interior de uma classe social que, por si, tem todo um complexo – mas muito demarcado – jogo de máscaras. Se notarmos que as mãos da mulher (com suas luvas) e o corpo da moça (com seu vestido) são de um azul infinitamente claro, como focos que iluminam a tela, não seria possível encontrar aí uma coerência? A luz que emana desses pontos claros estaria associada ao desejo sincero da menina, que emerge do interior do azul mais intenso e escuro – que emoldura as personagens e envolve a cena nos veludos e cortinas do camarote e invade plenamente o vestido da mulher, carregando assim, neste jogo simbólico de cores, o sentido desse meio social.

Vejamos agora como se relacionam neste contexto as duas figuras masculinas. Há aqui um grande contraste de idade. Atrás, um velho, um ancião, a figura do patriarca da família (a grande barba é como uma "coroa", o signo evidente de sua ascendência sobre os demais familiares). À frente e embaixo, o menino. O velho observa a cena sobre o palco, atento mas não absorto como a mulher.

Enquanto isso, o menino observa de modo obediente. Pelo seu corpo recurvado, que se prolonga nos braços igualmente curvos, sua cabeça redonda de

maças salientes e com orelhas grandes, o menino tem todo o aspecto de um “macaquinho”. Vê-se um menino amestrado, e a figura do ancião que se impõe sobre ele. De um ponto de vista, é o velho que se impõe sobre o novo, a manutenção de uma ordem, tão fundamental na reprodução e perpetuação das máscaras de uma sociedade. De outro ponto de vista, complementar ao primeiro, há aqui como que a representação dessa continuidade da história ao se colocar o velho e o menino um atrás do outro, como se, hoje recurvado e submisso, ao erguer-se esse menino será aquele que subjugará.

Pode-se questionar se a posição das figuras na pintura não denota uma posição temporal dos lugares sociais. A moça está um pouco abaixo da mulher, um contraste não muito acentuado; já o garoto está bastante abaixo do velho, num forte contraste. A moça se tornará ou deseja tornar-se a mulher; o garoto se tornará, independente de seu desejo, o velho.

Na realidade, enquanto as figuras femininas são claramente tipos sociais inseridos numa classe social do universo cultural ocidental, as figuras masculinas, nesta pintura, embora sem perder esse nível de interpretação, mostram-se como um par arquetípico que poderia dizer para além desse contexto histórico, social e cultural. O ancião e o garoto pertencem a todas as culturas, e terão suas diferentes versões nos mais diferentes contextos. São, portanto, dois tipos de máscaras diferentes, mas que compõem o seu próprio processo de formação nesta sociedade.

Uma cena como esta pode ser então descrita como uma *mascarada*. As personagens não são investigadas em suas sutilezas psicológicas, em seu caráter singular enquanto membros de uma sociedade, dotados de biografias pessoais, mas sim se mostram como máscaras, como funções ou papéis sociais que, juntos, compõem uma cena que, por si, é também uma máscara.

2.2.2.1 As carnavaladas

As “carnavaladas” compõem o conjunto de obras que, explícita e literalmente, faz uso da representação das máscaras. São cenas de manifestações populares, tradicionais na região de Astúrias e, sob diferentes formas, em toda a península Ibérica, que acontecem nas ruas na época de carnaval. As pessoas se mascaram, se fantasiam, e saem às ruas fazendo bagunça, provocando as pessoas, fazendo barulho, festejando. A origem do próprio carnaval brasileiro está em manifestações deste tipo, que também aconteciam em Portugal desde muitos séculos.

No período da Guerra Civil e durante a ditadura de Franco, tais manifestações ficaram proibidas. Não era por acaso. Os regimes ditatoriais costumam ser particularmente duros contra manifestações populares que extravasavam sentimentos reprimidos, algo essencialmente em desacordo com a sua índole militar.

Mas a razão para tanta repressão vai além. Também o extravasamento do carnaval tem a forma de um “microlevante”, e muitos rebeldes aproveitavam a oportunidade para vingar-se de seus opressores. Mascarados e correndo em profusão pelas ruas, podiam facilmente aceder até um político – um alcaide ou deputado – alinhado a Franco e executá-lo, sem serem reconhecidos e podendo rapidamente se dispersar em meio à turba. Ao que consta, esse tipo de coisa de fato chegou a acontecer.

Representar eventos proibidos como estes em pintura é uma forma de tomar um partido. Pintar as carnavaladas é também uma maneira de colocá-las nas ruas, de afirmar o seu direito de existir. Embora Evaristo Valle não se envolvesse diretamente com os eventos bélicos que aconteciam na Espanha naquele momento, não pode restar dúvida quanto ao fato de que não havia qualquer ingenuidade de sua parte em pintar essas cenas. Trata-se de uma tomada de posição político-social.

O uso da arte para comunicar indiretamente uma mensagem subversiva em tempos de repressão é um recurso bastante comum. O discurso ambíguo, a ironia, o sarcasmo, as alusões ferinas, são todas formas de esconder para revelar, de passar o discurso pela censura – que é linear e tem dificuldade de enxergar as máscaras da linguagem – e fazê-lo circular pela comunidade, criando uma comunicação, embora complexa, muito eficaz. No caso de Evaristo Valle, trata-se quase de um registro, já que suas telas não têm a mesma circulação de um jornal

ou uma canção, mas não se pode deixar de apontá-lo. Vejamos mais de perto algumas dessas obras.

Antes mesmo deste período repressivo, os carnavais interessavam a Evaristo Valle, nos quais vemos representada a raiz das tormentas sociais por que passaria a Espanha nas décadas seguintes. Em uma tela de 1917, *Baile de Carnaval* [Figura 34], vemos em primeiro plano um burguês elegante – com seu terno, cartola e farto bigode – como que passeando num baile. Ao fundo, um animado baile de carnaval acontece, com figuras fantasiadas se misturando numa massa luminosa e alegre. Três figuras sombrias – totalmente cobertas com um manto vermelho e um capuz que as torna seres *sem rosto* – abordam o burguês. Elas o cercam como pedintes, de modo ostensivo e aparentemente constrangedor, embora ele pareça não se importar com elas, quase ignora sua presença. Pelo tipo de fantasia, podemos supor que seja meninas disfarçadas, que bajulam o homem rico.

A intensa vibração da cor e o movimento dos mantos dessas figuras sombrias, trabalhados com pinceladas sobrepostas de vermelho, carmim e rosa, aprofunda ainda mais o vazio negro de seus rostos. Dois pequenos traços brancos salmonados (a mesma cor da gola e dos punhos do elegante homem) parecem representar os olhos, que surgem de dentro da sombra como máscaras de um pesadelo. São também figuras de estatura bem mais baixa que o burguês, que

cresce ainda mais pela altura de sua cartola e, por que não?, pela gestualidade superior com que atravessa a cena.

Toda a cena é observada por uma mulher camponesa, que aparece de costas, combinando panos amarelos, azuis e vermelhos mais saturados. Ao fundo, o povo encorpa a folia, usando como traje apenas o que possuem: lençóis de um branco encardido, que vão desde ocre, salmões, e levemente esverdeados. O brilho geral da pintura provém do contraste entre a base que é toda em cores quentes e as cintilações irrequietas de verde esmeralda.

A figura deste burguês e a maneira como é abordado lembra muito uma cena representada por Evaristo Valle em outra pintura, também de 1917, intitulada *Elegantes de Gijón* [Figura 35]. Uma família burguesa, formada por pai, mãe e filha, atravessa um cenário público esvaziado de outros personagens, exceto por uma figura que é quase uma mancha de cor terrosa perto do homem, na verdade um pedinte vestido de trapos que lhe estende a mão, e que se supõe ser uma criança. A postura do burguês é similar, de total indiferença para com o garoto; talvez até uma indiferença “atuada”, com um modo próprio de erguer o nariz para dar a entender que se está atentando a outra coisa.

O vazio entre a linha apontada pelo nariz do burguês, em direção a algum ponto numa diagonal ascendente, e aquela traçada pela mão do pedinte pode perfeitamente representar o abismo que começa que se polariza cada vez mais na sociedade asturiana e espanhola. Evaristo Valle está atento. Suas pinturas têm

como característica recorrente representar elementos figurativos contrastantes – o velho e o jovem, o movido e o estático –, que de algum modo encontra correspondência nos contrastes de cores. Nas obras citadas, o contraste em evidência é de ordem socioeconômica.

Em *Carnavalada* (1930) [Figura 36], o que ressalta é a vivacidade dos movimentos das personagens, por oposição à placidez da paisagem, banhada pelo sol de fim de tarde. Mais que vivacidade, é brutalidade mesmo: os personagens, fantasiados com roupas que parecem grandes sacos com capuz, atacam-se uns aos outros com as mãos, numa cena de movimento muito vivo, num cenário de campo aberto. Se, no entanto, cobrirmos a parte inferior da obra, o que vemos é uma tranquila paisagem de um vilarejo de interior, com colinas ao fundo. Predominam tons terra no primeiro plano, com sensação de brancos brilhantes; os rostos são desgarrados, confundindo-se com o movimento da terra. Em segundo plano, uma luz baseada na cor amarelo limão produz verdes cítricos; no terceiro plano, encontramos o vilarejo, colinas, e um céu em profundo movimento, formado por diversos cinzas azulados e esverdeados.

As pinturas realizadas num momento posterior, no poente dos anos 1940 e início dos 1950, trazem elementos bastante similares, como em *Cipriano o Hojalatero* (1948) [Figura 37]. É notória a similaridade da pintura de Evaristo Valle ao longo de sua vida. Os mesmos temas, o mesmo amor pelos contrastes, os mesmos recursos. Diferente de outros pintores cujas obras se modificam muito no

decorrer de suas vidas, é preciso atentar aos detalhes para perceber características próprias de diferentes momentos da produção de Valle.

2.2.2.2 *O porão*: anotações dramatúrgicas de um pintor de máscaras

¡Ay! Por dondequiera, niños inocentes juegan sin presentir el sótano que les espera... ¡Oh, Dios mio, Dios de todos, sorpréndenos con la muerte en edad dichosa!

Evaristo Valle – personagem Gabardina na peça *O porão*

O porão é uma peça de teatro em dois atos, escrita por Evaristo Valle em 1935, durante um de seus períodos de reclusão, em que a possibilidade mesma de sair à rua era para ele uma ideia apavorante. Coincide em parte com o período da Guerra Civil. Trata-se de um material privilegiado para se compreender alguns pontos bastante importantes relativos a Evaristo, tanto ao homem quanto ao pintor. Toda a construção da cena, suas descrições e a maneira como se constituem as personagens trazem à tona, de certo modo, o “avesso” de suas obras pictóricas. Em vez da imagem, a ideia que a sustenta; em vez do personagem, plenamente mostrado em sua máscara de cores e traços, a narrativa que há por trás. Se tomarmos a peça como algo intrinsecamente vinculado a seu contexto, não como uma descrição documental, mas como uma revelação do irrevelável – tal como o

exemplo de Brecht, apontado anteriormente –, entenderemos melhor como Evaristo viveu e compreendeu o seu tempo.

A peça é a imagem mesma da reclusão, e se constrói, como apontado anteriormente, como um jogo de máscaras. Figuras da aristocracia e oligarquia local estão presas num porão escuro, juntamente com uma pequena multidão que se amontoa invisível no fundo da cena. A razão de estarem ali trancafiados é um movimento insurrecional que os estava caçando para matá-los. Conseguiram disfarçar-se num primeiro momento, fingindo ser seus próprios empregados, e foram apenas presos e jogados ali. Figuras como o banqueiro Dom Bernabé, a Marquesa, o Padre, a filha do banqueiro e seu namorado, ao mesmo tempo que querem escapar dali, sabem que entre eles e a liberdade em segurança há os revolucionários que estão prontos a matá-los.

A atmosfera é de absoluto pânico. A rubrica inicial, em que se descreve a cena quando sobe o pano, começa a construir este clima:

A ação se desenvolve em um porão enorme e de pé-direito elevado. Se estende à direita e à esquerda. Em nenhum lado se vê o fim. No primeiro plano, esquerda (espectador), assomam quatro ou cinco degraus da escada que sobe à única porta do tal porão. Do outro lado dos degraus, até depois do segundo plano, sacos de cimento reunidos por terra, de modo que se possam ver os personagens que se sentam nos últimos sacos. À direita, primeiro plano, um caixote de pouco mais de um metro cúbico de tamanho. Sobre o caixote, uma vela de cera acesa, única luz que ilumina a cena. Os personagens falam sempre com mistério, temerosos e com medo de serem surpreendidos por seus opressores, exceto em alguns casos que se notam. (Valle, 1951, p. 5, tradução minha)

De início, estamos diante de um espaço do qual não se vê os limites. Sabemos tratar-se de um espaço fechado, de uma prisão improvisada, mas vários elementos eliminam os seus contornos, que funcionariam minimamente como um anteparo para os olhos, um ponto onde a visão pudesse se apoiar para se referenciar. Esta falta de limites gera, por si, uma sensação de insegurança. Participa dessa atmosfera a penumbra, essa iluminação precária que mergulha a multidão desconhecida num não-lugar ameaçador, onde as identidades são todas dúbias, onde não se sabe se aquele que o observa é o seu futuro verdugo.

Ao mesmo tempo, os personagens aparecerão em primeiro plano, próximos da luz, formando um pequeno grupo. Há neste espaço, pelo menos pela sensação que ele evoca, algo do que Michel Foucault chamou de “panóptico”, referindo-se à arquitetura dos presídios franceses. É um espaço onde se pode ver tudo sem ser visto, onde aqueles que são presos e vigiados podem ser observados a cada movimento, sem que possam encarar seus observadores. O constante “medo de serem surpreendidos por seus opressores” remete diretamente a esta situação: o personagem sabe que não pode ver, mas não tem qualquer poder sobre o que aquele que o aprisiona é capaz de enxergar.

O principal a se destacar nesta estrutura em que os indivíduos se sentem totalmente expostos é que sua condição é a da constante ameaça, sem que se possa identificar exatamente a sua origem ou causa. Há uma identificação vaga, sabe-se que há um grupo de pessoas que é ameaçador, mas não se é capaz de

identificá-lo em meio à multidão. Note-se que esta situação, indicativa de aspectos de ordem ontológica, independe das escolhas ou preferências ideológicas de cada grupo. É algo que diz respeito às relações entre as pessoas, à maneira como as pessoas se impõem umas sobre as outras. No caso, o grupo ameaçado na cena é, a princípio, a oligarquia local. Veremos, entretanto, que isso não significa de modo algum que Evaristo Valle se identifique com esse grupo, nem por algum tipo de pertencimento nem por afinidade de valores ou ideais.

O pavor instalado entre os personagens se evidencia logo na primeira cena:

Dom Bernabé. – (*Dando-lhe um tapinha nas costas*). Marquesa...

Marquesa. – (*Assustada*). Ai!

Dom Bernabé. – (*Desconcertado*). Sou eu.

Marquesa. – (*Vendo-o*). Que angústia! Estou tão fora de mim... Perdoe-me! (*Ansiosa*). Que foi?

Dom Bernabé. – Estou desfeito... Só vislumbro fantasmas. (Idem, p. 5)

A Marquesa está tão apavorada que se assusta a um leve toque e, assim, revela logo de início o estado de nervos que domina e cominará a cena. A peça pode ser entendida como a encenação do tempo que transcorre e o desgaste cada vez maior dos “nervos” dos personagens, que vão ficando cada vez mais loucos. Nos diálogos seguintes, revela-se um outro aspecto fundamental da peça, sobretudo na perspectiva deste trabalho.

Todas essas pessoas estão ali porque foram capazes de se disfarçar diante dos revolucionários, convencendo-os de que eram criados de seus patrões (na verdade, eles mesmos). Em alguns casos, foram denunciados por seus funcionários: “com que caras risonhas levaram-nos até o meu esconderijo”, diz a Marquesa de suas “donzelas”; “como meu secretário”, acrescenta Dom Bernabé, que afirma que “até lhe faltaram patas para conduzi-los ao local onde eu estava escamoteado”. Porém, diz o banqueiro: “Mas eu lhes disse: ‘D. Bernabé fugiu. Eu sou um criado’”.

A rapidez com que D. Bernabé improvisa o seu disfarce é uma amostra da capacidade que o homem tem de sintetizar toda uma série de circunstâncias numa máscara social, rapidamente vestida ou retirada. O mesmo acontece com outras figuras da “alta sociedade” representadas na peça de Valle. Este jogo de disfarces prosseguirá por toda a peça. No entanto, a máscara habitual – ou será aquilo que poderíamos chamar de rosto? – exerce sua inércia. Gaston Bachelard enfatiza o esforço que o disfarce exige: a sustentação da falsa identidade, do duplo, é um “trabalho” que toma grande energia. O ser que se mascara precisa de pausas, de um retorno para a casa, um lugar em que possa ser si mesmo, respirar relaxado. As figuras da alta sociedade não estão habituadas à máscara da submissão, a esconder-se; ao contrário, o normal para elas é que os outros as temam, se escondam delas, se rebaixem. Daí a constante preocupação em manter o disfarce, o que redobra o esforço e reduz a sua eficácia.

O disfarçar-se aqui é movido por um desejo de segurança, o mesmo desejo que move a busca por um local de acolhimento e conforto. Este espaço é criado pelo encontro dos pares, aqueles que compartilham da mesma situação. Assim, à medida que vão se encontrando, os membros da alta sociedade se aglomeram num pequeno grupo, que lhes dá um conforto, mas que tende também a delatá-los. O próprio Padre observa isso quando se junta ao grupo: “Vocês mesmos se delatam”, diz. A Marquesa então “volta a cara com terror ao estranho”, e o Padre então explica-se: “Formaram um grupo à parte, cochicham como se estivessem em um baile da sociedade” (Valle, 1951, p. 6).

O reconhecimento dos personagens afirma o mote: querem reconhecer-se (entre si), mas não podem ser reconhecidos (pelos outros).

Padre. – Estou pasmo. Mas a senhora Marquesa não me reconhece?

Marquesa. – (Reconhecendo-o). Ah... sim! (Com gesto de suplicar silêncio). Psit! Que não o ouçam me chamar de Marquesa! (Pasma). Nem eu nem ninguém o reconhece disfarçado assim! Mas desde de quando o senhor está aqui no porão, padre?

Padre. – (Com medo). Não me chame de Padre, lhe peço.

Dom Bernabé. – (Pasma por reconhecê-lo). Oh! mas é o padre Juan!

Padre. – (Com medo). Por Deus, não pronunciem meu nome! Também o senhor está maravilhosamente disfarçado, Dom Bernabé.

Dom Bernabé. – (Morto de medo). Não me chame de Dom Bernabé, por tudo o que mais queira... (Valle, 1951, p. 7)

A revelação do quão frágil é esse jogo de disfarces vem em seguida. Após especularem se seria possível comprar os vigias, já que o dinheiro de Dom Bernabé “já fez cada milagre” (palavras da Marquesa), num rompante o banqueiro grita para que todos finalmente o ouçam: “Viva a revolução!”. Em seguida, da multidão afundada nas trevas, surge a resposta: “Farsante!”. Dom Bernabé quase desmaia de pânico.

Durante todo o primeiro ato, o banqueiro se confunde com seu disfarce, percebendo pouco a pouco que está sendo demasiado indiscreto, que seus atos o traem e revelam-lhe a identidade: ou porque reconheceu alguém, ou porque pronunciou o nome de alguém demonstrando um relacionamento comprometedor, ou ainda porque o reconhecem. A todo momento, ele deve substituir seu ser por um outro, que ele maneja mal. É como um ator lançado ao palco na estreia sem ter comparecido aos ensaios.

O pânico agrava a situação de Dom Bernabé, que começa a atrapalhar-se com seu próprio disfarce. Logo após ver-se chamado de farsante, ele se esquece do nome do criado que assumiu como disfarce. Trata-se de uma autodenúncia acabada, e ele só consegue sair-se com um “Acho que perdi a memória”. Na realidade, ele de fato perdeu a memória, pois já não pode usá-la como fundamento do que é. Precisamente, a memória é a máscara, é o que a faz operar. Neste sentido, sustentar o disfarce significa assumir para si a memória de outrem, mas Dom Bernabé é inábil em fazê-lo. Quando lhe lembram que o nome de seu criado

era Eduardo, ele repete ensimesmado: “Sou Eduardo... Sou Eduardo... Sou Eduardo... Sou Eduardo...”. Essa tentativa de realizar uma “autolavagem cerebral” não chega a ser a melhor estratégia, uma vez que ele se mostra vulnerável também por perder o controle de si ao “apagar-se”. Para bem manejar o disfarce é preciso autoconfiança, ou seja, manter-se íntegro por detrás da máscara, mas, ao mesmo tempo, ser capaz de esvaziar-se, em certa medida, para dar lugar ao outro que se quer mostrar.

Assim, o pânico é engendrado por todas as vias: inicialmente, pela ameaça direta dos inimigos; em seguida, pela possibilidade de que alguém os esteja observando e os denuncie; também porque podem, por um deslize, denunciar a algum de seus pares; finalmente, pela possibilidade de fazer algo que os delatem a si próprios, ou seja, é preciso se desdobrar para vigiar o próprio disfarce. A complexidade deste jogo, em que a personalidade se desdobra muitas vezes, em função de uma complexa rede de possíveis ameaças que, conforme o caso, exigem “atuações” inversas, engendra, por sua vez, a loucura. Tanto a fadiga do disfarce quanto a necessidade de crer-se outro resultam na justaposição de personalidades. O Padre, com “acento trágico”, vocaliza este sentimento dizendo: “Seria horrível... seria horrível que virássemos todos loucos e que nos devorássemos uns aos outros! Seria horrível!”. A resposta do Jovem (personagem que é o namorado da filha de Dom Bernabé) evidencia outro resultado deste jogo de disfarces: “O senhor está dando um espetáculo, padre” (Valle, 1951, p. 13). Ao fim e ao cabo, tudo ali é um espetáculo – ou o espetáculo de um espetáculo –,

mas isso se revela por completo com a perda da medida da representação por parte do Padre.

Mas o “espetáculo” do Padre está longe de ser apenas um acesso de desrazão. Ao contrário, ele está anunciando o destino das personagens ali diante de nós. No decurso da peça, e principalmente a partir do segundo ato, é a loucura que vai se apossando do comportamento dos personagens. A partir de um determinado momento, o que se vê é uma falência total das máscaras, inclusive das máscaras sociais mais estabelecidas. É quando eles começam a “falar demais”, quando perdem completamente o cuidado com o próprio disfarce e se entregam ao pânico. Paradoxalmente, a loucura se revela com a afirmação de serem quem realmente são, feita com tanto maior ênfase quanto maior é o destempero.

Um raro momento de destreza no disfarce desempenhado por Dom Bernabé é também aquele que quebra a situação constante da peça. Dois “revolucionários” (dentre aqueles que os mantêm cativos no porão) leem (com dificuldade) um comunicado dizendo que estão em busca de Dom Bernabé. O próprio então se manifesta, dizendo-se um espião disfarçado em meio aos prisioneiros. Para tanto, ele delata sua própria filha – sabendo que os inimigos não executam as mulheres –, que entra em estado de choque ao perceber-se jogada aos leões pelo pai. Os soldados acreditam nele a princípio, mas não o deixam sair, o que acaba resultando em um fracasso de sua arriscada empreitada. Por outro lado, é o

momento em que D. Bernabé se destaca por sua intrepidez. Ele é aquele que tem mais (dinheiro) a perder e o mais procurado, revela-se de algum modo o mais audacioso, pois expõe-se diretamente ao contato com o inimigo, sob o risco de ser reconhecido e, fatalmente, condenado à morte; no contexto de uma dramaturgia clássica, seria também o mais digno, e essa insinuação não deixa de estar presente nesta cena. Nova situação paradoxal se configura: para esconder-se melhor, Dom Bernabé aparece diante de seus virtuais algozes; mais precisamente, dá a ver o seu corpo para esconder sua identidade. Ou seja, neste caso, para mascarar-se é preciso mostrar-se.

No início do segundo ato, há uma mudança significativa: em vez de uma vela, a iluminação da cena é proporcionada por um círio, que para todos está diretamente associado à morte. É como se estivessem num velório, e o sentimento é o de que eles são os mortos. Ou seja, sentem como se seus maiores temores se houvessem consumado. Se entendermos essa mudança como um delírio – coletivo? –, é interessante considerar que a morte é de fato a solução mais certa para a insuportável condição que vivem. É compreensível que desejem a morte em tal situação, de modo que uma alucinação coletiva com a morte coletiva é bastante pertinente.

Entretanto, admiti-lo como certo significa abdicar de alternativas de interpretação bastante ricas, que sem dúvida tornam ainda mais interessante – porque mais complexa – essa obra dramática. Com este elemento bastante

simples, Evaristo Valle abre sua peça para vários caminhos de leitura, não necessariamente conciliáveis entre si. Primeiramente, é preciso considerar que eles podem de fato estar todos mortos e o círio esteja lá para indicar isso. É neste momento que a peça adentra no universo do fantástico e lembra, mais diretamente, *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre, traduzida no Brasil como *Entre quatro paredes*. Nesta peça, três personagens encontram-se no inferno, que nada mais é do que algo similar a um quarto de hotel, em que eles estão condenados a ficar pela eternidade: ou seja, as máscaras sociais já não fazem sentido e eles começam a “dizer tudo”. Percebem então como estão fazendo o seu próprio inferno, até que isso se sintetize na famosa fala de que “o inferno são os outros”. De fato, em *O porão* pode-se considerar que já estão todos mortos, e o que vemos é uma espécie de inferno. Sobre esta semelhança de *O porão* com *Huis Clos*, Francisco Carantoña ressalta que

o inferno para Valle não é ‘o outro’, mas ‘si mesmo’, e sobretudo ‘aquele mesmo’ que construiu as coisas, o dinheiro, a classe social, o domínio sobre os outros, quando essas circunstâncias são convertidas em única lei da existência. (Carantoña, 1986, p. 115)

Outra possibilidade, mais ligada ao universo surrealista, é a já mencionada “alucinação coletiva”. Estariam todos contaminados pelo universo do sonho, e o que vemos é de algum modo a loucura que possui a todos. Esta hipótese é bastante reveladora, pois se alucinam coletivamente é com a única coisa que

todos ali têm em comum: o medo. Mais diretamente, o medo de morrer, mas se poderia chegar a um nível essencial mesmo, o medo em sua forma mais pura, aquela em que se desconhece a causa ou pelo menos não se pode dar contornos à ameaça. Uma terceira possibilidade, mais realista, é a de que o círio não signifique nada de mais, que tenha substituído a vela sem nenhuma razão especial, e que poderia perfeitamente funcionar com outra vela.

Esse desdobramento de possibilidades, que mostra, ao fim e ao cabo, a indefinição em que estão mergulhados os personagens, revela de modo preciso a situação em que a própria Espanha está mergulhada. Particularmente, revela o modo como Evaristo Valle a vive. É uma Espanha que realiza constantemente um macabro jogo de máscaras, tão frágil quanto violento, em que rapidamente uma pessoa dotada de extremo poder pode ver-se na posição de extrema coação.

Conforme analisa Carantoña,

O porão está cheio de cenas tremendas em que cada um dos personagens submetidos àquela situação limite vai se desnudando até chegar ao mais profundo vazio, descobrindo que em última instância nada encerra a casca que cobria seu corpo, *puro punhado de vazio mascarado e dotado de aparência de solidez por um emaranhado de interesses e relações sociais*. (Carantoña, 1986, p. 117, Tradução e grifos meus)

Note-se como o tema do desfazer-se da máscara social vai se evidenciando-se cada vez mais, à medida que essas mesmas máscaras se deterioram até desaparecer. A temática do dinheiro, que vai pouco a pouco aparecendo de modo

cada vez mais crítico, domina completamente a personagem de Dom Bernabé, que ao fim e ao cabo percebe-se igualado àquilo que possui.

Apenas D. Bernabé tem identidade, a identidade que lhe dá possuir o segredo do domínio e da fascinação que o ouro exerce. O Padre, a Marquesa, o Outro vão se desintegrando ao desnudar-se e se identificam ao final com o vazio absoluto. D. Bernabé, por sua vez, descobre a verdadeira natureza de seu ser, ou a força do poder que possuía, e quiçá por isso é o único que pode morrer, e é o único que morre sem necessidade de que os verdugos – sempre presentes e que nunca chegam – descarreguem os fuzis sobre o seu corpo.

Os personagens todos vão se denunciando, vão se desmontando e, ao final, D. Bernabé já perdeu completamente o cuidado em disfarçar-se. Ao contrário, guiado por suas próprias falas, descobre sua identidade com seu próprio dinheiro:

Dom Bernabé. – (...) Hidra... Hidra... Cavalo e o mais. Fantasias da pobreza. Falem do cozido e do que importa na entrada do cinema. Mas não de dinheiro. Quem são vocês para sequer pensar nele! Quando o tiveram? Onde o viram? Acham que um punhado de pesetas é dinheiro?... Infelizes!... Isso não é dinheiro... Para saber o que é dinheiro é preciso juntá-lo aos montes. E ainda tendo em montes, como eu o tenho, não se sabe o que é. (*Pausa*). Para mim, me parece que não é nada sem o homem nascido para realizar seu enigma. (*Pausa*). Não. Não é nada. Em si, não é nada, não. Porque por si, só, nem anda, nem cresce, nem pensa. Não. Não é nada. Não. Não é nada. (*De pronto soberbo*). Como não é nada? (*Com mais soberba*). Meu dinheiro sou eu. Eu. Eu. Eu sou meu dinheiro. Eu. Eu. Eu sou dinheiro. Eu sou dinheiro. (Valle, 1951, p. 64)

Ao final, ele começa a gritar seu próprio nome, no desespero de revelar-se de novo quem é, de preencher o vazio em que se meteu a si mesmo.

Dom Bernabé. – (*Só, como se sabe, no centro da cena, perturbado*). Sou Dom Bernabé Ibias! Sou Dom Bernabé Ibias! Sou Dom Bernabé Ibias! Sou o sol! Sou dinheiro! Sou ouro! Sou deus!... Sou dinheiro! Sou ouro!... Sou dinheiro!... Sou ouro!... Sou dinheiro!... Sou ouro!... Ai! (*Grita como um ferido de uma repentina dor corporal.*) (Valle, 1951, p. 69)

A cena final concretiza o terror que alimenta a imaginação do espectador durante toda a peça. O personagem Gabardina brada, “com os olhos saltando de medo”: “O juízo final! Chegou”. E então, “os da escuridão entram em tropel e invadem a cena com caras de horror” (Valle, 1951, p. 70).

Evaristo Valle não se identifica nem com a aristocracia decadente nem com os revolucionários, encontra um ponto de observação crítico à violência implícita da ação de cada um e à máscara social que assumem e que se esconde atrás de outros disfarces, num jogo de espelhos *en abîme*. Carantoña aponta sua possível identificação com o personagem Gabardina, um jovem poeta e professor de retórica, desapegado de bens materiais e que é capaz de, com suas palavras, criar mundos para além do claustro em que estão todos metidos. Tal identificação é bastante crível, já que é esta a situação em que ele se encontra: como pintor, é também um “criador de mundos”, e que em muitas fases “dedica-se” apenas a suas “telas imaginárias”.

O que parece mais fundamental na peça *O porão*, na perspectiva deste trabalho, é mesmo observar como ela revela a concepção de personagem que

Evaristo Valle desenvolve em suas pinturas. O que ele consegue, ao criar seus personagens como máscaras, é desnudar-lhes o sentido de seus modos de ser. É assim que se captura o vazio do modo de vida burguês, piramidalmente estruturado sob a figura do milionário, que não é mais que um representante de seu próprio dinheiro. Captura também a brutalidade do revoltoso, a dureza dos modos de vida de então, o terror generalizado que predomina na Espanha, que é dissimulado nos gestos e palavras.

2.2.3 A aspiração a ser o outro que se é

Em seu ensaio “A máscara”, Gaston Bachelard (1994, p. 164-75) desenvolve uma concepção de máscara bastante profícua, pois permite compreender um aspecto essencial da imaginação criadora. Bachelard atenta mais à imaginação criadora no discurso verbal (poético ou não), o que obrigará, para que seus conceitos possam servir nesta tese, a construir uma passagem para um outro universo, o das máscaras construídas com tinta sobre tela ou papel. Entretanto, não há dúvida de que Bachelard toca em pontos que nos auxiliarão a compreender de modo mais aprofundado o gesto criador de Evaristo Valle ao pintar as suas máscaras.

Bachelard procura, desde o início de seu texto, tratar a problemática da máscara de maneira complexa, partindo de uma crítica a uma possível concepção simplista ou limitada da questão. Diz ele:

Por mais que as máscaras apresentem infinita variedade, pode parecer que a vontade de se mascarar seja bastante simples e que, conseqüentemente, a psicologia do ser que se mascara seja feita com facilidade. Parece que a máscara realiza, de imediato, a dissimulação. Entrincheirado atrás da máscara, o ser mascarado está ao abrigo da indiscrição do psicólogo. Rapidamente encontrou a segurança de um semblante que se fecha. (Bachelard, 1994, p. 164)

Bachelard procura abrir a discussão situando o problema da máscara no universo da psicoterapia, enfocando o fato de se mascarar diante do psicólogo como um meio de o paciente não revelar o seu verdadeiro ser. Entende-se que a máscara aqui diz respeito tanto ao rosto (“um semblante que se fecha”) quanto a algo próximo da chamada máscara social, porém num contexto em que se supõe que essa máscara poderia ser dispensada. Mesmo assim, é a ideia simplista da máscara que se coloca com toda obviedade: quem se mascara, quem finge ser outro, está dissimulando seu ser, e aquilo que ele mostra é justamente aquilo que ele não é. E quando o ser “mascarado” começa a acreditar na própria máscara tem início um processo de mistificação, no qual o indivíduo acredita em sua própria mentira.

Bachelard (1994, p. 164), contudo, afasta essa compreensão tão óbvia: “Porém, um engodo tão fácil, tão total, tão imediato, somente poderia ser objeto de uma psicologia limitada. Sem dúvida, há diversas maneiras de ampliar essa psicologia”. É preciso, na realidade, nuançar a máscara, já que uma

fenomenologia do ser que dissimula, mesmo do ser que desejaria alcançar a segurança total da máscara, somente poderá ser determinada em suas nuances por intermédio das máscaras de algum modo parciais, inacabadas, fugidias, incessantemente tomadas e retomadas (...). (ibid., p. 166)

A especificidade desta máscara imperfeita é a de nem aderir totalmente ao rosto, confundindo-se com ele, nem se destacar dele de um modo absoluto, o que significaria um real disfarce. Como diz Bachelard (idem, p. 166),

a fenomenologia do ser efetivamente mascarado, inteiramente travestido, é então pura negatividade de seu próprio ser. (...) Tudo é feito de um só golpe: mascarar-se ou ser desmascarado é uma nítida alternativa lógica sem qualquer valor existencial.

Em resumo, a máscara total, o disfarce absoluto, seria questão resolvida. Muito diferente é a máscara entendida em seu sentido existencial mais forte e profundo. Neste caso, a “dissimulação é, então, sistematicamente, uma conduta intermediária, uma conduta oscilante entre os dois pólos do oculto e do mostrado” (ibid., p. 166).

Trata-se, diz Bachelard (ibid., p. 166), de “penetrar numa zona onde os acordos são incessantes”, já que não há uma solução acabada, “no próprio centro de uma verdadeira dialética da simplificação e da multiplicidade”. A seu ver, é preciso “juntar de alguma maneira a máscara inerte e o rosto vivo”.

Mas o que significa essa junção? De que modo se relacionam máscara e rosto (ou seja, a face artificial, criada, e a face natural, de carne e osso)? A chave para esse entendimento é dada inicialmente por uma afirmação de Georges Baraud: "As máscaras são sonhos fixados" (apud Bachelard, 1994, p. 167). No caminho inverso, para ele "os sonhos são máscaras fugazes em movimento, máscaras fluidas que nascem, representam sua comédia ou seu drama, e morrem". "A interpretação das máscaras não está, portanto", diz Bachelard, "distante da interpretação dos sonhos" (ibid., p. 167). Está claro que Bachelard está atento a algo que é próprio do interesse do psicólogo, ou seja, o sentido que a criação pode ter na vida do criador. O sonhador produz sonhos para realizar algo que diz respeito à sua vida, e o mesmo se poderia dizer sobre a máscara.

Bachelard faz também uma clara diferenciação entre a caricatura e a máscara.²²

Ora, da caricatura à máscara há uma reviravolta fundamental do psiquismo dinâmico. Uma caricatura é vista, é percebida. Uma máscara pode ser usada, revela uma solicitação à dissimulação, oferece-se como um instrumento de dissimulação. Não é simplesmente percebida – é profundamente "sentida". (Bachelard, 1994, p. 167-8)

Diferentemente da caricatura que é algo apenas para ser visto, a máscara adere ao rosto, ou pelo menos o convida a uma adesão. Este convite, que indica

²² Deve-se notar, entretanto, que o próprio fato de Bachelard sentir a necessidade de realizar esta comparação entre a caricatura e a máscara mostra que, em outra acepção, a caricatura pode sim, e com grande evidência, ser considerada como uma forma de máscara.

uma possibilidade de transformação, mostra que a máscara é "ativa", e incita à atividade. "O sujeito (...) reforma [a máscara] ao mesmo tempo em que a forma. Ele a reforma para que ela seja verdadeiramente *sua máscara*".

Essa máscara ativa, que abre possibilidades e convida à transformação, diferencia-se ainda de possíveis máscaras que são na realidade reminiscências, "uma recordação perdida no passado, (...) um semblante rabugento, um semblante mascarado pela cólera, um rosto de outrora que conserva a autoridade da maldade" (ibid., p. 168-9). É importante esclarecer que Bachelard tece toda essa reflexão sobre a máscara, e principalmente sobre o desejo de mascarar-se ou desejo de dissimular, tomando como ponto de partida os estudos do psiquiatra Roland Kuhn sobre as máscaras vistas por seus pacientes nas pranchas de Rorschach. Estas pranchas são, na realidade, manchas não figurativas (não sugerem nada de específico) que são mostradas às pessoas para que digam o que veem ali. Muitos veem máscaras. Este "ver" significa "imaginar", pois como diz o próprio Kuhn (apud Bachelard, 1994, p. 165-6), "para ver numa mancha de tinta outra coisa que uma mancha, devem intervir forças criadoras".

Feito este esclarecimento, fica claro que estas máscaras que representam reminiscências (ou *máscaras-lembrança*) são vistas nas mesmas manchas das pranchas de Rorschach, sem porém – é o que defende Bachelard – mobilizar a mesma criatividade: "Essa consciência embebida de recordações não oferece, por sua passividade, um terreno tão rico quanto se crê para o exame fenomenológico".

Pois, muito diferente dessas máscaras que "se alimentam do passado" e a ele se prendem, a *máscara-vontade* "nos ajuda a *afrontar o futuro*" (ibid., p. 169, grifos no original). Essa máscara, quando adere em parte ao rosto, torna-se essencialmente uma abertura a possibilidades de ser que se experimenta pelo uso da máscara. Em resumo, diz Bachelard, "verificamos que a máscara é a vontade de ter um futuro novo, vontade não somente de comandar o próprio semblante, mas de reformar o rosto, de ter doravante um novo rosto" (ibid., p. 169-70).

O fato de termos um rosto, uma face voltada ao mundo e, sobretudo, aos outros, é a evidência de que:

Existir, apenas para nós, não nos basta. Temos necessidade de existir para os outros, de existir pelos outros. Abandonamos o eixo de uma fenomenologia natural para construir o eixo de uma fenomenologia da simulação, do falso semblante. (Bachelard, 1994, p. 171)

Existir para os outros é já construir para si um modo de mostrar-se, uma máscara, que é um misto de sinceridade e artifício, naturalidade e invenção, natureza e cultura, carne e alma. Para Bachelard, "somos rapidamente conduzidos à convicção de que um rosto humano é um mosaico onde se combinam a vontade de dissimular e a fatalidade da expressão natural. (...) A dialética da dissimulação e da sinceridade não cessa de ser ativa" (ibid., p. 171).

Essa dialética diz da impossibilidade de totalização do ser, a partir do momento em que ele está aberto a outras possibilidades.

Essa máscara de um momento pode sem dúvida nos revelar um passado, mas deve sobretudo nos indicar uma teleologia da dissimulação, uma tentação constante de dissimular, *uma aspiração a ser outro que se é*. A máscara realiza, em suma, o direito que nos concedemos de nos desdobrar. Oferece uma avenida de ser a nosso duplo, a um duplo potencial ao qual não soubemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra de nosso ser, sombra projetada não atrás mas adiante de nosso ser. (Bachelard, 1994, p. 173, grifos meus)

Em vez de uma simples dissimulação, como tal resolvida, Bachelard vê na máscara a abertura do ser à transformação, o desdobramento do indivíduo em seu duplo, a possibilidade de ser algo que ainda não consegue se sustentar plenamente naquele ser, mas que anuncia aquilo que ele será, se puder.

3. AS MÁSCARAS DE UMA MÁSCARA: *TIPOS DO MAR*

Tipos do mar (óleo s/ tela, 50x66 cm) é datada de 1950. Foi produzida, portanto, no contexto de uma Espanha que já pendeu definitivamente para um dos seus lados, em que os progressistas já haviam sido derrotados pelo poder fascista, em que a velha e conservadora Igreja voltou a associar-se a um poder político com ares absolutistas, e a livre manifestação de ideias tornou-se um sonho distante. Sem necessidade de legitimar-se publicamente, os conservadores tornam-se mais e mais arrogantes...

Veremos que, mais que a representação de dois trabalhadores do mar, essa obra concentra uma alta densidade de significação. Evaristo Valle sintetiza nela, num lance poético de rara potência, todo um momento da história de um povo, reconstruído através do olhar de alguém que esteve imerso neste mundo. Desde já, é preciso dizer que uma leitura possível da tela é aquela que aciona uma chave *alegórica*. A alegoria aqui não deve ser entendida no sentido de uma imagem que apenas sinaliza (ou substitui) diretamente uma ideia (na chave semiológica do

significante e significado, sendo a pintura o significante e a ideia o significado). Quanto a esta acepção da alegoria, Ortega y Gasset nos resguarda, ao dizer que

um quadro que se traduz diretamente em formas literárias ou ideológicas não é um quadro, é uma alegoria. A alegoria não é uma arte independente e séria, mas um jogo, no qual nos satisfazemos dizendo de maneira indireta o que se poderia dizer muito bem, e ainda melhor, de outras várias maneiras. (Ortega y Gasset, 1925, p. 69)

Contra essa gratuidade da alegoria entendida nesta acepção tradicional, o filósofo reafirma a noção de arte como *necessidade*: “na arte não há jogo: não há tomar ou deixar. Cada arte é necessária; consiste em expressar por ela o que a humanidade não pôde nem poderá jamais expressar de outra maneira” (Idem, p. 69).

A alegoria, no entanto, pode ser compreendida de outra forma. A leitura proposta é alegórica na medida em que encontra na representação do particular – os personagens, a cena – uma correspondência com toda a ordem das coisas no macrouniverso abrangido.²³ É assim que entenderemos os personagens representados em *Tipos do mar* como máscaras de uma sociedade, e a tela também como uma máscara.

Nesta pintura, são representadas duas figuras masculinas de idades diferentes, identificadas como “homens do mar”. Com seu meio-tronco, cobrem toda a superfície da tela (a figura sangra nas extremidades da tela). Como um

²³ Ver Favaretto, 1996.

primeiro impacto, o receptor encontra o olhar penetrante desses homens do mar [Figura 38]. Neste olhar está condensado muito do sentido da representação dessas figuras. A beleza e a força desta imagem não provém da aproximação a um ideal estereotipado do belo, tampouco se pode falar da representação idealizada de homens de uma classe ou lugar, como, por exemplo, ocorre com artistas que buscam mostrar “a força” dos homens e mulheres do campo ou então sua pureza ou ingenuidade. No olhar dessas figuras, ressalta-se sua essência profunda, seu ser; a força está na experiência singular e profundamente humana destes homens, sem qualquer idealização. É com a beleza particular de suas existências que estamos lidando.

A proeminência desse olhar, seu magnetismo, é resultado de um trabalho integrado de todos os elementos plásticos em jogo, em que nenhum se sobrepõe ao outro, revelando a maturidade técnica e humana do pintor. Tema, formas, estilos de linhas, contextos cromáticos, luz e sombra, claro-escuro, espaço vs. superfície, todos estes elementos têm importância equivalente, estão todos trabalhados no mesmo nível de relevância.

Outro aspecto que eu gostaria de destacar antes de iniciar a análise propriamente dita, é que Evaristo Valle utiliza técnicas em sua pintura que poderíamos comparar com técnicas de maquiagem. Ler sua pintura dessa maneira faz particular sentido no contexto desta tese, pois maquiar é também construir máscaras.

O maquiador usa manchas, desfaz e refaz linhas e pontos, ameniza e ressalta marcas e introduz luzes e sombras para dar forma a um novo personagem, construindo assim uma máscara. No caso de Valle, as luzes e sombras da pintura se constroem não pela representação da incidência de um foco; a luz é emancipada de qualquer fonte que participe do universo ficcional das figuras representadas. É construída pela própria cor, que é introduzida por meio da sobreposição e justaposição de manchas de diferentes matizes e tonalidades.

A associação da técnica pictórica de Evaristo Valle com a técnica da maquiagem está, portanto, em direta relação com a composição de luz e sombra em suas pinturas. É como a luz (e a sombra) que um maquiador introduz ao rosto na construção de suas máscaras (mesmo que sutis). Veremos, ao longo da análise, como essas “técnicas de maquiagem” aparecem, principalmente, na construção dos rostos dos personagens.

3.1 O homem maduro e o jovem

Comecemos então pelos personagens da tela em questão. As duas figuras são diferenciadas – em relação de oposição – em muitos aspectos. À esquerda, e em primeiro plano, temos um homem mais velho, maduro, robusto e sóbrio; à direita, um jovem mais franzino e de feições mais leves [Figura 39].

As figuras são primeiramente construídas pelas manchas de cor. Do ponto de vista cromático, o homem maduro tem seu corpo composto por cores claras, que lhe conferem densidade e corpulência, e seu rosto é trabalhado em tons mais escuros, caracterizando sua maior sobriedade. Trata-se do princípio – válido tanto para a pintura quanto para a maquiagem – segundo o qual as cores claras abrem e as cores escuras fecham. A mancha escura dá profundidade, a mancha clara dá leveza e abertura. O corpo do jovem, em oposição, é construído por tons mais escuros, que produzem um efeito de fechamento, configurando uma estrutura corporal mais franzina, e seu rosto é composto por tons mais claros, passando a imagem de uma pele um pouco menos desgastada pelo tempo, característica de uma personalidade mais leve. Todas essas características são *relativas*, configuram-se na relação de oposição entre as duas figuras. Ao final das contas, ambas são figuras de trabalhadores do mar, cujos rostos são castigados pelo sol e pelo vento. As manchas aquareladas são usadas para obter o efeito de pele desgastada, rude, rústica. Mas o mais jovem tem a pele *menos* desgastada que o mais velho.

Como em muitas outras pinturas de Evaristo Valle, a cor que constitui a base da composição é o amarelo siciliano. Em sobreposição ao amarelo, há manchas, ao estilo da aguada, da aquarelada. São manchas que se movimentam, que se expandem conforme o movimento da água conduzida pelo pincel ou mesmo pelo movimento do suporte, delicadamente manejado pelo pintor.

Diante disso, pode-se supor que, provavelmente, essa pintura foi pintada não na vertical, mas na horizontal, com a tela colocada não sobre um cavalete, mas sobre uma bancada. É uma tela revestida de uma grossa camada de tinta, feita ela mesma de muitas camadas sobrepostas. Isso a torna bastante lisa e muito pouco porosa – como na técnica de aquarela, em que o papel é molhado, perdendo sua porosidade, antes de receber a tinta –, e mais suscetível ao trabalho de expansão da mancha de tinta. Tal como na aquarela, a tinta a óleo é aqui bastante diluída e pode desenvolver a mancha movendo-se, expandindo-se sobre a tela. Os rostos das personagens formam, efetivamente, a última camada, neste sentido também uma máscara, feita de manchas bastante leves pouco espessas.

Como na maquiagem, pode-se segmentar a construção das máscaras em quatro aspectos: tipos de rosto, olhos, boca e nariz. O homem maduro tem o rosto quadrado, construído por linhas mais retilíneas, o que tradicionalmente está associado a um caráter mais duro, mais agressivo, masculino – remete às figuras de imperadores romanos e guerreiros, por exemplo. O jovem tem o rosto de composição oval, em que as linhas curvas são mais pronunciadas, remetendo a um caráter mais delicado, feminino.

A construção do rosto do homem maduro é feita com segmentos de linhas retas que se sucedem. Mesmo os contornos mais curvos são, portanto, formados por retas. O perfil do jovem, ao contrário, é construído por uma única linha curva. Outro elemento que acentua a quadratura do rosto do homem maduro é que o topo

da cabeça é cortado, com a imagem sangrando para cima. O rosto oval do jovem, ao contrário, é todo visível.

As antifaces (região dos olhos) de ambos os personagens também são construídas por elementos opostos de um em relação ao outro. O homem maduro tem um olho claro em um rosto escuro, enquanto o jovem tem um olho escuro em um contexto de cor clara.

Os olhos estão delineados, de modo a dar força e chamar a atenção como foco principal do rosto. No rosto do homem maduro, a antiface é escura, com olhos que parecem cabeças de aves de rapina, só que claros. As sobrancelhas são construídas com marcas retilíneas e grossas, acentuando o ângulo do supercílio em formação piramidal, constituindo um olhar mefistofélico. Os olhos são de cor clara, e praticamente participam da sombra – têm a mesma cor dela.

O jovem tem a marcação de olheiras, e a linha do cenho franzida, denotando dúvida. Suas sobrancelhas são finas, muito tênues, de formação curvilínea. A sobrancelha direita da figura tem a *marcação de uma dúvida*, por causa da presença de um ponto escuro no meio – trata-se de recurso muito utilizado em maquiagem. A sobrancelha esquerda decai rapidamente, conotando um olhar choroso, uma marca de tristeza, que também funciona como limitador da expansão do olho esquerdo [Figura 38].

Será interessante fazer intervir nesta análise o conceito formulado por Longhi chamado de *linha funcional*,²⁴ um recurso que se sobrepõe à construção cromática das figuras, intensificando determinados aspectos expressivos. A configuração da corpulência do homem maduro, por exemplo, está determinada por uma linha intermitente, eminentemente retilínea, com diferenças de intensidade fundadas na oposição do claro-escuro; ao mesmo tempo, essa linha separa o primeiro plano do fundo e da figura do jovem. Consequentemente, obtém-se um volume maior. As próprias linhas bem marcadas do paletó do velho, que realçam a tonalidade ainda mais clara da camisa no centro da figura, potencializam este efeito. Por oposição, o corpo do jovem, bem menos robusto, é trabalhado com linhas funcionais mais curvilíneas, mais diluídas no contexto cromático, em que a função decorativa está mais evidenciada, de modo a constituir a representação de um corpo mais franzino.

Quanto ao rosto do homem maduro, é o uso das linhas funcionais que determina o seu formato mais quadrado, mais duro e de feições mais agressivas, com uma grande ênfase na construção dos olhos. O rosto mais ovalado do jovem, mais delicado, é enfatizado pela ausência de linhas funcionais na parte superior da cabeça; as linhas aqui são mais trabalhadas na construção do nariz e, sobretudo,

²⁴ Longhi define o conceito de linha funcional da seguinte maneira: “Quando quer, por exemplo, exprimir o conjunto articulado dos nervos de um corpo por meio do simples contorno, o artista imprime uma vibração ondulada à linha marginal de maneira a sintetizar o impulso e o deslocamento da matéria física incluída dentro do contorno, matéria esta que ele não representa e, no entanto, exprime por meio de outra coisa: a linha. A esta, quando tem como finalidade, como nesse caso, exaltar a energia vibrante do corpo, pode-se denominar *linha funcional*.” (Longhi, 2005, p. 8)

da boca, cujos lábios são bem delineados, com mais tensor, com cores mais vivas e aspecto carnudo (resultado da posição em que foram colocadas as linhas funcionais), denotando assim jovialidade [Figura 40].

A boca do homem maduro, praticamente esfumaçada em meio às manchas que compõem o conjunto, está em posição semiaberta, deixando ver a falta de alguns dentes, o que é salientado por algumas pequenas linhas funcionais. Os olhos do jovem são bastante desiguais: o olho à esquerda é mais picaresco, composto unicamente por uma linha funcional retilínea na parte superior, sendo que o restante fica esfumaçado e diluído no rosto; o olho à direita é construído com as formas curvilíneas de um peixe, transmitindo a sensação de um olho totalmente aloprado.

Pode-se dizer que os lábios do jovem não foram feitos como em um retrato, eles foram como que pintados com batom. São delineados como lábios carnudos, sensuais, em que o lábio superior delineado em forma de coração, tipicamente utilizado no universo feminino como recurso de sedução, o que é ainda ressaltado com um ponto de profundidade introduzido no centro, dando mais volume às partes mais claras. No lábio inferior, uma gota de brilho é trazida com a interferência do azul do céu.

Os lábios do homem maduro são menos delineados, de composição retilínea, boca aberta atuante, mostrando os dentes. Assume o aspecto da boca de um felino que se prepara para atacar, quando estica os lábios, que ficam bem

retos e paralelos, mostrando os dentes como forma de ameaça – o que é potencializado com um reforço dos cantos da boca. Quanto à composição da boca, se no jovem ela produz o efeito de sensualidade, no homem maduro tudo converge para formar uma máscara ameaçadora.

As orelhas são a principal marca do contraste de estabilidade e dinamicidade entre as figuras. No homem maduro, Valle pinta as duas orelhas. Primeiramente, este é um modo de sutilmente compensar a composição quadrada, mas é sobretudo como um modo de conferir simetria, e com isso equilíbrio e estabilidade, à figura que essas orelhas são colocadas. Em contraposição, a figura do jovem tem apenas uma orelha, o que a desequilibra, torna-a mais dinâmica, lhe dá movimento. O rosto do jovem pende para a esquerda, o que é reforçado pela construção do longo pescoço, que tem uma mancha curva e escura marcando o lado direito. Este movimento de queda é reforçado pelo azul mais escuro do canto superior direito da tela, em contraste máximo com os cabelos claros e o ponto de luz sobre a orelha do jovem, que também empurra o rosto para baixo.

Contraste dos rostos com o fundo é de tons quentes e frios (azul do céu). O rosto do homem maduro contrasta por inteiro com o fundo. O do jovem, entretanto, se encontra com um foco de luz na sua base, um azul mais claro que está em contato com o queixo e o pescoço. Isso, evidentemente, não ocorre por acaso; um azul muito escuro ali interromperia o movimento de queda deste rosto, que pende

em submissão para o lado do homem maduro, que contrasta por sua estabilidade, força, solidez.

A própria linha do nariz do jovem é curva e exatamente paralela à da maçã do rosto, reforçando também o dinamismo, o movimento de queda para a esquerda. O jovem tem um nariz aquilino, porém bastante deformado, com uma pronunciada forma curva e uma ponta bastante destacada com a mancha escura e enterrada fundo no centro do rosto, o que também concorre para o movimento geral da cabeça no mesmo sentido. O homem maduro tem o nariz quebrado: é um homem que já lutou, e que hoje conquistou o equilíbrio.

Em *Tipos do mar*, as manchas são muito diferentes no rosto dos personagens, em seus corpos e no céu. Pelo jogo de forças da composição de cores, o olhar entra no quadro primeiro pelo corpo do homem maduro, a região mais clara e expansiva, mas depois passa em diagonal ascendente para os olhos do jovem. Seu rosto é mais claro e está em grande contraste com os olhos, cujas pupilas são praticamente negras e cujas formas são bastante delineadas. É assim que a diferença entre um olho e outro do jovem se destaca, antes que nos interessemos em saber dos olhos do homem maduro, que também são bastante marcados.

O fundo de tons azuis contrasta com as figuras. Os rostos são construídos em tons quentes, em oposição ao frio azul. O corpo do homem maduro delimita uma região com o predomínio de tons amarelos e brancos sujos de azuis, lilás e

esverdeados, em contraste com o fundo por oposição de claro e escuro. O corpo do jovem, fundido com a montanha que se integra a sua figura, não chega a contrastar com o fundo, já que o azul deste com o verde predominante do corpo têm valor tonal semelhante. No interior deste verde, que é a mistura dos azuis do fundo e dos amarelos do corpo do homem maduro, explode um caos cromático de tons quentes e frios, que vão desde alaranjados, salmões, rosas e terras avermelhados até azuis cinzentos com respiros de verdes que, na composição, parecem cintilar.

Entre as diferentes regiões do quadro há também diferenças técnicas pronunciadas. O caos de cores em extremo contraste e com pinceladas mais marcadas que formam o corpo do jovem, por exemplo, remetem à sensação produzida por pinturas a óleo expressionistas. Também o fundo azul tem o aspecto bem marcado de pintura a óleo. O corpo do homem maduro, por sua vez, pela maneira como as cores são sobrepostas e pelos tons empregados, lembra a composição de uma obra elaborada com pastéis. Já os rostos são, como vimos, máscaras que lembram a técnica da aquarela. Por fim, é preciso atentar para o trabalho com as linhas, distribuído por toda a tela, que remete diretamente ao universo do desenho.

3.2 O novo que não será

Agora que foram levantados os principais aspectos da construção pictórica da obra, pode-se avançar no percurso que foi sendo delineado no decorrer desta tese. Em primeiro plano, temos o olhar agressivo e autoritário, portado pela figura do homem mais velho e mais robusto; em segundo plano, o jovem franzino, submetido ao homem maduro, cujo olhar assimétrico e perdido confere particular tensão a esta relação de poder, aparentemente tão bem estabelecida.

Lembremos então que obra foi produzida na Astúrias de 1950, a onze anos do término da Guerra Civil Espanhola e cinco anos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Um mundo destruído – primeiro pela crise centenária, depois pelas duas guerras brutais que se sucederam quase sem pausa – agora é governado pelos vencedores, aqueles que restituem o discurso dos valores tradicionais, da aliança entre Estado e Igreja, e que instauram um regime ditatorial e personalista. Vencidos os progressistas, que na Espanha, como vimos, estavam entre os mais radicais, eles serão perseguidos e humilhados não apenas pelo governo ditatorial de Franco, mas por toda a sociedade. Filhos cujos pais estão presos como “vermelhos” são preteridos e humilhados nas escolas, nas igrejas, nas ruas. Muitas famílias decidem emigrar e buscar um ar que seja minimamente respirável em outra parte.

A figura vitoriosa do ditador, o Grande Pai, reprime o surgimento do novo e enche de trevas o olhar visionário dos jovens, que se perde na indefinição.

Evaristo Valle – homem maduro que viveu todo este processo histórico, desde os momentos convulsivos que antecederam as guerras até a dureza e a miséria do pós-guerra – está neste momento refletindo toda essa vivência no olhar destes dois homens do mar.

A figura do jovem é, sem dúvida, a mais complexa. Como pudemos notar, o jovem funde-se com a paisagem. Tem ombros bem mais estreitos que os do velho, desproporcionais mesmo em relação à sua grande cabeça, e que se expandem apenas pela silhueta de uma colina verde logo atrás. Fosse o contorno da colina o de seu ombro, ele se equilibraria com o da outra figura. As cores que formam o corpo do jovem também ajudam a fundi-lo com a paisagem. Neste sentido, isto remete a um recurso utilizado em outras obras de Evaristo, o de usar a cor e a textura da pincelada para criar uma continuidade entre os elementos da paisagem e os personagens.

Cito o exemplo de *Meu amigo Pedro, o pescador* (*Mi amigo Pedro, el pescador*, 1946) [Figura 41]. Há novamente duas figuras de idade contrastante, um velho e um menino. Ambos estão sentados num costão de pedras e pescam com uma vara em meio à arrebentação. O que os diferencia do fundo de rochas onde estão situados é apenas a combinação de tonalidades e as formas que elas criam, pois essas tonalidades são as mesmas que se combinam de outro modo para dar forma às rochas. Mesmo a camisa do menino, baseada em brancos-azuis e que

contrasta com os marrons terracota e esverdeados-musgo que formam as rochas, correspondem à espuma formada na colisão das ondas.

Voltando ao jovem de *Tipos do mar*, seu peito perde-se para dentro, com suas manchas disformes e escuras. O olho direito é calmo, compassivo, resignado, parece tender a fechar-se; o olho esquerdo deforma-se abrindo amplamente, e representa o olhar desesperado, tenso, paralisado em seu pânico. Um longo pescoço separa e destaca a cabeça do restante do corpo.

A juventude cinde-se em si mesma, em razão de uma dupla impossibilidade: a impossibilidade de realizar-se enquanto portadora do novo, e ao mesmo tempo a impossibilidade de não ser aquela que deveria portar esse novo, de não ser quem de fato é. A sujeição, o jugo, a submissão carregam em seu bojo um germen de esquizofrenia, de cisão de personalidade, de evasão de si em si mesmo.

Não se pode deixar de notar que, mesmo com todo o contraste apontado, com todas as oposições entre os personagens, não há propriamente uma relação de conflito entre eles. Há, sem dúvida, como pudemos constatar ponto por ponto, linha por linha, mancha por mancha, oposição, contraste, diferenciação. Mas não há conflito, pelo fato mesmo de que um personagem é totalmente centrífugo, exteriorizado, viril, e o outro é passivo, centrípeto, feminino. Não há dialética, as forças estão justapostas de modo estático, ou pelo menos não se agriem entre si, não disputam entre si, já que uma submeteu a outra. Recordando da analogia feita com os conceitos dos gêneros literários de Anatol Rosenfeld, npode-se dizer que

não há força dramática, um devir dialético que poderia indicar uma outra possível síntese, uma nova contraposição de forças num futuro imaginável.

Sem a possibilidade de imaginar-se concretamente outro, de mascarar-se em algo que efetivamente possa afirmar-se, para criar-lhe a possibilidade de ser, a máscara do jovem é dócil. No entanto, a oposição interna entre os seus olhos o traem, e o caos de cores que habita o seu peito mostra que bem pode haver ali um vulcão fadado a não ter uma erupção, embora sua ebulição não vá apaziguar-se. Há toda uma tragédia internalizada, uma contraposição de forças interiores que não encontra meio de solucionar-se. A mudança possível, o ponto tenso que necessita de uma solução e que vetorizaria o tempo para um futuro, é totalmente centrípeta, acaba por afundar o jovem ainda mais para dentro de si mesmo. A força de escape que o olho revela, num estrabismo que indica a possibilidade de uma abertura em sentido oposto ao da decadência do rosto, poderia rasgá-lo ao meio e, mesmo com todo o sofrimento, ainda provocaria um reboiço interno que talvez pudesse teleologicamente apontar uma reintegração futura. Nada disso, no entanto, se materializa nesta imagem.

3.3 Dois momentos de um homem, de um povo: permanência e transformação

Uma hipótese interpretativa que não se pode ser deixada de lado é a de que as duas figuras representem dois momentos de uma mesma personagem. Assumindo o sentido tradicional da leitura de um quadro – da esquerda para a

direita, como num livro –, haveria então uma espécie de regressão, transitando da maturidade à imaturidade, da segurança da experiência à insegurança e indefinição de personalidade, da agressividade e do espírito aguerrido ao medo e o recolhimento para dentro de si, da estabilidade à instabilidade. Outro aspecto desta mesma série: o homem maduro tem uma clara individuação, está bem estabelecido em sua diferenciação com a alteridade, com o fora de si; o jovem, ao contrário, se funde com o ambiente, está em relação dinâmica com ele, e não pode ser cabalmente caracterizado como um *indivíduo*. Ele é cindido, aberto em relação ao ambiente, penetrável por ele.

É como se dois momentos da história estivessem condensados nestes dois rostos: uma Espanha que mostra os dentes e se arma para afirmar-se, num primeiro momento, e uma outra Espanha que, submetida, e impossibilitada de manifestar-se como o novo que poderia ter sido e finalmente não foi, vê-se dividida em si mesma, apassivada, como um jovem que já teria idade para revelar-se ao mundo em toda a sua potência e que finalmente sabe que esse destino não lhe está reservado. Faz lembrar a célebre frase do personagem do conto “A terceira margem do rio”, do mestre Guimarães Rosa: “Serei homem depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado”.

A partir dessa leitura, em que a tela não é vista como um todo mas sim como um percurso de dois momentos colocados lado a lado, ela apresenta então uma narrativa, a épica possível neste contexto, que é a da dissolução de um

homem – por antonomásia, também a dissolução de um povo, de sua força criativa. Como vimos, o gênero épico pressupõe um afastamento, um olhar de fora, distanciando no tempo e/ou no espaço.

Se nos lembrarmos da peça de teatro escrita por Valle em 1936, *O porão*, que foi analisada nesta tese, poderíamos reconhecer aí também os dois atos da peça. No primeiro ato, os personagens da burguesia e aristocracia daquela “província do norte” ainda guardam algo de sua dignidade, acreditam que podem sair dali, sobreviver, embora disfarçados momentaneamente como pessoas do povo. Tentam não ser notados, mas a todo momento traem-se e se revelam. Particularmente, Dom Bernabé, disfarçado como um de seus empregados, ainda está cheio de empáfia, banhado em sua arrogância habitual. O estado de pânico vai pouco a pouco desgastando toda resistência daquelas pessoas.

No segundo ato, com a mudança da luz da vela e a dúvida de se estariam todos mortos, instaura-se assim o elemento de loucura. Os personagens pouco a pouco vão se revelando, mas com isso perdem a capacidade de sustentar suas máscaras, seus disfarces. A máscara que vemos seria então próxima à do jovem de *Tipos do mar*, com todo o seu conteúdo de loucura, de cisão interna, de dúvida quanto à própria possibilidade de se pronunciar com segurança o pronome Eu.

Colocando o tempo em perspectiva, é essa a Espanha de Evaristo Valle, que conhece o medo como poucos, em 1950. O país sufoca sua juventude, que vive essencialmente louca, massacrada pelo pânico, sem qualquer possibilidade

de revelar-se enquanto portadora do novo que é. E toda a potência está a serviço da castração, da sustentação de espantalhos daquilo que já não pode gerar, que é viril mas estéril, que fere a terra mas não deposita semente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

AS MÁSCARAS DE EVARISTO VALLE

Procurei, ao longo desta tese, reunir conceitos e argumentos com o intuito propor uma leitura da obra de Evaristo Valle um pouco mais próxima daquela que ele, a meu ver, merece. Se logrei algum acerto, talvez consiga contribuir, ainda que minimamente, para que ele um dia seja colocado numa posição mais justa no contexto da arte e da sociedade espanhola.

Se é verdade o que Ezra Pound diz sobre a poesia, que são palavras com extrema concentração de significado, então é verdade que Evaristo Valle é um poeta das cores. E se o poeta é a “antena da raça”, no dizer do mesmo Pound, Valle traduziu em sua pintura – como poucos, arrisco-me a afirmá-lo – o que foi viver na Espanha e ser espanhol na virada do século XIX para o XX e até o final da primeira metade deste, para além do heroísmo que sacrificou tantos milhares de jovens.

Consciente do risco que representa a leitura que apresentei aqui, não pude deixar de fazê-la, pois me parece fiel a minha genuína percepção do que está na origem da obra de Valle – origem como o lugar de onde emana o sentido. Meu esforço foi o de reencontrar o Homem na pintura, de entender que há alma na arte, e que isso não representa um fato lateral no fazer artístico. Tampouco algo que penda para um subjetivismo ingênuo. Junto-me a fenomenólogos – como Heidegger e Ortega y Gasset – para afirmar que a compreensão do trabalho artístico se produz num encontro entre um ser aberto à percepção do mundo e uma obra que é dada. Não se trata de ser objetivo (procurando critérios universais, excluindo o sujeito que observa e compreende), tampouco se trata de ser puramente subjetivo (o que redundaria em hermetismo). Trata-se, isto sim, de entender que o conhecimento é uma clareira e, a rigor, não se pode transmitir, apenas recriar.

Também o trabalho artístico é assim: nem só uma combinação de elementos que independam do artista, nem só o resultado de uma subjetividade em expressão. O trabalho artístico é uma abertura para um encontro – ou melhor, para muitos encontros possíveis, nos quais descobrimos sempre novos sentidos para o que vemos.

Como conclusão, fica a certeza de que ainda há muitas máscaras de Evaristo Valle que merecem conhecer os nossos olhos mais atentos. Máscaras que talvez indiquem outros possíveis para sua pintura, e também para aqueles que

queiram arriscar-se a vesti-las, nem que seja só por alguns momentos. E instaurar com Valle um devir que lhe permita ser o outro que, de fato, ele é.

BIBLIOGRAFIA

ALARCÓ, Paloma; WARNER, Malcolm (org.) (2007). **El Espejo y la Máscara** – El retrato en el siglo de Picasso. Textos de Francisco Calvo Serraller, John Klein e William Feaver. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Kimbell Art Museum.

ALONSO, Pedro; CAUNEDO, Amaya; DÍAZ, Irene (2007) **Astúrias, 70 años, 70 voces:** testimonios y memórias de una guerra. Oviedo: Editorial Laria.

ARASSE, Daniel (2008). **El Detalle Para Una Historia Cercana de la Pintura.** Tradução de Paloma Ovejero Walfish. Madrid: Abada Editores.

BACHELARD, Gaston (1994). A Máscara. **O direito de sonhar.** 4. ed. Trad. José Américo Motta Pessanha *et al.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 164-175.

_____ (1989). **A Poética do Espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danesi; revisão da trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, Coleção tópicos.

_____ (1989). **A Poética do Devaneio.** Trad. Antonio de Pádua Danesi;

- revisão da trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, Coleção tópicos.
- _____ (1989). **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Trad. Antonio de Pádua Danesi; revisão da trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, Coleção tópicos.
- BEAINI, Thais Curi (1986). **Heidegger: arte como cultivo do inaparente**. São Paulo: Edusp/Nova Stella.
- BOZAL, Valeriano (2009). **Goya: pinturas negras**. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, “Guía de sala”.
- CARANTOÑA, Francisco (1986). **Evaristo Valle**. Gijón, Fundación/ Museo E. Valle.
- _____ (1998). **La mar en un espejo: Evaristo Valle – Nicanor Piñole**. Oviedo: Fundacion “la Caixa”. (CATALOGO DE EXPOSIÇÃO)
- CORTÁZAR, Fernando García de; VESGA, José Manuel González (1997). **História de Espanha – Uma breve história**. Lisboa: Editorial Presença.
- CRABIFFOSSE, Francisco. (1993). **Arte Sobre Papel: más que un soporte**. Oviedo: ed. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
- CRITELLI, Dulce Mára (1996). **Analítica do Sentido: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica**. São Paulo:

Educ/Brasiliense.

CUNHA, Antonio Geraldo da (1982). **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DIEZ, José L.; BARÓN, Xavier. (2009). **Joaquín Sorolla**. Madrid: Museo del Prado. (FOI CONSULTADO NESSE CATÁLOGO O TEXTO: “SOROLLA Y LA PINTURA ESPAÑOLA DE SU EPOCA” – AUTOR FRANCISCO JAVIER PEREZ ROJAS)

DOENER, M. (1982). **Los materiales de pintura**. Barcelona: Reverté.

ESCRIBANO, Raquel G. (2006). **José Gutierrez SOLANA**. Madrid: ed. Fundación Mapfre.

FARINA, Modesto (1987). **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgar Blücher.

FAVARETTO, Celso (1996). **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial.

FERRARI, Enrique Lafuente (1963). **La vida y el arte de E. Valle**. Oviedo: Diputación Provincial de Asturias.

_____ (1996). **Goya: Dibujos**. Madrid: ed. Sílex.

_____ (1987) **Breve Historia de la Pintura Española**. Madrid: ed. Akal.

FONTBONA, Francesc. (2006). **Hermen Anglada – Camarasa**. Madrid: ed.

Fundación Mapfre.

_____ (2002). Arte español a caballo de dos siglos. In: MUÑOZ, Oscar (org.).

Arte para un Siglo: I. Cambio de Siglo. Madrid: Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

FUNDACIÓN MUSEO EVARISTO VALLE (org. e dir.) (1986). **Evaristo Valle [1873-1951] – Dibujos.** Gijón: Ed. Ministerio de Cultura de España – Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

GALÁN, BELÉN (2002). Pintura del cambio de siglo en las colecciones del MNCARS. In: MUÑOZ, Oscar (org.). **Arte para un Siglo: I. Cambio de Siglo.** Madrid: Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

GUDIOL, José (1973). **Velazquez.** Barcelona: Ediciones Polígrafa.

GUTIEZ, Maximiliano (2004). **Do poeta asturiano da cor à vaca nos espaços paulistanos.** Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp.

HEIDEGGER, Martin (2005). **Ser e Tempo.** 14. ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Universidade São Francisco. Parte I.

_____ (2005). **Ser e Tempo.** 12. ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Universidade São Francisco. Parte II.

LARCO, Jorge (1964). **Pintura Española moderna y contemporânea**. Madrid: ed. Castilla.

LÉGER, F. (1989). **Funções da pintura**. São Paulo: Nobel.

LLORENS, Tomas; BOZAL, Valeriano (1976). **España, Vanguardia Artística y Realidad Social, 1936 – 1976**. Barcelona: ed. Gustavo Gili.

MOTES, Jordi M (1999). **España en la crisis de 1898**: de la gran depresión a la modernización económica del siglo XX. Barcelona: ed. Península.

MUÑOZ, Oscar (Org.) (2002). **Arte para un Siglo**: I. Cambio de Siglo. Madrid: Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

MURILLO, José-Andrés. **Notas para una ética existencial de la gratuidad a partir de la muerte como posibilidad**. Tesis de licenciatura bajo la guía del profesor Jorge Eduardo Rivera. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José (2008). **A desumanização da arte**. 6. ed. Tradução de Ricardo Araújo. Revisão técnica da tradução de Vicente Cechelero. São Paulo: Cortez Editora.

_____ (1967) **Meditações do Quixote**. Tradução de Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Libro Ibero

_____ (1925) Adán en el Paraíso. **La des-humanización del arte**. Madrid:

Revista de Occidente en Alianza Editorial.

OTEIZA, Jorge. (1997) **Goya Mañana:** el realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso. Pamplona: ed. Fundación-Museo Jorge Oteiza Fundazio-Museoa.

PENA, Carmen. (1983). **Pintura de Paisaje e Ideología:** la generación del 98. Madrid: ed. Taurus.

PICAZO, Maria M. P. (1996). **Historia de España del Siglo XX.** Barcelona: ed. Crítica.

RADCLIFF, Pámela B. (2004). **De la Movilización a la Guerra Civil:** historia política y social de Gijón (1900 – 1937). Barcelona: ed. Debate.

REYERO, Carlos F. (1995). **Pintura y Escultura en España, 1800 – 1910.** Madrid: Ed. Mireia.

RODRIGUEZ, Angel A. (2002). **Cien Años de Pintura en Astúrias:** el color del siglo XX. Gijón: ed. Trea.

ROJAS, FRANCISCO J. P. (1995). La pintura española desde el modernismo a la guerra civil. In: SANCHEZ, Alfonso E. P. (org.). **La Pintura Española.** Madrid: Sociedad Editorial Electa España, v. 2, p. 467-514.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. **O teatro épico.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva.

RUIZ, Enrique A. (2001). **Vida de la pintura.** Valencia: ed. Pretextos.

- SAINT-EXUPÉRY, Antoine (1983). **Um sentido para a vida**. Trad. Maria Helena Trigueiros. Seleção e apresentação de textos por Claude Reynal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SALA, Emilio. (1999). **Gramática del Color**. Valencia: ed. Instituto Alfons, El Magnanim.
- SERRALLER, Francisco C. (2006). **Romero de TORRES**. Madrid: ed. Fundación Mapfre.
- _____ (2005). **Los Generos en la Pintura**. Madrid: ed. Taurus
- PERMANYER, B.R.; CABANA, F.; GIRBAU, L.D. et alii (2001). **Modernismo y Modernistas**. Barcelona: Lunwerg Editores.
- VALLE, Evaristo (2000). **Recuerdos da la vida de un pintor**. Madrid: Trama Editorial.
- _____ (1951). **El Sótano**. Oviedo: ed. Instituto de Estúdios Asturianos – Diputacion de Astúrias.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1994). **Observaciones sobre los Colores**. Barcelona: ed. Paidós Ibérica.
- WOLHEIM, R. (2000). **A pintura como Arte**. São Paulo: Cosac Naify.
- XURIGUERA, Gerad. (1974). **Pintores Españoles de la Escuela de Paris**. Madrid: ed. Ibérico Europea.

ZAPICO, Francisco. (org.) (1998). **E. Valle en al colección Pedro Masaveu**
(catálogo da exposição). Gijón: Fundacion Museo Evaristo Valle.

_____ (2007). **Dos Pintores Ante la Mina:** Mariano Moré (1899 – 1974)
Evaristo Valle (1873 – 1951). Gijón: Fundacion Museo Evaristo Valle.

_____ (2004). **Evaristo Valle:** El paisaje religioso. Gijón: Fundacion Museo
Evaristo Valle.

ANEXO

FIGURAS

Máscara e Medo:

Representação e alegoria em *Tipos do Mar* de Evaristo Valle

Lista de figuras

Figura 00: <i>Evaristo Valle, 1922, foto Alfonso.</i>	170
Figura 01: <i>Valle, Boda Aristocrática, 1917</i>	171
Figura 02: <i>Valle, Baile de Carnaval, 1917</i>	172
Figura 03: <i>Valle, El Cura de Aldea, 1917</i>	173
Figura 04: <i>Valle, Máscaras En El Campo , 1944</i>	174
Figura 05: <i>Valle, Carnavalada Grotesca, 1949</i>	175
Figura 06: <i>Valle, Tipos de Mar, 1950</i>	176
Figura 07: <i>Valle, Mujer de Azul, 1950</i>	177
Figura 08: <i>Valle, El Futbolista, 1950</i>	178
Figura 09: <i>Valle, Don Daniel Urrabieta Vierge, 1899</i>	179
Figura 10: <i>Valle, El Vals 1901</i>	180
Figura 11: <i>Valle, Florencio Rodríguez Del Valle, 1906</i>	181
Figura 12: <i>Valle, Propaganda En La Mina, 1912</i>	182
Figura 13: <i>Zuloaga, El Cristo de La Sangre, 1911</i>	183
Figura 14: <i>Valle, En La Cuenca Minera, 1929</i>	184
Figura 15: <i>Valle, Propaganda En La Mina, 1943</i>	185

Figura 16: <i>Valle, La Abuela Del Pintor, 1910</i>	186
Figura 17a, 17b, 17c: <i>Valle, El Palco Familiar, 1917; Valle, El Palco del Gomo</i> <i>so, 1917; Valle, El Palco de La Menina Rubia, 1917</i>	187
Figura 18: <i>Valle, Las Tres Brujas, 1945</i>	188
Figura 19: <i>Valle, En La Fuente 1945</i>	189
Figura 20: <i>Valle, El Jesuita, 1949</i>	190
Figura 21: <i>Foto, Guerra Civil Espanhola, 1937</i>	191
Figura 22: <i>Valle, Carnavalada na Cuenca Minera, 1925</i>	192
Figura 23: <i>Valle, Excavaciones Arqueologicos Em Gijón, 1903</i>	193
Figura 24: <i>Valle, Pierrot, 1909-1912</i>	194
Figura 25: <i>Valle, Caricaturas para Jornais, 1907</i>	195
Figura 26: <i>Valle, Pareja Parisiense, 1903</i>	196
Figura 27: <i>Valle, Final de una Partida Amistosa, 1917</i>	197
Figura 28: <i>Valle, La Partida, 1903</i>	198
Figura 29: <i>Valle, Elegantes y Mendigos- Cartão Postal, 1904</i>	199
Figura 30: <i>Valle, La Nieta Enferma, 1905</i>	200
Figura 31: <i>Valle, El Palco de La Menina Rubia, 1917</i>	201
Figura 32: <i>Valle, El Palco Familiar, 1917</i>	202
Figura 33: <i>Valle, Palco de La Vieja Dama, 1917</i>	203
Figura 34: <i>Valle, Baile de Carnaval 1917</i>	204
Figura 35: <i>Valle, Elegantes de Gijón, 1917</i>	205
Figura 36: <i>Valle, Carnavalada, 1948</i>	206
Figura 37: <i>Valle, Cipriano, El Hojalatero, 1945</i>	207
Figura 38: <i>Valle, Detalhes de Tipos de Mar: olhos e sobrancelhas 1950</i>	208
Figura 39: <i>Valle, Detalhes de Tipos de Mar: rostos, 1950</i>	209
Figura 40: <i>Valle, Detalhes de Tipos de Mar: bocas 1950</i>	210

Figura 41: Valle, <i>Mi Amigo Pedro, El Pescador</i> , 1946	211
---	-----



FIGURA 00: EVARISTO VALLE, 1922, Foto Alfonso.
Reproduzido a partir de Catálogo: Dos pintores ante la mina, M.Moré e Evaristo. Valle –
2007, pagina 23.
Museu de Bellas Artes de Asturias.

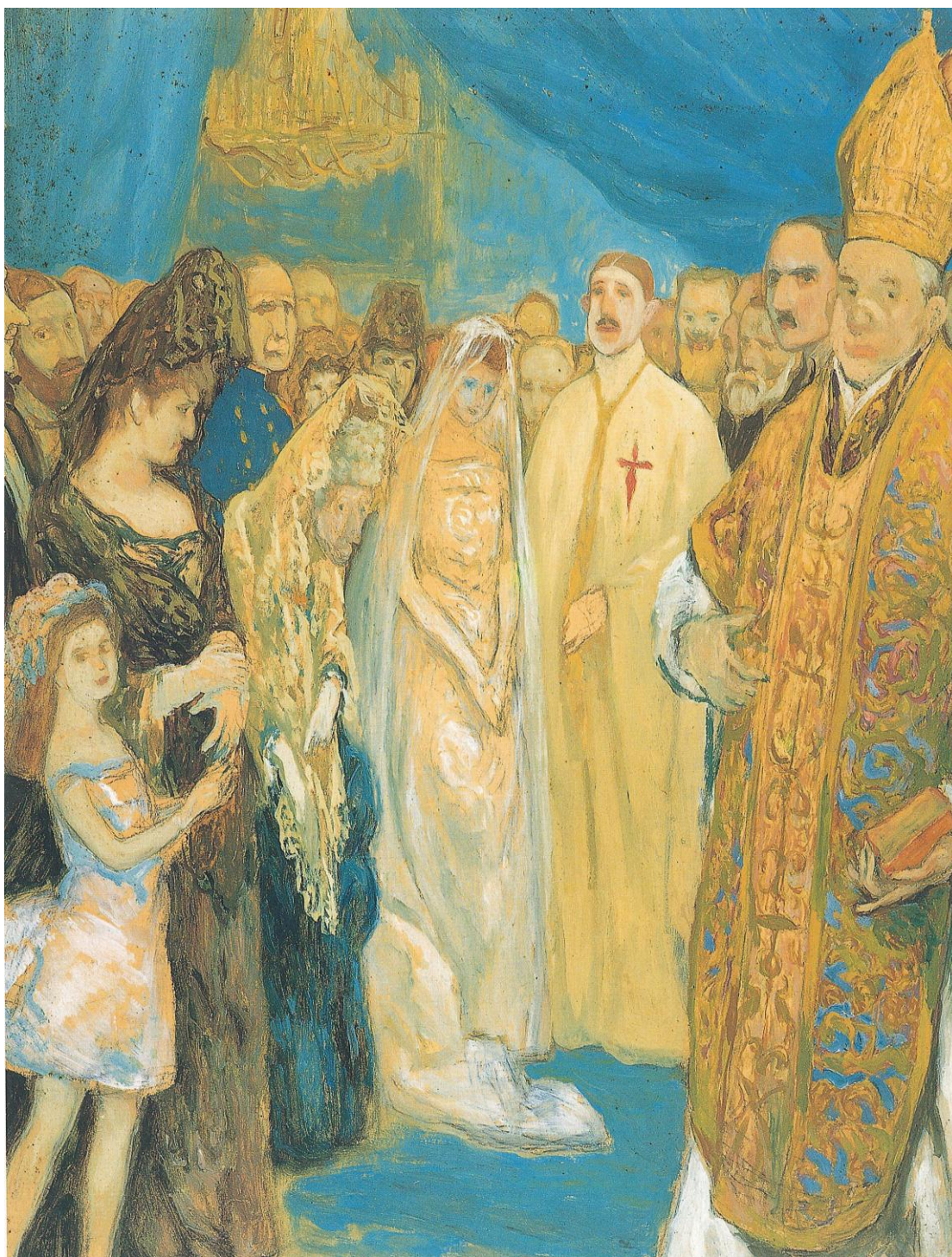


FIGURA 01: VALLE , BODA ARISTOCRÁTICA, 1917.
ÓLEO SOBRE CARTÃO, 48 x 39 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 162.
Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 02: VALLE, BAILE DE CARNAVAL, 1917.
OLEO SOBRE CARTAO, 42 X 62 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 174.
Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 03: VALLE, EL CURA DE ALDEA, 1917.
OLEO SOBRE CARTAO, 74 X 51 cm.
Reproduzido a partir de Fancisco Zapico em Catálogo de Evaristo Valle – El paisaje.
Religiosa - 2004, pagina 43.
Fundação Museu Evaristo Valle.

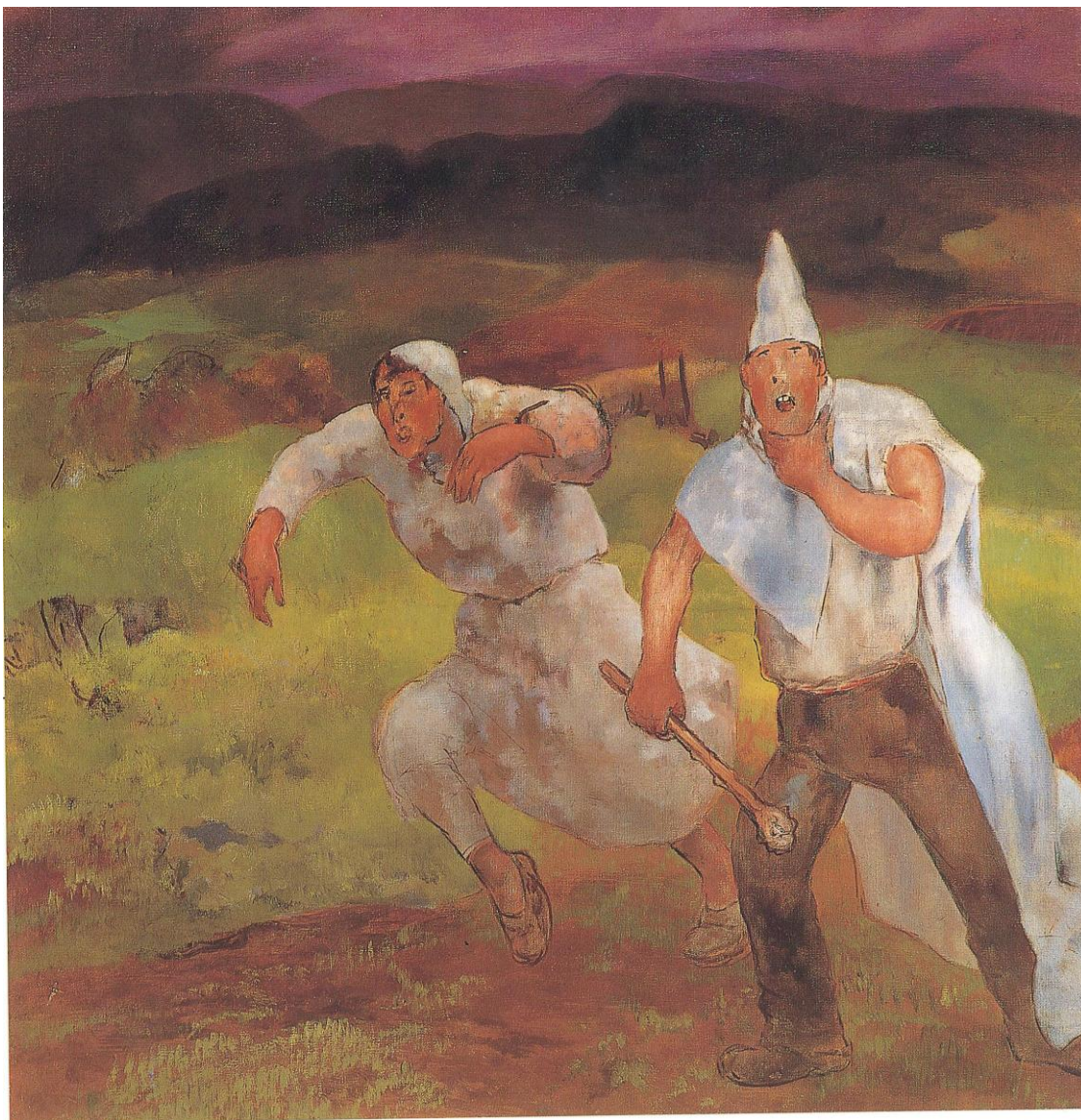


FIGURA 04: VALLE, MÁSCARAS EN EL CAMPO, 1944.
OLEO SOBRE TELA, 89 X 100 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 194.
Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 05: VALLE, CARNAVALADA GROTESCA, 1949.
OLEO SOBRE TELA, 99 X 90 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 209.
Fundação Museu Evaristo Valle.

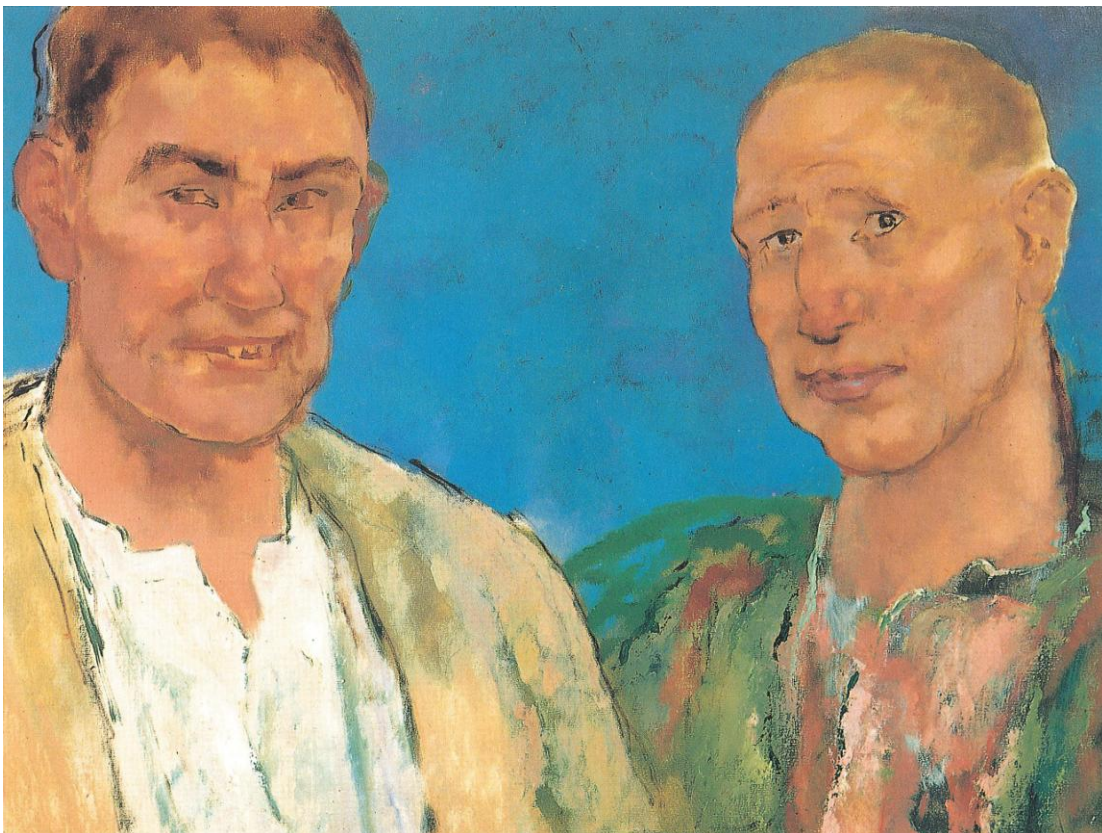


FIGURA 06: VALLE, TIPOS DE MAR, 1950.

OLEO SOBRE TELA, 50 X 66 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 217.
Fundação Museu Evaristo Valle.

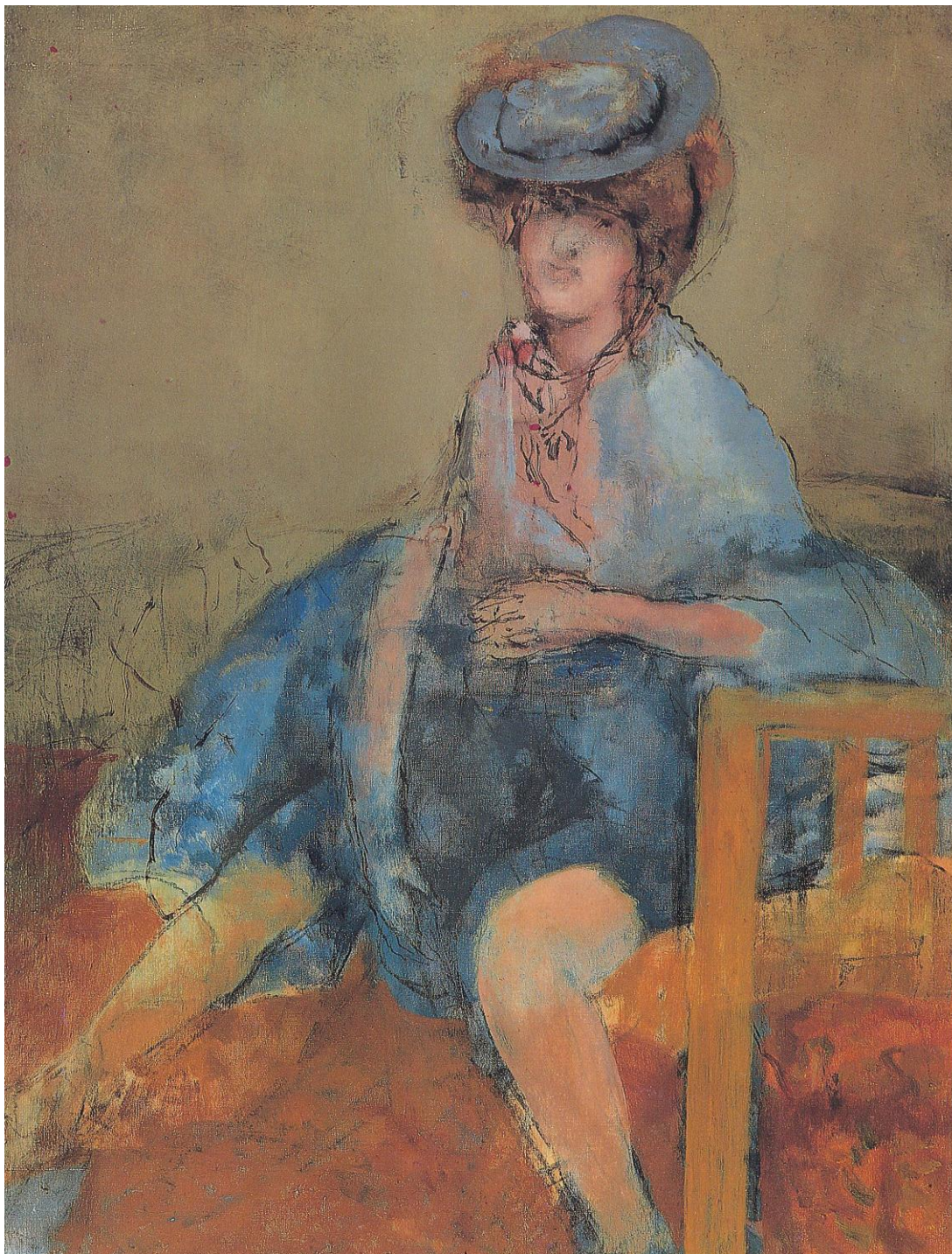


FIGURA 07: VALLE, MUJER DE AZUL, 1950.

OLEO SOBRE TELA, 66 X 50 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 215.
Fundação Museu Evaristo Valle.

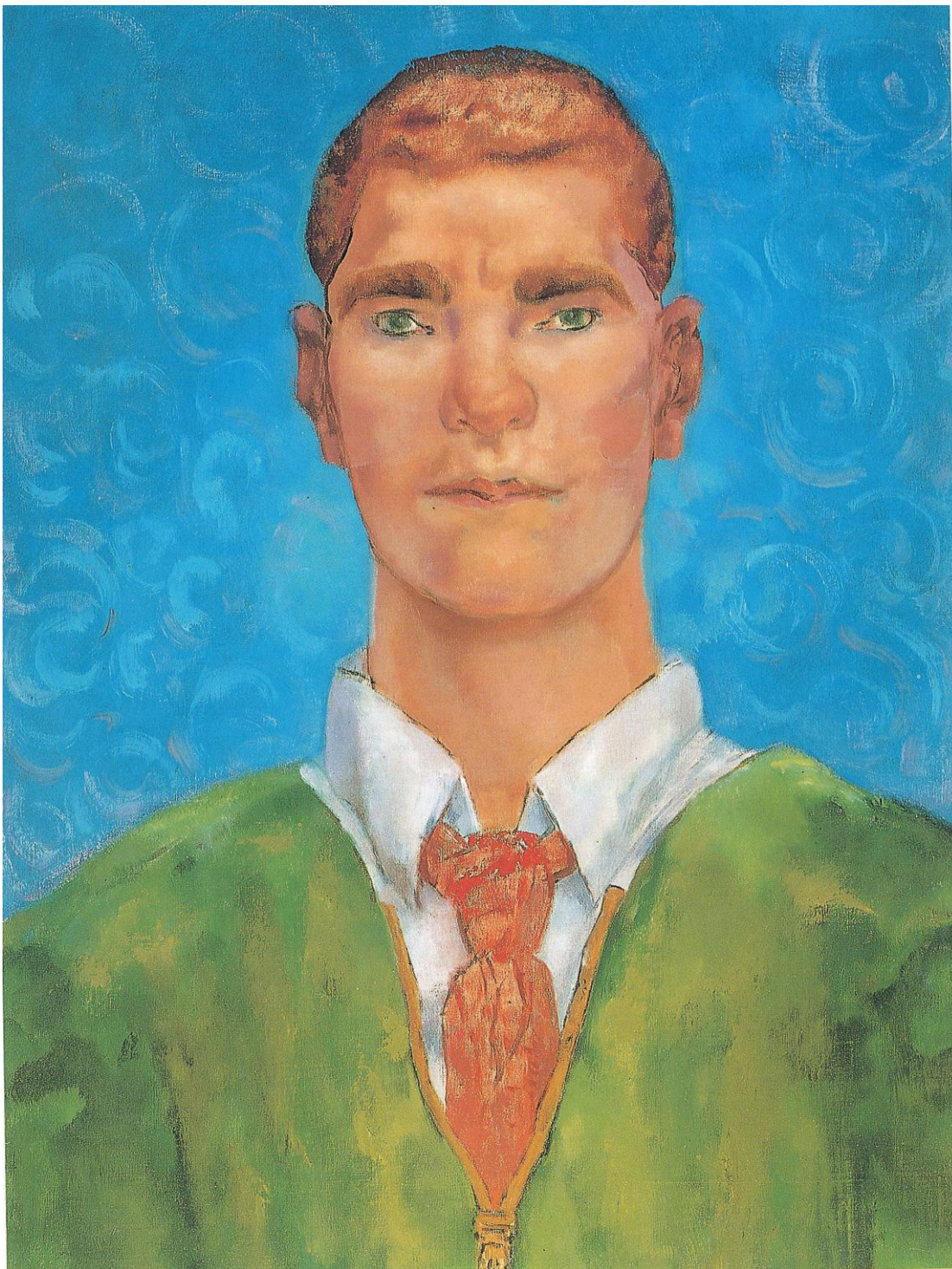


FIGURA 08: VALLE, EL FUTBOLISTA, 1950.

OLEO SOBRE TELA 66 X 50 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 221.
Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 09: VALLE, DON DANIEL URRABIETA VIERGE, 1899.
CARBAO SOBRE PAPEL 275 X 205 mm.
Reproducido a partir de Catálogo Evaristo Valle: Dibujos – 1986, pagina 67.
Museu de Bellas Artes de Asturias.



FIGURA 10: VALLE, EL VALS 1901.
LÁPIS E AQUARELA SOBRE PAPEL. 290 X 235 mm.
Reproduzido a partir de Catálogo Evaristo Valle: Dibujos – 1986, pagina 90.
Museu de Bellas Artes de Asturias.



FIGURA 11: VALLE, FLORENCIO RODRÍGUEZ DEL VALLE, 1906.
OLEO SOBRE TELA 26 X 24 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 143.
Fundação Museu Evaristo Valle.

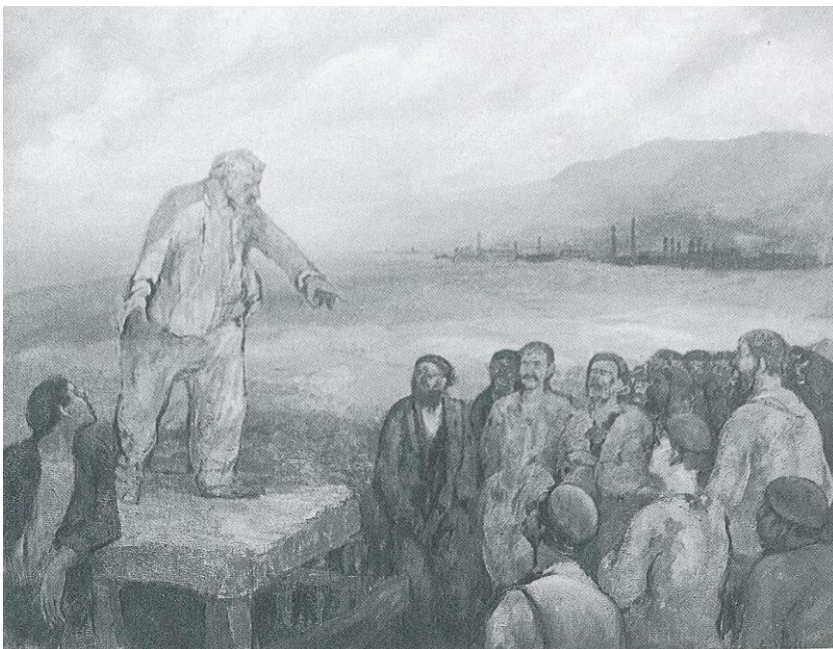


FIGURA 12: VALLE, PROPAGANDA EN LA MINA, 1912.

OLEO SOBRE TELA 50 X 66 cm.

Reproduzido a partir de Catálogo: Dos pintores ante la mina, M.Moré e Evaristo Valle – 2007, pagina 12.

Museu de Bellas Artes de Asturias



Também chamado: “O orador”, do qual só conservamos a imagem branco e preto, que foi resgatada de uma fotografia da época, pois o paradeiro da pintura é desconhecido. A forte recorrência de Lenin, pode estar sendo retomada na pintura de Valle.



FIGURA 13: ZULOAGA, EL CRISTO DE LA SANGRE, 1911.
OLEO SOBRE TELA.

Reproduzido a partir de Catalago Arte para um Siglo: I. Cambio de Siglo (1881-1925),
pagina 42.

Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia.

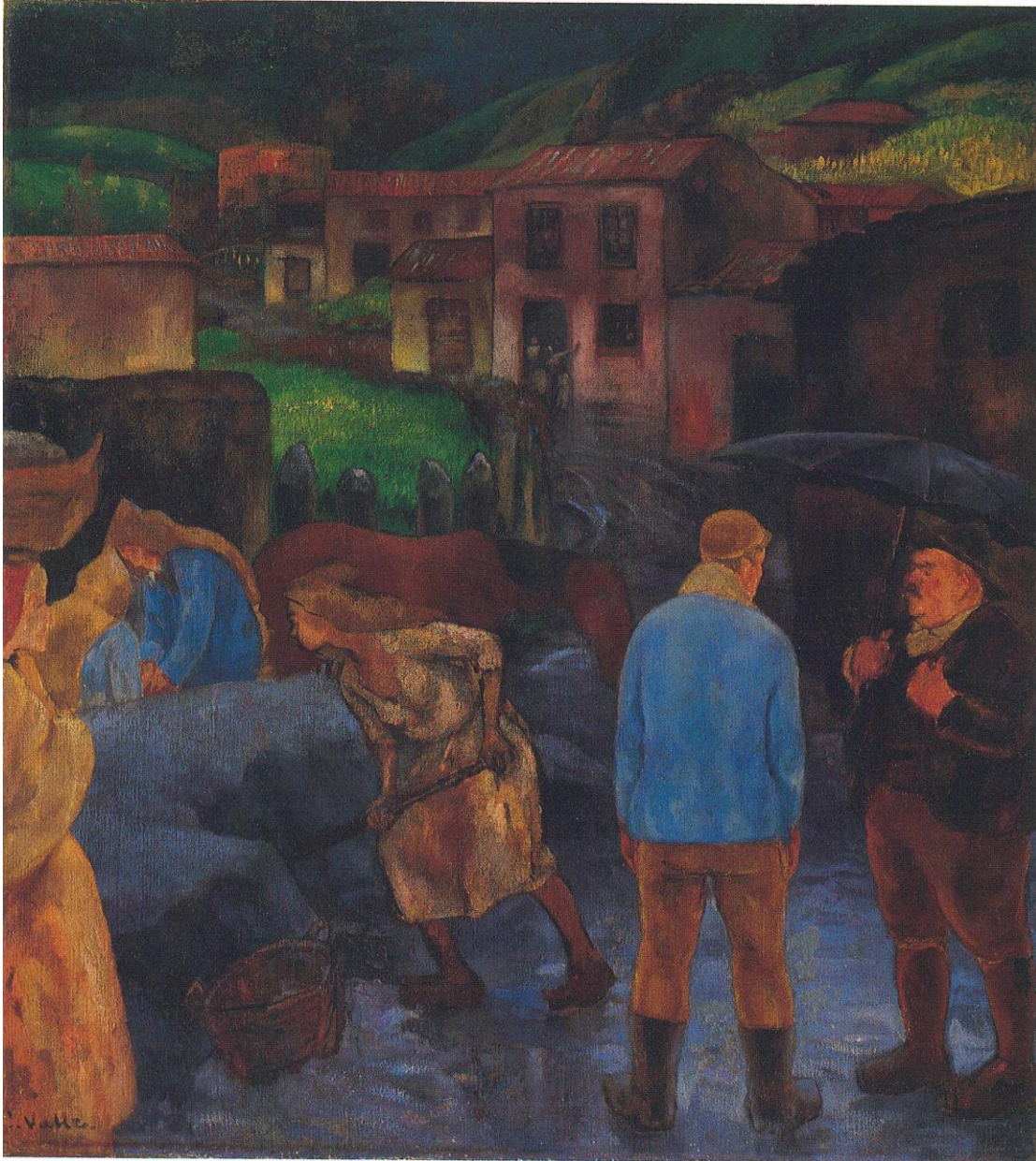


FIGURA 14: VALLE, EN LA CUENCA MINERA, 1929.

OLEO SOBRE TELA 99 X 90 cm.

Reproducido a partir de Catálogo: Dos pintores ante la mina, M.Moré e Evaristo Valle – 2007, pagina 31.

Museu de Bellas Artes de Asturias.



FIGURA 15: VALLE, PROPAGANDA EN LA MINA, 1943.

ÓLEO SOBRE TELA, 78 x 97,5 cm.

Reproducido a partir de Catálogo: Dos pintores ante la mina, M.Moré e Evaristo Valle – 2007, pagina 40.

Museu de Bellas Artes de Asturias.



FIGURA 16: VALLE, LA ABUELA DEL PINTOR, 1910.

ÓLEO SOBRE TELA, 79 x 65 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina156.

Fundação Museu Evaristo Valle.

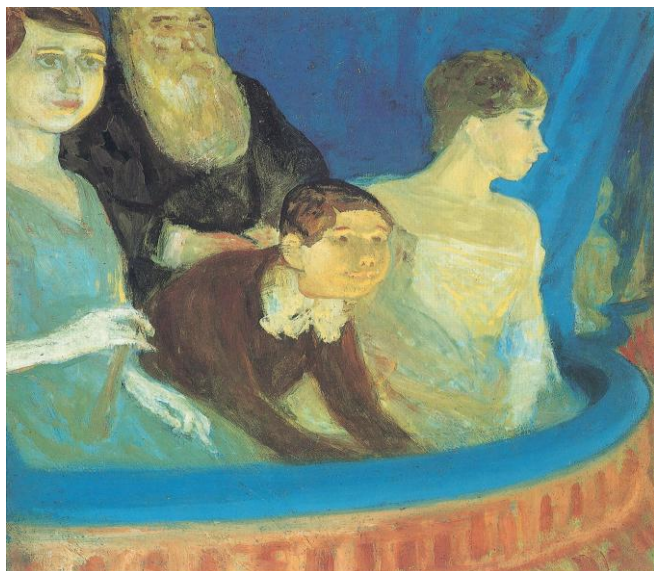


FIGURA 17a: VALLE, EL PALCO FAMILIAR, 1917.
ÓLEO SOBRE CARTÃO, 44 x 36 cm.

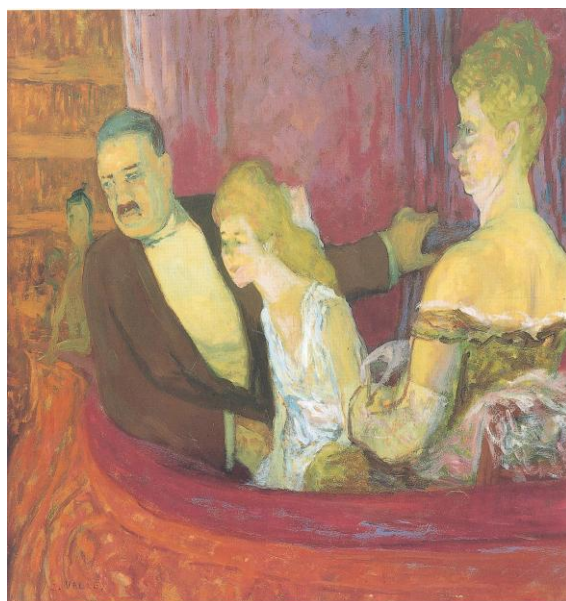


FIGURA 17b : VALLE, EL PALCO DE
LA MENINA RUBIA, 1917.
ÓLEO SOBRE CARTÃO, 44 x 36cm

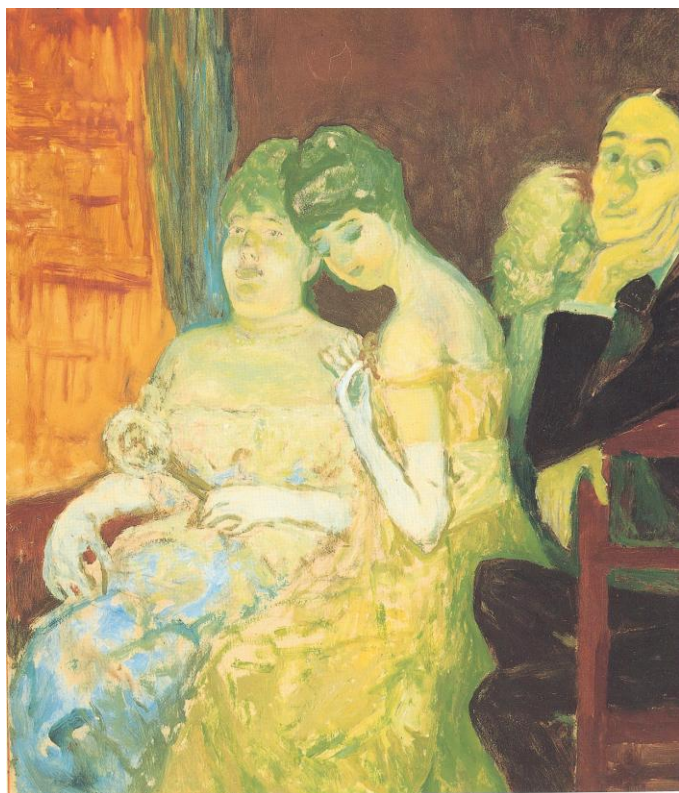


FIGURA 17c: VALLE, EL PALCO DEL GOMOSO, 1917.
ÓLEO SOBRE CARTÃO, 44 x 36 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, paginas 164, 166 e 168.
Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 18: VALLE, LAS TRES BRUJAS, 1945.

ÓLEO SOBRE TELA, 101 x 91 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 199.
Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 19: VALLE, EN LA FUENTE, 1945.

ÓLEO SOBRE TELA, 101 x 89 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, página 201.

Fundação Museu Evaristo Valle.

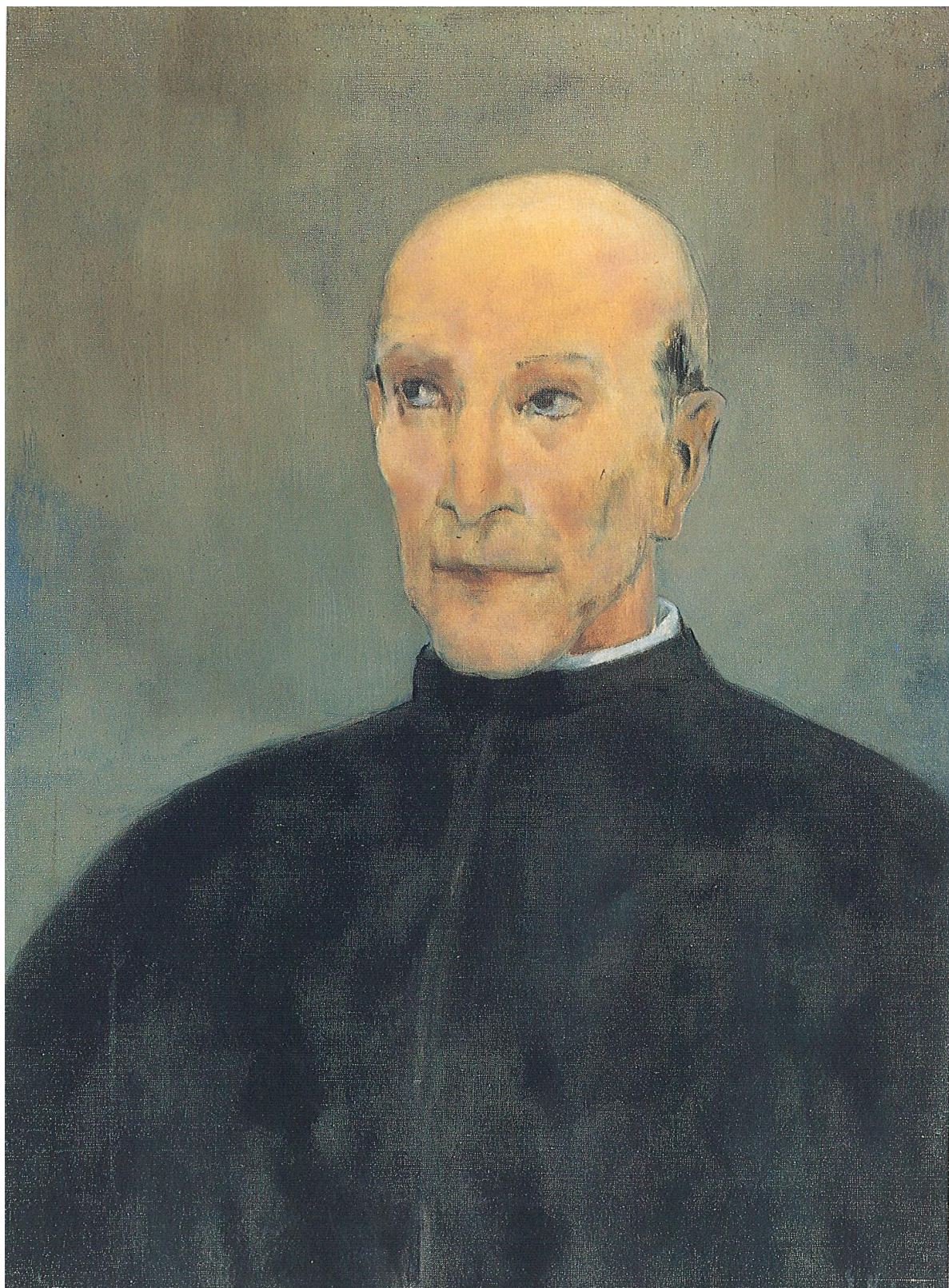


FIGURA 20: VALLE, EL JESUITA, 1949.

ÓLEO SOBRE TELA, 69 x 52 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, página 211.

Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 21: Guerra Civil Espanhola BARCELONA
Guerra Civil Española – Fotografías inéditas. Madrid, Ed. Susaeta, 2009.
Livro de fotografias dos fotógrafos do periódico francês *Illustration*.



FIGURA 22: VALLE, CARNAVALADA NA CUENCA MINERA, 1925.

ÓLEO SOBRE TELA, 81 x 102 cm.

Reproduzido a partir de Catálogo: Dos pintores ante la mina, M.Moré e Evaristo Valle – 2007, pagina 28.

Colecion Arando.



FIGURA 23: VALLE, EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS EN GIJON, 1903.

LÁPIS E AQUARELA SOB PAPEL, 495 x 660 mm.

Reproduzido a partir de Catálogo Evaristo Valle: Dibujos – 1986, pagina 94.

Museu de Bellas Artes de Asturias.



FIGURA 24: VALLE, PIERROT, 1909 – 1912.

ÓLEO SOBRE TELA, 107 x 98 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, página 152.

Fundação Museu Evaristo Valle.

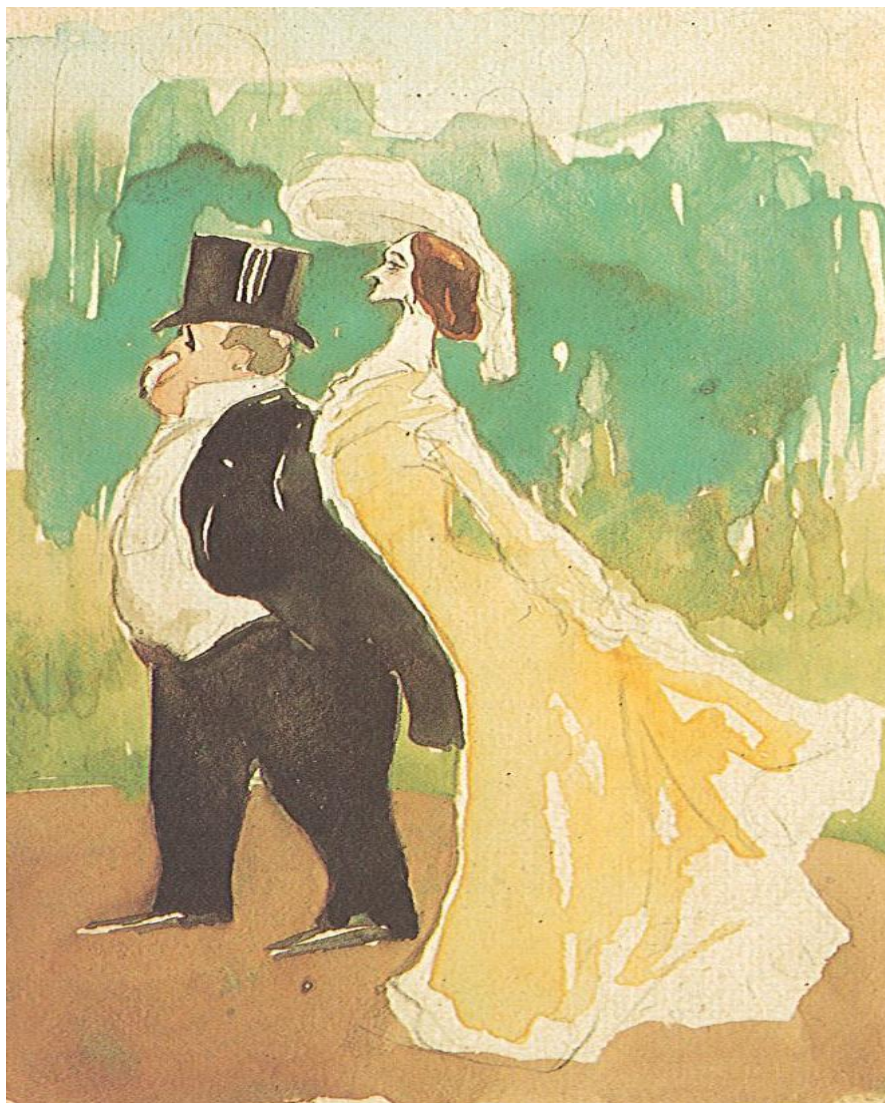


FIGURA 26: VALLE, PAREJA PARISIENSE, 1903.
LÁPIS E AQUARELA EM PAPEL, 140 x 90 mm.
Reproduzido a partir de Catálogo Evaristo Valle: Dibujos – 1986, pagina 105.
Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 27: VALLE, FINAL DE UNA PARTIDA AMISTOSA, 1917.

LÁPIS E AQUARELA EM PAPEL, 180 x 250 mm.

Reproduzido a partir de Catálogo Evaristo Valle: Dibujos – 1986, página 129.

Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 28: VALLE, LA PARTIDA, 1903.

LÁPIS E AQUARELA EM PAPEL, 160 x 160 mm.

Reproduzido a partir de Catálogo Evaristo Valle: Dibujos – 1986, página 102.

Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 29: VALLE, ELEGANTES Y MENDIGOS - CARTÃO POSTAL, 1904.
 LÁPIS, AQUARELA E GUACHE SOBRE PAPEL, 95 X 140 mm.
 Reproduzido a partir de Catálogo Evaristo Valle: Dibujos – 1986, página 108.
 Fundação Museu Evaristo Valle (Doação Erpo S.A.).

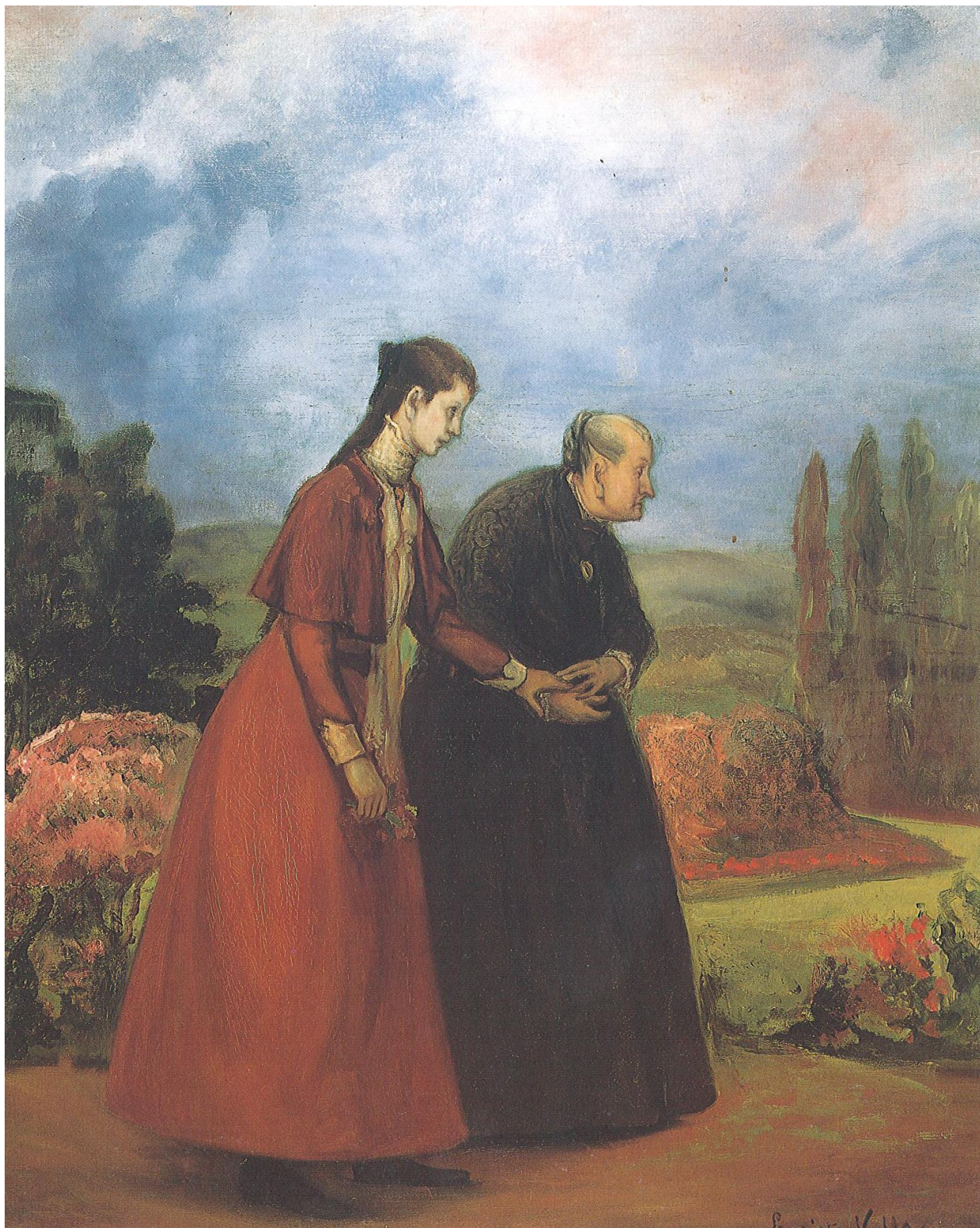


FIGURA 30: VALLE, LA NIETA ENFERMA , 1905

ÓLEO SOBRE TELA, 113 X 89 cm

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 137

Fundação Museu Evaristo Valle



FIGURA 31: VALLE, EI PALCO DE LA MENINA RUBIA, 1917.
ÓLEO SOBRE CARTÃO, 44 x 36 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, paginas 166.
Fundação Museu Evaristo Valle.

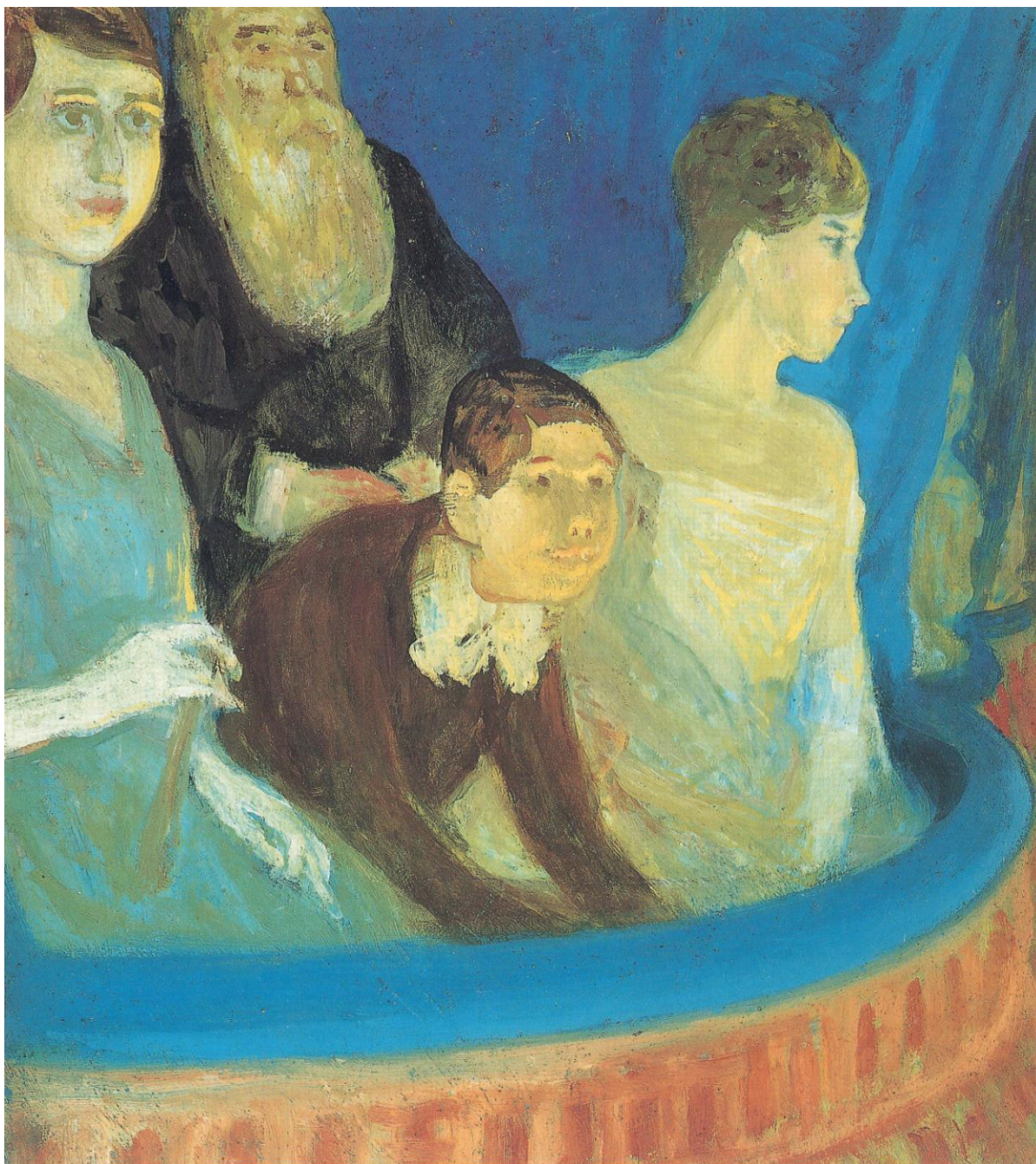


FIGURA 32: VALLE, EI PALCO FAMILIAR, 1917.

ÓLEO SOBRE CARTÃO, 44 x 36 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, paginas 168.

Fundação Museu Evaristo Valle.

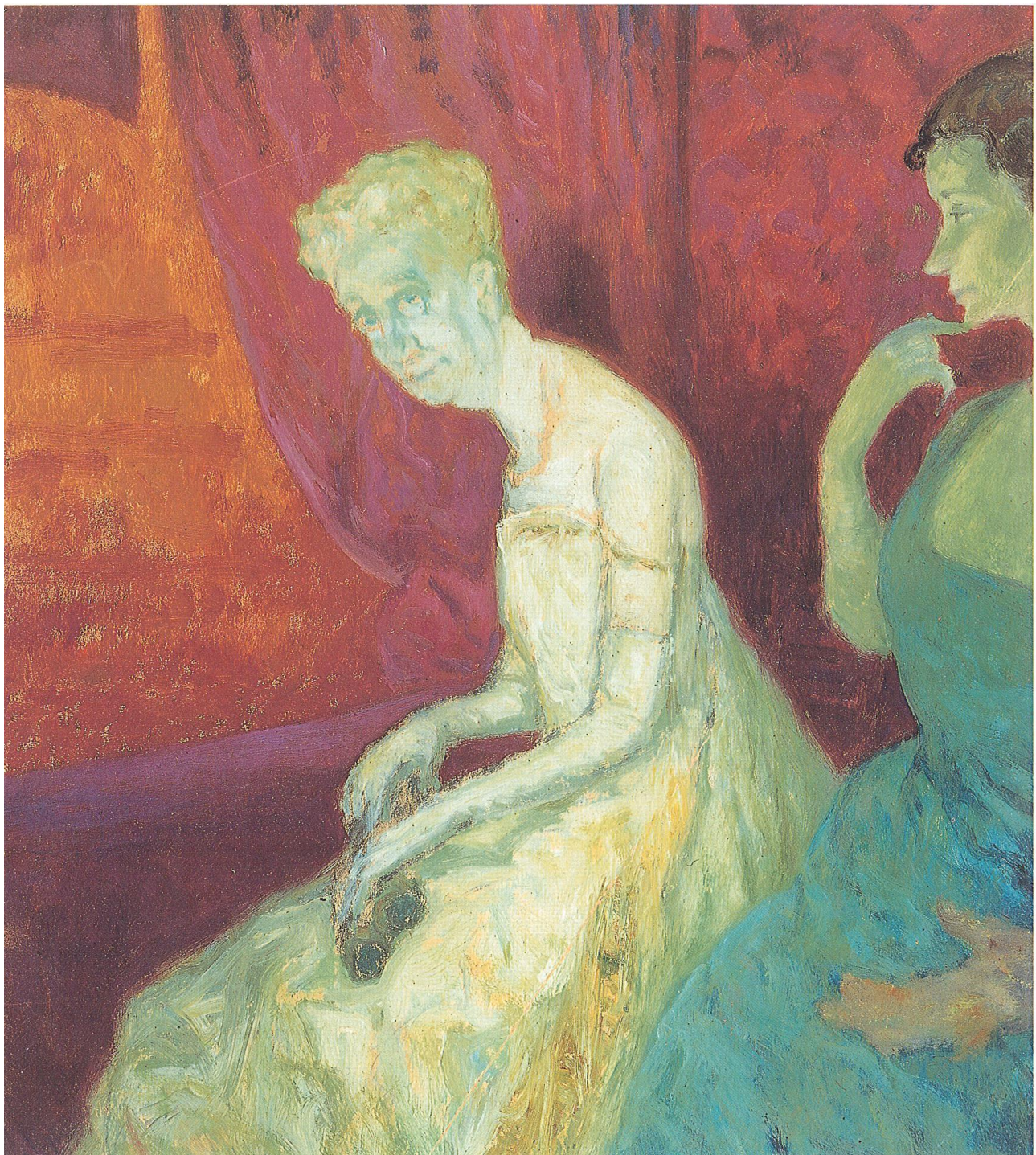


FIGURA 33: VALLE, EL PALCO DE LA VIEJA DAMA, 1917.
ÓLEO SOBRE CARTÃO, 43 X 36 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 171.
Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 34: VALLE, BAILE DE CARNAVAL, 1917.

ÓLEO SOBRE CARTÃO, 42 X 62 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 174.

Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 35: VALLE, ELEGANTES DE GIJÓN, 1917.

ÓLEO SOBRE CARTÃO, 53 X 72 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 173.

Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 36: VALLE, CARNAVALADA, 1948.

ÓLEO SOBRE TELA, 50 X 66 cm.

Reproduzido a partir do Catálogo J. Thaidigsmann – 1996, pagina 55.

Colecion Pedro Masaveu.



FIGURA 37: VALLE, CIPRIANO, EL HOJALATERO, 1945.

ÓLEO SOBRE TELA, 101 X 91 cm.

Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 196.

Fundação Museu Evaristo Valle.

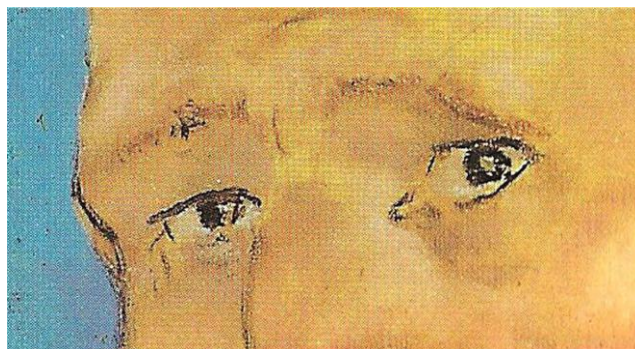
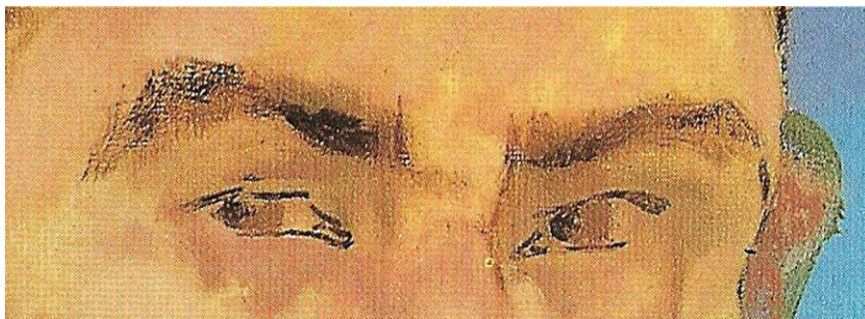


FIGURA 38: VALLE, DETALHES DE TIPOS DE MAR: OLHOS E SOBRANCELHAS, 1950.
ÓLEO SOBRE TELA, 50 X 66 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 216.
Fundação Museu Evaristo Valle.

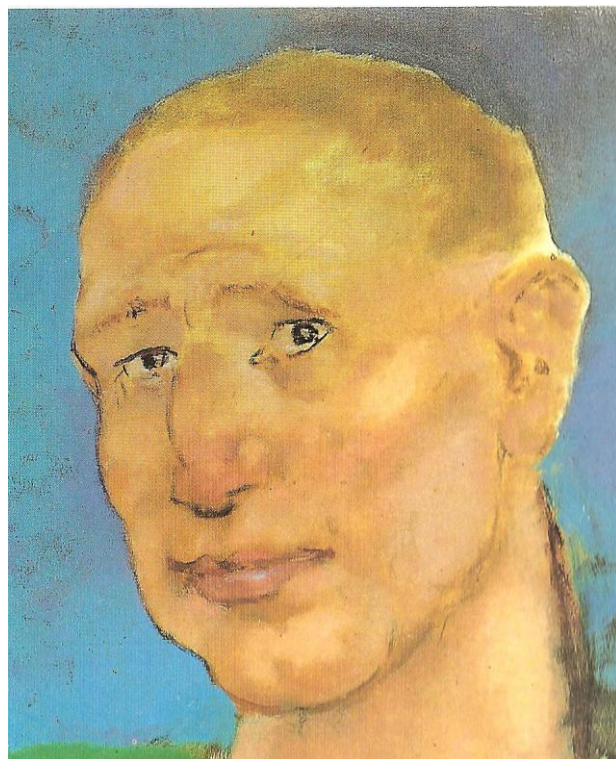
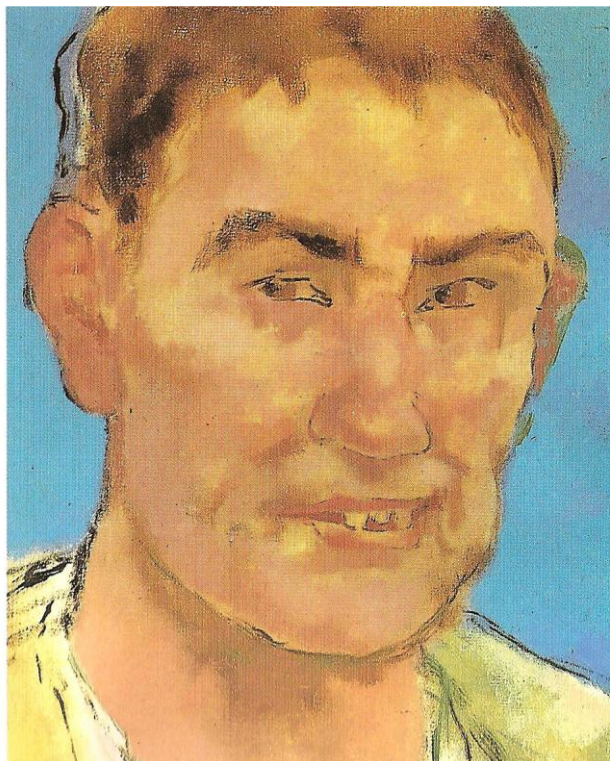


FIGURA 39: VALLE, DETALHES DE TIPOS DE MAR: ROSTOS, 1950.
ÓLEO SOBRE TELA, 50 X 66 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 216.
Fundação Museu Evaristo Valle.

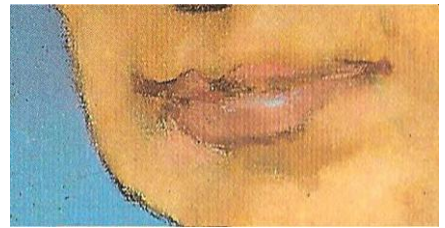
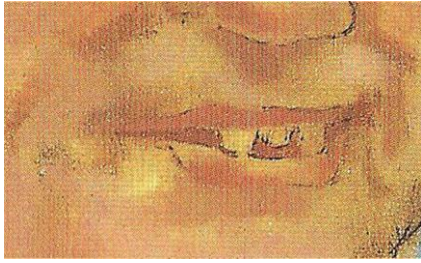


FIGURA 40: VALLE, TIPOS DEL MAR, 1950.
ÓLEO SOBRE TELA, 50 X 66 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina.
Fundação Museu Evaristo Valle.



FIGURA 41: VALLE, MI AMIGO PEDRO, EL PESCADOR, 1946.
ÓLEO SOBRE TELA, 66 X 64 cm.
Reproduzido a partir de Carantoña do Catálogo Evaristo Valle – 1986, pagina 202.
Fundação Museu Evaristo Valle.