

Disciplina clericalis: desdobramentos Pedrosa-Péret

Raul Antelo¹, Universidade Federal de Santa Catarina

No *Quixote*, a história do curioso impertinente nos conta que Anselmo, guiado por uma curiosidade doentia, decide porém testar a virtude de sua mulher e pede a Lotário, seu amigo fiel, seduzi-la enquanto ele os observa escondido. Benjamin Péret e Mário Pedrosa são o par Anselmo-Lotário de nossa história. Péret casa-se com a cantora Elsie Houston, e sua irmã, Mary, casa-se com o crítico de arte Mário Pedrosa. No Brasil, Péret adere à Liga comunista e será expulso como subversivo. A seguir, na Espanha, casa-se com Remedios Varo, pintora espanhola, que será sua companheira até 1947. Em 1956 Péret faz um elogio contundente de Maria Martins, cujas figuras relembram as de Remedios Varo. Pedrosa, pelo contrário, considera suas esculturas acadêmicas. Em suma, Péret coloca a sacralidade da vida ao passo que Pedrosa propõe a sacralidade da forma.

Palavras-chave: Autonomia. Surrealismo. Metamorfoses. Arte política

*

Au *Quichotte*, l'histoire du curieux impertinent rapporte que Anselme, poussé par une curiosité malsaine, il décide néanmoins de mettre la vertu de sa femme à l'épreuve et demande à Lothaire, son fidèle ami, de la séduire pendant qu'il les observe en cachette. Benjamin Péret et Mário Pedrosa ils sont la couple Anselme-Lothaire de notre histoire. Péret épouse la cantatrice Elsie Houston, et sa soeur, Mary épouse l'historien de l'art Mário Pedrosa. Au Brésil, Péret adhérerà à la Ligue communiste et sera expulsé comme subversif. Puis, en Espagne, il épousa Remedios Varo, peintre espagnole, qui deviendra sa compagne jusqu'en 1947. Em 1956, Pèret va faire un fort éloge de Maria Martins dont ses figures rappellent celles de Remedios Varo. Pedrosa, au contraire, trouve ces sculptures académiques. Bref, Péret pose la sacralité de la vie pendant que Pedrosa propose la sacralité de la forme.

Keywords: Autonomie. Surréalisme. Métamorphoses. Art politique

¹ Pesquisador 1A do CNPq. Esse texto integra-se no projeto "Caracterización del Surrealismo Hispánico" (FFI2016-75110-P).

A literatura ocidental é pródiga nas estórias dos dois amigos. São um tópico. Duplas como Orestes e Píades; Damon e Pitias; Tito e Gisippo, no *Decamerão* de Bocaccio; Timbrio e Silério, na *Galateia* de Cervantes, mas também Anselmo e Lotário, na novela do "Curioso Impertinente", no *Quixote*, nos falam da instabilidade desses dois amigos enfrentados pelo amor, tal como aliás, em *The Knight's Tale*, a primeira narrativa dos *Canterbury Tales* de Chaucer. Na nossa tradição crítica, Mário Pedrosa e Benjamin Péret, ambos casados com duas irmãs Houston, Mary e Elsie, ilustram o tópico.

Todavia, nossos dois amigos abandonam essa posição compartilhada, *de integro amico* (Petrus Alphonsi), mantida ao longo dos anos 20, quando, muito mais tarde, já em plena Guerra Fria, avaliam a obra de Maria Martins. As irmãs Houston aproximam-nos, mas Maria os separa. A condenação de Pedrosa e a louvação de Péret talvez introduzam nesse triângulo uma ausência muito presente, a de Remédios Varo, mulher de Péret, entre 1936 e 1947, que nos ajuda a melhor entender a escultora brasileira. As duas artistas surrealistas, Maria e Remédios, introduzem, com efeito, a força da coerência (Caillois) a partir de uma sólida experiência onírica; mas a discórdia entre os amigos passa, até certo ponto, por aquilo que Duchamp impôs à nossa compreensão: todo artista é uma mulher. Vamos reconstruir essa história.

Péret

Chegado ao Brasil no fim do verão de 1929, o poeta surrealista Benjamin Péret é logo entrevistado, em 2 de março, pelo crítico de artes Raul de Polillo para o *Diário de S. Paulo*, conversa que o poeta considera ridícula porque conduzida por um imbecil, "un faux journaliste qui m'a dit parler sept langues, dont le français"². Quem era esse interlocutor de Péret? Raul de Polillo (1898-1979) nasceu em São Paulo, filho de pais italianos. Foi jornalista e crítico de arte, na *Folha da Manhã*, na *Folha da Noite*, no *Correio Paulistano* e no periódico ítalo-brasileiro *Il Moscone*. É ainda autor de dois romances, *Dança do fogo: o Homem que não queria ser Deus* (São Paulo, Monteiro Lobato & Co., 1922) e *Kyrmah: Sereia do vício moderno* (Capa de Ferrignac. São Paulo, Monteiro Lobato & Co., 1924). Polillo inscreve-se, sem dúvida, na linhagem de autores como Théó Filho, Benjamin Constallat e Carlos de Vasconcelos, cujas ficções, segundo Brito Broca, combinariam duas tendências contraditórias, "uma neonaturalista, outra decadente e mórbida"³. Seu gosto artístico era de fato convencional. Em 1921, Polillo é criticado por Oswald de Andrade por suas restrições a Victor Brecheret e, no ano seguinte, um artigo atribuído a Mário de Andrade, no segundo número da *Klaxon*, refuta as críticas de Polillo à obra *Índio Pescador*, de Leopoldo da Silva. Aliás, Mário achava ele agourento, pois

² PÉRET, Benjamin. Ce que c'est que le surréalisme. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Corti, 1995, vol. 7, p. 132.

³ BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991, p. 368.

numa carta a Drummond, após nomeá-lo nada lisonjeiramente, pede ao destinatário "(faz figa)". Apesar das muitas desavenças modernistas, Polillo tentou, no entanto, reaproximar-se de Oswald⁴. Mas para o argumento erótico que aqui nos interessa, cabe lembrar que Polillo foi, em 1956, o tradutor do *Decameron*, na coleção "Edições de arte", da livraria Martins, edição prefaciada por Edoardo Bizzarri, tradutor do Rosa, e ilustrada por Gino Boccasile (1901-1952), artista destacado no desenho de propaganda e no erotismo de virilidade fascista, na Itália⁵.

Mas voltemos ao encontro entre Péret e Polillo. Diante da equívoca entrevista do dia 2 e do artigo que se seguiu, a 3 de março⁶, Péret emenda a impressão deixada nos leitores do *Diário de S. Paulo*, no dia 7 de março⁷, mesmo porque os antropófagos, que publicavam sua revista naquele jornal, também achavam o surrealismo meramente pré-antropofágico (Cunhambebinho *dixit*⁸) e por isso Péret estipula alguns traços definitórios do movimento:

1° Le surréalisme est contre l'art parce que l'art suppose des compromissions de toutes sortes et d'abord s'oppose à la sincérité totale que nous exigeons.

2° Le surréalisme n'est pas contre la logique. il l'ignore délibérément. La logique n'a rien à voir avec la poésie dont le surréalisme permet le jaillissement pur et spontané. Cela n'implique pas que les surréalistes soient dépourvus de cette logique instinctive qui est l'apanage de tout être normal.

3° Le surréalisme n'est pas contre la culture. Il dit que la culture n'a rien à voir avec la production d'une oeuvre purement surréaliste et même de n'importe quelle oeuvre sincère et empreinte d'une personnalité réelle et vivante.

4° Le surréalisme est une tentative purement désintéressée. Aucun des surréalistes n'écrit pour le public – c'est à dire en vue du succès – par conséquent ils ne cherchent ni à lui plaire ni à lui déplaire. Ils ne font aucune concession d'aucune sorte au goût du public. En cela ils sont contre la commercialisation de l'esprit.

5° L'écriture automatique qui est à la base du surréalisme, vient directement de la psychanalyse freudienne. Freud fait dire à ses sujets

⁴ Em setembro de 1926, o crítico remete desde Buenos Aires um exemplar da revista *Valoraciones* (La Plata), dedicado "Ao Oswald, o Polillo", que inclui, em papel ilustração, o "Primer salón de escritores", com desenhos e aquarelas de Marinetti, Borges, Gironde, Marechal e muitos outros.

⁵ Raul de Polillo traduziu também *O mundo perdido*, de Conan Doyle, *Os Assassínios da Rua Morgue e Outros Contos*, de Poe, *O Início e o Fim*, de Asimov, e *O falecido Matias Pascal*, de Pirandello. Polillo ainda publicou *Retrato vertical* (1936), livro sobre aviação civil e paisagem brasileira, e a biografia *Santos Dumont gênio* (1950). Ver FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. *Todas as Musas*, São Paulo, a. 9, nº 1, jul-dez 2017.

⁶ POLILLO, Raul de. Que é super-realismo? Uma entrevista com o Sr. Péret, em que não se disse nada de mais e de menos, mas que deve ser lida. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 março 1929; IDEM. O super-realismo não é coisa alguma. Vagas considerações lógicas em torno de uma teoria literária que ninguém encara com seriedade. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 mar. 1929.

⁷ PÉRET, Benjamin. O que é o surrealismo. Resposta a um imbecil. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 mar.1929; IDEM. Onde estás? *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 mar.1929.

⁸ CUNHAHMBEBINHO. Péret. *Revista de Antropofagia*, 2ª denteição, nº 1. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1929.

tout ce qui leur passe par la tête. Nous faisons de même, sans raturer ce que nous écrivons et en faisant abstraction au préalable de tout contrôle de la raison.

6° Nous sommes contre les préjugés de toutes sortes que nous méprisons hautement. Nous refusons de discuter ces préjugés et commençons par insulter les imbéciles pour lesquels ils sont valables.

7° Jusqu'à preuve du contraire, je tiens actuellement le surréalisme pour la seule entreprise valable et désintéressée parce que seule elle amène la libération totale de l'esprit. Le surréalisme appartient à tous les hommes qui sentent déjà l'absurdité de toutes les contraintes qui leur ont été imposées jusqu'ici. Il leur permet de se découvrir tels qu'ils sont, tels qu'ils devraient être.⁹

Ao permitir a descoberta de quem a gente é e de quem deveríamos ser, para Péret, o surrealismo desmonta o raciocínio dual, baseado na equação 1-0, grande axioma para "les imbéciles" como Polillo, e opta por saídas de suspensão, diferimento e inoperância dos clichês. Nesse ponto, Péret obedece à posição desdenhosa de Mallarmé (literatura vs *universel reportage*) que, nos surrealistas, se manteria com epítetos como *crétinisante*, *confusionnelle*, segundo Breton, *mercenariat de l'opinion* (Desnos) ou pura e simplesmente *canaille* (Aragon). No final desse mesmo mês de março de 1929, o poeta ainda traça, no mesmo jornal, um pequeno panorama da arte moderna¹⁰, no qual destaca "trois peintres de génie: Picasso, Miró et Arp". Deixa propositadamente de fora de Chirico, sobre quem, aliás, escrevera, em setembro de 1922, no quarto número da revista surrealista *Littérature*:

Après avoir regardé dans le cimetière les beaux tambeaux, il vit quelques morts qui s'agitaient dans leur tombe. Il les aida à sortir de leur trou et se laissa conduire par eux à une usine où des tours fabriquaient toute une orfèvrerie sentimentale. Un mannequin guidait la machine qui ne se trompait jamais. Trois oranges tournaient autour et traçaient une circonférence de 4 mètres de diamètre en 2 minutes. Dans un coin il y avait diverses planètes qui effectuaient leur habituel mouvement de rotation, et une sorte de petit animal qui se rattachait au crapaud par le charme et au serin par la forme, et qui sautait de l'une sur l'autre sans se reposer. Alors Chirico s'arrêta et sourit de nouveau. Il avait compris.

Esse panorama do surrealismo, do fim de março de 1929, interessa em particular porque ele revela a linhagem teórica do poeta. Com efeito, cabe salientar, na verdade, que a conceituação desenvolvida por Péret em torno de Picasso, Miró e Arp muito deve às ideias desenvolvidas, em *A arte do século XX*, por Carl Einstein, com quem aliás ele coincidiria, poucos anos depois, lutando na coluna Durruti, da Guerra Civil Espanhola. Diz Péret taxativamente:

⁹ O texto "O que é surrealismo. Resposta a um imbecil", de Benjamin Péret, foi publicado a 7 de março de 1929 no *Diário de São Paulo*. Cito pelas *Obras Completas* de Péret, "Ce que c'est que le surréalisme", op. cit., p. 133.

¹⁰ PÉRET, Benjamin. Pequeno panorama da pintura moderna. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1929.

A présent, l'art est mort, mort et enterré. Arp, Miró, Max Ernst, Tanguy peignent leurs rêves et non plus la traditionnelle cigarette à côté d'un verre de rhum. « Un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi », disait Rimbaud. Les paysages de Tanguy ont connu les laves incandescentes du Vésuve. Et ces laves brûlent comme du vitriol.

Ao caracterizar o surrealismo metafísico de Tanguy como *lavas de vitriolo*, Péret está indiretamente resgatando a definição do *possível* duchampiano como *mordant physique*, isto é, uma forma corrosiva de diferir a contingência. Mas o que aqui me interessa salientar é que, na sua conceituação estética, Benjamin Péret mostra não ignorar e até mesmo ter aproveitado as hipóteses de *A arte do século XX*, a obra prima de Carl Einstein, publicada em 1926. No capítulo intitulado "A geração romântica", por exemplo, Einstein estipula os dois conflitos fundamentais das artes plásticas francesas: acomodar-se à realidade com unção religiosa ou idealizá-la admirativamente. O mesmo verificava-se na poesia. O *Lance de dados* permaneceria incompreendido ou desconhecido e Lautréamont continuaria, ora anônimo, ora rebaixado à condição de monstro de exceção. No entanto, lia-se fartamente Baudelaire, prosélito do catolicismo que, tecnicamente, era um velho latinista e, moralmente, alguém corroído por poirentos pecados capitais. E Flaubert, o romântico converso, só podia exibir um pedantismo pequeno-burguês, muito afeito à declamação. Contra esse decadentismo, Einstein reivindicava o vitalismo de Nietzsche e de Freud como arma contra o pior desvio: tomar a arte como bibelô, como passatempo descompromissado. A essa tarefa teria contribuído, decisivamente, o cubismo, transformando não só a noção de espaço, mas também a de tempo, o anacronismo, pautado não já pela triunfante *simultaneità* técnica do futurismo, mas, fundamentalmente, pela pluralidade de perspectivas do *simultaneisme* cubista.

Mas talvez onde a sintonia entre Carl Einstein e Benjamin Péret se torne mais relevante (o crítico alemão elogia explicitamente o *Grand Jeu* de Péret, que reputa o empreendimento mais audacioso dos surrealistas) seja a leitura que ambos nos propõem de Miró. Péret, cronista cinematográfico de *L'Humanité* e cujo ritmo tresloucado foi comparado por Breton ao humorismo dos filmes de Mack Sennett, vê, em Miró, um espelho:

Qui ne voit la relation entre les peuts personnages de Miró et la famille de Félix le Chat, ces magnifiques dessins animés – ce que le cinéma nous a donné de plus vivant, avec les films comiques américains : Mack Sennett, Sunshine, Christie Comedies, etc.¹¹

E na conclusão do panorama do *Diário de S. Paulo*, o poeta Péret admite, enfim,

Si je vois un gigot rôti danser et voleter au rythme des éclairs, il m'est impossible de ne pas penser qu'il vient d'une Ferme ou d'un Paysage

¹¹ IDEM. *Oeuvres complètes*, op.cit., vol. VII, p. 300.

catalan de Miró. Un immense éclat de rire anime tous ses tableaux : la grande inconscience de l'enfance les traverse de part en part, et même La Maternité est « umore » à la façon de Jacques Vaché.¹²

Ora, Carl Einstein, coincidentemente, afirma que, diante de obras de Miró tais como *Terra Arada, Camponeses Catalães* ou *Interiores Holandeses*, era impossível não pensar em Hieronymus Bosch e em influências flamengas, dado o combate grotesco, o malabarismo de associações e de alucinações dançantes aí sugeridas. Seus quadros continham o humor de uma farsa campesina: com personagens destruindo ou construindo um quebra-cabeça de figuras, ambientes, desejos, hilaridade... Para Einstein, Miró renunciara à tensão dialética, cujas exigências utópicas embelezam o parceiro, assim como fugira da metamorfose comparativa, em proveito de uma ignorância mais simples ("o grotesco, como meio de assassinato, é realmente fraco demais" - explica). Suas figuras são assim constelações para crianças, que substituem os contrastes de associações por uma iconografia que ultrapassa em muito a anedota. Homem fincado à terra, como autêntico Hermes ibérico, Miró é uma telepatia arcaizante, o retorno dos mitos obedecendo a uma intuição sem fio, de simplicidade pré-histórica, cada vez mais arcaico. E essa ideia de que Miró não busca a história, mas aprofunda a arqueologia, se traduz, no final da nota de Péret para o *Diário de S. Paulo*, afirmando que

Mais Miró ne me paraît pas encore avoir donné tout ce dont il est capable. Ses personnages, ses insectes, ses animaux sont déjà partis; ses avions n'ont plus besoin d'atterrir pour que les passagers puissent embarquer, car l'escalier a été baissé et tous peuvent embarquer. Et Miró part, monté sur l'avion de l'imagination. Où va-t-il ? Personne ne le sait, même pas lui. Mais où qu'il aille, je suis certain de le rencontrer en pays ami.

Ora, Péret, tanto quanto Einstein, insubordina-se contra a mania baudelairiana de adorar as imagens, porque essas imagens eram duplos dos deuses e dos mortos. Nenhum deles compartilhava tampouco a crença corriqueira e banal de que o mundo parecesse mais seguro pelo fato de não ser demonstrável. O corpo mortal do homem se tornara o signo dos imortais. Nesses tipos idealizados, porém, batiam-se todos os recordes em matéria de tipos eugênicos, configurando a base banal, erótica e otimista da estética acadêmica. Assim, a tudo o que era problemático, opunha-se uma unidade ainda não comprometida: a figura humana. A possibilidade de repetir as coisas tranquilizava aqueles que temiam a morte. O mundo dos duplos pictóricos respondia então a uma necessidade de eternidade. Enfraquecidas esteticamente para aumentarem a fixidez da realidade, as imagens tornavam-se então mais seguras, porém também mais duráveis que o próprio homem. A tautologia dava assim uma garantia contra a morte, e a certeza das coisas confirmava-se através das imagens. Praticava-se, em consequência, um culto ancestral em face dos objetos e, portanto, nas naturezas mortas, símbolos das alegrias da

¹² IDEM. *Ibidem*, p. 301.

propriedade, dominava o mero positivismo plástico, a preguiça biológica. A realidade tinha se hipertrofiado: nela se enxertavam glândulas de evolução; enchiam-na de uma teleologia otimista que não passava de um *ersatz* metafísico, nos dizia o dadaísta Einstein.

Frente aos dados imediatos, desmancha-se assim a realidade mista; podendo-se até falar de uma ascese análoga à dos místicos, de um retiro no distrito da visão autônoma. Aquilo que caracteriza, portanto, as épocas míticas, dizia Carl Einstein, é o senso da grande construção e das formas tectônicas; uma hierarquia das formas que desaparece com o emprego dos detalhes táteis e dos equivalentes pictóricos. Dominam aí as superfícies e a frontalidade. Einstein constata então que são as épocas arcaicas que sempre fazem esse uso das formas tectônicas. As pinturas do período paleolítico, por exemplo, revelam formas muito mais ricas que as do período neolítico. Nota-se, porém, uma dura ditadura sobre os objetos; o senso arquitetural domina, como se quisessem se defender das forças irracionais e evitar assim o cruel império dos objetos. Não querendo apontar o lado negativo do gosto primitivo, às vezes é por fadiga que se procuram as soluções sumárias e busca-se simplificar a herança histórica. Oferecem-se, em compensação, formas abreviadas, nas quais o espectador projeta automaticamente os detalhes. É contra esse esquematismo da percepção que se posiciona Einstein.

Tanto ele quanto Péret inclinavam-se, em suma, pelo cubismo analítico porque, em vez de apresentar o resultado de uma observação, ele nos fornece o resultado de uma visão, que os objetos, aliás, não interrompem. O motivo é função da visão do homem e o fator decisivo é o volume, que não é idêntico à massa, porque o volume é uma totalização de movimentos óticos descontínuos, através da figuração plana e simultânea de tais movimentos. Os cubistas começaram então eliminando o motivo convencional, situado na periferia dos processos visuais, uma vez que ele já não é mais uma coisa objetiva, separada do espectador, mas algo que participa da atividade dele. Preciosos, os objetos são signos estáveis das ações ausentes: apreciamos a semelhança como uma segurança acerca da vida, e aceitamos também o mundo como simples tautologia. O principal mérito do cubismo, portanto, é o de ter destruído as imagens mnemônicas. A tautologia fornece ilusão de imortalidade às coisas, e é por meio das imagens descritivas que se tenta evitar o aniquilamento do mundo pelo esquecimento. Essa compreensão da vanguarda separou a imagem do objeto, eliminou a memória e fez do motivo uma figuração simultânea e plana das representações de volume, de tal sorte que, enquanto o impressionismo dissociava pela cor, o cubismo dissociava tectonicamente, o que supõe, por um lado, uma complicação do espaço, mas por outro, uma simplificação dos meios.

Através dessas apresentações dinâmicas, a dimensão mnemônica (aquela que se concebeu no tempo) torna-se integrada, graças à dissociação plana e ao fato de se expor à multiplicidade dos eixos das figuras. Não se imita o volume, mas dele se oferece um equivalente autônomo; e a totalidade nos parece ainda mais

forte, por conta do que se diz das partes separadas. Essa simultaneidade permitiu pôr em marcha atos óticos até então inconscientes. E aqui entra, talvez, a parte da teoria einsteniana que mais seduz a Péret¹³.

Como o crítico alemão, o poeta surrealista também considera que o homem inventou o absoluto para que sua miséria fosse defendida por alguém maior do que ele: Deus é a antítese dialética das imperfeições humanas. As entidades ideais servem de compensação à miséria: é por isso que as qualidades atribuídas aos deuses descrevem por contradição os defeitos e a baixeza do criador dos deuses e o absoluto se define como a soma das compensações da miséria humana. Para criar uma noção tão perfeita, que antecipa aliás aquilo que Lacan chamaria de *Real*, como forma de suspender a hegemonia do imaginário, o homem teve de renunciar a seu próprio e miserável conteúdo. O absoluto é poderoso justamente por ser perfeitamente vazio: é graças a esse caráter que ele representa o cúmulo da verdade. Não se pode demonstrar nada pelo absoluto: ele é precisamente a verdade suprema que permanece indemonstrável. Dele só podem ser verificados os detalhes, os entreatos, as montagens. É assim que as obras de arte são, em última análise, indemonstráveis, pelo simples fato de estarem separadas, como o absoluto, do objeto. Tais posições de deslocamento desajustado entre arte e natureza seriam desenvolvidas por Péret na sua leitura da exposição Maria Martins em 1956, onde ouvimos, aliás, ecos da teoria do mimetismo que vinha sendo desenvolvida por Roger Caillois (*O jogo e os homens*, 1957; *Medusa & Cia*, 1960), que por sinal são ponto de partida para o anamorfismo escópico de Lacan.

Se os seres antediluvianos antecipam a fauna de hoje, não estou longe de pensar também que as esculturas de Maria anunciam um mundo que ainda não existe, a não ser que ele prolifere em outras esferas, fora da nossa vista; mas debaixo de que céus? Em sua obra os três reinos se interpenetram, se condensam e se completam, como os insetos miméticos que asseguram a ligação entre o vegetal preso e o ser que se move. A analogia, porém, se detém aqui, pois o inseto se limita a simular a planta, como Charlie Chaplin que, em um de seus primeiros filmes, se transformava em lampadário, adotando assim uma passiva atitude de defesa. Maria, pelo contrário, tende a provocar a natureza, a estimular nela novas metamorfoses, cruzando o cipó com o monstro legendário donde ela provém, a pedra com o pássaro fóssil que dela se evade. Incesto e violação? Que importa este incesto se uma vida ardente dele deve nascer, e para o diabo mil violações se esta fecundação forçada deve dar ao mundo seres mais cintilantes e vibrantes que seus progenitores! (...) Não conheço nenhuma escultura que dê uma tradução

¹³ Sobre o particular, ver EINSTEIN, Carl; KAHNWEILER, Daniel-Henry. **Correspondance 1921-1939**. Trad. e ed. Liliane Meffre. Marselha: André Dimanche Editeur, 1993; MEFFRE, Liliane. **Carl Einstein 1885-1940**. Itinéraires d'une pensée moderne. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002; IDEM. Carl Einstein e a revista Documents. **Arte & Ensaios**, [S.l.], nº 30, p. 104-116, abr. 2016; DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (ed.). **Fronteiras**. Arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

tão precisa destes eternos começos do mundo e represente tão fielmente esta vida das grandes profundidades subitamente emersa, presidindo desde logo ao nascimento futuro de seres novos dos quais não se sabe ainda se eles serão humanos.¹⁴

Essa compreensão da escultura de Maria equiparada à floresta amazônica define ambas como forças destrutivas e, por isso mesmo, reconstrutivas, cuja aniquilação implica a metamorfose e o ultrapassamento, em que a forma primigênia configura, em última análise, uma constelação genésica e, portanto, mítica¹⁵. A questão do bipolo entre fármaco e veneno traça assim uma ponte significativa com o estilo metafísico de Remédios Varo, notadamente os trabalhos de encomenda para os laboratórios Bayer e para o Ministério de Saúde Pública da Venezuela. Pensemos em obras como *Insônia*, *Amebíase* ou *Paludismo*, todas três de 1947, *Dor reumática* (1948), *O alquimista* (1955), cujos ecos de Maria Helena Vieira da Silva são incontestáveis, ou mesmo *Minotauro* (1959), evocando a lendária revista parisiense onde muitas dessas ideias foram estampadas inicialmente¹⁶. A linha de fuga seria *O pátio* (1959), o primeiro curta metragem de Glauber Rocha, não só no contraste enxadrezado do solo mas também na sombra de ambas as Lygias, Pape e Clark, bem como na montagem musical, misto de Varese e Pierre Henry. Fecha-se assim o círculo anamórfico das pervivências: Péret vê as figuras de Maria e nelas evoca as de Remédios Varo¹⁷. Porém, mais do que reconhecermos a existência de um sublime e bretoniano “eterno feminino”, verifica-se, em ambas, a inexistência da mulher, isto é, a postulação da singularidade absoluta.

Pedrosa

¹⁴ PÉRET, Benjamin. O depoimento de um poeta surrealista sobre a escultora. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1956. Também em *Maria Martins* [catálogo]. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997, p. 31.

¹⁵ IDEM. La lumière ou la vie. *Le surréalisme, même*, Paris, n° 5, p. 42-45, primavera 1959; IDEM. *Dans la zone torride du Brésil*. Visites aux Indiens. Paris: Les éditions du chemin de fer, 2014.

¹⁶ DIEGO, Estrella de. *Remedios Varo*. Madrid: Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, 2007; VARO, Beatriz. *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

¹⁷ Caillois apontara essa questão. “Ese mundo es enteramente insólito, en todo punto incomparable con el mundo familiar, y no obstante los diversos elementos que lo componen han sido tomados del mundo real. Pero han sufrido, entrando en el universo nuevo, una misteriosa transformación. Ya no son completamente los mismos. A veces han cambiado de materia, a veces de forma, a veces de dimensión. No obedecen a las mismas leyes, no se desplazan de la misma manera, no tienen ya las mismas propiedades. Los cuerpos más duros, la piedra o los metales, se han vuelto solubles y permeables o arrugables. En suma, ese universo es identificable e imposible a la vez. No encontramos en él monstruos, larvas o artefactos venidos de planetas lejanos. Todo en él es terrestre y conocido, pero respondiendo a otra economía y provisto de otras propiedades. Además, ese mundo desconcertante posee, y ésa es su fuerza, una indiscutible unidad: no consiste en mil desmentidos heteróclitos infligidos al mundo real. Entonces no merecería el nombre de mundo sino que aparecería como una suerte de baratillo de extrañezas arbitrarias e insignificantes. Aquí las extrañezas abundan, pero dejan de ser gratuitas en la medida en que se repiten y sobre todo en la que están mutuamente articuladas. Así las reglas de un juego, así las leyes de ese otro juego que debe ser necesariamente, para un observador exterior, nuestro universo”. CAILLOIS, Roger. Remedios Varo. In: _____. *Intenciones*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Sur, 1980, p. 264-265.

A abordagem social de Mário Pedrosa entra, implicitamente, em confronto, não só com a leitura política de Carl Einstein, mas, por sua mediação, com a antropologia do visível de Benjamin Péret. Trata-se de um paradoxo de mão dupla, pois assim como a esfera do político enfrenta crescentes dificuldades para abordar o social, este, por sua vez, se define por colocar obstáculos à abordagem do político. Vale a pena esclarecer, porém, que o político não é nunca a gestão (essa é a política), mas a articulação de uma possibilidade de transformação do social, sob perspectiva emancipatória, sem esquecer, entretanto, que o social é um espaço de permanentes movimentos, trocas, explorações, deslocamentos e produção de subjetividades, sem qualquer orientação necessariamente voltada ao político. Aliás, o psicanalista Jorge Alemán condiciona a própria presença do político à emergência do que ele denomina deslocamento primordial¹⁸.

É bom salientar, com efeito, que o social, que é uma estrutura de discurso, não gera de *per se* atos que pressuponham sua transformação, uma vez que, sob a perspectiva do político, o social se nos apresenta como algo relativamente inerte, gradativamente sedimentado e compulsivamente repetitivo, tal como a mídia corporativa que o amalgama. Do mesmo modo, há formas contestatárias, que outrora detinham capacidade inovadora específica perante o poder, mas que ora tornaram-se inofensivas e integradas ao universo que antes combatiam. O paradoxo é recorrente: o social, em última análise, é toda aquela posição que se resiste a ser abordada pelo político. A peculiaridade do Discurso Capitalista, teorizado por Lacan a partir de 1972, é que ele pode ser um discurso de múltiplas conexões, sem nenhum deslocamento, atravessado por muitas polarizações, porém, todas elas imaginárias, as quais, portanto, não se configuram como autênticos “antagonismos”. O social é o espaço dos jogos do poder, dos quais não estão isentos os mecanismos do gozo e, para que se instaure o político, é imprescindível, entretanto, que se ativem forças deslocadoras que atuam como evanescentes mediações entre o social e o político. Sem esse deslocamento primordial, o social integra a política às suas tramas e acaba reprimindo o político; mas, por outro lado, o político, ao prescindir do social, fracassa na tentativa de articular um projeto transformador. Esse parece-me ser o cerne do divórcio dos dois amigos, Péret e Pedrosa.

Tracemos então um rápido perfil deste último para melhor nos situarmos. Mário Pedrosa nasceu com o século no engenho da família, em Pernambuco. Secundarista na Suíça, volta ao Brasil por causa da guerra e logo fez direito no Rio de Janeiro, onde o pai assumira vaga no Senado. Começa a carreira de jornalista, no *Diário da Noite*, de São Paulo, em 1924, e, a seguir, filia-se ao PCB. Em 1927, frequenta a Escola Leninista Internacional de Moscou, aderindo à Oposição de Esquerda Internacional. Regressa ao Brasil, trotsquista, em 1929, quando conhece seu cunhado Péret. Em 1938, é forçado ao exílio na França, onde participa do congresso de fundação da IV Internacional. Rompe com

¹⁸ ALEMAN, Jorge. *Soledad: Común*. Políticas en Lacan. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

Trotsky em 1940 e, ao retornar ao Brasil, foi preso em 1941. O pai consegue libertá-lo e despachá-lo aos Estados Unidos, onde trabalha na União Pan-Americana. É então que aprofunda seus estudos de arte. Com o fim da guerra retorna ao país e funda o periódico *Vanguarda socialista*. As “Diretivas” do primeiro número deixavam claro o programa da revista:

Não é órgão de nenhum partido, não está sujeita a nenhuma disciplina partidária; é um trabalho coletivo de vários companheiros irmanados por um mesmo ideal e mais ou menos estruturados pela mesma base cultural marxista. Os editores deste semanário também não pertencem a uma mesma organização política, acontecendo aliás que muitos deles não fazem parte de partido algum. Não é jornal de agitação para a massa; é um jornal de vanguarda. [...] O grupo de camaradas que se decidem a lançar o presente semanário tem isso de comum: a necessidade de se reorganizar o movimento socialista proletário, nacional e internacionalmente, sobre novas bases, e começando tudo de novo. [...] Tentaremos tirar a experiência das formidáveis experiências que vêm abalando a humanidade, desde a Primeira Grande Guerra mundial e a Revolução Russa, até os carregados dias de hoje, albosres pálidos da nova era atômica. Não olharemos nenhuma ideologia, muito menos as oficiais, como explicação desses grandes acontecimentos.¹⁹

Conseqüente com esse programa, em 1946, Pedrosa ainda cria a seção de arte do *Correio da Manhã* e dois anos depois ingressa no Partido Socialista Brasileiro, “um socialismo impotente em uma democracia imatura”²⁰, onde também militava Antonio Candido e um de cujos candidatos a deputado era seu conterrâneo, Manuel Bandeira. Professor no Colégio Pedro II (de 1952 até os anos 70, com pequeno intervalo entre 1955-60), foi secretário do Conselho Nacional de Cultura (1961), criado por Jânio Quadros. Em 1970, perseguido pela ditadura, Pedrosa exila-se no Chile e de lá, em 1973, parte para a França, donde retorna em 1977. Em 1980 funda o PT e morre no ano seguinte.

Confirmando a diagnose acima formulada, constatamos que a atuação de Pedrosa, em *Vanguarda Socialista* e como crítico do *Correio da Manhã*, ao não produzir o deslocamento primordial, faz com que o social se integre às tramas da política e reprima, paradoxalmente, o político; mas, simultaneamente, provoca que o político, ao prescindir do social, fracasse na sua tentativa de articular um projeto transformador. Pedrosa, certamente guiado por Kandinsky, passa então a defender uma experiência individual reelaborada em nome de uma universalidade da forma que garanta a comunicabilidade da própria obra. Eis o argumento principal da sua crítica a Maria Martins. Apresentando-a como figura estranha, egressa da grã-finagem “*snoob* e da burguesia rica”, mesmo vencedora, perante seus colegas, os artistas boêmios, Maria carrega, a seu ver, uma falha de nascença.

¹⁹ DIRETIVAS. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, ano I, n. I, p. 1, 31/8/1945. Apud: KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô!* Mario Pedrosa e a política. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Perseu Abramo, 2017, p. 82.

²⁰ KAREPOVS, Dainis. *Ibidem*, p. 95-123.

Como artista, no entanto, sofre de um defeito capital: excesso de personalidade. Desse defeito surge, precisamente, o traço negativo principal de sua obra de escultora: ausência de monumentalidade. Ela carece do senso alto da forma. Nas suas obras maciças, estátuas, dorsos, essa carência de monumental resalta. Instintivamente tenta ela compensá-la por um transbordamento de mau gosto personalíssimo, em que detalhes se juntam a detalhes, para dar representação a temas tirados do arsenal literário moderno sobre o inconsciente. Em suas figuras o que predomina é uma profusão de imagens ambíguas geradas pelo mesmo processo das associações de idéias no plano da inspiração poético-literária, sobretudo surrealista. Maria avança de olhos fechados e sem olhar os sinais. Perigosa motorista. Tende a explicar demais suas idéias ou suas extravagâncias.

O fundo de seu impulso criador não é plástico, mas discursivo. Revela-se, nessas obras, com despudor sublime e demasiada satisfação a personalidade da escultora. Há nisso tudo, é verdade, certo fundo inconsciente de exibicionismo, fruto de insuperado infantilismo psíquico ou de uma ingenuidade total, que desarma porque não se guarda, não se poupa ou não se inibe. E nesse defeito ou nesta qualidade, como queiram, está o segredo da explicação artística de Maria.²¹

A restrição de Pedrosa vai na contramão do que nos proporia Heidegger em sua célebre conferência de 1964 sobre a arte, em particular, a escultura, e o espaço. Para o filósofo, o espaço *espaça*, isto é, ilumina, liberta. O espaço é aquilo com o que o escultor se confronta e o escultor nada mais é do que um artista que, a seu modo, confronta-se com o espaço. O homem não faz o espaço, que não é nenhum modo subjetivo da intuição, nem nada objetivo como um objeto. O espaço, esse vazio, precisa do homem para espaçar como espaço. Essa relação misteriosa, não só com o espaço mas também com o tempo, revela o “Ser-com” do homem, uma definição circular em que a arte define o sujeito e este, por sua vez, define a arte.

Alias, a restrição de Pedrosa não faz senão ecoar a leitura de Clement Greenberg no *The Nation* (27 maio 1944), que avaliava a escultura de Maria como “the last completely living manifestation of academic sculpture”, fulminando-a com o argumento de que “the impulse is baroque, not modern, and is given by Latin colonial décor and tropical luxuriance”²². Os assuntos amazônicos animam então sua forma, mas ela não é forte o suficiente para ir além de simples efeitos decorativos. Essa posição de Greenberg radicaliza os extremos (sua famosa disjuntiva entre vanguarda e kitsch) para uma legitimação de uma arte restauradamente elitista.

²¹ PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy A. Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 88.

²² O'BRIEN, John (ed.). *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, vol. I, p. 210.

Greenberg está, en realidad, preocupado por asegurar las bases socioeconómicas del arte de vanguardia; no está interesado en sueños utópicos. Esta posición le recuerda al lector una pregunta que atormentaba a la *intelligensia* del marxismo revolucionario durante el siglo XX: ¿quién debe ser el portador material y social, o el consumidor, de la idea revolucionaria? Es bien sabido que la esperanza inicial de que el proletariado fuera la fuerza material y rectora en la realización de la revolución socialista comenzó a menguar bastante pronto. Greenberg no espera, desde el comienzo, que las masas semieducadas sean los consumidores y los portadores materiales de las revoluciones artísticas. Por el contrario, encuentra razonable esperar que la clase dirigente, la burguesía, apoye el nuevo arte. Sin embargo, la realidad histórica de los años treinta lo lleva a la conclusión de que la burguesía ya no será capaz de funcionar como la base social, el apoyo económico y político de este arte de elevada calidad. Una y otra vez afirma que el predominio asegurado del arte de calidad solo podrá ser garantizado por el predominio asegurado de la clase dirigente. En el momento en que la clase dirigente comience a sentirse insegura, débil y amenazada por el creciente poder de las masas, lo primero que estará dispuesta a sacrificar será el arte a favor de ellas. Para mantener su verdadero poder político y económico, la clase dirigente tratará de borrar las diferencias de gusto y de crear una ilusión de solidaridad estética con las masas – una solidaridad que oculte las desigualdades reales, económicas, y la estructura de poder de la sociedad.²³

Greenberg não percebe ou neutraliza que, na arte contemporânea, o sujeito é parcialmente ativo e parcialmente passivo. Na primeira perspectiva, ao adotar um foco técnico específico, a posição é claramente de vanguarda; já na perspectiva do consumidor, a arte é percebida apenas sob a perspectiva do gozo e da fruição, o que nos permitia associá-la à esfera do *kitsch*. Em última análise, toda obra pode ser lida como “de vanguarda” ou “como kitsch”, ora a consideremos sob a espécie do modo de formar, ora a avaliemos a partir de seus efeitos na comunidade. Desmancha-se, assim, a pretensa rivalidade entre Péret e Pedrosa, nossos curiosos impertinentes Anselmo e Lotário, em nome da antiga premissa latina *usque ad aras amicus*, que Aulo Gélío explica nas *Noites áticas*. Com efeito, assim como deixava Anselmo de seguir os seus gostos para não faltar aos de Lotário; e Lotário abria mão dos seus para acudir aos de Anselmo, tão conformes andavam entre ambos as vontades, nos diz Cervantes, que não havia relógio mais infalível. Mas havia mesmo um único relógio para Péret e para Pedrosa? Certamente não. Em todo caso, o tópico serve-nos para desconstruir uma política de identidades. Como diz o romance (*Quixote*, capítulo XXXIII), os dois amigos se detém perante o sagrado. È esse o limite.

Está-me parecendo, que ou tu me não conheces, ou te não conheço a ti; engano-me; sei que és Anselmo, e tu não ignoras que eu sou Lotário; o mau é que já me não pareces o Anselmo de

²³ GROYS, Boris. Clement Greenberg: un ingeniero del arte. In: _____. *Arte en flujo*. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Trad. Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2016, p. 119-120.

antes, assim como, segundo vejo, já também te não pareço o mesmo Lotário, que devia ser. As coisas que me tens dito não são do Anselmo meu amigo, nem as coisas que tu me pedes se deviam pedir a Lotário teu conhecido, porque os amigos verdadeiros hão-de provar os seus amigos e valer-se deles, como disse um poeta, *usque ad aras*.

Trocando em miúdos, Péret sacraliza a vida, ao passo que Pedrosa, a forma.

Referências bibliográficas

ALEMAN, Jorge. *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

CAILLOIS, Roger. Remedios Varo. In: _____. *Intenciones*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Sur, 1980, p. 264-265.

CUNHAHMBEBINHO. Péret. Revista de Antropofagia, 2ª denteção, nº 1. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 1929.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (ed.). *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

DIEGO, Estrella de. *Remedios Varo*. Madrid: Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, 2007.

EINSTEIN, Carl; KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Correspondance 1921-1939*. Trad. e ed. Liliane Meffre. Marselha: André Dimanche Editeur, 1993.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. Volúpias da estesia: a prosa de ficção decadente de Raul de Polillo. *Todas as Musas*, São Paulo, a. 9, nº 1, jul-dez 2017.

GROYS, Boris. Clement Greenberg: un ingeniero del arte. In: _____. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Trad. Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2016, p. 119-120.

KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique Mariô! Mario Pedrosa e a política*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, Fundação Perseu Abramo, 2017.

MEFFRE, Liliane. *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.

_____. Carl Einstein e a revista Documents. *Arte & Ensaio*, [s.l.], nº 30, p. 104-116, abr. 2016.

O'BRIEN, John (ed.). Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1986, vol. I.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy A. Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PÉRET, Benjamin. Ce que c'est que le surréalisme. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Corti, 1995, vol. 7, p. 132.

_____. *Dans la zone torride du Brésil. Visites aux Indiens*. Paris: Les éditions du chemin de fer, 2014.

_____. *La lumière ou la vie. Le surréalisme, même*. Paris, n° 5, p. 42-45, primavera 1959.

_____. O depoimento de um poeta surrealista sobre a escultora. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1956.

_____. Onde estás? *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 mar.1929.

_____. O que é o surrealismo. Resposta a um imbecil. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 mar.1929.

_____. Pequeno panorama da pintura moderna. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1929.

POLILLO, Raul de. O super-realismo não é coisa alguma. Vagas considerações lógicas em torno de uma teoria literária que ninguém encara com seriedade. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 mar. 1929.

_____. Que é super-realismo? Uma entrevista com o Sr. Péret, em que não se disse nada de mais e de menos, mas que deve ser lida. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 março 1929.

VARO, Beatriz. *Remédios Varo: en el centro del microcosmos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.