

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

RAÚL ANTELO

Visão e potência-de-não

ZAZIE 
EDIÇÕES

Visão e potência-de-não

2018 © Raúl Antelo

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

REVISÃO DE TEXTOS

Rafaela Biff Cera

TRADUÇÃO DAS NOTAS

Fedra Rodriguez

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-17-1

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

RAÚL ANTELO

Visão e potência-de-não

ZAZIE EDIÇÕES

Sumário

Um arquivo de ruínas transvisuais	<i>9</i>
Política do visual	<i>27</i>
Ruínas	<i>53</i>
Tò dynatón: a possibilidade como impossibilidade	<i>61</i>
A natureza devora o progresso	<i>71</i>
Arquitetura biotécnica	<i>77</i>
Mito e cinema	<i>85</i>
Possibilidades	<i>91</i>

Um dos grandes méritos da abordagem biopolítica inaugurada por Nietzsche foi ter colocado não só a vida biológica mas também o próprio corpo no centro das dinâmicas políticas e, acima disso, perceber que por aí passaria, no futuro, a definição do que seja a vida. O autor de *Aurora* já admitia, por exemplo, que a felicidade, tanto nas sociedades europeias quanto nas americanas do Novecentos, seria um valor tão extenuado quanto sequioso de poder. Os homens recorrentemente (insistentemente?) recairiam na impotência (das guerras, das artes ou das crenças) porque, quando nos abandonamos a uma imagem que tudo devora e aniquila, nos deparamos também com a autêntica disposição da festa moderna. Mais livres e mais leves, porém igualmente mais frios e mais severos, buscamos alcançar, justamente, o contrário da liberdade, isto é, o poder, e poucas serão as ocasiões em que não nos encontremos também com soluções híbridas e intermediárias de servidão voluntária. Sur-

gem assim as questões. Qual é a vida melhor e como potencializá-la para seu uso mais feliz? Uma das respostas mais contundentes do pensamento contemporâneo, a “potência-de-não”, que surge como uma resposta política substituta do materialismo dialético, manifesta-se a vários níveis, de início, como uma política do desejo, através do conceito de *singularidade*; a seguir, como uma política do gesto, que resgata as fórmulas de *pathos* ensaiadas por Aby Warburg; mas não menos como uma política da profanação, voltada ao sagrado contemporâneo: o capital e sua imanente anarquia; e finalmente, como uma política do uso, ligada ao *dispêndio* (Bataille) e ao *cuidado-de-si* (Foucault), que relança a noção de *potência* que, a partir de Nietzsche, especificamente, foi proposta por Deleuze. O campo de discussão é obviamente vasto demais. Vamos, portanto, restringi-lo e tratar apenas da relação que vincula as pesquisas em torno do problema da *visão* e seu vínculo com uma *potência-do-não*.

Um arquivo de ruínas transvisuais

Em *Primitive Kunst und Psychoanalyse: eine Studie über die sexuelle Grundlage der Bildenden Künste der Naturvolker* (1927), o etnógrafo Eckert von Sydow, uma referência teórica para antropólogos como Franz Boas, destaca a relação entre o primitivo e o inconsciente, algo que Carl Einstein e Georges Bataille, Alfred Métraux e Michel Leiris aprofundariam em seus artigos para a revista *Documents*, cujas interpretações da arte primitiva enquanto expressão de angústia e da vontade do absoluto ilustravam o espírito criativo da modernidade parisiense de 1930.¹ Tanto Eckart

¹ Liliane Meffre cita “O despertar da arte primitiva”, um artigo de Von Sydow para o *Almanach 1927* (Viena: Internationaler Psychoanalytiker Verlag, 1927, p. 189), em que o antropólogo coloca Carl Einstein como exemplo dessa nova *etnologia do homem branco* em processo. Ver Liliane Meffre. *Carl Einstein (1885-1940). Itinéraires d’une pensée moderne*. Paris: Presses de l’université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 239-240. O crítico de arte Celso Kelly, diretor do Instituto de Artes na Universidade do Distrito Federal, menciona *Afrikanische Plastik* (1954) em sua coluna Letras e Artes (*A Noite*, Rio de Janeiro, 11 out. 1955).

von Sydow como Paul Rivet, que dirigia o Museu do Trocadero, bem como Georges-Henri Rivière, seu subordinado, ou André Schaeffner, Maurice Leenhardt ou Marcel Griaule, além dos já citados, emprestaram a *Documents* o selo antropológico que lhe é peculiar e cuja consequência imediata é, precisamente, a reorganização dos museus. Georges-Henri Rivière estabeleceu assim em suas páginas um programa rigoroso e ambicioso para o Museu Etnográfico, que não devia ser um museu de Belas Artes, mas um museu útil para a ciência e a nação, apreciado pelos artistas e atraente para o público.² Georges Bataille, por sua vez, em um dos termos do *Dicionário crítico* intitulado “Musée” (*Documents*, nº 5, 1930) lhe fez eco, argumentando que o museu devia ser uma espécie de pulmão no qual a multidão podia vir purificar-se no domingo e entregar-se ao êxtase cultural e existencial.

Grandville esquematizou as relações do continente com o conteúdo nos museus exagerando (ao menos, aparentemente) os vínculos que se estabelecem, provisoriamente, entre os visitados e os visitantes. Do mesmo modo, quando um nativo da Costa do Marfim coloca alguns machados de pedra polida da época neolítica num recipiente cheio de água, banha-se no recipiente e oferece umas galinhas àquilo que julga serem *pedras de trovão* (caídas do céu num raio), não

² César Moro. “*Arts et traditions populaires*. Publicación trimestral de la Sociedad de Etnografía Francesa”. In: *Los anteojos de azufre*. Lima: Sur/ Academia Peruana de la Lengua, 2016, pp. 309-311.

faz nada além de prefigurar a atitude de entusiasmo e de profunda comunhão com os objetos que caracteriza o visitante do museu moderno.

O museu é o espelho colossal onde o homem se contempla, finalmente, sob todos os ângulos, julga-se literalmente admirável e se abandona ao êxtase expresso em todas as revistas de arte.³

Pouco antes disso, entretanto, em junho de 1929, em suas “Notas sobre o cubismo”, escritas para o terceiro número da *Documents*, o coeditor da revista, Carl Einstein, desafiara seus outros colegas com a ideia de que as noções teóricas mudaram muito, não menos do que as pulgas mudam de dono, de sorte que, para se exercer a crítica, era preciso, em primeiro lugar, escrever a história dos julgamentos estéticos, para a seguir pôr ordem nesse “museu das terminologias arbitrárias” e começar a discernir as bases dessas noções e desses julgamentos, a fim de podermos verificar se há, de fato, uma hierarquia entre tais valores. Acatando o conselho, um número após a definição bataillana de “Museu” e na sequência de uma matéria sobre “Têtes et crânes”, lemos um texto de Roger Vitrac, ilustrado por uma gravura de Grandville, “L'enlèvement des Sabines”, em que o escritor busca uma correspondência entre as artes, propondo uma divisão entre máscaras de pensamento (*masques de pensée*) e máscaras de matéria (*masques de matière*),

³ Georges Bataille. “Musée”. *Oeuvres Complètes I*. Prefácio de Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970, pp. 239-240.

estas últimas subdivididas em *masques de destruction ou de construction* e em *masques mobiles ou immobiliés*. Surge, desse modo, uma classificação heteróclita das máscaras construtivas ou desconstrutivas, a saber: 1. a elipse (retrato sem rosto de Matisse); 2. o pleonasmismo (óleo de Van Gogh); 3. o hipérbato ou inversão (Derain); 4. a silepse (Soutine); 5. a regressão (Max Ernst); 6. a repetição (Klee); 7. a aposição (relevos lunares de Van Gogh). A eles se somam seis tropos de máscaras móveis ou imóveis: 1. a metáfora (Grandville); 2. a catacrese (colagens de Picasso, Masson, Picabia, Ernst); 3. a antonomásia (de Chirico); 4. a alegoria (Roy); 5. a metonímia (de Chirico, Ernst, Miró, Klee, Derain); 6. a sinécdoque (Chagall, Man Ray). Grandville seria então a *metáfora*, uma máscara que resulta de uma aproximação natural, mas cujos termos desaparecem na obra de arte.⁴

Vitrac, um escritor que, como Artaud, pertence à estirpe Jarry, não afirma, mas apenas constata, quase patafisicamente, que a arte é singular, embora as Musas (que cuidam das Artes e as preservam no Museu) sejam múltiplas. Houve, sem dúvida, na época de Grandville, classificação. Mas há agora, entre os modernos, hierarquias. Vitrac, autor, não esqueçamos, de *Victor ou les Enfants au pouvoir*, propõe neutralizá-las. Jean-Luc Nancy, porém, acredita que uma tal questão, extremamente espinhenta, costuma ser escamoteada para evitar a análise de seu próprio regime, o

⁴ Roger Vitrac. “L'enlèvement des Sabines”. *Documents*, nº 6, 1930, p. 362.

singular plural da arte, e das artes, aliás, que sempre deixam marcas, mesmo de sua ausência.⁵ Evita-se assim a problemática questão, precisamente, porque se parte, *a priori*, da ideia de que não estamos no campo da ontologia, mas no de uma tecnologia.⁶ Surge a indagação: a tecnologia, pode ser uma ontologia, ou ao menos pressupô-la? Eis a questão que surrealistas e acefálicos tentam abordar. A saída de Vitrac de desen tranhar, a partir das *masques*, um equivalente dos tropos no campo da visualidade, aproxima-o da filosofia do disfarce do próprio Grandville, como metamorfose incoativa dos seus autômatos e bonecos de pura ilusão.

Ora, no século XIX, Sarmiento chegou a nos falar do museu como um *espelho ustório*, um espelho côm-

⁵ “As artes enquanto tais não desaparecem na arte sem deixar vestígios.” Theodor W. Adorno. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 225.

⁶ Nancy postula que as artes são delimitadas “através de uma intensificação que separa registros e, ao mesmo tempo, os irrita ou agita ao contato recíproco. E assim embarcam em uma metafóricidade indefinida de umas a outras, e pela qual nenhuma pode ser dita sem se recorrer às outras (cor surda, voz colorida, curva suave, perfume áspero...): mas essa metáfora não é medida por nenhuma propriedade comum ou dominante e, portanto, também não se extingue nela. A metáfora da arte na arte constitui, ademais, uma metamorfose sempre incoativa, nunca concretizada, mas, pelo contrário, impedida pelo privilégio concedido a um registro em cada oportunidade, um registro constituído, por si só, por um gesto de ativação e recorte. As artes sentem umas às outras; não podem deixar de se sentir: tocam assim, sensivelmente, em todos os aspectos, a ordem sensata do significado que elas abrem desmedida, insensata, insensivelmente. Pois a diferença dos sentidos sensíveis não é senão a diferença em si mesma do sentido sensato: a não totalização da experiência, sem a qual não haveria *experiência*”. Jean-Luc Nancy. *Las Musas*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires/Madri: Amorrortu, 2008, p. 146.

cavo e ardente; Bataille, mais perto de nós, de um *espelho colossal*. Ambos, porém, nele percebem algo da ordem da exceção, que Walter Benjamin viria, mais adiante, tornar um conceito. Com efeito, “as exposições universais são lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria” é a primeira frase do *exposé* de Benjamin sobre Baudelaire e a modernidade. O museu era, para Sarmiento, dédalo das exigências da sociedade moderna, baudelaireamente, “metade material, metade inteligente”, de sorte que essa entronização do produto e o conseqüente apelo da novidade, aquilo que Marx, segundo o próprio Benjamin, chamava de “argúcias teológicas” da mercadoria, correspondem-se à discrepância entre seu elemento utópico e seu elemento cínico, o “estilo cômico-cósmico de Grandville”. Benjamin tomou Grandville como um fio condutor de sua conceituação do circuito da mercadoria, mas é bom não esquecer que uma das fontes para tanto foi um artigo de Pierre Mac-Orlan,⁷ onde se destaca que o humor de Grandville sempre trouxe consigo a presença da morte. A ideia é importante porque não há como conceituar o museu com prescindência da sua relação com o niilismo e a finitude.

Com efeito, façamos um pequeno retrospecto. Em 1920, o nº 14 da revista surrealista *Littérature*

⁷ Pierre Mac-Orlan. “Grandville le précurseur”. *Arts et Métiers Graphiques*, nº 44, 15 dez. 1934, p. 24. Mac-Orlan era atraído pelo conceito de contingência. Ver “Aventure”. In: *Aventure*, Paris, nº 1, nov. 1921, p. 1.

traz vários epítafios de Philippe Soupault, alguns dedicados a colegas de fato defuntos, como Arthur Cravan, porém, a maioria, ainda vivos, como Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia, Théodore Fraenkel, Marie Laurencin, Louis Aragon, Paul Éluard, Tristan Tzara e André Breton, personagens todos que levam nomes ilustres e que “ne sont que Philippe Soupault”, razão pela qual o autor agradece a cada um dos seus amigos aceitarem ser, por alguns momentos, “le reflet d’un autre”.⁸ Algumas páginas à frente, Paul Éluard estampa o prefácio a *L’invitation au suicide*, do mesmo Soupault, e nele evoca a figura de Grandville, como um obsessivo *ritornello*, um mantra quase, que Soupault repetiria irrefletidamente e sem pausa. Esse texto de Taxile Delord⁹ nos diz que o museu é o lugar das transformações, encantamentos, ascensões, locomoções, explorações, peregrinações, cosmogonias, fantasmagorias, sonhos, disparates, metamorfoses, metempsicoses e apoteoses. Ou seja, espaço heteróclito de visões e sensações. Mais adiante, em outubro de 1923, uma dupla página central da mesma revista, intitulada *ERUTARRETEL* (transliteração invertida de *Littérature*, como refletida, justamente, por um espelho, na linha do futuro *Anémic cinema* de Duchamp), ensaia uma constelação de 71 precursores do surrealismo, dentre os quais Grandville, nome estampado com letras não menores que Erasmo, Leibniz, Zola ou

⁸ Philippe Soupault. “Épithaphes”. *Littérature*, Paris, n° 14, jun. 1920, p. 8.

⁹ Paul Éluard. “Attestation”. *Littérature*, Paris, n° 14, jun. 1920, p. 17.

Charcot.¹⁰ Qual o sentido dessa recorrência de Grandville (o museu) na escrita de Bataille, Vitrac ou Benjamin? O museu é o cinema anêmico da modernidade porque Grandville (o colecionador) teria mostrado aos surrealistas que a filosofia da história e o próprio materialismo dialético cediam espaço em favor de uma filosofia do mimetismo e da sociedade do espetáculo.¹¹

Ora, Roger Caillois, pioneiro na teoria do mimetismo e companheiro de Bataille na aventura acefálica, fez, em nome do mimetismo (“l’arrière-plan fabuleux, sinon halluciné”), uma série de restrições ao modelo epistemológico do *museu imaginário* bem comportado de André Malraux (1965), incapaz de esconder seu lado testamentário (*inventaire*), sendo apenas o contrário de uma história da arte e talvez, apenas, um quadro de entradas múltiplas, um tabuleiro de xadrez de inúmeros dados externos, que incorpora qualquer acidente longínquo, sem meditar acerca das metamorfoses que a obra suscita, alimentada pela vertigem irônica de um mundo sem além nem sacrifício. Em suma, um choque; porém, retrógrado.¹²

¹⁰ “ERUTARRETIL”. *Littérature*. Nova série, nº 11-12, 15 out. 1923, pp. 24-25.

¹¹ No fragmento B 2a, 9 das *Passagens*, Benjamin anota que um dos textos mais importantes para o esclarecimento das possibilidades excêntricas, revolucionárias e surrealistas da moda, que estabelece, aliás, a relação do surrealismo com Grandville, é o capítulo sobre a moda em *O poeta assassinado* de Apollinaire.

¹² Autêntico “choc en retour”, define-o Caillois como “o inventário geral concebido e organizado em sua economia essencial: o oposto de uma história da arte, mas principalmente um quadro de entradas múltiplas de intenções, continuidades, osmose, paroxismos e impasses que asse-

Coincidentemente, ao analisar as instalações de Bill Viola em *Ninfas*, Agamben nos diz que o *musée imaginaire* tornou-se um *musée cinématographique*, cinema anêmico, a rigor; mas a restrição não é nova. Estamos diante do ponto mais alto de uma divergência que remonta aos anos de vanguarda. Tanto

gurem sua unidade como as bifurcações. Ao mesmo tempo, o tabuleiro de relações inextricáveis das obras com o clima, a técnica, os costumes, os poderes, o dinheiro, a fé. Após a investigação, todo o patrimônio do planeta mergulha até os milênios da pré-história, anexa toda Kamchatka geográfica ou mental, sem contar as ressurreições que metamorfoseiam. Daí um congestionamento, uma abundância que inunda e desencoraja. A folha em branco de Mallarmé precede o transtorno do artista. Cada um sabe de tudo e se encontra paralisado. Deixa de ser conduzido por uma necessidade íntima. Logo é tomado por uma vertigem de provocação e sarcasmo, os únicos valores que parecem aceitáveis em um mundo sem um além ou uma dádiva. Privado do pano de fundo fabuloso, ou então alucinado, que permitia à arte ultrapassar a anedota e evitar o arbitrário (o fantástico é apenas um subterfúgio ou um jogo), não é nada que o artista insulte a beleza, ele rejeita a própria duração e não deixa sua obra sobreviver ao gesto que a cria. Como se o codicilo do inelutável Museu Imaginário, uma vez que tudo fosse reunido e distribuído, devesse necessariamente, não digo estar escrito, muito menos redigido, mas certificado por Heróstrato com uma cruz debochada e fúnebre. Heróstrato pretendia ainda, com seu crime, ter acesso à imortalidade, exatamente pelo prestígio ligado à maravilha destruída, mas não zombar da ideia de um esplendor totalmente duradouro”. Roger Caillois. *Images du labyrinthe*. Stéphane Massonet (org.). Paris: Gallimard, 2008, pp. 131-133. Malraux agradece a crítica de Caillois não sem antes relembrar que o museu é menos enigmático do que o tesouro (“le Trésor”, que poderíamos traduzir como *the-saurus* ou código), menos fecundo talvez, mas ele o suscita, graças a uma operação mais complexa do que a simples semelhança: a pervivência (“car ses oeuvres sont survivantes pour nous”). Em resposta a Malraux, Caillois aventa que a devoração modernista da tradição (“la manducation féroce” de sua herança) seria apenas um exemplo do pânico surdo e da revanche vanguardista em relação aos clássicos. Cf. “Le dialogue André Malraux – Roger Caillois”. In: Jean-Clarence Lambert (org.). *Les Cahiers de Chronos: Roger Caillois*. Paris: Ed. de la Différence, 1991, pp. 121-125.

Bataille como Caillois aplicaram, em suas leituras, os preceitos de seu colega à frente da *Documents*, Carl Einstein, que sempre defendeu a ideia de que as figuras ancestrais são um tipo de memória em que a duração ultrapassa à morte, gerando assim um naturalismo sacro que acaba sendo mais sólido do que o dos vivos, porque nos oferece seu Kâ, ou alma de sombra, garantia de efetiva construção tectônica. Para os ingênuos idealistas, o mundo não passa de uma criação divina; porém, com um ceticismo cada vez mais progressivo, vemos que se dissociam não apenas as crenças e as noções abstratas, mas também a vista e a própria herança visual. O mundo e os objetos não são mais paradigmas divinos e eternos, mas conformam um pluralismo de espaços específicos, um conjunto de experiências mistas, que podem desencadear as mais variadas reações. Em sua monografia sobre Braque, por sinal, Einstein considera as imagens um “foyer d’énergie”, o que se resgata, por exemplo, no livro de Nicolas Calas, como *Foyer d’incendie*, isto é, a ideia de que o específico de uma obra seria, justamente, seu lado arbitrário e alucinatório, seu aspecto sombrio, que nos retira, entretanto, da realidade convencional e monótona. Assim também, em seu verbete sobre o rouxinol para *Documents*, o mesmo Carl Einstein define a alma como “um museu de signos privados de sentido” e dissimulados sempre atrás da fachada das atualidades, os tais “documentos”. O presente não passa, portanto, de uma máscara do tempo.

Sob essa perspectiva, aberta por Einstein e Bataille, como dissemos, Georges Duthuit empreende, nas reuniões do Colégio de Sociologia, ao início da guerra, uma análise das representações da morte no Ocidente, em que destaca que, sob a alegoria ética, tais representações radicalizam a degradação de um fato geralmente considerado catastrófico, capaz de desencadear, nas culturas ditas primitivas, festas aterrorizantes de carnificina e de embriaguez, que desvendam ao civilizado questões as mais obscuras e as mais dolorosas: uma ontologia dos afetos.

O esqueleto dos velhos armários medievais não cessará jamais de obsedar a Europa, suas páginas de contos, seus envoltórios de canções. Retorna ainda nos folhetos de ligas antialcoólicas, nos panfletos antifascistas ou antibolcheviques, substituindo a foice pelo copo de licor ou a metralhadora, em companhia do vampiro de faces cavadas destas publicações do pós-guerra que expunham benevolmente, a fim de poder indicar, nas últimas páginas, uma escolha de endereços indispensáveis, as devastações e as seduções dos amores de um quarto de hora.

Para evitar que a morte se constitua numa simples questão de anemia e de indigência, ou mesmo numa estúpida fixidez, Duthuit propõe considerá-la no seu aspecto físico, de forma que ela só pode ser definida em termos da própria vida e da vida em sua expressão a mais tensa possível, pois trata-se de arte, a mais ardente à qual o homem poderia aspirar. Ela não é antagônica ou dialética da vida, uma vez que ela é a própria

vida que retorna irreconhecível. Dentre os modernos, destaca-se, assim, Goya, esse pré-Pasolini, quem

transmitirá à posteridade o filme alucinante das orgias de esquartejamentos, de estupros, de empalações, de mutilações atrozes, praticadas, sobre os seus, pelos soldados de Napoleão,¹³ contrariados em suas ideias de emancipação universal, esperando que seus confrades italianos, em nome de outro ideal e munidos de invenções mais eficazes, retomem a frio, como técnicos, a série de execuções em massa, numa escala desmedida.

O romantismo encontra-se, portanto, escorado numa tradição já bem longa de devassidão e de horror. Ele possui com Géricault um representante particularmente aplicado e que uma administração inteligente abastece de cabeças decapitadas, permitindo-lhe assim estudar a domicílio, de uma maneira cotidianamente mais incentivada, os progressos da decomposição. Há muito tempo, isto é feito: o cadáver, objeto de medo para o comum dos homens, de veneração ou de solicitude inquieta, suscitando às vezes acessos de delírio ou de fúria orgíaca, tornou-se, nos ateliês, simples

¹³ Jean-Luc Godard afirma, em “Crianças brincam de Rússia” (1993), que o cinema foi inventado pelas tropas de Napoleão, no longo inverno de Moscou, lendo imagens projetadas na parede branca da cela onde, derrotadas, foram reclusas. “Depois de Napoleão e Hitler, todas as pessoas inteligentes do Ocidente querem invadir a Rússia. Por quê? Por ser a terra natal da ficção e o Ocidente não sabe mais o que inventar”, diz, no filme, a voz de Godard, na pele do príncipe Mishkin. Ver também Georges Didi-Huberman. *Passés cités par JLG (L’Œil de l’Histoire, 5)*. Paris: Minuit, 2015

acessório de encenação e de exercício profissional [...]. Certos autores, naturalmente, imputam às suas representações sentimentos indiscutíveis de desespero, de ódio ou de cólera. Falta saber sobre a parte que retorna, no elemento motor e patético de tais obras, à semelhança de um fato realizado, dado a priori, e que, graças a seu caráter de luto e de terror, agindo pelo intermediário da memória, e tal qual a fotografia poderia reproduzi-lo, seria suficiente, a ele próprio, para a exaltação ou transtorno do espectador. Aqui o poder de choque pertenceria sem contestação a estas figuras de cera, mecanicamente reproduzidas, maquiladas segundo a natureza e que mantém os fornecedores da casa Dupuytren no primeiro plano da atualidade funerária. O procedimento da superposição de uma imagem inerte e fixa na lembrança do vivente encontra preciosos acessórios no espaço destas máscaras de couro confeccionadas por Seabrook para substituir suas manchas obscuras, os olhos, os lábios, a palidez e o brilho de uma mulher desejada. Não é proibido pensar que estes espartilhos opacos, fendidos no lugar da boca de uma fina ferida, colocam em movimento, em quem dele faz uso, próximo à pele palpitante e quente que dão a impressão de bruscamente destruir, reservas de atrocidade profunda, permitindo a um casal de cúmplices, um fazendo o papel de carrasco, o outro de vítima, representar, nos dois quadros essenciais da existência, aquele do assassinato e aquele do amor, um jogo revoltante de abraços póstumos.

Como se vê, Duthuit coincide com Vitrac e Caillois, porém, não menos com Benjamin, na ideia do mimetismo como autêntica estrutura profunda da modernidade. A leitura de Goya encontra assim, aos olhos do genro de Matisse, um equivalente contemporâneo num mural daquele mesmo ano, o *Guernica* de Picasso, que exibiria a comunidade dos que não têm mais comunidade.¹⁴

Adotando os mesmos limites, aqueles do indivíduo que trabalha fora do grupo e nada, ou muito pouco, tem a esperar da comunidade, nem Goya nem Picasso caem nestes extremos. Suas obras divergentes ou complementares unem-se para indicar que a antinomia matéria-espírito só poderia se resolver aqui ao preço de um esforço quase inconcebível de conciliação e de ultrapassagem que exigiria, ao mesmo tempo que a suspensão exata, na partida, uma percepção diretamente experimentada, uma tradução desta, finalmente liberta das contingências, ao ponto de permitir à personalidade de um criador engajar-se a fundo, como se nada retivesse mais sua mão, nem sua imaginação, no objeto sempre presente da narração. As próprias dificuldades que dois artistas de tal

¹⁴ Entre a vastíssima bibliografia da tela de Picasso, lembro do filme homônimo de Alain Resnais e Robert Hessens, com texto de Paul Éluard, na voz de Maria Casarès e Jacques Pruvost (1950), que podemos situar na linha das pioneiras preocupações de Resnais sobre a pervivência das esculturas, a biblioteca ou os campos de concentração. Cf. ainda Andrea Giunta. *El Guernica de Picasso entre Europa, Estados Unidos y América Latina*. Buenos Aires: Biblios, 2009; Antonio Saura. *Contra el Guernica*. Prefácio de Félix de Asúa. Madri: La Central/Reina Sofia, 2009.

envergadura e igualmente abandonados à sua sorte individual encontram em exprimir-se, sem reserva, lembram que o sentimento da morte, envolto, na intimidade dos seres, a todos os outros sentimentos, só pertencem à consciência coletiva por uma espécie particular de fenômeno social e que traduzi-lo significa evocar a vida inteira, e sua infinita complexidade. Este instinto social, com suas duas pulsões fundamentais, inversas e combinadas, de procriação e de aniquilamento, sejam talvez os ídolos anônimos da antiga Caldéia, aquelas mais tarde da Índia bramânica e da China budista, aquelas de Bizâncio, enfim, e da cristandade romana, que fornecem às vezes a revelação a mais convincente, indefinível e de uma doçura fulminante.

Para Duthuit, portanto, milênio após milênio, a morte domina, ela própria, as “solenidades do silêncio e da destruição iminente”, o que lhe permite concluir que

Se temos crânios entalhados no cristal ou enterrados na turquesa e a obsidiana do México, se a Ásia legounos divindades terríveis, yamas carregadores de despedaçados, guirlandas de cabeças, cetros-esqueletos, se conhecemos ainda os tapetes de cadáveres dos reis do Egito e da Mesopotâmia, insignificante caça de uma caça ao inimigo, estas figuras, como os Cristos na cruz da época bizantina ou romana, não passam nunca diante da cena e, mais ou menos fielmente, com mais ou menos grandeza, prendendo-se sempre às ordens de uma liturgia que os invade de todo lado. Elas só inter-

vêm, quando o momento chega, no curso do diálogo incessante que segue entre cada qual e todos, chamados a servir festas das quais os despojos da mortalidade, mesmo que permaneça invisível, dirigem as evoluções e os coros. As religiões querem, portanto, manter em contato o mais estreito, até o momento propriamente insustentável no qual o organismo torna-se fétido e cozido, o sobrevivente e o desaparecido. Procurando colocar o defunto na sociedade fictícia dos ancestrais, o que conta, sobretudo, é que elas ajudam aqueles que ficam desmantelados por um atentado cometido em algum deles, constantemente repetido e sempre inexplicável, em reconstituir a sociedade real. Este duplo trabalho de desintegração e de síntese mental, sobre o qual fala Hertz,¹⁵ deixou obras muito mais duráveis do que os dogmas que dão a impressão de tê-las determinado. O gênio, ao contrário, como o compreendeu e formou a nossa cultura, só visa sua própria libertação, ao preço de habilidades de profissões, aliás, rapidamente reveladas, e só pretende dar aos outros homens, menos dotados, os duvidosos consolos da contemplação e do êxtase. Era fatal que suas composições as mais famosas, representando um mártir já apodrecendo ou

¹⁵ Robert Hertz (1881-1915) estudou na École Normale Supérieure, onde se formou em Filosofia em 1904. Fez um estágio no Museu Britânico e, a seguir, desenvolveu seu doutorado sob a orientação de Émile Durkheim e Marcel Mauss, destacando-se como um brilhante integrante do *Année Sociologique*, notadamente, por seu estudo “Uma contribuição ao estudo da representação coletiva da morte”. Ver também seu ensaio “A preeminência da mão direita: um estudo sobre a polaridade religiosa”. *Religião e sociedade*. Rio de Janeiro: Tempo e Presença, nº 6, pp. 99-128.

uma bacante levada pelo prazer, tenham terminado por alinhar-se nos lugares neutros, habitados pela indiferença, os quais são denominados museus.¹⁶

Em poucas palavras, Georges Duthuit glosa a primitiva definição batailleana de museu: ele é o espelho colossal onde o homem se contempla, finalmente, sob todos os ângulos, e julgando-se literalmente admirável, abandona-se ao êxtase. Antecipa, assim, o argumento de Blanchot: a imagem nega o nada e, além do mais, é o olhar do próprio nada que se deita sobre nós.¹⁷ Em obediência a essa posição, a avaliação do *museu imaginário* de Malraux feita por Duthuit será duríssima.¹⁸ Sua materialização, não menos paradoxal, já que revela um capítulo central dos intercâmbios simbólicos e a morte. Monumentalizada como efeito Beaubourg, no dizer posterior de Baudrillard,¹⁹ a estratégia de exibição antológica e retrospectiva dos artistas que conformam o cânone moderno, com o apoio do Museu de Arte Moderna e das Bibliotecas

¹⁶ Georges Duthuit. "Représentations de la mort". *Cahiers d'Art*, Paris, ano 14, nº 3, 1939, pp. 25-40.

¹⁷ Maurice Blanchot. "Les Deux Versions de l'imaginaire". *Cahiers de la Pléiade*, nº 12, primavera-verão 1951, pp. 115-125; tradução: "As duas versões do imaginário". In: *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, pp. 255-265

¹⁸ Georges Duthuit. "Malraux et son musée". *Les Lettres Nouvelles*, nº 2, maio 1954, tese desenvolvida a seguir nos três volumes de *Le Musée imaginable*. Paris: Corti, 1956.

¹⁹ Jean Baudrillard. "O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão". In: *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991, pp. 81-101; Idem. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.

especializadas (para retomarmos a prévia expressão de Caillois, “une pléthore qui submerge et décourage”), ela consola mais do que inquieta, porque faz com que o museu congele a imagem e, em última análise, torne-a transparente. Mas os contemporâneos não precisamos, como se sabe e padece, de utopias domésticas, mas de heterotopias e heterologias inquietantes, como argumentará mais tarde Didi-Huberman.²⁰

²⁰ “É do atlas que precisamos, hoje mais do que nunca, e não apenas dos álbuns. Os álbuns implementam uma grande utopia da arte separada do mundo histórico, os atlas criam *heterotopias* operando por divisões e por montagens de domínios geralmente separados uns dos outros (por exemplo, o domínio da arte e o domínio mais ‘documental’ e trivial da história política). Como Michel Foucault muito bem escreveu no início da sua *Arqueologia das ciências humanas*: ‘As utopias consolam: é que se não têm um lugar real, elas desabrocham, entretanto, em um espaço maravilhoso e liso, abrem cidades com amplas avenidas, jardins bem plantados, países fáceis, mesmo que o acesso a estes seja quimérico. As heterotopias perturbam, provavelmente porque abalam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isso e aquilo, porque arruinam antecipadamente a ‘sintaxe’, e não apenas aquela que constrói as frases, – aquela, menos manifiesta, que ‘mantém juntas’ (ao lado e à frente umas das outras) as palavras e as coisas.’ Haveria, então, alguma coisa da *Cidade de Deus* no *Museu imaginário* de André Malraux. Diante desse país quimérico, o historiador da arte pode *consolar-se* indefinidamente com o esplendor das obras-primas que lhe são apresentadas. Mas não deveria ele também se preocupar com as divisões históricas que esse mesmo esplendor testemunha?” Georges Didi-Huberman. *L’Album de l’Art à l’Epoque du ‘Musée imaginaire’*. Paris: Hazan, 2013, pp. 171-172. Ver ainda, do mesmo autor, “Soulèvements poétiques (*poésie, savoir, imagination*)”, *Poesie*, 2013/1, n° 143, p. 153-157; Idem. *Soulèvements*. Catalogue de l’exposition (2016-2017) au Jeu de Paume, Concorde. Prefácio de Marta Gili. Colaborações de Nicole Brenez, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Antonio Negri e Jacques Rancière. Paris: Jeu de Paume/Gallimard, 2016.

Política do visual

A partir de *Documents*, portanto, os museus reconfigurados deveriam praticar uma política da *visão*, que Carl Einstein concebia não mais como *faculdade*, à maneira de Benjamin, em “A faculdade mimética”, porém, como *exigência*, isto é, como aquilo que recusa o *visível*, mas solicita a alternância intermitente do *visual*. A exigência não é uma categoria moral, mas ontológica. Inscreve-se na esfera da memória; não depende dos fatos, nem imagina imperativos categóricos ideais. Ela é uma categoria modal, que nos propõe um neutro ou vazio onde as coisas vêm a ser, e indica sempre a ausência de uma possibilidade. Giorgio Agamben define-a como um estado de complexificação extrema da verdade, que pressupõe ser ou assumir todas as outras possibilidades não realizadas, de tal sorte que uma exigência é e não é, ao mesmo tempo. Como, a rigor, ela não passa de um sonho ou memória do ato, por definição perdido, a exigência não limita nunca a contingência senão que, pelo

contrário, abre-lhe incessantemente novos limiares, justamente, porque *omne possibile exigit existere*.²¹ A exigência equivale, portanto, ao conceito spinozista de *conatus* (“Conatus, quo unaquaque res in suo esse perseverare conatur, nihil est praeter ipsius rei actualis essentia”, ou seja, o esforço, pelo qual cada coisa se esforça por perseverar no seu ser, nada é senão a própria essência atual da coisa) e assim como *conatus* pode ser associado, na *Ética* de Spinoza, com *cupiditas*, ou seja, o desejo, podemos concluir não só que a exigência não tem objeto, como que ela prepara até a antifilosofia de Lacan.²²

Não é por acaso, então, que Carl Einstein elabore o conceito de *transvisual*,²³ definido como um entre-lugar de vista (*Sehen*), relativamente estável, e visão (*Schauen*), fortemente variável, categoria encavalgada pois ao metapsicológico e ao antropológico, que contorna o próprio conceito de *escritura*. Com efeito, recusando tanto a fossilização vocabular quanto a simplificação alegórico-lírica, o transvisual elabora dimensões complexas de heterocronias que não dis-

²¹ “Quando, qualche decennio piu tardi, Leibniz definira l’esistenza come una *esigenza* dell’essenza e, nella corrispondenza con Des Bosses, scrivera che il vincolo, che definisce l’esistenza delle sostanze composte, ‘esige le monadi, ma non le implica essenzialmente’, è con questo stesso problema che egli sta cercando di misurarsi.” Giorgio Agamben. *L’uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2014, p. 206.

²² Idem. “Sul concetto di esigenza”. *Che cos’è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016, pp. 47-56.

²³ Carl Einstein. “Traité de la vision”. *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Paris, n° 58, 1996, pp. 30-49.

pensam aquilo que mais tarde conheceríamos como *lalangue* e podemos associar ao que Einstein mesmo denominava *psicogramas sem sentido* da visão alucinatória. O transvisual nos fornece, assim, retratos dos invisíveis, em que a unidade da obra de arte baseia-se na unidade das cadeias psíquicas referidas à composição, de tal sorte que diversas séries de atos sucessivos no tempo vinculam-se a um conjunto simultâneo e sobre-vestido de traços óticos. Explica-se assim, segundo Einstein, a rápida evolução das artes, cindidas em vista (uma forma) e visão alucinatória (uma força), que se expandem também ao campo do poético, tal como, a seu ver, atestam Mallarmé²⁴ ou Benjamin Péret,²⁵ o que leva a se questionar se a linguagem poética não passa, a rigor, de um arcaísmo.²⁶ Deixemos para mais adiante as conexões dessa teoria

²⁴ “Mallarmé, que é timidamente ligado ao impressionismo, restaurou os estímulos opostos das cadeias metafóricas. Ele excluiu a completude do objeto em favor da harmonia tensa das imagens que se tecem habilidosamente em uma sequência poética independente. Ele liga os fatos alheios uns aos outros no plano racional, e funções estranhas entre si em nível biológico se fundem com o poema em uma união alucinatória. É o encadeamento da ordem psíquica e não da ordem racional, explicativa, que importa. O conteúdo sentimental, a unidade do motivo, desaparecem no fluxo das analogias. Evita-se a descrição banal de eventos imediatos e cria-se uma sucessão alucinatória de sinais que correspondem ao desenvolvimento visionário”. Carl Einstein. *L'Art du Xxe siècle*. Tradução de Liliane Meffre e Maryse Staiber. Paris: Actes Sud, 2011, p. 27.

²⁵ Einstein destaca o Grande Jogo de Péret como o empreendimento mais audacioso dos surrealistas (aos quais ele, entretanto, denomina de geração romântica), muito embora a maioria desses poetas não tenham coragem de recusar as determinações corriqueiras da gramática. Idem, *ibidem*, p. 202.

²⁶ Idem - “*Traité de la vision*”, *op.cit.*, p. 42.

com a física quântica e digamos, por enquanto, que o homem “primitivo”²⁷ descobre, com efeito, que seu corpo “naturalista” não é suficiente para apreender as complexas relações transvisuais, daí que frequentemente apele à tatuagem, à circuncisão, às máscaras ou danças. Como, ao longo da história, a força dessas visões alucinatórias teriam migrado em direção à linguagem, nela produzindo um arquivo completo de semelhanças extrassensíveis, a própria linguagem teria se tornado o melhor exemplo dessa transvisualidade: um espaço em que as exigências arcaicas de percepção (Einstein as chama *pré-primitivas*) penetraram tão profundamente, que as coisas já não se encontram e se relacionam, como antes, diretamente, no espírito do vidente, mas em suas conexões mais remotas, fugazes e delicadas, na leitura *pós-primitiva* do apreciador moderno, que não desdenha portanto a questão política da sugestão de massas.²⁸

Ora, quando tudo isso começa para nós? Poderíamos aventar a hipótese de que o século XX brasilei-

²⁷ Em “Sobre a arte primitiva” (1919), Carl Einstein definia essa categoria como antagonista à tradição ocidental de reconhecer a arte. Propunha destruir a mediação e a tradição europeias porque, se detonamos a ideologia capitalista, encontraremos, sob seu substrato, as precondições do novo, as massas exploradas e simples que, a rigor, são o artista. A ideia de que o povo é o artista (*Sie ist der Künstler*) prefigura não só a demanda por um povo, que ouviríamos no final da conferência de Paul Klee sobre a arte moderna (Jena, 1924), mas até mesmo a noção deleuziana de um povo-por- vir. Ver EINSTEIN, Carl - “On Primitive Art”. Tradução de Charles W. Haxthausen. *October*, nº 105, verão 2003, p.124.

²⁸ CAVALETTI, Andrea - *Suggestione*. Potenza e limiti del fascino politico. Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

ro arranca em 1898, com as *Revoluções Brasileiras*, de Gonzaga Duque, uma história contra-hegemônica que coloca, na origem, Zumbi dos Palmares, fundando uma tradição libertária. Já em seu primeiro livro, em 1888, Gonzaga Duque não deixava de salientar que

sendo as profissões letradas as que maior interesse despertam ao brasileiro, é claro que a arte, considerada até há pouco tempo um desprezível ofício de negros e mulatos, medrada em país onde não estão ainda desenvolvidos o luxo e bom-gosto, ficasse destinada às classes pobres, aquelas que não podiam educar convenientemente seus filhos para fazê-los entrar nas Academias. Daí portanto os insignificantes conhecimentos dos nossos antigos artistas e a superficialidade da maior parte dos modernos.²⁹

Porém dez anos depois, Gonzaga Duque descreve o quilombo de Palmares a partir de uma construção anacrônica e transvisual:

Enquanto as armas luso-brasileiras chocavam-se nos campos de batalha d'encontro ao aço batavo, aceirado nas forjas d'Amsterdã e de Haia, quarenta negros que o tráfico tinha roubado às tórridas regiões de África, unindo-se a um pequeno número de mulheres parcei-

²⁹ L. Gonzaga Duque. *A arte brasileira*. Tadeu Chiarelli (org.). 2ª ed. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 261.

ras, fugiram dos engenhos do Porto Calvo para os sertões circunvizinhos, confinados com as Alagoas.³⁰

O encerramento do capítulo, no entanto, conota uma tragicidade próxima à de Euclides da Cunha, que torna o quilombo uma sorte de sagração da primavera tropical, um patíbulo ancestral, plantado em pleno século barroco:

No alto d'atalaia o *Zumbi*, com seus chefes, olha petrificado para a devastação da *taba* que o branco pisa, domina, massacra e desbarata. Do meio da confusão dos assaltantes um grito parte: – O *Zumbi*! Cem, duzentos homens forcejam por vencer o outeiro para a conquista dessa cabeça que os fita com desprezo. E, antes que os brancos galguem o pináculo, antes que suas mãos de ódio toquem os membros hercúleos desses homens negros como a pedra esculpida de um obscuro século de incêndios, a heroicidade rasga-lhes uma crispação sardônica na dentuça branca e seus corpos rolam para o abismo do despenhadeiro que os acolhe numa informe massa ensanguentada.³¹

“Um corpo estranho dentro de um organismo vivo que procura eliminá-lo”³²

³⁰ Idem. *Revoluções brasileiras*. Francisco Foot Hardman e Vera Lins (orgs.). São Paulo: UNESP/Giordano, 1998, p. 9.

³¹ Ibidem, pp. 13-14.

³² Benjamin Péret. Carta ao artista espanhol Eugenio Granell, datada de 18 ago. 1956. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: José Corti, 1995, vol. 7, p.

Pouco depois da viagem do turista aprendiz Mário de Andrade, em dezembro de 1928, mas ainda em Paris, o poeta Benjamin Péret, o mesmo que Einstein julgava emblemático da experiência surrealista, pede apoio ao milionário brasileiro Arnaldo Guinle para financiar uma expedição pelo interior do país, que pretendia chegar ao Peru (Iquitos, Lima, Cuzco), dali voltando por Goiás, Mato Grosso e descendo o Araguaia até o mar, com o intuito de coletar documentos artísticos e antropológicos. A viagem implicaria também filmagens desses infrequentes panoramas. O interesse de Péret pelo cinema vinha de longe; desempenhara-se, numa época, entre setembro de 1925 e abril de 1926, como cronista cinematográfico em *L'Humanité*, exaltando os filmes burlescos e os de Carlitos, a tal ponto que Breton associava o ritmo dos seus textos às comédias de Mack Sennett.³³

455. Granell seria reverenciado por Duchamp, no catálogo de sua exposição na galeria Bodley de Nova York (1959), como presbytère (presbítero, ancião, venerável) pois tinha a vista cansada (presbície), de quem já viu muita história, a história que vai dos macacos (*presbytes*) aos humanos animalizados.

³³ Alguns textos, como *Pulchérie veut une auto* (1922), *La main dans la main* (1953) ou *Midi* (1950), são autênticos roteiros e *Allons déjeuner sur l'herbe*, texto redigido à época de sua primeira visita ao Brasil e aqui recuperado, destinava-se a um filme de Marcel Duhamel. Em 1953, Péret resenhou o documentário surrealista *L'invention du monde*, de Jean-Louis Bédouin e Michel Zimbacca. Seus planos são sempre antimiméticos e de plena expansão do imaginário, uma vez que Péret entendia que o cinema não só realizava o possível, mas atingia mesmo o maravilhoso, não obstante a desproporção entre tamanhos recursos e seus irrisórios resultados. Em um artigo para o primeiro número de *L'âge du cinema* (março 1951) admitia, a título pessoal, que sua primeira imagem geradora de desejo de filmar consistia em um oásis, em pleno deserto, onde pairava uma poeira

Mesmo sem terem conseguido apoio financeiro para o filme, Péret e sua mulher, a cantora carioca Elsie Houston, chegam ao Brasil no início de 1929, sendo logo aclamados pelos antropófagos.³⁴

Péret *viaja* e o faz em duplo sentido. Não apenas em busca do primigênio americano, mas torna público, também, um “Pequeno panorama da pintura moderna” (*Diário de S. Paulo*, 27 mar. 1929), em que destaca Picasso, Miró e Arp, as mesmas opções de Carl Einstein, como os três maiores artistas do momento. Há, porém, em ambas as viagens um risco. Uma história é originária em excesso; a linguagem da outra é nova e desestabilizadora demais. Mas Péret oscilará entre as duas, constantemente. Tanto ele como Elsie Houston atuam em várias frentes: frequentam por aquela época o hospital psiquiátrico do Juquery, onde o jovem doutor Osório César (futuro marido de Tarsila do Amaral) aplica as observações de *Negerplastik* à análise dos internos.³⁵ Com efeito, Osório começara a estudar as relações entre arte primitiva e inconsciente, em 1923, nas páginas de *Expressões da loucura* (*Bild-*

asfixiante. O livro de areia. Ver Claude Courtot. “Benjamin Péret: *Pulchérie veut une auto*”. In: Christian Janicot. *Anthologie du cinéma invisible*. Paris: Arte/Jean-Michel Place, 1995, p. 470; Léa Buisson. “*Pulchérie veut une auto*. Écriture et latence cinématographique”. *Cahiers Benjamin Péret*, Paris, nº 3, 2014, pp. 11-16. A beleza ou *pulchérie* é um dos conceitos-chave na poética de Mallarmé.

³⁴ Cunhahmbebinho (pseud.) - “Péret”. *Revista de Antropofagia*, 2ª dentição, nº 1. *Diário de S. Paulo*, 17 mar. 1929.

³⁵ Benjamin Péret. “As origens das crenças dos negros brasileiros”. *Candomblé e macumba*. *Diário da Noite*, São Paulo, 15 jan. 1931.

nerer der Geisteskranken, 1922) de Hans Prinzhorn, e, a seguir, em *A arte e a loucura (L'Art et la folie*, 1924) de Jean Vinchon.³⁶ Descobre, na sequência, em Carl Einstein, que a origem dessas imagens perturbadoras não está no passado da gênese individual, mas na luta travada entre as potências de tempos diversos e antagônicos. Argumenta, assim, que a escultura africana, pela sua naturalidade impressionista, destaca o relevo da sobrevivência, isto é, define-se como autêntica desconstrução do logocentrismo.³⁷

³⁶ Osório César conhecia também a obra de Charles Boudoin, Fernando Ortiz, Francisco de Veya, Georges Duthuit, Karl Hildebrandt, Karl Jaspers, René Allendy, Ludwig Klages e Paul Volvenel, entre outros.

³⁷ “O sentido da forma que o artista africano altera para nossos olhos, entalhando na madeira ou esculpindo na pedra suas estátuas com músculos deformados, é para a visão dele uma atitude estética natural. A sua arte não tem regras, não tem dogmas que a escravize. É sentimento que respira acima de tudo. É estranho realismo subjetivado. Por isso o artista somente compreende a beleza nesse modo representativo de deformidades. E, com a mesma mentalidade do artista africano, também julga a beleza o paranoide artista, quando modela em barro a sua estátua de fisionomia extravagante e de membros desproporcionados. Para esses artistas independentes, a arte representa a sublimação de um pensamento, de um ideal, materializado simbolicamente num pedaço de madeira ou num bloco de argila”. E, em nota de rodapé, acrescenta, “a escultura africana, pela sua naturalidade impressionista, tem sido modernamente motivo de real admiração por parte de muitos autores”. “[...] a escultura africana, diz Einstein (*La sculpture africaine*. Tradução francesa, Paris, 1922, p. 7), apresenta soluções cúbicas de uma pureza e uma lógica raramente encontradas em outra parte. Ela busca resolver os problemas de concentração e relação no espaço, e é da escultura egípcia que ela mais se aproxima nesse campo. Como a arte egípcia, a arte africana, diz ainda o mesmo autor (op. cit., p. 13), tem suas raízes no culto dos mortos, – o culto dos antepassados. A religião é o elemento preponderante de toda a produção artística dos Negros. A arte dos primitivos apresenta nos nossos tempos uma significação intelectual muito elevada. Ela tem sido a fonte de todo esse

Enquanto isso, Péret não desiste de sua viagem. Como os fundos são escassos, imagina poder fazer um filme cômico e sonoro com o palhaço Piolim, no intuito de levantar a quantia necessária para a périplo transandino. Essas duas vertentes, a viagem interna, a viagem externa, traduzem os caminhos de dois amigos, ambos especularmente casados com as duas irmãs Houston. Benjamin Péret, esposo de Elsie, trilha a via antropofágica em busca do arcaico irruptivo; ao passo que Mário Pedrosa, casado com Mary Houston, palmilha a vereda trotsquista em âmbito internacional e, aos poucos, se configura como o grande crítico de arte moderna no Brasil.

Por esses dias, aliás, a revista belga *Varietés*, a do famoso mapa surrealista arrevesado, publica *1929*, um calendário porno-vanguardista de tiragem limitada, 215 exemplares, sem circulação na França, com poemas de Aragon e Péret, ilustrados com imagens de Kiki de Monparnasse, fotografada por Man Ray. O poema de janeiro, data da chegada do casal Péret em São Paulo, é justamente do cineasta amador, Benjamin Péret:

novo movimento escultórico da arte moderna. E tanto é assim que alguns críticos de arte não consideram mais a arte africana como sendo uma arte primitiva. Einstein, no seu livro citado, à pag. 8, se exprime deste modo a esse respeito: ‘...a arte africana nos revela tonalidades também finalmente marcadas, e não devemos nos deixar enganar por esse estereótipo: a arte primitiva dos povos selvagens.’” Osório César. *A expressão artística nos alienados. Contribuição para o estudo dos símbolos na arte*. São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital de Juquery, 1929, pp. 18-19.

*Ah as meninas que levantam o vestido
e se masturbam nas touceiras
ou nos museus
atrás dos Apolos de gesso
enquanto sua mãe compara o pau da estátua
com o de seu marido
e suspira.*³⁸

Paralelamente, nas páginas da *Revista de Antropofagia*, disseminam-se, nesses primeiros meses de 1929, alguns dos *125 proverbes mit au gout du jour*, de sua autoria, em colaboração com Paul Éluard. “O sol não brilha e não nasce para pessoa alguma”.³⁹ “Matar não é jamais roubar”,⁴⁰ desdobrado no axioma de Sade que se questiona se é justa a lei que ordena àquele que nada tem, o respeito à propriedade de quem tem tudo. Um deles, porém, “Nem tudo que cresce é mole” (“Tout ce qui grossit n’est pas mou”), exprime, justamente, o transvisual ictifálico de 1929, o do livro e o do ano. Um tesão: amor e revolução.

Ainda no Brasil, em 1930, num desenvolvimento muito em paralelo com o de Georges Bataille, Péret descobre um possível elo para ambas as vertentes de Eros e linguagem em que ele estava empenhado: a macumba, isto é, a junção participante de arte e religião. É Baudelaire retomando o amor de Teresa de

³⁸ Benjamin Péret / Aragon / Man Ray. 1929. Paris: Allia, 1993, p. 13.

³⁹ Benjamin Péret. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 31 mar. 1929.

⁴⁰ Idem. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 7 abr. 1929.

Ávila, porém, em sentido inverso, tal como em *Hymne*. Assim, em “As origens das crenças dos negros brasileiros”, décimo terceiro e derradeiro texto da série *Candomblé e macumba* para o *Diário da Noite*, Péret apoia-se em Freud para dizer que toda neurose é uma religião deformada ou, na inversa, que toda religião é virtualmente doentia.⁴¹ Nasce aí a complementaridade dos opostos, conceito, como veremos, muito relevante em seu pensamento.

O amor sublime, uma vez encontrado o objeto de sua busca, fixa-se aí para sempre, ilustrando assim os conceitos chineses do *yin* e *yang* que, inoperantes um sem o outro, se atraem e se completam: “O céu e a terra unidos e juntos, o orvalho cai suave”, diz o Tao. É, com efeito, sobre essa complementaridade perfeita, intuitivamente percebida, que repousa o amor sublime, e é da posse do ser complementar que decorre a felicidade mútua.⁴²

Naquele tempo, em São Paulo, os Péret frequentavam fundamentalmente dois espaços: o apartamento de Paulo Duarte, onde se discutiam as condições do futuro Departamento de Cultura, bem como as reuniões do Clube de Artistas Modernos de Flávio de Carvalho, onde Elsie Houston ofereceu dois recitais,

⁴¹ Idem. “As origens das crenças dos negros brasileiros”. *Candomblé e macumba*. *Diário da Noite*, São Paulo, 30 jan. 1931.

⁴² Idem. *Amor sublime*. Jean Puyade (org.). Tradução de Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 18.

ambos em fevereiro de 1933, e seu cunhado, Mário Pedrosa, a famosa conferência sobre Käthe Kollwitz, “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz” (16 jun. 1933), autêntico divisor de águas na crítica política das artes no Brasil.⁴³ Em um espaço, discutia-se a institucionalização da ruptura; no outro, porém, praticava-se a ruptura institucional. Mas a essas alturas já tudo acabara: o poeta Péret fora expulso do país porque, desde 1931, liderava a Liga Comunista no Rio e começa a escrever sobre o Potemkin brasileiro,⁴⁴ um livro sobre o Almirante Negro, o líder da Revolta da Chibata,⁴⁵ manuscrito extraviado na polícia por ocasião da prisão de Péret e perdido até hoje. Antes de ser deportado, porém, ele traduz ao francês uma análise da revolução de 30, da autoria de seu cunhado Mário Pedrosa e do amigo Lívio Xavier,

⁴³ Em 1935, Paulo Emílio Salles Gomes estamparia, no único número de sua revista *Movimento*, um ensaio sobre um artista do Prata, Facio Hebequer, cujo traço Kollwitz é inequívoco, argumentando a necessidade revolucionária de existirem muitos setores de combate social. “E um dos importantes é o artístico. A arte política tem grande valor como incentivo à revolta. O próprio Lenine que, aliás, não tinha grandes conhecimentos sobre arte, reconheceu de maneira particularmente aguda, a eficiência da arte para a agitação. [...] A arte deve pertencer à grande massa popular. Deve ser feita para dar alegria a essa massa e por isso deve ser, por ela, compreendida e amada.” Paulo Emílio Salles Gomes. “Considerações sobre o artista revolucionário na sociedade burguesa. (A propósito da morte de Facio Hebequer)”. *Movimento*, São Paulo, nº 1, 1935, pp. 63-66.

⁴⁴ Péret prefaciou o livro de F. Slang, *O encouraçado Potemkin. História da revolta da esquadra russa na baía de Odessa, no ano de 1905* (São Paulo: Lux, 1931), cuja edição original fora ilustrada por John Heartfield.

⁴⁵ O assunto atraiu também o escritor chileno Jacques Edwards, que chegaria a ser presidente internacional do dadaísmo, ver Joaquin Edwards Bello. *Tres meses en Río de Janeiro*. Santiago: Imprenta La Ilustración, 1911.

que é estampada por *La lutte de classes* (Paris, ano 4, nº 28-29, fev.-mar. 1931). Há, ainda, uma comunidade transgressiva.

Como boa parte dos surrealistas, Péret engaja-se, mais adiante e ativamente, na guerra civil espanhola e, em agosto de 1936, o poeta chega a Barcelona com Jean Rous e Léo Sabas. Já separado de Elsie Houston, Péret conhece ali a artista espanhola Remedios Varo e começa a militar, a partir de março de 1937, junto com Carl Einstein, na coluna Durruti. Em 1938, temos a famosa aliança Breton-Trotsky e, dois anos depois, em janeiro de 1940, Wolfgang Paalen e César Moro organizariam, no México, a famosa exposição internacional do surrealismo, que incluía obras de artistas locais (como Diego Rivera, Frida Kahlo, Manuel Álvarez Bravo, Agustín Lazo, Carlos Mérida ou Manuel Rodríguez Lozano) e internacionais (Giorgio de Chirico, Yves Tanguy, Max Ernst, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Alberto Giacometti, André Masson, Victor Brauner, Man Ray, Gordon Onslow-Ford, Joan Miró). Em função da antiga detenção no Brasil, sem quaisquer condições de emigrar aos Estados Unidos, em outubro de 1941, finalmente, e graças a um visto do *Emergency Rescue Committee*, Varo e Péret, chegam, junto com Paul Westheim, ao México.⁴⁶ Já radicados no Distrito Federal, reúnem,

⁴⁶ O crítico de arte Paul Westheim desenvolveu muitas pesquisas sobre arte mexicana a partir dos postulados de Worringer e Carl Einstein. Observou, por exemplo, que o dualismo é o princípio essencial do universo paleomexicano porque ele determina as representações das divindades

em sua casa da rua Gabino Barreda, uma sorte de cenáculo de que participam Paalen e sua mulher, Alice Rahon, Pierre Mabilie, César Moro, Leonora Carrington, Gunther Gerzso, Eva Sulzer e um ainda muito jovem Octavio Paz.

Péret só retornaria ao Brasil em 1955, num momento que se empenhara em escrever um livro sobre as artes populares, primitivas e antigas do país,⁴⁷ razão pela qual solicita a amigos que lhe fotografem a coleção de cerâmica marajoara do museu de Zagreb, por ele considerada uma das mais destacadas a esse respeito. Publica-se, em 1956, sua *Antologia do amor*

naturais e artísticas. “A luta das forças contrárias – destruidoras e criadoras –, tal é o antagonismo que forma e transforma o mundo. O carácter dramático deste conflito dá-nos a explicação dos fenómenos naturais: é um deus em luta com outro deus. No manuscrito iluminado de Tro-Cortesiano, representa-se Chac, o deus da chuva, a plantar uma árvore, aparecendo atrás dele Ah Puch, o deus dos mortos, que a desfaz em bocados. A destruição dos quatro mundos que o mito paleomexicano representa não é, como o dilúvio, um castigo para a infidelidade dos homens; é uma luta de prestígio, uma luta pela soberania entre os dois grandes adversários divinos, Quetzalcóatl e o negro Tezcatlipoca, em que cada um procura destruir o mundo criado pelo outro. ‘O seu combate é a história do Universo; os seus triunfos sucessivos são novas criações.’ (Alfonso Caso.) Esta polaridade exprime-se simbolicamente no nome do deus supremo, Omecihuatl, que significa ‘Senhor Dois’. A esposa chama-se Omecihuatl (Mulher Dois). Ambos moram no mais alto Céu, o Omeyocan (Lugar Dois). Há o ‘sim’ e o ‘não’, o princípio masculino e o princípio feminino. A dualidade e a unidade, este o princípio de onde nasceu a obra-prima da escultura asteca, a figura monumental da deusa Coatlicué, que se levanta no recinto do templo de Tenochtitlán e que se encontra actualmente no Museu Nacional do México. É a representação da deusa da Terra, símbolo da vida e simultaneamente símbolo da morte.” Paul Westheim; Pál Kelemen. *Arte Ibero-Americana*. Lisboa: Verbo, 1971, p. 14.

⁴⁷ A ideia teria se resumido no seu ensaio “Arts de fête et de cérémonie” (*L’Oeil*, Paris, n° 37, jan. 1958).

sublime, precedida de “O núcleo do cometa”, texto programático central de sua poética:

Todos os mitos refletem a ambivalência do homem perante o mundo e ele mesmo, ambivalência resultante, por sua vez, do profundo sentimento de dissociação experimentado pelo homem e inerente à sua natureza. Ele se vê frágil, desamparado diante das forças naturais que o dominam. Ele pressente que poderia levar uma existência menos precária e se sentir mais feliz. Porém não discerne o caminho da felicidade nas condições de vida que a natureza e a sociedade lhe impõem, e se consola situando-o numa idade de ouro ultrapassada ou num porvir extraterrestre. Logo, nos mitos, o importante reside na aspiração à felicidade que aí jaz, no sentimento de sua possibilidade e dos obstáculos que se erguem entre o homem e seu desejo. Resumindo, os mitos exprimem o sentimento de uma dualidade na natureza, da qual o homem participa e da qual não vê a solução possível no curso de sua existência.

Os mitos religiosos refletem essa perspectiva; porém, em lugar de tentarem resolver aquela dualidade inicial, ocupam-se em acusá-la ao extremo. Eis por que suas funções consistem em proteger a estrutura da sociedade que os reclama ou os aceita. Os mitos primitivos tendem ao mesmo objetivo, porém numa medida tanto mais reduzida quanto mais for homogênea essa sociedade, o que, em compensação, valoriza na mesma medida os elementos de exaltação inerentes a esses mitos. Todos representando, contudo, sob diversos enunciados,

esse duplo aspecto de consolação e exaltação, se bem que o acento é quase sempre colocado no primeiro. Expressimem, então, o desejo humano e o sentimento dos obstáculos que deve superar para atingir seu objetivo.⁴⁸

Péret retoma nessa ocasião seu escrito sobre a rebelião negra de Palmares e constata que o quilombo não podia vencer sob hipótese alguma: os meios materiais dos quilombolas não eram apenas menores e mais fracos que os dos brancos, mas os próprios escravos opunham-se ao cativo, a mero título individual, sem perceber, entretanto, um interesse geral que afetasse outros envolvidos na mesma condição abjeta da dominação.

Se o homem é um ser social, é porque, com toda evidência, tem o sentimento inato de sua insuficiência individual, derivada da condição humana propriamente dita. Disto decorre sua angústia. Desde a origem ele é levado, assim, a procurar fora de si o que lhe falta, porque “a necessidade de amor já revela em nós uma dissociação”. Se o ser humano fosse completo e perfeito não teria qualquer tendência a se unir aos seus semelhantes, nem sequer a procurar sua sociedade, seja com que objetivo for. Nenhuma evolução seria possível. Só poderíamos, então, conceber a harmonia individual em um universo imobilizado para sempre, enquanto Heráclito já via no mundo “uma harmonia de forças

⁴⁸ Benjamin Péret. *Amor sublime*. Op. cit., pp. 30-31.

opostas”, uma “harmonia de tensões alternadamente tendidas e distendidas”, já que “a discordância cria a mais bela harmonia”. Entretanto Platão, em *O banquete*, observa que o grave e o agudo atingem a harmonia apenas quando se combinam. Para que esta conciliação seja possível, é necessário que, a partir do ponto em que o grave e o agudo se confundem, seja reconhecida a gama de um e de outro até o mais alto do agudo e o mais baixo do grave. Numa palavra, é necessário atingir a maior diferenciação de sons para podermos procurar a sua combinação.⁴⁹

Não há definição sem diferença nem diferimento. Por isto mesmo Péret acredita que os negros dos Palmares se limitaram a exigir a liberdade do quilombo, sem assumir nenhuma obrigação com relação aos brancos, os quais, aliás, não mostravam muita tolerância em relação a eles.

Se os negros tinham votado aos brancos um ódio legítimo provocado pelo tratamento que tinham sofrido, por sua vez, estes consideravam-se pecuniariamente lesados pela fuga dos negros. A hostilidade mútua e latente que, desde os primórdios do quilombo, reinava entre os brancos e seus antigos escravos, tornava, pois, difícil, senão impossível, toda convivência, de modo que, desde o seu nascimento, os Palmares estavam ameaçados. Pode-se mesmo dizer que, desde a sua

⁴⁹ Ibidem, pp. 33-34.

aparição, viram-se condenados a uma necessidade de luta sem tréguas, cujo resultado só lhes poderia ser fatal. Teria o quilombo conseguido sobreviver se tivesse conseguido ultrapassar essa situação arrastando todos os negros a um combate pela abolição do cativeiro no Brasil? Vimos que, na sua melhor época, o quilombo constituiu um apelo implícito à emancipação dos negros, mas esse apelo resultava da oposição que apresentava com a escravatura. Permaneceu sempre uma manifestação involuntária, produto automático da situação criada pela existência do quilombo. E, por sua vez, este fora engendrado pela força das circunstâncias. Nascera de um salve-se-quem-puder individual e não de uma ação refletida e combinada tendendo a transformar a sorte dos negros transportados ao Brasil.⁵⁰

Com raciocínio simultaneamente retro e prospectivo, que tanto critica o voluntarismo dos evadidos de Palmares quanto o individualismo dos admiradores de Breton, ou seja, desenhando a aporia de uma inexorável servidão voluntária, Péret conclui que tal reivindicação não foi formulada, o que é lamentável, embora Palmares permaneça como um episódio crucial do processo de emancipação universal, que o próprio Péret, apoiado em Breton aliás, assimila ao falanstério de Fourier, deitando assim as bases da leitura posterior de Barthes.

⁵⁰ Benjamin Péret. “Que foi o Quilombo de Palmares”. *Anhembi*, São Paulo, ano VI, nº 66, vol. XXII, maio 1956, p. 485.

Tal como foi, o quilombo dos Palmares representa um episódio da luta dos homens pela sua libertação. Essa tentativa não era por certo viável nas condições que a viram surgir, como não o era o falanstério de Fourier, que ela parece prefigurar nos seus melhores momentos. Não impede que o quilombo tenha insuflado aos negros do Brasil uma grande esperança, assim como as calorosas antecipações do Fourier pareceram por um instante trazer uma solução ideal e imediata às contradições que já dilaceravam a sociedade no início do século passado. Talvez seja necessário que o homem cometa erros antes de descobrir no fundo de cada um o elemento de verdade passível de germinar e cujo reconhecimento condicione o êxito do salto que se impõe. Verdade e erro parecem aliás exaltar-se um ao outro, não poder subsistir isoladamente e engendrar-se um pelo outro num abraço eterno. A luta sem tréguas que, por vezes, interrompe esse abraço não lhe condicionará o calor? Não pretendemos de modo algum defender aqui uma posição de indiferença, mas ao contrário, tirar da natureza perecível da verdade uma razão a mais para facilitar o seu rápido amadurecimento. Por toda parte a vida e a morte se engendram mutuamente e, do orgulho das grandes árvores abatidas pela tempestade, os olhos, amanhã, poderão gozar com o esplendor das orquídeas.⁵¹

Em suma, a escravidão funcionaria, na cultura brasileira, como um *roman noir* científico, revelando

⁵¹ Ibidem, p. 486.

não apenas uma sexualidade tão desregrada quanto exigente, como assim também experiências extremas e revolucionárias, em tudo opostas à idealização do homem natural de Rousseau. Péret coloca, lado a lado, Kant com Sade.

A irrupção do amor sublime no mundo graças ao romantismo consagra o divórcio total [...] entre este mundo e a religião. Sua expulsão do coração humano, necessária à sua purificação, deixava nada menos que sem função todas as forças afetivas desviadas de seu curso natural e corrompidas pela Igreja. A razão negava qualquer possibilidade de existência de uma divindade exterior ao homem e da qual não seria mais que um joguete; mas não negava, de modo algum, as forças afetivas – quase não as supunha – que, interrogando-se sobre sua origem e objetivo, haviam inventado a religião para tentar responder a uma busca angustiada. Em compensação, os poetas que perscrutaram a natureza seguindo Rousseau deviam fatalmente sofrer por não encontrarem nela o menor eco humano. Uma vez a vida imortal desvanecida juntamente com a divindade que lhe mediava o acesso, como preencher o vazio dessa vida mortal, vazio tanto mais perceptível já que agora nenhuma fantasia o mascarava? Naquela época o mundo louvava o indivíduo, a que concedia todos os direitos sobre a coletividade. À divindade ilusória e única, válida para a coletividade inteira, passa a corresponder, desde sua desaparecimento, uma divindade não apenas real e individual, mas igualmente única. Se tal

já fora o procedimento dos espíritos cuja religiosidade não encontrava respostas no dogma cristão, com mais forte razão devia assumir a seguir um imenso prestígio junto a um mundo que o renegava. Tendo desviado seus olhares de um céu ilusório, esses poetas foram assim conduzidos a procurar em sua vida mortal uma divindade na dimensão humana, sobre a qual podiam transportar suas forças afetivas até lá sem funções. Só podiam encontrar então a mulher. Mas, para que esta mulher fosse divinizada, era preciso ainda que ela possuísse, em relação ao sujeito, qualidades específicas que a tornassem única. O desejo se dá preenchendo este vazio inerente à condição humana, através do ser que lhe permitirá formar um todo harmonioso.⁵²

Sabemos que o século XIX apoiou-se irrestritamente no Romantismo e só uns poucos (Lautréamont, Rimbaud, Jarry) compreenderam o impossível do amor, em um mundo que sem cessar o degradava. Péret, pelo contrário, consciente de que o corpo é sexuado, não acreditava, porém, que esse fato garantisse de *per se* complementaridade. O amor sublime (ou a rebelião negra) pressupõem a inexistência de relação, uma vez que, nesse acasalamento e aliança, não há sentido universal de verdade, simplesmente porque não há verdade do real. Aquilo que nessa experiência não cessa de retornar é o sentido enquanto *au-sentido*, um sentido ausente de lógica, o sentido da

⁵² Idem. *Amor sublime*. Op. cit., pp. 78-80.

autêntica autonomia. Cabe pensar então, exatamente porque toda postulação do real, no saber, só pode se referir à ausência, que um sinônimo do *au-sentido* seria o *au-sexo*, a inexistência de relação sexual, aquilo que Gonzaga Duque chamava a *insexualização* dos impressionistas. A ausência enquanto subtração ao sentido explica assim que a relação sexual, em última análise, não seja uma relação, simplesmente porque não pode ser inscrita no campo do sentido, da lógica aristotélica. Cada corpo se agita de maneira singular e, no contato com o outro, emite um clarão. Toca-se enfim uma alma. Nessa faísca, onde se adivinha um espasmo, um soluço ou um suspiro, finito e infinito se cruzaram, finalmente, intercambiando-se eles mesmos por um instante suas funções.⁵³

Se, nesses textos todos, tomamos amor como equivalente de poesia, é claro que a escolha de Péret se incline pelas metamorfoses, como as que constata também na escultura de Maria Martins. Nelas Péret reconhece as mesmas metamorfoses (até mesmo animais) de sua mulher, Remedios Varo, também apontadas por Roger Caillois e Octavio Paz. Vendo Maria, Péret reconhece Remedios.

Nada evoca tanto as mensagens da natureza quanto a obra de Maria; não que entre uma e outra se possa impor uma filiação direta, mas sobretudo porque ela age sobre a matéria um pouco como a própria natureza.

⁵³ Jean-Luc Nancy. *Corpus*. Paris: Métailié, 2006, p. 162.

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!

Ninguém, no entanto, poderia permanecer estranho ao meio de que provém. Que seja esmagado como por uma divindade ou que, feiticeiro, ataca para dominá-lo, participa dele plenamente. É assim que Maria faz corpo com o Brasil que não seria totalmente, para nós, o que ele é sem a sua intervenção, pois ela nos o revela. De nenhum outro lugar do globo podia ela provir, porque nenhuma outra paragem, ao que parece, sugere no mesmo grau este inacabado que queria imobilizar-se. Em nenhum outro lugar revela-se este

ponto de interrogação prosseguindo-se ao infinito que a obra de Maria reproduz e para a qual ela tenta trazer um desenlace. De fato, basta sobrevoar o vale do Amazonas para logo convencer-mo-nos de que os quatro-elementos dos Antigos, longe de ter, no Brasil, adquirido suas qualidades próprias e de descrever cada um sua existência independente, permaneceram inextricavelmente misturados em uniões monstruosas e febris, cujo resultado mantém-se imprevisível. A todo instante, por pouco que Maria se abandone é o

*J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes !...*
d'Arthur Rimbaud.⁵⁴

Não conheço nenhuma escultura que dê uma tradução 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.⁵⁵

Mas, ao mesclar a flor vista com olhos de pantera e a sensibilidade humana, embaralhando *zoé* e *bios*, sur-

⁵⁴ Péret cita três versos de “O barco ébrio”: “Eu choquei-me, saíei vós, com incríveis Floridas/ Mesclando flor com olhos de pantera e humanas/ Peles!”.

⁵⁵ Benjamin Péret. In: *Maria Martins* [catálogo]. São Paulo: Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, 1997, p. 31.

ge um divórcio com relação ao passado. Mário Pedrosa, seu antigo cunhado, mais reverente em relação ao passado, condenava, porém, essas mesmas figuras de Maria com argumentos de Esclarecimento, tais como carência do senso alto da forma, mau gosto personalíssimo, inspiração literária, desarticulação e inconsistência.⁵⁶ Os dois amigos estavam já, a essas alturas, em veredas completamente opostas. Irreconciliáveis.

⁵⁶ Mário Pedrosa. “Maria, a escultora”. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 87-89.

Ruínas

Em 1930, Manuel Álvarez Bravo produz uma fotografia, ou provavelmente uma colagem fotográfica, intitulada *Ruina de ruínas, à Benjamín Péret*. Um ano depois repete o jogo onomástico numa imagem de entrada de loja, onde se veem objetos acumulados: *Escala de escalas*. Ainda em 1930, sua mulher, Lola Álvarez, fotografa *Hiedra (ruínas)*. Não há dúvida de que as ruínas são tema relevante para o grande fotógrafo mexicano. Mas detenhamo-nos no título da foto ofertada a Peret. *Ruina de ruínas*. A expressão tem genealogia. Em abril de 1905, o poeta Rubén Darío dedica uma ladainha quixotesca a seu amigo Francisco Navarro Ledesma, cervantista e diretor do arquivo de Alcalá de Henares e do Museu Arqueológico de Toledo. No poema em questão, colhemos expressões como “peregrino de los peregrinos”, “varón de varones”, para descrever o cavaleiro andante da Mancha. Nesse mesmo ano, Navarro Ledesma visita o castelo medieval de Aguilar de Campóo, na Caste-

la, e numa carta a Unamuno, refere-se a ele, núcleo da cidade circundante, como “ruína de ruínas”. A fotografia de Álvarez Bravo, onde, em nome da heterocronia, toda noção de profundidade e distância parece eliminada, serve de ponto de partida, portanto, para um texto que Benjamin Péret estampa no derradeiro número da revista *Minotaure*, logo no início da guerra de 39, contendo também um suplemento dedicado ao México. *Ruína de ruínas*, a imagem de Álvarez Bravo, aparece, portanto, à testa do escrito e até mesmo como título da própria intervenção de Péret, “Ruines: ruines de ruines”.⁵⁷ No entanto, ela não ilustra o texto. Primeiro foi a imagem, depois veio o texto de Péret. Percurso semelhante ao de Pierre Menard, concebido por Borges como trabalho de escavação de perdidas Troias, nesse mesmo ano, 1939. Em suma, Péret desenvolve a ideia do homem fugindo de seus castelos sadeanos, seus Palmares, pela via da imagem.

Perseguido por mil fantasmas obsedantes, o homem sai gritando de um castelo de escuridão inesquecível que o assombrará por toda a sua vida até que, morto, seja encerrado em outro castelo, um espantalho ridículo, idealmente construído para o verme que o corrói. Mas eis o homem, fantasma para si mesmo e castelo visitado por seu próprio fantasma. Tão distante quan-

⁵⁷ Benjamin Peret. “Ruines, ruines de ruines”. *Minotaure*, Paris, nº 12-13, 1939, pp. 57-61.

to o encontremos, tão jovem quanto o vejamos, seu desejo assume a forma de um castelo: caverna disputada com o urso ou pequena construção cuja memória manterá apenas uma imagem de aventurina.

Alguns índios trogloditas do Novo México fazem bonecas cuja cabeça perfila um castelo que nunca conheceram e nunca conhecerão.

O homem deseja a felicidade muda da ostra e do caracol, aspira – se é um lamentável pequeno-burguês, à horrível casa de campo suburbana, à choupana, se é um nômade, se é um artista, a alguma ruína aveludada que ele terá que disputar com a vegetação e as aves de rapina, ruína que ele irá transplantar em suas terras logo que enriquecer com o comércio de salsichas.

O homem, paguro, vê a vida apenas como a ruína onde deve esconder o animal que ele resiste a continuar a ser. Mas o animal se transformou. De tigre passou a ser um lobo e o lobo muitas vezes se tornou um cão. O cão nascido do cão mal reconhece as ruínas do lobo, mas as do tigre não são mais para ele do que um rastro na areia, essa areia em que ele esqueceu as ruínas, imagens insignificantes daqueles que desconhece.⁵⁸

As ruínas traçam assim uma trajetória circular em que o homem-fantasma visita-se a si próprio enquan-

⁵⁸ Ibidem, p. 57.

to espectro e até mesmo a construção tecnológica, como a torre Eiffel, não deixa de ser uma simples poeira do tempo: as fotos que ilustram esse texto de Péret são finas camadas de pó branco (cocaína? o pó que vem do país de Cucanha?), acumuladas em relíquias desses objetos de lembrança turística, captadas por Raoul Ubac.⁵⁹

⁵⁹ “A Versalhes revoltante, incapaz de produzir uma ruína, porque vazia de fantasmas que não saberia despertar, se opõe à ruína da Idade Média como uma catarata à central elétrica. Inimigas mortais, pois da primeira surgiu a segunda que a mata! Versalhes é apenas o produto decadente da sociedade feudal degenerada, já minada pela sociedade futura, enquanto a ruína medieval continua a ser a aurora primaveril. O amor-paixão que, inimigo de todos os constrangimentos causados pela família e pelas religiões, modifica o casamento nascido nos castelos, ao passo que Versalhes produziu apenas a galanteria dos velhos sem paixão, corrupção de todo amor.

Mas essa época perdurou. Dos velhos apenas resta a memória de sua senilidade e das crianças, sua inocência e seus jogos. A Versalhes da decrepitude feudal se achatou e retornou à terra, de onde nunca deveria ter saído, para libertar o horizonte pontuado de masmorras, das quais o amor escapou através de todos os mata-cães. O mundo, que então nasceria e que jogou Versalhes na vala comum, logo desaparecerá por sua vez. Que ruínas ele deixará para a exaltação dos poetas de outra era? Nem as igrejas que sobreviveram ao passado somente como o complemento das prisões, nem os bancos sem os quais os dois primeiros não teriam sobrevivido; mas talvez um dia seja encontrado novamente, quando então sua lembrança será apagada a memória dos homens, o gigantesco fóssil de um animal singular, a Torre Eiffel. Talvez alguma grande estação há muito deserta verá seus trilhos cobertos de botões-de-ouro e lebres, negligenciando as tocas, buscar um refúgio em um guichê abandonado, talvez também a Grange-Batelière, recobrando seus direitos, atravessará a Ópera dos bastidores à entrada, cercada de mastruços e íris e sombreada por martins-pescadores. E o transeunte que irá percorrê-la em busca de um vau, vendo esta ruína eriçada pelos espinheiros e gorjeante pelos pássaros, recordará que representávamos bobagens para os mortos luxuosamente vestidos e dirá: – Que bela primavera, a Ópera está florida como nunca esteve antes!” Idem. Op. cit., p. 61.

O texto das ruínas postulará, a rigor, um diálogo interrompido pela guerra e só retomado posteriormente por Maurice Blanchot, em 1950⁶⁰ e 1951.⁶¹ Nesta última ocasião, o crítico focará a questão da imagem como resto cadavérico, algo que Georges Duthuit, como vimos, já abordara no Colégio de Sociologia, abrindo assim brechas que Guy Debord percorreria pouco depois com seu conceito de sociedade do espetáculo. Blanchot argumenta então que

Existem assim duas possibilidades da imagem, duas versões do imaginário, e essa duplicidade provém do duplo sentido original que traz consigo a potência do negativo, e do fato de que a morte é ora o trabalho da verdade no mundo, ora a perpetuidade do que não suporta começo nem fim.

É verdade, portanto, que, como querem os filósofos contemporâneos, no homem compreensão e conhecimento estariam ligados ao que se chama a finitude – mas onde está o fim? Está certamente incluído nessa possibilidade que é a morte, mas também é “retomado” por ela, se na morte se dissolve também essa possibilidade que é a morte. E vê-se ainda, se bem que toda a história humana signifique a esperança de superar esse equívoco, que resolvê-la ou superá-la comporta

⁶⁰ Maurice Blanchot. “Le Musée, l’art et le temps”. *Critique*, n° 43, dez. 1950, pp. 195-208; n° 44, jan. 1951, pp. 30-42; Idem. “Le Mal du musée”. *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, n° 52, abr. 1957, pp. 687-696.

⁶¹ Idem. “Les Deux Versions de l’imaginaire”. *Cahiers de la Pléiade*, n° 12, primavera-verão 1951, pp. 115-125.

sempre, num sentido ou noutro, os maiores perigos: como se a escolha entre a morte como possibilidade da compreensão e a morte como horror da impossibilidade devesse ser também a opção entre a verdade estéril e a prolixidade do não-verdadeiro, como se à compreensão estivesse ligada a penúria e à fecundidade o horror. Daí que a ambiguidade, embora só ela torne a escolha possível, está sempre presente na própria escolha.⁶²

Blanchot não nos propõe o trabalho da imagem como um duplo sentido perpétuo, uma anfibologia ou ambiguidade lógica, mas como uma alternância, um efeito borboleta que oscila e cintila, entre valor antropológico e valor hermenêutico, entre cultura e linguagem.⁶³

Aqui, o que fala em nome da imagem, “ora” fala ainda do mundo, “ora” nos introduz no meio indeterminado da fascinação, “ora” nos introduz no meio indeterminado da fascinação, “ora” nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, “ora” nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens; e onde a imagem é o momento da passividade, não tem valor, nem significativo nem afetivo, é a paixão da indiferença. Entretanto, o que distinguimos ao dizer “ora, ora”,

⁶² Maurice Blanchot. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987, pp. 262-263.

⁶³ Georges Didi-Huberman. *Phalènes. Essais sur l'apparition*. Paris: Éditions de Minuit, 2013.

a ambiguidade o diz ao dizer sempre, numa certa medida, um e outro, diz ainda a imagem significativa no seio da fascinação, mas já nos fascina pela claridade da mais pura imagem, da mais formada. Aqui, o *sentido* não escapa para um outro sentido, mas no *outro* de todos os sentidos e, por causa da ambiguidade, nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente sentido: o sentido não é mais uma aparência, a aparência faz com que o sentido se torne infinitamente rico, que esse infinito do sentido não tenha necessidade de ser desenvolvido, é imediato, ou seja, também não pode ser desenvolvido, é tão-só imediatamente vazio.⁶⁴

A imagem geradora do desejo de filmar em Péret, recordemos, era um oásis, em pleno deserto, onde uma poeira asfixiante quase não permitia respirar. Bataille, por sua vez, entendia que os museus são pulmões da cidade. Diz Borges em *Evaristo Carriego*: “Los sajones que irrumpieron en Inglaterra en el siglo V, no se atrevieron a morar en las ciudades romanas que conquistaron. Las dejaron caer a pedazos y compusieron luego elegías para lamentar esas ruínas”.⁶⁵ Péret, por sua vez, colocou Zumbi no meio das ruínas circulares para então cintilar entre a escritura e o documento. Palavras e imagens depositaram-se assim numa sorte de túmulo da memória, como um traço na areia, antes mesmo que uma onda

⁶⁴ Maurice Blanchot. *O espaço literário*. Op. cit., p. 265.

⁶⁵ Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 152.

as desmanchasse. Mesmo assim, as ruínas demonstraram ser autênticos arquivos da experiência.

Tò dynatón: a possibilidade como impossibilidade

Em plena guerra civil espanhola, lutando na coluna Durruti, Carl Einstein pede a seu amigo, o marchand Daniel-Henry Kahnweiler, algo tão vital para ele quanto o chá Lipton, um exemplar da *Ética* de Spinoza. Vimos, no início de nosso percurso, que a exigência é uma categoria modal inserida, na esfera da memória, como potencialização da verdade, de tal sorte que uma exigência é e não é, simultaneamente, pois, enquanto *conatus*, associa-se a *cupiditas*, donde é possível concluir não só que a exigência, tal como o desejo, não tem objeto, mas também que todo sentido não passa de um au-sentido. Mas, além da *Ética* de Spinoza, dentre as surpreendentes leituras de Einstein no front, figura também *Matéria e luz*, do físico francês Louis de Broglie, que o crítico alemão lê com muito interesse.⁶⁶ Onde Bergson colocava a matéria,

⁶⁶ Liliane Meffre (org.). *Correspondencia Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler. 1921-1939*. Barcelona: La Central/Museo Nacional Reina

de Broglie dispõe a luz. Embora a resposta não seja fácil, a pergunta é muito simples. Qual é o acontecimento, a luz ou a matéria? Man Ray nos dera uma dica: vive-se *l'âge de la lumière*.⁶⁷

Ora, De Broglie entendia que o desenvolvimento da teoria da relatividade permitira uma fusão íntima do espaço e do tempo, ilustrada pelo espaço-tempo de Minkowski, que daí em diante, em todas as fórmulas relativistas, faria com que as coordenadas de espaço e tempo desempenhassem um papel extremamente simétrico. No entanto, seria exagerado dizer que, na teoria da relatividade, o espaço e o tempo desempenham um papel completamente simétrico. Não há apenas uma diferença formal entre ambos os conceitos, mas obstáculos incontornáveis e fundamentais: 1º. Enquanto que as variáveis de espaço podem variar indiferentemente em um sentido ou outro, o tempo, apesar das reconstruções retrospectivas da psicanálise, flui sempre no mesmo sentido; 2º. As entidades físicas elementares persistem no curso do tempo, fato que se traduz na escala macroscópica na persistência dos objetos materiais, donde resulta que o espaço-tempo tem uma espécie de estrutura “fibrilar” no sentido do tempo. Entre as consequências importantes da relatividade encontra-se a concepção da inércia da energia. Além disso, o princípio de relatividade implica uma modificação importante da antiga dinâmica do pon-

Sofia, 2008, p. 106.

⁶⁷ Man Ray. “L’âge de la lumière”. *Minotaure*, Paris, nº 3-4, dez. 1933.

to material. A mecânica relativista muito se separa da mecânica clássica, em relação aos corpúsculos animados de velocidades próximas à velocidade da luz no vazio; quanto ao resto, a velocidade é o limite superior das velocidades que pode tomar um corpo material, porque, segundo a mecânica relativista, seria necessário fornecer a este corpo uma energia infinita para lhe comunicar uma determinada velocidade.⁶⁸

Louis de Broglie, sem se deter no desenvolvimento da mecânica ondulatória, mostrou as dificuldades que se apresentaram toda vez que se quis precisar o sentido exato desta introdução simultânea, e, ao que parece, inevitável, das noções de corpúsculo e onda. A ideia mais simples seria, sem dúvida alguma, considerar cada indivíduo físico como um fenômeno periódico estendido no espaço, mas centrado em torno a um ponto. O movimento deste indivíduo estendido seria equivalente à propagação de uma onda, não de uma onda homogênea, como as da ótica de Fresnel, mas de uma onda que possuísse um ponto singular, que seria o corpúsculo no sentido estrito da palavra: assim o corpúsculo estaria realmente incorporado à onda. Como no caso do ponto material da mecânica clássica, rodeado de seu campo de força, a síntese do contínuo e do descontínuo se daria então graças à ideia de individualidades não só estendidas mas organizadas em torno de um centro, e se poderia esperar

⁶⁸ Luis de Broglie. *Materia y luz*. Tradução de Xavier Zubiri. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939, pp. 212-213.

que se conservassem em toda sua pureza a noção de causalidade e a representação antiga dos fenômenos no quadro do espaço e do tempo.⁶⁹

Werner Heisenberg foi o primeiro em ter observado estas consequências da nova física. Expressou-as matematicamente por meio de equações chamadas de “relações de incerteza”. Estas relações põem em evidência o seguinte fato: a existência da constante h é o que nos impede de conhecer simultaneamente com precisão a posição e o movimento de um corpúsculo; se h fosse nulo, esse conhecimento simultâneo seria possível. Mas pode-se muito bem objetar que, para conhecer simultaneamente a posição e a velocidade de um corpúsculo, basta medir, ao mesmo tempo, estas duas magnitudes. Heisenberg respondeu vitoriosamente a esta objeção, mostrando que não há procedimento de medida ou de observação que possa nos dar a conhecer, ao mesmo tempo, e de uma maneira rigorosa, a posição e a velocidade de um corpúsculo. Todo dispositivo que permita a medição da posição tem por efeito perturbar de uma maneira desconhecida a velocidade, e isto é tanto mais forte quanto mais precisa for a medição da posição; pelo contrário, todo dispositivo que permita medir a velocidade tem por efeito perturbar a posição de uma maneira desconhecida, e isto é tanto mais forte quanto mais precisa for a medida da velocidade.⁷⁰

⁶⁹ Ibidem, pp. 234-235.

⁷⁰ Ibidem, pp. 254-255.

Talvez esta impossibilidade de precisar, simultaneamente, a localização espaço-temporal do estado dinâmico remonte a uma das principais inquietações do pensamento antigo. É o caso da flecha no seu trajeto, segundo Zenão de Eleia. A cada instante ela encontra-se imóvel em certa posição; como poderá então percorrer certo trajeto se está parada? Como pode o movimento ser feito de imobilidade? Aos olhos da ciência moderna, completamente impregnada da ideia de continuidade, antes da aparição dos quanta, o argumento da flecha de Zenão parecia um pouco pueril. A consideração das posições infinitamente próximas de um móvel permite, de fato, definir a velocidade pelo mesmo raciocínio que serve para estabelecer a existência da derivada de uma função contínua; a velocidade não é nada além do que uma derivada da posição a respeito do tempo. Então, na mecânica clássica, enquanto as coordenadas de um móvel, em um determinado instante, definem a localização espaço-temporal, as derivadas das coordenadas a respeito do tempo servem para definir o estado de movimento, a tendência dinâmica. A consideração das posições infinitamente próximas e do movimento uniforme instantâneo, que permite passar de uma a outra, parece permitir assim a refutação completa da objeção de Zenão. Porém, esta refutação repousa sobre a hipótese da continuidade dos fenômenos físicos, e se encontra comovida pela introdução, no universo físico, de um elemento de descontinuidade como o que está implicado na existência do *quantum*

de ação. Sem querer fazer de Zenão um precursor de Heisenberg, e sem esquecer, entretanto, a função que desempenha nesta questão o valor finito da constante de Planck, de Broglie aventava, contudo, a hipótese de que a impossibilidade de atribuir a um móvel, ao mesmo tempo, uma localização espaço-temporal exata e um estado dinâmico completamente definido, parecia se vincular a uma dificuldade conceitual há muito tempo observada. Para repetir uma expressão de Bohr, a localização exata no espaço e no tempo seria uma “idealização”, a concepção de um estado de movimento perfeitamente definido é outra, e estas duas idealizações “complementares” entre si, muito aproximadamente compatíveis na escala macroscópica, não o são, a rigor, na escala microscópica.⁷¹

Ora, precisamente a posição e a quantidade de movimento constituem um caso desta espécie. Em outros termos, uma onda luminosa, por exemplo, não pode ser simples tanto em relação à decomposição espacial quanto à decomposição espectral: se é simples a respeito de uma, é necessariamente complexa com relação à outra. De Broglie concluía então que não podemos atribuir ao corpúsculo, ao mesmo tempo, uma posição e uma quantidade de movimento bem determinadas. Acontece, porém, que nenhuma medição pode nos permitir avaliar simultaneamente a posição e a quantidade de movimento de um corpúsculo, sem o qual, depois da medição, a onda associa-

⁷¹ Ibidem, pp. 264-265.

da ao corpúsculo, e que representa os conhecimentos que dele possuímos, deveria ser simples, ao mesmo tempo, tanto em sua decomposição espacial quanto em sua decomposição espectral. Mas sabemos que isto é impossível. Chegamos assim a compreender a origem da incerteza fundamental introduzida na física por Heisenberg. Apertando mais e mais o raciocínio, obtêm-se, além do mais, as desigualdades, hoje tão conhecidas, que traduzem esta incerteza.

Digamos, por último, que, assim sendo, coloca-se enfim a questão: “Existem as cores na luz branca antes de atravessarem o prisma que vai decompô-las?”. Sim, diremos, existem... porém apenas como existe uma possibilidade antes do acontecimento que vai nos fazer saber se foi efetivamente realizada. Resposta sutil, que sem dúvida teria deixado pasmos os físicos de outrora, mas que é perfeitamente característica do grau de refinamento e de abstração que conseguiu o pensamento dos físicos contemporâneos.⁷² Em suma, as cores existem como possibilidade antes mesmo do prisma que as decomponha ou seja que a potência preexiste ao acontecimento. Tal a conclusão de Louis de Broglie e tal a teoria lida por Carl Einstein no frente de guerra, da qual, infelizmente, não temos mais vestígios. Louis de Broglie demonstra, assim, a tese

⁷² Ibidem, pp. 282-283. O filósofo espanhol Xavier Zubiri publica na revista *Cruz y Raya*, de José Bergamín, em 1933, um ensaio sobre a nova física e traduz a aula inaugural sobre a metafísica de Heidegger, que ele próprio assistira em Friburgo em 1929. É Zubiri quem assina, em 1939, a tradução de *Matéria e luz* de Louis de Broglie.

do caráter simultaneamente corpuscular e ondulatório das ondas, fornecendo a esse dualismo uma interpretação não probabilística, que é o contrário daquela que se tornaria dominante com a emergência do capitalismo imaterial.

Com efeito, Giorgio Agamben, que resgata o antecedente de Louis de Broglie em seu ensaio sobre o real e o desaparecimento,⁷³ em outras ocasiões, visando, por exemplo, uma arqueologia da obra na época da religião capitalista ⁷⁴, parte, por sua vez, do conceito de *potência* e relembra que talvez o texto fundacional para esse debate ainda seja o livro *The-ta* da *Metafísica*, em que Aristóteles tenta analisar as ambiguidades e as aporias desse conceito. A passagem mais decisiva seria a postulação de copertenciamento entre potência e impotência. A impotência [*adynamia*], diz o filósofo, é uma privação contrária à potência [*dýnamis*]. Toda potência é impotência do próprio e com relação a ele mesmo [*toû autoû kai katà tò autò pása dýnamis adynamía*]. Ou seja, que *adynamia*, “impotência”, não significa aí ausência de toda e qualquer força ou ação, mas antes potência-de-não (passar ao ato), *dýnamis mèn energeîn*. Essa tese define então a ambivalência específica de toda potência humana, que, em sua estrutura originária, mantém uma relação com a própria privação, já que ela

⁷³ Giorgio Agamben. *Che cos'è reale? La scomparsa di Majorana*. Vicenza: Neri Pozza, 2016, pp. 30-36.

⁷⁴ Idem. *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica*. Vicenza: Neri Pozza, 2017.

é sempre, e simultaneamente, tanto potência de ser quanto de não ser. Postula-se então que tudo quanto vive existe na forma da potência, mas, por isso mesmo, só temos acesso à própria impotência, que, deste modo, abre-se, enfim, à potência. Em outras palavras, na potência, a sensação é constitutivamente anestesia; no pensamento, ela é não-pensamento e, na obra, inoperosidade.

Agamben nos lembra também que Aristóteles define, a seguir, o estatuto anfíbio da potência humana, argumentando que aquilo que é potente [*tò dynatón*] pode não o ser em ato [*mè energeîn*], porque aquilo que é possível de ser pode, ora ser, ora não ser. Em poucas palavras, a questão da potência passa pela da contingência, isto é, pela possibilidade de não-ser. Na *Metafísica*, todos os exemplos de potência-de-não provém do âmbito da técnica (a gramática, a música, a arquitetura), com o qual Agamben sente-se em condições de definir o humano como aquilo que pode existir na dimensão da potência, ou seja, do poder, mas não menos, e talvez mais legitimamente, do poder-não. Daí proviria o caráter desmesurado da potência humana, tanto mais violenta quando não permite a manifestação de outros seres, capazes apenas de potências específicas, ao passo que só o homem seria o animal que pode *a própria impotência*.⁷⁵

⁷⁵ Giorgio Agamben & Gilles Deleuze. *Bartleby, la formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, 1993, p. 48; Idem. *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita I*. Turim: Einaudi, 1995, p. 52; Idem. *La potenza del pensiero: Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza, 2005, p. 280.

A ideia de que a grandeza de uma potência ou possibilidade mede-se pelo abismo de sua impotência é, justamente, um achado das vanguardas. Em uma nota de 1913, sob o título “Possible”, Marcel Duchamp observa que “le possible est seulement un ‘mordant’ physique (genre vitriol) brûlant toute esthétique ou *callistique*”, isto é, o possível é apenas um corpúsculo ‘cáustico’ (tipo de vitríolo) queimando toda a estética do senso de beleza.⁷⁶ Estamos, mais uma vez, diante do paradoxo de Louis de Broglie. O abismo da impotência, em Duchamp, repousa, justamente, em seu nominalismo artístico, já que denomina a beleza de *callistique*, o que, numa escuta *aturdita*, evoca um calo (algo que se retira causticamente), fundindo equivocadamente κάλλος (beleza) com χάλιζ, gralha (o que em latim desdobra-se, ainda equivocadamente, em cals, calvo, e calx, calcanhar). Não há potência, em suma, para além da linguagem.

⁷⁶ Marcel Duchamp. *Duchamp du signe: écrits*. Michel Sanouillet (org.). Paris: Flammarion, 1994, p. 104.

A natureza devora o progresso

Benjamin Péret, que, como vimos, lutou, a partir de março de 1937, na mesma coluna Durruti de Carl Einstein, havia tempo que plasmara o fluxo da história como um episódio ubuesco e disparatado. Com efeito, por ocasião de uma representação de *Ubu enchainé* de Alfred Jarry, montada pela Compagnie du Diable Écarlate, em 1939, edita-se uma brochura com um desenho do surrealista austríaco Wolfgang Paalen e o poema “Ubu roi”, de Benjamin Péret, quem, nesse mesmo ano, redige o já citado texto sobre a imagem como ruína para a revista *Minotaure*. Mas antes disso, Péret tornara-se consciente de que toda imagem pré-arqueologiza uma experiência, de tal sorte que, inscrita, portanto, como experiência da memória, ela é e não é um documento de vida, porque, a rigor, funciona antes, pelo contrário, como a exigência ou possibilidade de uma reflexão sobre a dimensão espaço-tempo. Resgatemos o texto de Péret:

O sol do meio-dia esfola vivos os espectros que não conseguiram se esconder a tempo. Seus ossos virados em violinos dilacerarão os ouvidos dos aventureiros desgarrados nas florestas imitando uma corte de imperador da decadência romana.

Línguas de fogo, clarões de seios, cintilações de azul celeste atravessam a penumbra frutada de vampiros. Mal se pisa no chão. O chão parece um cérebro querendo se dar ares de esponja.

O silêncio pesa nos ouvidos como uma pépita de ouro na mão, mas o ouro é mais mole que uma laranja. Porém, o homem está por ali. Abriu um corredor em meio ao verde e, ao longo de todo esse corredor, desenrolou um fio telegráfico. Mas logo a floresta se cansou de dedilhar a corda que nunca produzia mais que uma voz de homem, e as plantas, mil plantas mais zelosas, mais ardentes umas que as outras, se apressaram a sufocar essa voz debaixo de seu beijo; depois o silêncio voltou a cair sobre a floresta como um paraquedas salvador.

Ali, mais que em qualquer outra parte, a morte não passa de uma maneira de ser temporária da vida, escondendo um lado de seu prisma para que a luz se concentre, mais brilhante, nas outras faces.

Os crânios de ruminantes abrigam, nas grandes árvores ameaçadas por mil cipós, ninhadas de pássaros que refletem o sol em suas asas, as folhas em sua garganta. E manchas de céu azul palpitam sobre carniças que se metamorfoseiam em amontoados de borboletas.

A vida luta com todas suas forças, com todas suas horas marcadas, no quadrante da água, por nuvens de

mosquitos. A vida ama e mata, acaricia apaixonadamente com mão assassina aquilo que adora. Sementes, germinando como martelos-pilões, pregam implacavelmente ao chão as formigas que as engoliram e a quem decerto devem sua terrível potência de germinação. O sangue chama as flores que soluçam, e as flores matam melhor que uma pistola. Matam a pistola.

Ali onde a gênese ainda não disse sua última palavra, ali onde a terra só se separa da água para engendrar fogo no ar, sobre a terra ou na água, mas, sobretudo, ali onde terra e água, aterradas pelo fogo celeste, fazem amor noite e dia, na América equatorial o fuzil desaninha o pássaro, mas não o mata, e a cobra esmaga o fuzil como um coelho.

A floresta recuou diante do machado e da dinamite, mas entre duas passagens de trem se lançou sobre a via férrea dirigindo ao maquinista gestos provocativos e olhadelas sedutoras. Uma vez, duas, ele resistirá à tentação que o perseguirá ao longo de todo percurso, de uma travessa verdejante a um sinal dissimulado por um enxame de abelhas, mas um dia ouvirá o chamado da feiticeira que terá o olhar de uma mulher amada. A máquina se deterá para um enlace que queria passageiro, mas que se prolongará ao infinito, ao sabor do desejo perpetuamente renovado da sedutora. Embora muda, a sereia sabe como ninguém arrastar irremediavelmente sua vítima para abismos sem retorno.

A partir daí começa a lenta absorção: biela por biela, pino a pino, a locomotiva entra no leito da floresta e, de volúpia em volúpia, submerge, freme, geme como

uma leoa no cio. Fumega orquídeas, sua caldeira abriga os jogos de crocodilos saídos dos ovos na véspera, enquanto no apito moram legiões de colibris que lhe dão uma vida quimérica e provisória pois muito em breve a flama da floresta, após ter demoradamente lambido sua presa, a engolirá como uma ostra.

Ao longe, lentos arranha-céus de árvores se edificarão para significar um desafio impossível de superar.⁷⁷

⁷⁷ “O sol do meio-dia esfola vivos os espectros que não conseguiram se esconder a tempo. Seus ossos virados em violinos dilacerarão os ouvidos dos aventureiros desgarrados nas florestas imitando uma corte de imperador da decadência romana.

Línguas de fogo, clarões de seios, cintilações de azul celeste atravessam a penumbra frutada de vampiros. Mal se pisa no chão. O chão parece um cérebro querendo se dar ares de esponja.

O silêncio pesa nos ouvidos como uma pepita de ouro na mão, mas o ouro é mais mole que uma laranja. Porém, o homem está por ali. Abriu um corredor em meio ao verde e, ao longo de todo esse corredor, desenrolou um fio telegráfico. Mas logo a floresta se cansou de dedilhar a corda que nunca produzia mais que uma voz de homem, e as plantas, mil plantas mais zelosas, mais ardentes umas que as outras, se apressaram a sufocar essa voz debaixo de seu beijo; depois o silêncio voltou a cair sobre a floresta como um paraquedas salvador.

Ali, mais que em qualquer outra parte, a morte não passa de uma maneira de ser temporária da vida, escondendo um lado de seu prisma para que a luz se concentre, mais brilhante, nas outras faces.

Os crânios de ruminantes abrigam, nas grandes árvores ameaçadas por mil cipós, ninhadas de pássaros que refletem o sol em suas asas, as folhas em sua garganta. E manchas de céu azul palpitam sobre carniças que se metamorfoseiam em amontoados de borboletas.

A vida luta com todas suas forças, com todas suas horas marcadas, no quadrante da água, por nuvens de mosquitos. A vida ama e mata, acaricia apaixonadamente com mão assassina aquilo que adora. Sementes, germinando como martelos-pilões, pregam implacavelmente ao chão as formigas que as engoliram e a quem decerto devem sua terrível potência de germinação. O sangue chama as flores que soluçam, e as flores matam melhor que uma pistola. Matam a pistola.

O texto de Péret (que suscita, aliás, um ano depois, um relato de Aníbal Machado, “A locomotiva no hotel”)⁷⁸ não parte da oposição entre vida e morte, mas afirma algo mais inquietante ainda, que esta, a morte, é apenas uma maneira de ser temporária da própria vida, que por sinal se camufla, por trás do prisma, para que a luz brilhe mais intensamente alhures. Com sotaque panestético, o poeta afirma, enfim,

Ali onde a gênese ainda não disse sua última palavra, ali onde a terra só se separa da água para engendrar fogo no ar, sobre a terra ou na água, mas, sobretudo, ali onde terra e água, aterradas pelo fogo celeste, fazem amor noite e dia, na América equatorial o fuzil desaninha o pássaro, mas não o mata, e a cobra esmaga o fuzil como um coelho.

A floresta recuou diante do machado e da dinamite, mas entre duas passagens de trem se lançou sobre a via férrea dirigindo ao maquinista gestos provocativos e olhadelas sedutoras. Uma vez, duas, ele resistirá à tentação que o perseguirá ao longo de todo percurso, de uma travessa verdejante a um sinal dissimulado por um enxame de abelhas, mas um dia ouvirá o chamado da feiticeira que terá o olhar de uma mulher amada. A máquina se deterá para um enlace que queria passageiro, mas que se prolongará ao infinito, ao sabor do desejo perpetuamente renovado da sedutora. Embora muda, a sereia sabe como ninguém arrastar irremediavelmente sua vítima para abismos sem retorno.

A partir daí começa a lenta absorção: biela por biela, pino a pino, a locomotiva entra no leito da floresta e, de volúpia em volúpia, submerge, freme, geme como uma leoa no cio. Fumega orquídeas, sua caldeira abriga os jogos de crocodilos saídos dos ovos na véspera, enquanto no apito moram legiões de colibris que lhe dão uma vida quimérica e provisória pois muito em breve a flama da floresta, após ter demoradamente lambido sua presa, a engolirá como uma ostra.

Ao longe, lentos arranha-céus de árvores se edificarão para significar um desafio impossível de superar.” Benjamin Péret. “A natureza devora o progresso e o ultrapassa”. *Minotaure*, Paris, n° 10, troisième série, quatrième année, inverno 1937, pp. 20-21. Tradução de Fernando Scheibe, a quem agradeço.

⁷⁸ Cf. Raúl Antelo. *Parque de diversões Anibal Machado*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Florianópolis, Ed. da UFSC, 1994, p. 257.

que “a vida ama e mata”, ao mesmo tempo, isto é, que a violência, o desejo, o erotismo passam a estender, sobre a representação, uma imensa nuvem que tenta ser apreendida por um pensamento cujas limitações e submissões são entretanto indisfarçáveis. Conforme o homem avança na posse da natureza, mais fortemente também ele é acossado pela finitude, aproximando-se de sua própria morte. A História o conduz assim até esse ponto-limite em que ela aparece em seu vórtice, sem margem para escapar de si própria, nem utopia em que apostar forças renovadas, mas como um vasto espaço de abandono, despojando o homem de tudo aquilo que possa poupá-lo da degradação, já exauridas todas as possibilidades do moderno e condenando-o à sua inexorável nudez antropológica. Instala-se, neste ponto, o paradoxo biopolítico contemporâneo. Se a vida é mais forte do que o poder que a cerca e persegue, se a resistência da vida não se submete à coerção das técnicas de governo, como é possível então que o resultado da modernidade seja a massiva expansão da morte?

Arquitetura biotécnica

Ora, Frederick Kiesler, artista muito ligado a Marcel Duchamp, publica, também em 1939, o panfleto *Architecture as Biotechnique*, onde começa a elaborar seu conceito de *galáxias*, a ser desenvolvido nos anos 50. Mas, antes disso, entre 22 de fevereiro e 3 de março de 1945, o antes citado Wolfgang Paalen, já residente no México, expõe suas telas na Galeria de Arte Mexicano, a GAM, regida por Inês Amor (rua Milán, 18 do Distrito Federal). Chamam a atenção, dentre elas, *Première apparition du Signe Dyn* (1941) e *Le Signe Dyn* (1944). Com efeito, entre 1942 e 44, Paalen lidera um grupo de artistas, à frente da revista *Dyn*⁷⁹ (financiada por Eva Sulzer, fotógrafa amiga do casal Paalen, e pelo editor Octavio Barreda, parente político de Diego Rivera), os quais, logo no número inicial da publicação, contrariando a lógica do desen-

⁷⁹ Luis Mario Schneider. *México y el surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros, 1978.

volvimento linear e sucessivo, também propõem um movimento oscilatório pandinâmico, o que traduz o anseio de questionar o materialismo dialético.⁸⁰

Qual foi a trajetória de Paalen? No início dos anos 40, após uma exibição individual de suas pinturas em Nova York, na galeria Julien Levy, onde conhece a Robert Motherwell (quem por sinal estudaria com ele no México), e outros artistas como Adolphe Gottlieb, Jackson Pollock e Barnett Newman, Wolfgang Paalen passa a elaborar suas teorias, no país de adoção, redigindo-as, porém, alternativamente, em francês e inglês. Abona sua posição estética, por esses anos, com as considerações de um linguista de inícios do século, Karl Abel, austríaco como ele, referidas ao sentido contraditório das palavras originais, o mesmo texto lido por Freud para redigir *Totem e tabu* (1913). Dentre as palavras ambivalentes figurava o termo sacer

⁸⁰ Explícita Paalen sua posição ao lançar uma enquete sobre o particular com o argumento de que “infelizmente, uma certa maneira totalitária de pensar está atualmente tão difundida, que se confunde muito facilmente com atacar e criticar. No entanto, é da distinção entre criticar e atacar que depende significativamente toda a liberdade de julgamento e discussão. Ao ignorar frequentemente essa diferença, o Marxismo tende a se engessar em uma atitude dogmática em vez de se enriquecer constantemente com tudo o que há de progressivo no pensamento contemporâneo. É especialmente o peso morto do Materialismo Dialético que cria obstáculos para uma fusão verdadeiramente revolucionária com a Ciência, a Arte e a Filosofia modernas. Tentar libertar o pensamento marxista dessa dialética é difícil, mas é a única maneira de permanecer fiel ao seu conteúdo válido. E é – por mais que desagrade àqueles que afirmam possuir os direitos autorais da verdade marxista – a única linha de conduta digna do exemplo de Marx”. Wolfgang Paalen. “L'évangile dialectique”. *Dyn*, México, nº 2, jul.- ago. 1942, p. 59.

que, em latim, significava tanto santo quanto maldito. Mesmo desconsiderado pelos linguistas, o estudo de Abel inspiraria W. Warde Fowler em *The original meaning of the word sacer* (1911), leitura mais tarde retomada por H. Fugier (*Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*. Paris, Les Belles Lettres, 1963), e mesmo pelo *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, de Ernout-Meillet (1932), donde é resgatado por Benveniste e Agamben. Apoiado nessa constatação de Karl Abel, Wolfgang Paalen atribui a bipolaridade semântica da vida simbólica à estrutura do inconsciente:

Em linguagem muito antiga, como na origem de todo pensamento, não há oposição entre um contrário e outro, mas (por falta de um conceito com significado exclusivo) um conceito *complementar*, isto é, um conceito resultante da incapacidade de conseguir formular uma noção sem sua correspondente, sem seu corolário.⁸¹

⁸¹ E ainda: “Pode-se objetar que esta impossibilidade de se expressar por um termo isolado de sentido único somente vale para a origem bem distante do pensamento primitivo. Pois nós, há muito familiarizados com a dissociação de termos, não precisamos perder tempo com essas poucas curiosidades linguísticas. Se fosse assim, bastaria considerar com efeito palavras como *without* etc., como uma espécie de fôssil mental. Mas não é o caso. Pois todo mundo, desde o pensador mais lúcido até o mais feroz dialético, em alguns momentos, é incapaz de proceder de outra maneira senão por uma justaposição de noções tão incompatíveis entre si que normalmente as chamamos de contrárias. É no sonho que todos retornamos a esse processo atávico de pensar. Isso, que é fácil de constatar, é conhecido há muito tempo. Os intérpretes dos sonhos da antiguidade já haviam observado que no sonho uma coisa pode significar o seu oposto. Mas apenas Freud (a quem devo o entendimento dos escritos de Abel)

A partir dessa observação sobre o caráter complementar dos equívocos, retira Paalen uma sequência que, na falta de melhor rótulo, poderíamos chamar *borgiana*: o paradigma de *l'élanque* (ou *elação*, algo sublime, na terminologia de Joyce-Lacan). Essa linha iria de Hegel a Schelling, passaria por Spinoza, o místico Jacob Boehme, mestre Eckhart, remontaria a Scoto Erígena, que se baseava por sua vez em Dionísio Areopagita e através dele chegaria a todos os heresiarcas medievais, os quais, pela via de Plotino e as escolas pitagóricas, nos permitiriam recuar aos poemas órficos, traduzidos literalmente pelas Vedas.⁸² Ora, Paalen vinha, há longo tempo, acalentando a teoria da literatura como uma estrutura bipolar que recusaria tanto a determinação consciente quanto a sobredeterminação inconsciente. Relembremos sua contribuição para o *Dicionário* abreviado do surrealismo:

Superconsciente – “A poesia, ao não se reduzir mais a preocupações estéticas ou metafísicas, aparece cada

compreendeu o significado dessa particularidade onírica”. Idem. “L'évangile dialectique”. Op. cit., p. 60.

⁸² “Uma linha bem reta poderia ser traçada – apenas para mencionar as etapas mais significativas – de Hegel a Schelling a Spinoza até Jacob Boehme, tão apropriadamente apelidado de ‘O Filósofo Alemão’ que antecipa Hegel. De Boehme, passando pelo Mestre Eckhardt, esta linha se unirá a João Escoto Erígena que refere o lendário Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, e cujas obras dão origem a todas as heresias panteístas da Idade Média. Embora os escritos atribuídos a Pseudo-Dionísio sejam provavelmente posteriores a Plotino, cujas fontes retornam à escola pitagórica até alguns versos dos Poemas Órficos – de acordo com Emile Burnouf, traduzidos palavra por palavra dos Vedas.” Ibidem, p. 61.

vez mais como o grau supremo de compreensão do *eu* e do *si*, tornado acessível pela ponte que mantém nossas noites em dia, ponte lançada entre o inconsciente e o consciente pelo surrealismo.

O *superconsciente* é, além do inconsciente e do consciente, o terceiro termo da escala do comportamento intelectual. Consiste na identificação sublime da qual participa aquilo que chamamos de *estado de graça*, o êxtase do amor, toda a *beleza convulsa*, deste que, tendo, através dos sismógrafos de inteligência do nosso tempo, já transformado a imagem do universo, contribuirá para além de qualquer previsão para transformar o mundo.” (W. P.)⁸³

É essa, enfim, a conclusão à qual chega Paalen, em 1942, em um dos seus textos epistemológicos mais interessantes, sobre o grande mal-entendido entre arte e ciência.⁸⁴ Partindo da ideia crítica do etnocen-

⁸³ Idem. “Surconscient”. In: *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*. Paris: José Corti, 1980, p. 26.

⁸⁴ Aldo Pellegrini observa que “em 1939 surge em Paalen uma preocupação de ordem completamente diferente, que é anunciada em sua aguada ‘Entre a Matéria e a Luz’. Naquela época, a grandeza da física pós-einsteiniana é revelada a ele, fato que, juntamente com suas elaborações estéticas, leva-o à eclosão atual de sua pintura. Pintura de intenção fundamentalmente cósmica. Do ponto de vista técnico, este período é caracterizado por transformações importantes: o espaço tridimensional, com linha e a perspectiva do horizonte, desaparece; espaço que responde às leis da percepção humana, e que transforma, portanto, o homem em protagonista tácito. Isso aconteceu nas pinturas surrealistas de Paalen (e exatamente o mesmo nas de Tanguy), apesar da ausência total neles não apenas de elementos morfológicos humanos, mas de todas as formas vivas. Abandonando o espaço tridimensional, Paalen se lança na representação de um

trismo,⁸⁵ de que culturas como a maia ou a indiana conheciam o zero, entidade desconhecida entretanto pelos gregos, Paalen considera que o capitalismo é a expressão das relações de poder (*puissance*), de maneira meramente quantitativa, ao passo que a arte inscreve-se no domínio da qualidade. Não é, contudo,

espaço multidimensional, caminho em que reconhece ter sido precedido por Kandinsky, que pela primeira vez prescindiu de toda representação natural para criar sobre a tela formas livres que pareciam deslocar-se em todas as direções. Em pinturas multidimensionais, o homem é completamente anulado em sua tripla condição de protagonista, espectador e criador. A pintura adquire vida independente. Paalen se lança, novo Pigmaleão, para dar vida a suas criações. A tela se torna um personagem extra-humano que tem seu significado específico, que vive e interroga; transforma-se – de acordo com uma feliz expressão do artista – em espectador”. Aldo Pellegrini. “Wolfgang Paalen”. *Ciclo*, Buenos Aires, nº 1, nov.- dez. 1948.

⁸⁵ Influenciado por Franz Boas, Paalen abriu muito espaço, nas páginas da revista *Dyn*, aos trabalhos que vinculavam arte e antropologia. No número 4-5 encontramos “The Codices of Azoyu” de Alfonso Caso; “Tlatilco, Archaic Mexican Art and Culture”, de Miguel Covarrubias; “The Enigma of Maya Astronomy”, de Maud Worcester Makemson; “Seals of the Ancient Mexicans”, de Jorge Enciso, professor de Arte Decorativa na Academia de San Carlos, à época, chefe de monumentos coloniais da Secretaría de Educación Pública; “New Discoveries in the Temple of the Sun in Palenque”, de Miguel Angel Fernández, artista plástico e chefe do Departamento de Arqueologia e História na Escuela de Bellas Artes, Mérida, Yucatán; “The Painting in Mexican Codices”, de Carlos R. Margáin Araujo, arqueólogo do Instituto Nacional de Antropología e Historia; “Gabriel Vicente Gahona, Mexican Artist of the XIX Century”, de Francisco Diaz de León, pintor e tipógrafo que dirigia a escola de Tlalpan; “Birth of Fire”, do próprio Paalen, e “Coricancha”, do poeta peruano Cesar Moro. No último número, o *Amerindian Number*, que coincide com a libertação de Paris, é possível ler “La Venta. Colossal Heads and Jaguar Gods”, fragmento de *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec* (1946), do artista e antropólogo Miguel Covarrubias. O próprio Paalen resenhou em sua revista *Les Origines de l’homme americain*, de Paul Rivet (*Dyn. Amerindian Number*, nº 4-5, dez. 1943, p. 78).

como muitos dos seus colegas surrealistas aliás, nem um pouco favorável à criação de novos mitos. Eles se formarão, quer queira, quer não ⁸⁶. Mas o grande desafio, a seu ver, é a relação entre a arte e a ciência, fascínio recíproco que lhe era possível reconhecer na modernidade mexicana.⁸⁷

The new Quantum Physics is compelled to abandon the rigorous determinism that until now was held to be the very foundation of physics; compelled also to realize that it is impossible to know exactly and simultaneously position and velocity; to admit that in microphysics one “can no longer make a clear distinction between the phenomenon that one observes or measures and the method of observation and measurement.” If, in other words, in the highest possible precision of observation the perfect distinction between instrument and matter of experience becomes uncertain, are we not permitted to conclude that physics is on the point of abandoning its pretension of offering us a purely quantitative and yet satisfying interpretation? Some great physicists compare the difficulties of microscopic physics with the difficulties of introspection in psychology. And the new reply to the question: “Do colors exist in white light before it passes through the prism which is destined to decompose it?” seems to be

⁸⁶ Didier Ottinger. *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du labyrinthe, d'Ariane à Fantomas*. Paris: Gallimard, 2002.

⁸⁷ Rubén Gallo. *Mexican Modernity: The Avant-garde and the Technological Revolution*. Cambridge: MIT Press, 2005.

equidistant from the ideas of Goethe and Newton. For the new physics replies that they do exist – “but only in the way in which a possibility exists before the event which will tell us whether it has in fact been realized.” As a possibility. That is to say that the new physics has dared to abandon certitude for potentiality? As a possibility. And before the material proof that between interior and exterior reality there is no separation but only a precarious ideal demarcation: may we not add that *what is thinkable is also possible?*⁸⁸

⁸⁸ Wolfgang Paalen. *Form and sense*. Nova York: Wittenborn and Company, 1945, p. 64 (Série Problems of Contemporary Art nº 1). Datado de julho de 1942, o texto foi publicado inicialmente no terceiro número da revista *Dyn* (pp. 22-26) e, por mediação de Robert Motherwell, mais tarde editado em *Form and Sense*.

Mito e cinema

Embora líder, a voz de Wolfgang Paalen não era, entretanto, isolada. Naquele momento, artistas como Mark Rothko e Adolph Gottlieb buscavam outras alternativas. Muitos pensadores remontam assim a Hegel para encontrar a emergência do materialismo dialético, cujo resto não-dialético, não-sintético, seria identificado como *objeto a*, na antifilosofia de Lacan. Desenganados, porém do comunismo, em função do pacto Hitler-Stalin, muitos desses artistas e pensadores manifestam-se, na enquete sobre o materialismo dialético promovida por Paalen nas páginas da *Dyn*, com algumas respostas displicentes, como as de Bertrand Russell, Albert Einstein, Meyer-Schapiro, Sidney Hook ou Clement Greenberg; mas uma das mais demoradas é, justamente, a de um jovem escritor e crítico de cinema, Parker Tyler:

My point is that the *method* of Dialectic Materialism adopts a transcendence of all hermetic, socially isolat-

ed, departmentalized scientific formulae as its ultimate goal, and thus is a science to organize sciences, and in this sense supplant isolated scientific techniques. I say it is a *science* to organize *sciences*, and *not* an economic conspiracy to subjugate all the working scientific formulae. [...] Even if symbols (i.e., *images*) are fluid in their nature, explorations into dreams have pointed to the perhaps *timeless* stability of many symbols in animistic life. How can man be supposed outside of nature unless he is divine? – unless his soul exists before and after his material phase? By studying the laws of Hegel’s logic, it is possible to make use of critical principles which transform the artist’s message according to these laws, showing that the artist is no more *in ultimate control* of his primary message than nature is of hers! On the one hand, it remains for the esthetic theorist to extend this control as much as possible, and on the other for the practising artist who desires perfection (“scientific” form: a universal style to express anything) to develop it. Meanwhile, we have the application of the dialectic principle in all realms of behavior; we have theory as a practicable element in lay thinking; we have science dialectically striving to survive as democratically free theory in 1942... and beyond.⁸⁹

Um ano mais tarde, em 1943, Tyler traça, a pedido do escritor cubano José Rodríguez Feo, que gravitava

⁸⁹ Parker Tyler. “Inquiry on Dialectical Materialism”. *Dyn*, México, nº 2, 1942, p. 53.

em torno de Lezama Lima no grupo *Orígenes*, um panorama da recepção da modernidade nos Estados Unidos, em que argumenta que

Eliot definiu a juventude da América do Norte (assim como Pound) como uma minoria cultural, uma nação que não conseguiu comportar seus homens talentosos, muito menos seus gênios. Nova York estava submersa nos Estados Unidos como um todo; Londres-Paris se tornaram a capital da cultura. Pound e Eliot julgaram a juventude dos Estados Unidos de uma maneira diferente daquela com que Rimbaud valorizou a maturidade da Europa, os dois primeiros acharam a América do Norte *culturalmente* infantil, e o último considerou a Europa *especialmente* infantil, pelo fato de que suas conquistas imperialistas não amadureceram culturalmente como o foram comercialmente. A América do Norte se tornou um país senil na poesia de Pound e Eliot, pois ambos tinham uma visão planetária-histórica de la poesia, vendo os Estados Unidos como uma degeneração da velha Europa; pouco mais de um quarto de século após sua aparição, a juventude democrata de Whitman se transformou em uma velhice desiludida. Nos *Cantos* de Pound e na *Terra Árida* de Eliot, a poesia se torna tempo “global”.⁹⁰

⁹⁰ Idem. “La ilustración poética”. In: *Nadie parecía*. Havana, nº 10, mar. 1944. Ed. Facsimilar. Prefácio de Gema Areta. Sevilha: Renacimiento, 2006, p.124.

Pouco depois, Parker Tyler adotaria algumas das hipóteses do grupo *Dyn* e desse novo tempo global por ele apontado, com o intuito de analisar o mito emergente do cinema americano, indissociado aliás da ideia de indústria cultural, à maneira então praticada por Adorno.⁹¹ Havia, de fato, tanto nele, quanto em Paalen, a ambição de um novo paradigma que associasse história e linguagem.

Human desire is to pierce the deepest dark, no matter how remote it may be. From this: a synthesis – an explosion, a restless rainbow of color – an all-consuming, all-creating dialectic! The movement of light into space is endless and revolutionary. Today, science tells us that the behavior of the universe is far more complex and “unreadable” than materialist science has declared it to be. Some of science’s most cherished principles have fallen by the wayside, have died, while some of the most ancient myths have survived. The movement of the planets exists, we believe, and laws have been invented that explain the seasons and day and night

⁹¹ “Always with us must be the positive accidents occurring as results of this curious struggle between forces, which we, as unusually passive spectators, reflect automatically rather than consciously. Consequently a displacement occurs in us corresponding to the first displacement within normal vision when the photograph appeared. I would call this an almost magical, perhaps a ‘surrealist’, displacement of taste and accustomed finality of judgment – a ritual which begins with the sound of our change sliding down to us from the change machine at the box office”. Idem. *The Hollywood hallucination*. Nova York: Simon and Schuster, 1944, pp. 33-34.

themselves by computing the manner in which the rotating earth circles the sun. However complex this system is, it becomes fabulously simple when we consider the moon of lovers, the sun of bathing beaches, the seasons of grain-growing, the evening of the supper bell, and the morning of the alarm clock. We do our best to obey the laws of nature in conjunction with the functional structures of our society.⁹²

Nesse volume, cujo prefácio, assinado por Henry Miller, a *Dyn* estampa no número 3, no outono de 1942, Tyler nos diz que se o universo não cessa de pedir interpretação, mesmo que permaneça ilegível (*unreadable*), isso quer dizer que, na sua constante

⁹² Ibidem, p. 245. Na análise de *Lady in the dark*, uma das criações de Kurt Weill em seu exílio americano, a dureza de Tyler é implacável: “*Lady in the Dark* was useful for showing the brief *fouette* it is from the ballet to the circus, where indeed Zorina once performed in an elephant ballet staged by Balanchine. For the dream sequence in *Lady in the Dark* is nothing other than a fantastic circus. We cannot pretend that there doesn’t exist an American superstition larger than life to the effect that a woman is slightly affected to dance sur les points and a man slightly effeminate to dance beside her; yet blown up to Madison Square Garden dimensions, anything can happen and be tolerated. After all, the circus is a place where high-wire acrobatic tension is on a par with orgasmic potency and where a man being shot out of a cannon is, rather than a dream metaphor, a crude existential fact. If the dream appears in *Lady in the Dark* as a fashion-styled circus, it is a moderm wrinkle proving psychiatry can be fun so long as you maintain your sense of humour – so long, that is to say, as it has the status of an exotic importation, such as the half-man-and-halfwoman from Australia. When it is treated seriously on the screen, psychiatry must serve merely as the base for home-cooked art”. Parker Tyler. *Magic and Myth of the Movies* [1947]. Londres: Seeker & Warburg, 1971, pp. 117-118.

demanda de decifração, o mundo existe, mas o sujeito, além de descontínuo, ele é puramente inexistente, com a ressalva, porém, de que sua possibilidade seja fruto apenas de uma exigência ética. “There is no true work of art”, concluía Paalen na advertência à primeira edição de *Form and sense*, “without a deep meaningfulness – but meaningfulness need not mean straightforward intelligibility. Why should works of art be easy to understand in a world in which nothing is easy to understand? Paintings no longer *represent*; it is no longer the task of art to answer naive questions. Today it has become the role of the painting to look at the spectator and ask him: what do you represent?”⁹³ Muitos dos artistas que ilustram as páginas da revista *Dyn* (Picasso, Braque, Henry Moore, Jackson Pollock, Calder ou Matta) secundariam sua posição, mesmo os mais jovens, como Baziotès ou Cage.

⁹³ “Não há autêntica obra de arte sem profunda ausência de sentido – mas essa ausência de sentido não precisa ser direta inteligibilidade. Por que as obras seriam fáceis de entender em um mundo em que nada é fácil de entender? A pintura já não *representa*; a tarefa da arte não é mais responder perguntas ingênuas. Atualmente o papel da pintura tem se tornado encarar o espectador e questioná-lo: o que V. representa?” Wolfgang Paalen. “Introduction”. *Form and sense*. Op. cit., p. 6.

Possibilidades

Nem sempre, porém, foi cabalmente interpretada a ideia de *possibilidade*, tal como formulada por Wolfgang Paalen. Examinemos a trajetória final do artista que, como Majorana, suicida-se em 1959. Após uma exibição, em 1945, na galeria de Peggy Guggenheim, *Art of this Century*, e uma vez esgotado o seu projeto à frente da *Dyn*, isto é, em 1947, Robert Motherwell (quem, por sinal, publicara o ensaio “The Modern Painters World” no último número da revista) retoma, em Nova York, a edição dessa publicação, por sinal com a colaboração de Harold Rosenberg, só que agora com outro nome: *Possibilities*.⁹⁴ No ano seguinte, Paalen viaja por Nova York e Chicago planejando uma exposição, *Dynaton*, que só se concretizaria, em 1950, por decisão de Grace McCann Morley, então à

⁹⁴ Para a posição de Rosenberg nos anos da guerra, ver seu artigo “The Profession of Poetry and M. Maritain”. *Partisan Review*, set.-out. 1942; ou “The Herd of Independent Minds: Has the Avant-Garde Its Own Mass Culture?”. *Commentary*, 1 set. 1948.

frente do San Francisco Museum of Art, com o título “A New Vision”, acompanhada de um catálogo intitulado, precisamente, *Dynaton*.

As ideias de Paalen, o mais relevante teórico das artes nos Estados Unidos durante a guerra, não só repercutiriam nas de seus parceiros, o britânico Gordon Onslow Ford ou os norte-americanos Jacqueline Johnson, mulher de Ford, e Lee Mullican, mas também nas do influente crítico da *action painting*, Harold Rosenberg. Porém, com uma ressalva extremamente importante. *Tò dynatón* aparece, em seu raciocínio, esvaziado da potência-do-não. É pura ação afirmativa. American action painting mais do que American action painting. Relembremos um dos ensaios de seu volume *Objeto ansioso* (1964):

Toda nova geração de artistas – que agora parece surgir a cada dois ou três anos – passa pela frustrante sensação de que “tudo já foi feito”. Para a vanguarda dos anos 1920, Picasso havia ocupado todas as posições proeminentes na pintura, como Joyce o fizera na prosa. Hoje, é preciso descobrir um desvio em torno de De Kooning ou de Rothko que não leve ao desvio de Rauschenberg. Por mais opressivas que essas caixas chinesas de estilos dentro de estilos possam eventualmente ser, não há como escapar delas, seja para a pura natureza, seja para a pura fantasia. Com Douanier Rousseau, Camille Bombois de Louis Vivin, até mesmo o “primitivismo” entrou para a história da arte como uma tendência consciente. Por exemplo, Dubuffet

fechou o acesso novamente à “arte ingênua” com sua ampla e sofisticada exploração das garatujas de não-artistas e de compostos orgânicos de origem natural. Se trinta e cinco anos atrás a poesia concorria com as “rosas, as locomotivas [e] os olhos de camundongos”, como escreveu e. e. cummings, a arte de hoje aprendeu a aceitar os rastos de crocodilos e os estímulos motores ou o gosto dos macacos. Todo agente – humano, animal, mecânico ou químico – que altere uma superfície é automaticamente inscrito na história potencial dos produtores de arte. Isso quer dizer que a consciência da arte é uma consciência em expansão. Não admira que prevaleça a convicção de que continuará havendo revoluções na pintura e na escultura e que qualquer coisa que elas engendrem será legitimado, desde que encontre um lugar no tecido da imaginação coletiva.⁹⁵

⁹⁵ Harold Rosenberg. *Objeto ansioso*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 40-41. Oscar del Barco observa que “Harold Rosenberg soube dizer que as maçãs devem desaparecer “para que nada se interponha no ato de pintar. Desta forma, ignorava que maçãs, montanhas, crianças, últimas ceias ou Guernicas nunca foram pintadas... Não há representação, mas apresentação. Se um quadro pudesse falar, diria as mesmas palavras que YHVH diante da pergunta de Moisés: ‘Sou quem eu sou’; ou: não represento nada. Mas: por que essa *figura* é chamada de arte? Pelo *plus* que na arte constitui o que é propriamente dado. A arte moderna se encontrou desse modo com o *sublime*, que é o *ato* como tal, a palavra como tal, o som como tal, a pintura como tal. Mas, e isso é o que a frase de Rosenberg negligencia, sempre foi assim, sempre foi um ato que, na abertura do homem, doava. Doava Ser, Deus, espírito, Tu, mistério... nomes simples que seguem atrás do ato-da-arte. E não há nenhum preceituário, escola, estilo, corrente, seja arte abstrata, expressionismo, minimalismo ou instalação, que possa fechar o movimento de criação incessante da ‘arte’, nada que possa enclausurar esse plus que não pode

Aristóteles disse “*Ésti dè dynatòn toúto hô èàn hypàrxē he energeia oû légetai échein tèn dýnamin, outhèn éstai adýnaton*” (*Metafísica*, 1047 a 24-25). Em outras palavras, é potente todo aquele para quem, existindo o acontecimento do qual se diz que tem potência, ele nada terá de impotente. Harold Rosenberg, ilustrando a vácuca prepotência censurada por Heidegger, interpreta esse raciocínio da maneira mais banal e corriqueira, como se ele afirmasse que é possível tudo aquilo em relação ao qual nada há de impossível, quando, na verdade, ele está nos dizendo que inexistente *dýnamis sem adynamia*. Deleuze, no entanto, compreendeu corretamente que

O conatus, como todo o estado de potência, está sempre em acto. Mas a diferença reside nas condições em que se efectua este acto. Podemos conceber um modo existente que se esforça por perseverar na existência, segundo o seu direito na natureza, mas ao acaso dos seus encontros com os outros modos, ao capricho das afecções e dos afectos que o determinam do exterior: esforça-se então por aumentar a sua potência de agir, isto é, por experimentar paixões alegres, mesmo que

ser pensado, mas sobre o qual devemos tentar pensar sem o pensamento do discurso metafísico. Para tanto, é necessário entrarmos em um acordo sobre o significado que damos aos nomes. Não há ‘arte’, mas pintura, música, poesia. Mais ainda: não há ‘pintura’, mas este ou aquele quadro, milhares de formas diferentes às quais chamamos de ‘pintura.’” Oscar Del Barco. *En busca de las palabras*. Textos sobre literatura y arte 1972-2014. Comp. Carlos Riccardo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 192-193.

seja destruindo o que o ameaça [...]. Mas para além de estas alegrias da destruição estarem infectadas pela tristeza e pelo ódio de que procedem [...], o acaso dos encontros fez com que corramos sem cessar o risco de encontrar algo mais potente do que nós, que nos destruirá [...], e que, mesmo nos casos mais favoráveis, encontremos os outros modos sob aspectos discordantes e hostis [...]. É por isso que o esforço para perseverar, aumentar a potência de agir, experimentar paixões, alegres, elevar ao máximo o poder de ser afectado, por mais que sempre se efectue, só se logra na medida em que o homem se esforça por organizar os seus encontros: isto é, entre os outros modos se esforça por encontrar aqueles que convêm com a sua natureza e se compõem com ela, e por encontrá-los sob os exactos aspectos em que se convêm e compõem.⁹⁶

Spinoza argumentava que um poder de ser afetado (*potestas*) correlaciona-se à essência divina, enquanto potência (*potentia*), ao passo que uma disponibilidade de ser afetado (*aptus*) corresponde-se com o existente enquanto potência (*conatus*), ou seja, nomeia a liberdade para manter, abrir e aprimorar a própria capacidade de ser afetado. Nos antípodas de Harold Rosenberg, portanto, encontra-se um artista como Torres García quem, ao regressar definitivamente a

⁹⁶ Gilles Deleuze. *Espinoza e os signos*. Tradução de Abílio Ferreira. Porto: Rés, s/d, pp. 123-124.

Montevidéo, após a aventura construtivista *Cercle et carré*, compreende, em 1948,⁹⁷ que o homem se tornou uma mera máquina antropológica, o que coloca duas questões:

o porquê dessa diabólica invenção e quem foram seus inventores. A primeira parte da pergunta é respondida ao dizermos apenas isto: que tal máquina, é simples e meramente, *uma máquina de fazer dinheiro: OURO*. Não há nada mais no fundo; e que, como o *ouro* é poder, a musa inspiradora foi a ambição humana. Muito bem, e a segunda parte? Aqui eu diria o mesmo que um personagem de um ótimo romance, *Bartleby*, que a tudo respondia sem se virar: “preferia não fazê-lo” ou “preferia não dizê-lo”.⁹⁸

Torres Garcia entendeu, em suma, que Aristóteles dizia que o que é potente [*tò dynatón*] pode [*èndéche-tai*] não o ser em ato [*mè energeîn*] porque a contingência indica a possibilidade ora de perseverar, ora de desaparecer, sem que nenhuma das duas opções, alternativamente, conspire contra as invariantes do mundo. O poder-não de *Bartleby* revela o absoluto

⁹⁷ Esse mesmo ano, em carta ao poeta argentino Aldo Pellegrini, Paalen confessa que nos trabalhos plásticos daqueles anos “continuo expressando minhas meditações plásticas sobre o que é e o que poderá ser. Cada vez mais cresce em mim a convicção de que a meditação é tão necessária quanto a ação, e que a arte pode tornar-se uma espécie de meditação ativa e comunicável”.

⁹⁸ Joaquín Torres Garcia. *La recuperación del objeto*, tomo I. Montevidéo: Biblioteca Artigas, 1965, pp. 136-137. Colección de Clásicos Uruguayos

da contingência, que se encontra assim preservada da discriminação entre a coisa-em-si e a coisa-para-nós.⁹⁹

A “potência-de-não” é, portanto, uma variável da “forma-de-vida” de Wittgenstein que, encontrará mais tarde, notadamente na biopolítica italiana, com Esposito e Agamben, uma ativação pelo apelo a instâncias políticas substitutas do materialismo dialético, a saber, uma política do desejo, através do conceito de singularidade; uma política dos gestos, que remonta às fórmulas de pathos de Warburg; uma política da profanação que, a partir da raiz Bataille-Blanchot-Foucault, aprofunda a discussão de Caillois e Girard sobre o sagrado; e finalmente, uma política do uso, ligada ao dispêndio bataillano e ao *souci-de-soi* foucaultiano, que resgata e relança a noção de *potência*, tal como proposta por Deleu-

⁹⁹ Em relação a seu mestre, Alain Badiou, nos diz Meillassoux que “o termo contingência, no entanto, remete ao latim *contingere*: o que acontece, isto é, o que acontece, mas o que acontece o suficiente para que nos aconteça. O contingente, em suma, é *quando algo finalmente acontece*, algo *diferente*, que, fugindo de todos os possíveis já repertoriados, acaba com a vaidade de um jogo onde tudo, inclusive o improvável, é previsível. Quando algo acontece conosco, quando a novidade nos pega pelo pescoço, o cálculo acaba e o jogo termina, finalmente as coisas sérias começam. Mas o ponto essencial do assunto – e o que já constituía uma intuição norteadora no Ser e no acontecimento – é que o pensamento mais poderoso do acontecimento incalculável e irrepresentável é um pensamento ainda matemático e não artístico, poético ou religioso. É pelo próprio viés da matemática que pensaremos finalmente no que, pelo poder da sua novidade, desvia as quantidades e anuncia o final da partida”. Quentin Meillassoux. *Después de la finitud*. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia. Tradução de Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra, 2015, p. 174.

ze a partir de Nietzsche.¹⁰⁰ Nesse sentido, a posição inicial de Benjamin Péret e, a seguir, a elaboração de Wolfgang Paalen revelam-se muito mais alinhadas com pressupostos biopolíticos contemporâneos do que a versão ainda historicista do surrealismo bretoniano. Mesmo assim, a condição revulsiva da imagem surrealista permitiu que Blanchot, leitor radical dessa tradição, escrevesse que

A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez”, e ela nos revela o que “agora” é “outrora”, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como que imaginária.¹⁰¹

¹⁰⁰ Georges Didi-Huberman. “Puissance *de ne pas*, ou la politique du désœuvrement”. *Critique*, nº 836-837, jan. 2017, pp. 14-30.

¹⁰¹ Maurice Blanchot. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 23.

RAÚL ANTELO (Buenos Aires, 1950) é professor de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland e Leiden, na Holanda. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutorado honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros, dentre os mais recentes, *Crítica acéfala*; *Ausências*; *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*; *Alfred Métraux: antropofagia y cultura*; *Archifilologías latinoamericanas* e *A ruinologia*. Colaborou em várias obras coletivas, tais como *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*; *Arte e política no Brasil: modernidades*; *Comunidades sem fim*; *Imágenes y realismos en América Latina* e *Il comune e lo l'estraneo*. Editou *A alma encantadora das ruas* de João do Rio; *Ronda das Américas* de Jorge Amado (traduzido ao italiano); *Antonio Candido y los estudios latino-americanos*, bem como a *Obra Completa* de Oliverio Girondo.