

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016187-192>

MIRÓ E A IMINÊNCIA DO NÃO-PODER

Raúl Antelo*

Resumo: O artigo rearma os ensaios de Carl Einstein a respeito de Joan Miró. Dessa maneira, se destaca a tentativa do autor de *Negerplastik* de precisar uma mitologia atual, viva, fundada em aspectos temáticos e formais do cubismo, contribuindo assim para uma expressão figurativa daquelas forças da ação criativa que irrompem, ora a partir das camadas espirituais arcaicas, ora daquilo que esteve sepulto até o presente. A alucinação, a metamorfose, o primitivismo são, assim, princípios estéticos capitais, com os quais Einstein delinea um Miró de uma simplicidade pré-histórica que nos conduziria a uma contemporaneidade cada vez mais arcaica.

Palavras-chave: Joan Miró. Carl Einstein. Contemporaneidade e primitivismo.

A obra de Joan Miró despertou imediato interesse entre os intelectuais reunidos em torno de Georges Bataille na revista *Documents*. De início, Michel Leiris e, a seguir, Carl Einstein foram dos primeiros a pensarem a obra de Miró.

Há um desenho em guache e carvão, “Árvore ao Vento”, que inspirou o artigo de Michel Leiris, na revista *Documents*, em 1929. Nele, Leiris exalta a precisão sintética do desenho de Miró, comparando-a aos exercícios místicos dos monges e arqueiros tibetanos. Ambas as práticas, segundo Leiris, são uma forma de “compreender o vazio”, isto é, observar uma cena e extrair dela todo excesso, até de tudo isso, que é adicional e expletivo, não sobrar praticamente nada. O objetivo era, então, reconstruir uma paisagem, por exemplo, utilizando o mínimo de recursos necessários para assim conquistar

l’entière compréhension du vide physique, première étape vers la compréhension du véritable vide – celle du vide moral et métaphysique, qui n’est pas, comme on peut être tenté de le croire, la notion négative du néant, mais la compréhension positive de ce terme à la fois identique et contraire au néant, celui qu’on désigne par ce nom froid comme un socle de marbre et dur comme un battant de cloche, l’absolu, plus insaisissable qu’une artériole de bronze dans les interstices d’une pierre imaginaire (LEIRIS, 1929, p. 263).

Nessa estratégia de esvaziamento, Miró teria atingido o absoluto, nos diz Leiris, conceito que Carl Einstein definia também como o perfeitamente vazio, a verdade suprema que se mantém sem demonstração efetiva, uma vez que dela só podem ser mostrados os detalhes, isto é, os intervalos. Haveria então, a rigor, dois tipos de absoluto: um absoluto entendido como *dispositio* (estrutura) e um absoluto pensado como *dispensatio* (economia, dispêndio). Carl Einstein coincide assim com Bataille ao argumentar que o absoluto é o maior dispêndio de forças feito pelo homem, algo graças ao qual o homem teria ultrapassado, de fato, o estágio mitológico, mas por meio do qual, porém, conseguira também sua maior derrota, inventar a própria servidão.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: antelo@iaccess.com.br.

A respeito de Miró, tanto nos artigos para *Documents*, quanto no texto que lhe dedica em *A arte do século XX*, Einstein reitera seus princípios estéticos capitais: a alucinação, a metamorfose, o primitivismo. Estes conceitos-chave compartilham a ideia de uma mitologia atual, viva, fundada em aspectos temáticos e formais do cubismo, contribuindo assim para uma expressão figurativa daquelas forças da ação criativa que irrompem, ora a partir das camadas espirituais arcaicas, ora daquilo que esteve sepulto até o presente. Carl Einstein, conquanto tivesse ampliado suas pesquisas etnológicas com relação à arte, não conseguiu, até mesmo nos seus trabalhos dos anos vinte e do início dos trinta, atingir a sua meta, que era escrever uma *Etnologia do Branco*. Em diferentes textos dessa época, a sua reflexão sobre a fundamentação etnológica da estética deixou repetidamente impressos os seus vestígios, mesmo provisionais e fugazes. Mas essa ampliação metodológica não significou o abandono do âmbito artístico. Pelo contrário, a concepção pictórica surrealista que Einstein obteve das suas pesquisas sobre as obras de Miró ou Klee, bem como dos quadros pós-cubistas de Picasso e Bracque, guarda uma relação imediata com os seus conhecimentos etnológicos e revela também traços escatológicos bem definidos. Nada mais distante, portanto, para ele, do que estabelecer correlações entre Picasso e Miró.

Si Picasso es hacia fuera, Miró es hacia dentro, un pintor oculto, discreto, de vida ordenada –con los pies en la tierra–, un matrimonio estable, siempre en busca del anonimato. No solo. Si Picasso es la inmediatez, Miró es lo minucioso, lo obsesivo, el perfeccionismo, enamorarse del lienzo, como escribe en la carta a Ràfols. Y borra. Borra para renacer en cada trazo, que es una forma de buscar: “Borraba mucho y comencé a deshacerme de influencias extranjeras para reanudar mi contacto con Cataluña”, explica en una conversación con Francesc Trabal de 1928. Nunca está satisfecho con lo que hace y, a la manera de los artesanos, toca y retoca. Porque las cosas nunca están acabadas y, como en un exorcismo, nadie puede verlas durante el proceso. Miró siempre en busca del anonimato porque de eso trata el arte y la radicalidad del arte. “Hay que ir hacia el anonimato”, comenta en una entrevista a finales de los cincuenta. “Lo anónimo permite alcanzar lo universal. Estoy convencido: cuanto más local una cosa, más universal. El anonimato me permite renunciar a mí mismo, pero al renunciar a mí mismo llego a afirmarme más” (DIEGO, 2011, s/p).

Em 1929, no primeiro número da *Documents*, nos seus programáticos *Aforismos metódicos*, Einstein escreve que, tendo em conta o medo da morte frequentemente conjurado por ele, nesses anos, como a única salvação através da arte, o quadro é uma contração, uma detenção dos processos psicológicos, uma defesa contra a fuga do tempo e assim uma defesa contra a morte.

Nesses aforismos metódicos, estampados, à maneira de manifesto, logo no número inicial da revista, Einstein relembra que a visão foi frequentemente identificada com a apreensão de objetos rígidos, no mais das vezes, sem conteúdo. Esses objetos, que se manifestam através de palavras invariáveis, tornaram-se, assim, “afuncionais”. Para Einstein, no entanto, transformar o espaço em uma função móvel psicológica requeria, de início, eliminar os objetos rígidos, meros recipientes passivos de convenções históricas, o que implicava questionar a própria visão como fiadora do conhecimento. Considerava então que cabia aos cubistas o mérito de terem abolido as imagens mnemônicas. A tautologia criava, assim, a ilusão da imortalidade das coisas – dizia – e era por meio de imagens descritivas que se procurava evitar o aniquilamento do mundo pelo esquecimento (Cf. EINSTEIN, 1929b).

Para Einstein, os objetos eram um obstáculo à imaginação alucinatória e ele considerava, pelo contrário, que um artista moderno deveria fugir, de fato, da alucinação fatalista estável de Freud, em que o inconsciente é representado, de modo metafísico, como uma substância constante (Cf. EINSTEIN, 1929c). Argumentava assim que as forças alucinatórias deveriam nos permitir resgatar processos autônomos, desautomatizados, de “a-causalidade” (Cf. 1929a). Em última análise, a teoria de Einstein pretendia agir, através do olhar, sobre a consciência e, a partir dela, refluir sobre o real, provocando assim uma nova figuração do espaço e, conseqüentemente, uma transformação da consciência e das mentalidades. A ênfase na transformação aproxima essa leitura das teorias da anamorfose mais tarde elaboradas por Lacan, donde toda uma deriva entre surrealismo etnográfico e teoria da escritura fica, assim, consolidada.

Como, para Einstein, todo quadro é, como disse, uma contração e uma suspensão de processos psicológicos, a imagem funciona, na verdade, como uma defesa contra a passagem do tempo e contra a morte. Em sentido mais abrangente, caberia pensar que a própria arte visa representar a experiência de sua fugitiva finitude e que a função da imagem seria, portanto, garantir a sobrevivência imemorial da experiência. Decorrem desse princípio metodológico duas representações da morte. A representação naturalista, pautada pelo medo da morte, tenta eternizar o precursor e manter a sobrevivência da família em sua própria endogenia. Já a representação metafísica, da qual Miró é um bom exemplo, ativa na arte primitiva e arcaica, busca, pelo contrário, uma interpretação tectônica da arte. Ambas, porém, propõem a imagem como memória fixada, vale dizer, que nelas o duradouro deixa de estar sujeito à morte e a imagem passa a ser mais poderosa do que os próprios viventes.

Numa surpreendente proximidade histórica e intelectual com Aby Warburg, cujo trabalho Carl Einstein conhecia bem, a obra de arte tinha de servir como uma espécie de remédio visual contra o inexplicável, como proteção contra o invisível e o irrepresentável. Portanto, a arte do século tinha que ser capaz de protestar contra a inevitável lógica biológica da morte: Einstein esperava que a pintura dos seus companheiros de viagem surrealistas se rebelasse, nada mais nada menos, do que contra a morte, sendo precisamente, nesse ato existencial, e até mesmo existencialista, de rebelião que se fundamenta, em última instância, a sua esperança na liberdade humana.

Em *A arte do século XX* (1926), Carl Einstein dedica umas linhas a Miró que mais tarde ampliaria, por ocasião de uma exposição na Galerie Pigalle, e que sintonizam com as imagens escolhidas por Leiris para ilustrar seu ensaio sobre Miró na *Documents*. Diz Carl Einstein:

Las obras de Miró como *Tierra Labrada*, *Payeses*, o *Interiores Holandeses* nos remiten a El Bosco, a la influencia de la pintura flamenca. Se siente un combate grotesco, un malabarismo de asociaciones, de alucinaciones danzantes. Sus cuadros contienen demasiados comentarios; son demasiado explicativos, casi demasiado elegantes. Es el humor de una farsa campesina, personajes destruyendo o armando un *puzzle* de figuras, lugares, deseos, jocosidad... Puede que estas pinturas no fueran bastante monstruosas (¿acaso no es la regla, esa pompa de jabón lanzada al aire, la cosa más monstruosa e insólita?).

Miró se ha purgado la cabeza y se ha frenado la mano. Un regreso al círculo, al palote, las burbujas que giran. Renuncia a la tensión dialéctica de lo grotesco, cuyas exigencias utópicas comprometen o embellecen al actuante. Rehúye la metamorfosis comparativa, en beneficio de una ignorancia más sencilla (lo grotesco como medio de asesinato es tomado realmente por demasiado débil).

Canciones infantiles estelares. En los contrastes de las asociaciones, se sustituye una iconografía que sobrepasa con creces la anécdota. Los comentarios charlatanes al respecto se han terminado.

Sigue siendo el hombre ibérico de pies gigantescos, el campesino que fecunda la tierra pateándola; sube de la tierra la antigua estela campesina, este alquitrán negro de los muertos; y surge el dios Mercurio con vientre de mujer encinta. Una telepatía arcaizante. El regreso de los mitos.

Los collages de Miró nos transportan a los mitos y a los juegos de mesa. La geometría como conjuración para escapar de la dialéctica inexplicable de los dioses, cuyos regalos más consecuentes son la locura y el reglamento militar. El candor sin equívoco. A veces se forma un trozo de planta, o un nervio doloroso comienza a dar coletazos. Miró ha conseguido una desnudez que le era necesaria. Se sumerge ahora en una intuición sin hilo conductor. La geometría y el número, que antes no explicaban nada, pero eran los signos correspondientes a lo incomprensible, a lo temido, impedían el conocimiento, ya que permanecían inadecuados a su objeto y lo escondían, del mismo modo que una paradoja. Ninguna explicación cuantitativa de un círculo releva su significado concreto, sólo se vuelve más enigmática; la regla y la geometría son técnicas de un estado de sitio, aplicables solamente a las excepciones, a los casos utópicos (EINSTEIN, 2008, p. 197-198).

Einstein via em Miró uma simplicidade pré-histórica por meio da qual nos tornamos cada vez mais arcaicos, o que abonava uma compreensão, nietzscheana e cíclica, da história. Nesse sentido, Miró colocava-se nos antípodas de Dalí. Numa entrevista a Sebastian Gasch, já em plena guerra civil espanhola, Einstein opina que, enquanto Dalí é um bizantino,

Miró es un pintor muy catalán, sobre todo por los colores de sus telas. Un catalán primario. Pero algunas veces yerra el tiro haciendo obras que son más proyectos de pinturas que cuadros. Y es que el sueño es demasiado limitado. Sobre todo ante la violencia de los hechos actuales. Ante la competencia seria de tales hechos, los pintores como él pierden a menudo la partida. Con todo, Miró es el muchacho con más talento de su generación (EINSTEIN, 2006, p. 29).

Merece destaque, nessa recepção de Miró por parte dos artistas nucleados por Bataille em torno a *Documents*, o fato de George Henri-Rivière resenhar, no número 6 da revista, uma exposição da Gallery of Living Art de Nova York. A ilustração da pequena nota é o *Cachorro latindo a lua* (1926) de Miró. Contudo, o que mais chama a atenção, entretanto, é a peculiar constelação em que essa imagem se situa. Ela se balança junto a *Le Baigneur* de Picasso, na página 374 desse número 6, ao passo que, na página seguinte, temos uma índia ona, da Terra do Fogo, retirando os piolhos da cabeça da filha, e comendo-os cerimonialmente. E, a seu lado, a imagem de uma reunião de altos dirigentes, brancos e europeus, sentados em torno de uma mesa deliberativa. Trata-se de fotografias de Jean Brunhes, retiradas de seu volume *Raças* (1930), que Michel Leiris, em sua resenha, qualifica como imagens do poderoso exotismo de uma "Europa cada dia mais sórdida". *Races* foi publicado na mesma coleção que *Mer, marines, marins* de Paul Valéry. Observe-se que até o título ecoa o de um outro célebre ensaio de Valéry, *Dance, Degas, dessin*, que bem poderia ilustrar o método constelacional aplicado pela revista em suas intempestivas montagens, não só imagéticas, mas também teóricas.

No número seguinte da revista, Georges Bataille desenvolve, a partir do livro de Luquet (o mesmo que mereceria crítica de Mário de Andrade), a sua teoria da arte

primitiva que, em poucas palavras, sustenta que a arte não deriva de uma *Gestalt* mas de uma condição informe e, a seguir, como suplemento desse importante ensaio, se reproduzem seis *Pinturas*, todas de 1930, de Miró. A epígrafe, do próprio Bataille, destaca que esses objetos são "poeira ensolarada", dois conceitos chave no dicionário crítico do grupo *Documents*. Com efeito, relembremos o que o próprio Bataille entendia por *poeira*:

Os contadores de história não imaginaram que a Bela Adormecida se despertaria coberta por uma espessa camada de poeira; eles também não consideraram as sinistras teias de aranha que seus cabelos ruivos teriam estraçalhado em um primeiro movimento. No entanto, infelizes camadas de poeira sempre invadem as habitações terrestres e as mancham uniformemente: como se se tratasse de dispor os sótãos e os velhos quartos para a próxima entrada dos assombros, dos fantasmas, das larvas, que o odor carcomido da velha poeira substancia e embriaga. Quando as jovens gordas, boas para o que der e vier, se armam com um grande espanador ou mesmo com um aspirador de pó a cada manhã, elas talvez nunca ignorem sua contribuição assim como a dos sábios mais otimistas em afastar os fantasmas malfeitores que intimidaram a adequação e a lógica. Dia ou outro, é verdade, a poeira, porque persiste, provavelmente começará a alcançar os empregados, invadindo imensos escombros abandonados, docas desertas, e, nesse futuro distante, não restará mais nada para salvar dos terrores noturnos: daí termos nos tornado tão grandes contadores... (BATAILLE, 1929, p. 278)

A poeira está, de algum modo, vinculada à experiência, se concebemos esta, à maneira benjaminiana, como experiência de ruptura. Ora, Bataille via as figuras de Miró como objetos ínfimos que se libertam eles próprios de toda realidade e aparecem como uma massa (*foule*) de elementos decompostos e agitados. Assim como Miró pretendia "matar a pintura", nos diz Bataille, a decomposição foi levada por ele a tal ponto que dela só restaram algumas manchas sobre a tampa ou, se quiserem, sobre a lápide funerária, imagem que, como compreendem, nos remete à questão da arte e a morte, uma linha de reflexão que de Bataille passará a Blanchot e deste, para não me alongar, a Derrida, Agamben e Didi-Huberman. Segundo Bataille, conforme esses pequenos elementos coloridos e alienados procediam a uma nova irrupção, eles, a seguir, desapareciam, mais uma vez, nessas pinturas, deixando nelas apenas os vestígios (*les traces*) de sabe-se lá que desastre. O julgamento premonitório de Bataille prepara, portanto, aquilo que leremos, muito depois, em Blanchot: o desastre é aquilo que não se pode acolher, exceto como a iminência que gratifica, a espera do não-poder. Essa linha de fuga do *neutro* (Blanchot) ou da *inoperância* (Agamben) nos traz, de volta na cena contemporânea, a Roberto Espósito (*terceira pessoa*), à própria Clarice ou, em suma, ao pensamento tanatológico do contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. "Poussière". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, nº 5, Paris, p. 278, out. 1929.
- DIEGO, Estrella de. "Poeta global". **El País**. Madrid, 9 out. 2011. Disponível em: http://elpais.com/diario/2011/10/09/eps/1318141618_850215.html. Acesso em: 11/06/2016.
- EINSTEIN, Carl. "André Masson, étude ethnologique". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, nº 2, Paris, p. 93-102, 1929a.

_____. "Aphorismes méthodiques". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, nº 1, Paris, p. 32-34, 1929b.

_____. **Die Kunst Des 20. Jahrhunderts**. Im Propyläen: Verlag Zu Berlim, 1926.

_____. "Joan Miró (*Papiers Collés* en la Galería Pierre)" (1930). In: FLECKNER, Uwe (Ed.). **El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)**. Trad. María Dolores Ábalos; Carmen Alcalde Aramburu. Madrid: Lampreave & Millán, 2008, p.197-198.

_____. "Pablo Picasso. Quelques Tableaux de 1928". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, nº 1, Paris, p. 35-38, 1929c.

_____. "Unas declaraciones sensacionales de Carl Einstein. Miró y Dalí. El arte revolucionario. El papel de los intelectuales". **La Columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil Española**. Ed. Uwe Fleckner. Trad. Arnim Schulz; Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co., 2006.

LEIRIS, Michel. "Joan Miró: la compréhension du vide". **Documents. Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie**, nº 5, Paris, p.263-266, 1929.

Recebido em 10/09/16. Aprovado em 12/11/2016

Title: Miró and the imminence of no-power

Abstract: The article rearms Carl Einstein's essays about Joan Miró. Thus, it highlights the intent of Negerplastik author to precise a current and alive mythology, founded in Cubism thematic and formal aspects. It contributes, like this, to a figurative expression of those creative action forces that flare up, sometimes archaic spiritual layers, sometimes that which was sepulchred until the present. The alucination, the metamorphosis, the primitivism are, hence, capital aesthetics principles, with which Einstein outlines a Miró of prehistoric simplicity that conduces us to a contemporaneity each time more archaic.

Keywords: Joan Miró. Carl Einstein. Contemporaneity and primitivism.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.