

ONDE SE FALA DE ANTÓNIO PEDRO – A PARTIR DOS SEUS PARES E ÍMPARES A PROPÓSITO DA CONSCIÊNCIA SURREALISTA

WHERE ANTÓNIO PEDRO IS TALKED ABOUT – BY HIS PEERS AND NON-PEERS REGARDING THE SURREALIST CONSCIOUSNESS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p43-51>

André Luiz do Amaral¹

RESUMO

Apesar de destacarem a importância de António Pedro (1909-1966) para a literatura e as artes portuguesas, críticos como Jorge de Sena e José-Augusto França fizeram ressalvas sobre a falta de “consciência surrealista” desse artista múltiplo. A partir da interposição dessa dúvida teórica, discute-se aqui, ainda que brevemente, o lugar de António Pedro no Surrealismo Português e demonstra-se, numa espécie de reposta tardia ou desagravo, os sinais da sua (supra)consciência em ensaios, artefatos literários e obra visual.

PALAVRAS-CHAVE

António Pedro; Surrealismo; Literatura portuguesa; Literatura e outras artes.

ABSTRACT

Despite highlighting the importance of António Pedro (1909-1966) for the Portuguese literature and arts, critics such as Jorge de Sena and José-Augusto França repeatedly pointed out the lack of “surrealist consciousness” of that multiple artist. By interposing this theoretical question, we hereby discuss, although briefly, the place of António Pedro in Portuguese Surrealism and show, in a somehow late response or reparation, the signs of his (supra)consciousness in essays, literary artifacts and visual work.

KEYWORDS

António Pedro; Surrealism; Portuguese Literature; Literature and other arts.

¹ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil.

António Pedro da Costa (1909-1966) foi um artista múltiplo: fundador do Surrealismo português e co-criador do dimensionismo, figura constante nos círculos surrealistas de Paris e Londres dos anos 1920 e 1930, nome-próprio tomado de empréstimo para a constituição da *Encyclopaedia Da Costa, le memento universel* (1947)¹. Se sua importância para o movimento já se comprova pelos eventos assinalados, sua produção corrobora o papel incontestável para a difusão das ideias surrealistas em língua portuguesa. Tendo atuado nos mais diversos campos – a pintura, a dramaturgia, a escultura, a ficção, a poesia, a edição, o ensaio -, seu romance *Apenas uma narrativa* (1942) e o *Proto-poema da Serra D'Arga* (1948) são os marcos definitivos da sua obra e da literatura de invenção em Portugal, no contrafluxo das tendências realistas então em voga, na medida em que põem em prática o axioma do *Manifesto-resumo do dimensionismo* e obrigam “A literatura a sair da linha e a passar ao plano” (Pedro, 1998, p. 98). Nesse sentido, são intensos os caminhos da sua criação literária. Dos poemas da juventude aos textos dramáticos, dão testemunho dum planeamento caótico, com distintas marcas e influxos, e denotam as razões de ter sido – e de ser ainda – ele mesmo uma fermentação coletiva: “dedutivo pelo passado, indutivo para o futuro. Vivo para o presente” (Pedro, 1998, p. 99). Num de seus últimos textos, em 1978, Jorge de Sena se refere a António Pedro como aquele “que mantivera [...] algum do fogo sagrado da Vanguarda pela Vanguarda” (Sena, 1988, p. 246). Em contrapartida, não obstante seu papel catalisador do movimento Surrealista português, recorda Sena a hostilidade de alguns intelectuais bem assentados na situação cultural da época, ligados ao grupo *presencista*, “por o considerarem algo *fumiste* e «amador»” (Sena, 1988, p. 247). Considerado por vezes ingênuo e mambembe, “um tanto ‘enfant terrible’ e um tanto ‘enfant gaté’ da vida portuguesa de então” (França, 1985, p. 336), principalmente pelos críticos externos ao surrealismo, e conservador e formalista pelos seus correligionários mais jovens, como Mário Cesariny e Alexandre O’Neill (Oliveira, 1998, p. xxxi), António Pedro se descola dos rótulos e epítetos que se lhe queiram atribuir, dono que é de uma obra forte, destoante, ainda hoje,

¹ A *Enciclopedia Da Costa (Le Da Costa Encyclopédique)* surgiu no contexto do pós-guerra e foi publicada em fascículos, entre 1947-1949. O título do projeto do grupo *Acéphale*, vinculado aos surrealistas, teria origem na intenção de apagamento paródico da ideia de autoria, pelo uso do sobrenome Da Costa, comum aos artistas portugueses ligados ao grupo, o próprio António Pedro da Costa e o pintor António Dacosta (1914-1990). Para a edição completa, ver Kleiber (2014).

das tendências, correntes e modas. Não é de se estranhar, por ter sido “mais do que qualquer coisa, um homem-vanguarda, e como tal, inconveniente no panorama artístico do seu tempo e depois” (Melo e Castro, 1987, p. 64). Mesmo seu surrealismo é de um tipo único, idiossincrático, cosmopolita por influências e minhoto por excelência.

Já em 1954, Sena afirmava, num ensaio dedicado à literatura portuguesa contemporânea de ficção, que *Apenas uma Narrativa* era “a mais perfeita realização de novela surrealista na literatura europeia” (Sena, 1988, p. 42). Em 1971, noutro ensaio, este sobre a poesia portuguesa de vanguarda depois do advento da revista *Orpheu*, volta a se referir ao texto de António Pedro como “uma pequena obra-prima” (Sena, 1988, p. 120). E em 1974, ao traçar o panorama do Surrealismo em Portugal, destaca a importância da exposição conjunta de António Pedro e de António Dacosta ocorrida em 1940, para a inserção do Surrealismo em Portugal e para o posterior estabelecimento do movimento de forma mais organizada:

António Pedro tinha, durante os anos 30 e começos de 40, tentado, em vão, ser reconhecido como poeta e artista de Vanguarda, no despertar da geração de 1915. A sua poesia desenvolve-se de um elegante tradicionalismo em exercícios de Vanguarda que, no entanto, conservou o delicado sentido da terra e das coisas vivas que caracterizam a sua obra. Em 1940, uma exposição da sua pintura conjuntamente com pintura de António DaCosta (n. 1917) foi a afirmação de dois artistas igualmente distantes quer do neo-realismo quer da mitigada Vanguarda, ou do convencional «ismo» do séc. XIX que estavam ainda em voga nos círculos conservadores. De facto, as obras de ambos eram surrealistas sem o rótulo ou a pretensão de serem um movimento (Sena, 1988, p. 242).

Sena sugere a presença de um “surrealismo regionalista” *sui generis* em António Pedro, notadamente no *Proto-Poema da Serra d'Arga* e em *Apenas uma Narrativa*. Mas logo interroga se os procedimentos levados a cabo no romance poderiam ser considerados surrealistas do ponto de vista da “completa consciência literária”:

O *Proto-poema da Serra de Arga*, de António Pedro, personalidade por sua tendência demasiado evidente para ser apreciada com a justiça que merece, não será talvez um poema surrealista. Sê-lo-á para o autor que nele se liberta quase completamente de certos ritmos curtos e certas aliterações, que foram, durante muito tempo, o mal literário das suas inegáveis qualidades poéticas. Posto ao lado da prosa magnífica

estes quadros que apelavam para a sua imaginação, para a sua coragem, para um senso moral que se afastava de toda a espécie de convenção” (França, 1965, p. 28). A crítica expressa, conscientemente ou não, o moralismo vigente entre público e especialistas na altura, e também, quase sem se dar conta, o atraso estético em que se encontrava Portugal, considerado o surgimento do movimento surrealista em 1924, ali percebido com ares de grande novidade. Mas era ali, em 1940, que, segundo José-Augusto França “a pintura portuguesa abria-se para outros horizontes até ali unsuspeitados, e fazia-o por intermédio de um sistema surrealista – do qual, de resto, os dois expositores não tinham inteira consciência teórica” (França, 1965, p. 28).

Note-se então que a desconfiança sobre a consciência teórica de António Pedro é um fato corrente, nunca revisto pelos críticos citados². Entretanto, sobretudo do ponto de vista literário, os sinais dessa consciência teórica – e prática – são bastante anteriores e se manifestam em poemas cuja vinculação estrita ao surrealismo seria dificilmente demarcada. À substantivação concreta se funde, desde cedo, em António Pedro, um apelo ao sonho. O que se observa é, portanto, um movimento, não necessariamente evolutivo, da tradição regional ao surrealismo cosmopolita, retornando, por fim, ao cariz local. Mas essa última faceta, mais do que um regresso, é a condensação de múltiplas tendências: dos bretonianos anos 30, das algaravias em grupo dos anos 40, do apego à terra e do dimensionismo com que se identifica mais fortemente. O soneto *Auto-retrato*, incluído no volume *Casa de Campo* (1938), indica, em perspectiva, o sentido desse adensamento no interior da obra, mesmo antes da publicação dos textos mais representativos da adesão ao surrealismo, como o *Proto-poema* e *Apenas uma Narrativa*:

AUTO-RE
TRATO

MAGO DE ME FAZER HISTÓRIA E GUERRA,
CAPAZ EM CADA IMAGEM DE SERVIR
A MINHA IMAGEM D’OIRO QUE UM PORVIR
BREVE DESFAZ E N’OUTRA IMAGEM SE ERRA,

² É verdade, contudo, que a versão estendida do ensaio de José-Augusto França, incluída no livro *A arte em Portugal no século XX* adquire um tom mais positivo e omite por completo a crítica à suposta (in)consciência teórica de António Pedro e António Dacosta (França, 1985, p. 335-349).

Casa de Campo é o livro que, abandonado o dimensionismo, revela uma inflexão surrealista que antecipa *Apenas uma narrativa*. Há nele um projecto de retorno às origens, servido pela natureza campestre. [...] De igual modo se verifica neste livro o combate do surrealismo à cisão do homem, inviabilizadora da sua unidade. Por isso são recorrentes *binómios* como alma/corpo, sexo/sentimento, anjo/demónio [...], tudo numa toada provocatória onde o belo não tem lugar marcado (Leão, 2005, p. 58).

O mencionado abandono dimensionista é questionável. António Pedro assina, em 1935, o *Manifesto Dimensionista* com Marcel Duchamp, Hans Arp, Wassily Kandinsky, Francis Picabia, Calder, Miró e outros artistas de renome. De curta duração prática, senão de consequências projetadas nunca levadas às últimas consequências, o dimensionismo tem relevância para a compreensão da sua obra na medida em que nunca é, de fato, deixado de lado. Torna-se, por certo, uma via “transmutada em outras experiências” (Eiras, 2017, p. 259). Nesse sentido, se as formas artísticas são, no conceito dimensionista, suplementares, o surrealismo é a suplementação teórica daquela primeira elaboração, ao passo que ambas concorrem para a feitura de uma arte total que passa da linha ao plano, do plano ao espaço, do espaço ao vazio (Pedro, 1998, p. 98). Sobre a assim chamada “completa consciência literária” desses procedimentos, não resta dúvida de que o regionalismo minhoto acrescido à estética de vanguarda fez com que essa espécie *sui generis* de surrealismo alcançasse o mais alto grau de realização em artefatos variados, da pintura ao teatro. Assim, a atividade vanguardista de António Pedro não é nada fortuita, mas consequente, como demonstra Raúl Antelo ao reconstituir sua trajetória desde a publicação de *Máquina de Vidro*, em 1931, até *Quando já não se engana o coração com música* (Antelo, 2010, p. 196). Como eixos dessa atividade, destacam-se o *Proto-Poema* e *Apenas uma Narrativa*. No poema, o aspecto onírico adquire tom simultaneamente místico e derrisório, suspendendo as imagens concretas, terreaís, que dão lugar, gradativamente, ao que fica de inconcretude e potência, de vazio:

E ficaram pedras e pedras nos montes à conta da fábula
Ficou aquele ar de coisa sossegada nas ruínas sensíveis
Ficou o desejo que se pega de deixar os dedos pelas arestas das fragas
Ficou um admirável vazio azul para crescerem castanheiros
E ficou a capela como inútil côncavo de virgem
Para dançar à roda o estrapassado e o vira
Na volta do San João d’Arga (Pedro, 1998, p. 53).

No romance, a fusão de Aquilino Ribeiro, na dedicatória, a Mário de Sá-Carneiro, na epígrafe, somada à dimensão plástica das imagens insólitas (Valandro, 2018), ao uso à Apollinaire dos desenhos que integram o texto, ao gesto subversivo de denominar romance esse objeto indecível e indecifrável, à imaginação a partir de uma matéria orgânica que remonta ao *Húmus* de Raúl Brandão e, na mesma série sincrônica, ao *Húmus* de Herberto Helder, compõem o binômio Dimensionista-Surrealista, acionando dispositivos múltiplos para fazer *perviver*, entre a consciência e o sonho delirante, a literatura para além dela mesma. O problema da plena autoconsciência de um procedimento surrealista, no entanto, se manifesta para além do estilo e de uma filiação dogmática — à qual António Pedro reiteradamente se recusa. Como afirma Bataille (2006, p. 55), “o surrealismo não pode ser considerado meramente como um estilo. É um estado mental cuja intensidade e força agressiva devem levar ao ponto de modificar o curso da sua expressão (não é surrealismo se a expressão é limitada à habitual platitude da linguagem)”³.

Se o surrealismo contribui definitivamente para a aceleração de uma crise — da consciência, de si e da linguagem —, conforme as proposições de Max Ernst (2000, p. 223), requerer dos seus praticantes uma plena consciência seria paradoxal. Nesse sentido, o *ethos* surrealista se manifesta com mais força onde a fragmentação, o caos e a inconsciência imperam, alicerçado menos numa impossível plena consciência crítica e mais numa supraconsciência intelectual. De acordo com a definição do *Dicionário abreviado do surrealismo*, o *supraconsciente* opera como síntese dialética entre o inconsciente e o consciente, sendo “o terceiro termo da escala do comportamento intelectual” (Breton; Éluard, 2024, p. 96). Segundo a citação que Breton e Éluard atribuem a Wolfgang Paalen, o supraconsciente “consiste na identificação sublime da qual participa o que se denomina *estado de graça*, o êxtase amoroso, toda *beleza convulsiva*, em que, tendo já transformado toda a beleza do universo, através dos sismógrafos da inteligência de nosso tempo, contribuirá além de todas as previsões para transformar o mundo” (Breton; Éluard, 2024, p. 96). Trata-se, o *supraconsciente*, de uma formulação teórica que explicita soluções práticas — *atos transformadores sobre o real* — encontradas no interior das

³ Tradução nossa. No original, em inglês: “surrealism cannot be considered purely as a style. It is a state of mind whose intensity and aggressive force must go to the point of modifying the course of its expression (it is not surrealism if expression is limited to the habitual platitude of language)”.

obras surrealistas em geral e, não por acaso, nas pinturas do próprio António Pedro e expandidas na sua concepção de dimensionismo.

No campo das artes plásticas, para constatar uma vez mais a consciência teórica surrealista de António Pedro, compare-se seu texto sobre Miró na revista *Mundo Literário*, em 1944, intitulado “Onde se fala de Joan Miró – dos seus pares e dos seus ímpares a propósito da sua passagem por Lisboa”, às observações de Michel Leiris, em 1929, e Georges Bataille e Carl Einstein, em 1930, sobre o artista espanhol, publicadas em diferentes números da revista *Documents*. Veja-se o que escreve Bataille (2018, p. 219):

Joan Miró partiu de uma representação dos objetos tão minuciosa que ela reduzia até certo ponto a realidade a pó, uma espécie de poeira ensolarada. Em seguida, esses mesmos objetos ínfimos se liberaram individualmente de qualquer realidade e apareceram como uma multidão de elementos decompostos e, por isso mesmo, agitadíssimos. Enfim, como o próprio Miró professava querer “matar a pintura”, a decomposição foi levada a tal ponto que não restou mais que algumas manchas informes sobre a tampa (ou sobre a lápide, se quiserem) da caixa de malícias. Depois, os pequenos elementos raivosos e alienados procederam a uma nova irrupção, depois desaparecem novamente hoje nessas pinturas, deixando apenas os vestígios de não se sabe que desastre.

Com razão, Rosalind Krauss enxerga certa correspondência entre o estilo metafórico de Bataille na análise de artefatos visuais, nessa espécie de surrealismo etnográfico a que a revista *Documents* dera vazão, e as metáforas pictóricas de Miró, com seus jogos de substituições de referentes entre natureza e imaginário erótico. Tal encadeamento levaria ao afastamento progressivo dos sentidos em relação à coisa referenciada, culminando na “aniquilação da pintura” que, por fim, dá lugar à mancha (Krauss, 1994, p. 75).

Em Carl Einstein, por outro lado, a montagem, mais do que a metáfora, faz da análise um jogo de justaposição de imagens, de tracionamento visual e de disposição alternada de cada figura que compõe o quadro. O jogo analítico, que põe em movimento a própria obra de Miró, termina por colocá-la em movimento, das alegorias em profusão de um Miró anterior para a simplificação que resulta da ruína das imagens, como, aliás, o faz Einstein num estilo simultaneamente erudito e direto, claro e cifrado:

As colagens de Miró nos levam de volta aos mitos e aos jogos de fichas. A geometria como conjuração, para escapar da dialética inexplicável dos deuses, cujos dons mais consequentes são a loucura e o regulamento militar. A candura sem equívoco. Por vezes um pedaço de planta se forma, ou então um nervo dolorido começa a tatear. Miró atingiu um despojamento que lhe era necessário. Mergulha hoje numa intuição sem fio.

[...] Já era hora de Miró largar mão de suas inglesas e de suas *Louises*. O grotesco continua sendo sempre uma concessão e uma alegoria velhaca, pequeno-burguesa.

Vê-se nitidamente que a obsessão de Miró é agora mais nítida. A acrobacia anedótica caiu por terra. Nas paisagens de 1927-1928, vemos já despontar essa simplicidade. Aquele que se explica rápido demais não ousa o bastante: coloca-se do lado de fora da sua alucinação e se torna espectador. Miró dessa vez renunciou ao charme de sua velha paleta. É a derrocada do virtuosismo. A intuição se eleva. Sinal de uma maior independência.

Simplicidade pré-histórica. Cada vez mais arcaico. A cobra morde o rabo (Einstein, 2019, p. 179).

Em Leiris, a comparação com a mística dos monges tibetanos aponta para a experiência do vazio, para uma compreensão da vida que se aproxima da contemplação da natureza, visto com atenção e, depois, de olhos fechados. O jardim das imagens da obra de Miró é, segundo ele, submetido à técnica de um estranho tratamento, da observação dos detalhes à decomposição dos elementos e sua posterior recomposição alucinatória, absoluta.

Atualmente, é assente que antes de escrever, pintar, esculpir ou compor qualquer coisa de valor, é preciso estar acostumado a um exercício análogo ao que praticam certos ascetas tibetanos, de modo a adquirir o que se chama mais ou menos (digo “aproximativamente” porque aqui a linguagem ocidental, que apresenta tudo sob uma forma dramática, deve muito provavelmente ser insuficiente) a *compreensão do vazio*.

Essa técnica – uma das mais impressionantes que o homem jamais inventou em matéria de alquimia do espírito – consiste aproximadamente nisto: vê-se um jardim, por exemplo, e examinam-se todos os seus detalhes (estudando cada um dentre eles nas suas mais infinitesimais particularidades) até se obter uma lembrança duma precisão e duma intensidade adequadas para continuar a vê-lo, com

uma igual transparência, mesmo quando se tem os olhos fechados (Leiris, 1929, p. 263)⁴.

O que vemos, nos três casos, é a conjunção entre os estilos dos analistas e obra analisada. O Miró de Leiris é o das paisagens vegetais, o de Bataille tem as características de um surrealista etnógrafo, ao passo que no de Einstein é a força do alegorista que se desenvolve na direção da montagem e decomposição do real. Eles só podem ver em Miró aquilo que suas convicções e pressupostos permitem, de modo que o pintor espanhol se torna um recorte, uma representação possível pelo olhar de um observador em especial, em paralaxe. Uma representação surrealista de Miró deveria levar em conta as diferentes visadas ou pontos de vista, como se o exercício analítico de sua obra pelo surrealismo fosse ela mesma uma montagem ou sonho coletivo, *cadavre exquis*.

Obviamente, toda análise artística está sujeita a esses procedimentos aproximativos, a afinidades ou discordâncias que o observador projeta a favor ou contra aquilo que vê. Retomando Leiris, diria-se que o jardim visto e decomposto é sempre reconstituído de maneira aproximada, nunca exata, ainda que absoluta dentro dos próprios limites. A síntese é sempre um pouco da obra mesma e um pouco dessa projeção especular, como acontece também na leitura de António Pedro (1947, p. 1; 4):

Miró é um pintor surrealista embora a sua pintura se não pareça com a de nenhum outro pintor do agrupamento famoso. Misto, de resto, não é se não como deve ser quem a este grupo pertence ou pertenceu. Há pouco mais dum ano se fez em Londres uma exposição organizada pelo poeta E. L. T. Meses sob a rubrica propositada "Surrealist Diversity". Dos trinta pintores representados (em que tive o gosto de ser incluído) nenhum se parecia exteriormente como o vizinho mais do que se parece uma laranja com uma abóbora carneira, que também é um fruto. Miró e Chirico, Miró e Delvaux, em extremos opostos de expressão formal, têm,

4 Tradução nossa. No original, em francês: "Aujourd'hui, il semble bien qu'avant d'écrire, peindre, sculpter ou composer quoi que ce soit de valable, il faille s'être accoutumé à un exercice analogue à celui que pratiquent certains ascètes tibétains, en vue d'acquérir ce qu'ils appellent à peu près (je dis "à peu près" parce qu'ici le langage occidental, qui présente tout sous une forme dramatique, doit très probablement se trouver en défaut) la *compréhension du vide*.

"Cette technique – l'une des plus étonnantes que l'homme ait jamais inventées en matière d'alchimie de l'esprit – consiste approximativement en ceci : on regarde un jardin, par exemple, et on examine tous ses détails (étudiant chacun d'entre eux dans ses plus infinitésimales particularités), jusqu'à ce qu'on ait un souvenir d'une précision et d'une intensité suffisantes pour continuer à le voir, avec une égale netteté, même quand on a les yeux fermés".

no entanto, mais de comum que o que se parece no catalão com a pintura dos abstractos. O que neles é composição para uma figuração exterior é nele consequência dum imagismo adivinhado. O que neles é disciplina, nele é libertação.

Em António Pedro, Miró aparece condicionado ao cenário e às possibilidades de compreensão portuguesas. O surrealista minhoto e idiossincrático projeta no correligionário catalão seu próprio não-lugar, o não-pertencimento a um dado sistema em que não se assemelha a nenhum outro e no qual não poderia estar mais distante dos seus vizinhos. O “imagismo adivinhado” e a “libertação” que ele vislumbra em Miró são, no fundo, a definição de si: agrupado, exposto, visto, lido e encenado por força de ofício, mas sempre solitário, mal compreendido, à margem. Se esse ciclo de projeções ocorre na descrição que se faz de Miró, caberia intuir que António Pedro também foi visto por seus pares de acordo com premissas e projeções, sob lentes muitas vezes inadequadas.

A par da leitura específica de Miró, António Pedro estabelece uma importante distinção, no mesmo ensaio, entre abstaccionismo e surrealismo, a qual adquire bastante interesse para a avaliação de sua suposta (in)consciência teórica acerca do movimento que, na prática, pelas relações pessoais e atividade artístico-literária, tão bem conhecia:

Para os abstractos a pintura é como uma orquestração em que da sábia e matemática distribuição de linhas, de formas e de cores, nasce o ambiente sensível capaz de comover. O artista age como um projector de imagens a que conhece ou a que desvenda o mistério pela análise. O que julgam elemento de permanência na vida sensível das grandes obras de arte de sempre não é o motivo, que varia com a encomenda, nem o espírito informador que varia com a moda. A constante está nas relações cromáticas, tonais e de valor, no processo da conjugação ou oposição dos volumes, no mecanismo do arabesco e na sua correspondência com os limites do quadro ou da parede. Guerra pois à anedocta e ao motivo como elemento de perturbação. A forma e a côr valem por si como material sensível, tão melhor quanto mais puro fôr o seu emprego do contágio da aparência das coisas. A arte começa no conhecimento e acaba na contemplação.

Para os surrealistas, ao contrário, poesia e pintura confundem-se e valem apenas como mecanismo de libertação dos complexos recalcados do homem. Só a liberdade comove. Linhas, formas, cores, não são finalidade mas meio de expressão e só esta satisfaz a necessidade profunda de comunicação imposta pelo instinto gregário

do artista. Este não é fabricante mas revelador de imagens a que corresponde um mistério por natureza insondável e necessário. Toda a intervenção racionalista na análise dessas imagens com vista à sua ordenação lhe desvirtua o significado. O que conta nas obras de arte de sempre não é o que o artista quis mas o que lhe aconteceu exprimir por elas. Lugar à intuição e à livre imaginação sobre todas as coisas. A poesia, a pintura e a escultura são formas de falar e quem diz, diz sempre alguma coisa. Nenhum jogo da inteligência equivale ou chega ao jogo sensível dos ouvidos e dos olhos. Sujeitar estes àquela é diminuir-lhes a capacidade. A obra de arte não existe por si como realidade incriada. Quem interessa é o homem, o seu desejo, o sonho, a sua fúria, os seus enlevos, o seu ódio, o seu amor. Vale pois na medida em que os revela, seja quais forem os elementos de que se sirva para realizá-lo. A arte começa e acaba num acto mágico perfeito em que o contemplador e a coisa contemplada se confundem sem anulação (Pedro, 1947, p. 4-5)

Antecipam-se, nesse excerto, questões muito mais tarde levantadas por teóricos como Antoine Compagnon (1996), para quem o abstracionismo de Kandinsky, Mondrian e Malevitch, seus três principais praticantes e divulgadores, funcionaria a partir de referenciais problemáticos, de fundo espiritizante que, no limite, sob o pretexto da novidade, retornariam à pletora de ideias místicas superadas em fins do século XIX. Logo, a aparente revolução de seus métodos esbarraria numa espécie de arcaísmo. António Pedro percebe, portanto, que o abstracionismo, muito embora advogasse para si o avanço técnico, se esgotaria facilmente em contemplação inofensiva.

Quanto ao surrealismo, todo o vocabulário de hábito é mobilizado: liberdade, psicanálise — o recalque freudiano —, a arte como resultado de uma forma de expressão intuitiva e alucinatória, o desvelamento do real e, por fim, o erotismo, o sonho, a agressividade criadora. O corolário dessa expressividade furiosa e caótica seria um ato mágico: a fusão do artista à natureza, tão cara a António Pedro, representação e coisa representada como resultantes da práxis que se situa entre o sono e a vigília, entre o real e o irreal. Bastaria, para demonstrar o modo como essa articulação do ideário surrealista é consciente dos processos e da teoria do movimento, a comparação com as definições de Aragon (2024, p. 30):

Vê-se, então, o que é o surreal. Porém, só se pode apreender essa noção por extensão; no melhor dos casos, é uma noção fugidia como o horizonte à frente do caminhante, pois, como o horizonte, ela estabelece

- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ARAGON, Louis. *Uma vaga de sonhos*. Trad. Flávia Falleiros. São Paulo: 100/cabeças, 2024.
- BATAILLE, Georges. *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*. Trad. Michael Richardson. London, New York: Verso, 2006.
- BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BRETON, André; ÉLUARD, Paul. *Dicionário abreviado do surrealismo*. Trad. Diogo Cardoso. São Paulo: 100/cabeças, 2024.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- EINSTEIN, Carl. *Documents: Carl Einstein*. Trad. Takashi Wakamatsu. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- EIRAS, Pedro. "As mãos de António Pedro" *Cadernos de Literatura Comparada*. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, n. 36, p. 251-268, jun/2017.
- ERNST, Max. "O que é o Surrealismo". Trad. Márcia Arbex. *Callgrama*, Belo Horizonte, n. 5, p. 220-223, novembro/2000.
- FABRIS, Annateresa. "As exposições brasileiras de António Pedro e sua recepção crítica". *Lumen et Virtus - Revista Interdisciplinar de Cultura e Imagem*, v. 13, n. 34, p. 67-96, jul-dez/2022.
- FRANÇA, José-Augusto. "António Pedro & António Dacosta". *Colóquio Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 32, p. 26-32, fev. 1965.
- FRANÇA, José-Augusto. "Estudo de uma pintura de António Pedro". *Colóquio-Artes*, n. 15, p. 18-19, dezembro de 1973.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1985.
- KLEIBER, Pierre-Henri (ed.). *L'Encyclopédie «Da Costa» (1947-1949). D'Acéphale au Collège de 'Pataphysique*. Fac-similé intégral, Lausanne: L'Âge d'homme, 2014.
- KRAUS, Rosalind. "Michel, Bataille, et Moi, and I". *Artforum*, p. 74-75, jan. 1994.
- LEÃO, Isabel Vaz Ponce de. "Uma poética do feio: António Pedro e as Artes Plásticas". In: HOMEM, Rui Carvalho; LAMBERT, Maria de Fátima.

Olhares e escritas: ensaios sobre palavra e imagem. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, p. 53-63.

LEIRIS, Michel. "Joan Miro". *Documents*, v. 1, n. 5, p. 263-269, Oct. 1929.

MELO E CASTRO, E. M. de. *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, Fernando Matos. "Introdução". In: PEDRO, António. *Antologia Poética*. Introdução, Selecção e Notas de Fernando Matos Oliveira. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1998, p. ix–xliii.

PEDRO, António. "Onde se fala de Joan Miró – dos seus pares e dos seus ímpares a propósito da sua passagem por Lisboa". *Mundo Literário*, Lisboa, n. 44, 8 de março de 1947.

PEDRO, António. *Antologia Poética*. Introdução, Selecção e Notas de Fernando Matos Oliveira. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1998.

PEDRO, António. *Apenas uma Narrativa: Romance*. Posfácio de José-Augusto França. 3ª ed. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.

SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa - III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

SIMAS, Mônica. "O Surrealismo será o que a nossa consciência ditar". In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci. *Sena e Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 417-432.

VALANDRO, Letícia. "Surrealismo e dimensão plástica em *Apenas uma narrativa*, de António Pedro". *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 37, n. 58, p. 57-73, 2017.

Recebido em 28 de junho de 2024

Aprovado em 16 de novembro de 2024

Licença: 

André Luiz do Amaral

Professor de Literatura Portuguesa e Teoria Literária na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus Três Lagoas. Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus São José do Rio Preto. Mestre em Literatura, Bacharel em Teologia e Licenciado em Letras/Português pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Contato: amaral.andre@ufms.br

 <https://orcid.org/0009-0004-3882-0562>