

**Artista romeno, arte francesa, patrimônio brasileiro:  
o lugar de Victor Brauner no movimento surrealista francês<sup>1</sup>**

**Resumo**

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, sob orientação da Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito.

Este trabalho busca indicar o lugar que o pintor romeno Victor Brauner possuía dentro do grupo surrealista francês sob o comando de André Breton. Nesse sentido, foram estudadas publicações, folhetos e exposições de 1930 a 1946, ano em que o pintor produz *Arquitetura Pentacular* e *Taça da Dúvida*. Duas obras em cera pigmentada adquiridas pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947. O objetivo é compreender a visibilidade de Brauner a partir do grupo até a confecção das referidas obras.

**Palavras-chave:** História da arte. Victor Brauner. Arte surrealista.

**Abstract**

Our project sought to indicate the place the Romanian painter Victor Brauner possessed within the French surrealist group under the command of André Breton. For this undertaking, we studied publications, literature and exhibitions from 1930 to 1946, the year in which the painter produces *Arquitetura Pentacular* and *Taça da Dúvida*. Two works in pigmented wax, acquired by the São Paulo Art Museum (MASP) in 1947. The object is to understand the visibility of Brauner from the grouping until the confection of the referred to works.

**Key words:** History of art. Victor Brauner. Surrealist art.

---

1. Os resultados desse trabalho é fruto do meu mestrado em História da Arte e da Cultura no programa de pós-Graduação da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Coli. Aproveito para agradecer as informações cedidas pela pesquisadora e curadora Margaret Bermann.

## Um sonho

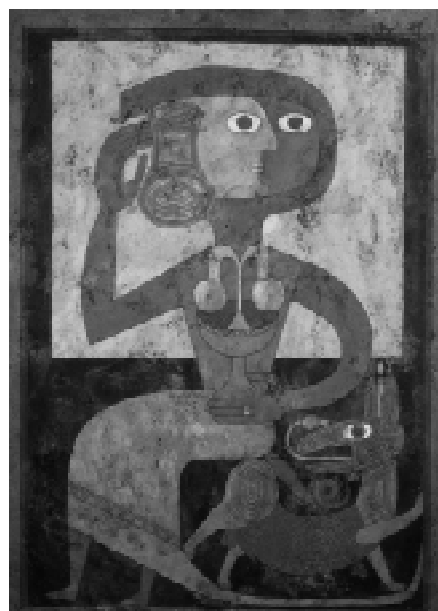
“Apenas um sonho”. Era assim que o pintor romeno Victor Brauner compreendia a existência. Considerado um místico dentro do restrito círculo surrealista francês, o espaço dedicado ao artista de Pietra-Neamtz (Romênia) ainda é subestimado. Nosso movimento de pesquisa visa compreender o papel que o pintor exerceu naquele círculo que, de modo articulado, tenso e paradoxal, marcou a história das vanguardas do século XX (JOUFFROY, 1995: 18).

Procuramos trabalhar com documentos, nexos e significados até o limite temporal de 1947. Pois este artigo faz parte de uma pesquisa que visou estudar duas obras do artista romeno, produzidas em 1946, e adquiridas um ano depois pelo Museu de Arte de São Paulo: *Taça da dúvida* e *Arquitetura pentacular*<sup>2</sup>. Tais obras configuram o único legado museico de Brauner no Brasil e são, ao mesmo tempo, obras fundamentais para compreender a trajetória desse artista internacional.

Antes de entrar nas questões da participação do artista romeno no grupo francês, convém descrever, rapidamente alguns contornos de sua carreira. Brauner nasceu romeno, em 1903, filho de pais judeus, que logo se entregaram aos mais variados grupos místicos de forte cunho espiritualista: uma moda bastante disseminada nos grandes centros da Europa Central e Oriental no final do século XIX. Essa incursão religiosa de sua família foi a mais importante influência de sua infância para sua arte. As investidas religiosas, principalmente do pai, tiveram uma séria projeção sobre a personalidade de Victor. Vidência e comunicação com o reino do além-túmulo deram-no uma forte impressão das dimensões da vida depois da morte, além de um profundo sentido de “destino”.

Em Viena, onde a família estabeleceu-se em 1912, Victor Brauner foi identificado como um médium de grande valor em sessões espíritas para crianças. Tal revelação acentuou sua busca de experiências com o “não-real” (GAUNT, 1973: 244). Não podemos nos esquecer que Brauner sempre teve uma supersensibilidade para com os fenômenos que não podiam ser explicados pela simples lógica; seus trabalhos apresentam uma obsessão pela magia, esquizofrenia (lida por ele não como uma *pathos*) e fenômenos para-normais, todos estimulados por experiências vividas na primeira infância e na juventude. Veremos mais adiante como esses fatores foram decisivos para sua ruptura com o grupo surrealista.

A escolha pela carreira artística concretizou-se em 1919,



*Taça da dúvida*, 1946, cera e pigmento sobre madeira, 64 x 49 cm. Museu de Arte de São Paulo.

2. *Arquitetura Pentacular* está datada de 21 de abril de 1946, enquanto seu par contém a data de 2 de maio do mesmo ano. Ambas entraram no MASP em 3 de outubro de 1947, compradas por intermédio de Assis Chateaubriand, com capital da empresa Alto Madeira S.A., quando expostas em abril de 1947, na galeria Julian Levy, em Nova York. As informações que possuímos sobre a aquisição e os detalhes constitutivos das obras estão documentadas na pasta n.º 163 do arquivo do MASP.

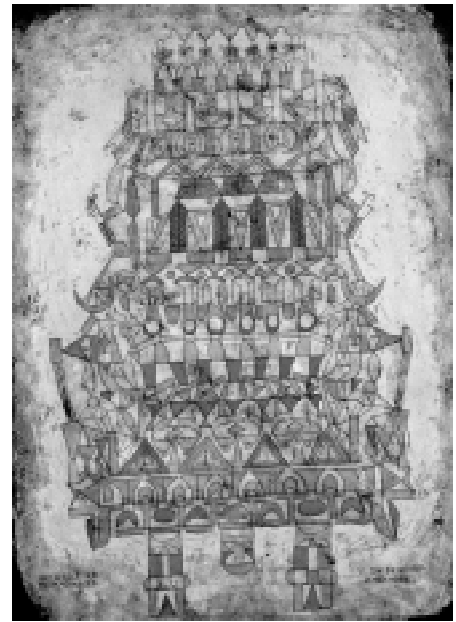
quando ingressa na Escola de Belas Artes de Bucareste, onde permanece até 1922, expulso por mau comportamento. Eufemismo para definir a forte militância política de esquerda do estudante, que naqueles anos estava engajado contra grupos políticos da extrema direita romena, como os *National Christian Defense League* (DAVIDSON, 2002: 150).

A carreira desse singular pintor pode ser dividida em três momentos distintos: de 1919 ao final dos anos 20, incluindo a primeira estadia na França, entre 1925 e 1927<sup>3</sup>; os anos 30, até aproximadamente 1938; e deste período até a sua morte, em 1966. Irregular, essa divisão obedece a marcos fundamentais na vida e na obra do artista e serve-nos para mapear as conseqüências da proximidade de Brauner com outros surrealistas, e também para localizá-lo junto ao heterogêneo grupo de artistas que receberam o genérico nome de Escola de Paris.<sup>4</sup>

Na primeira fase temos como ponto crucial o contato com as vanguardas artísticas romenas em Bucareste, onde realizou contatos com os poetas Ion Vinea, Claude Sernet (Mihail Cosma) e Stephan Roll e o pintor M.H. Maxy. Nesse momento sua arte está voltada a retratos e colagens com forte sotaque cubista e obras de forte teor social, como a tela perdida *Cristo no Cabaré* (*idem*, 151).

Outro ponto fundamental desse primeiro momento foi a viagem que o pintor realizou à Paris, onde manteve contato com a produção artística da primeira fase do surrealismo e uma série de outras vertentes que faziam da cidade um ponto obrigatório para jovens talentos interessados na linguagem das vanguardas. Segundo Vanci-Perahim, no período de quase três anos, ele trabalhou com Robert Delaunay e Marc Chagal e formou "uma espécie de cenáculo" em companhia de Ilarie Voronca, Benjamin Fondane e Sernet. A esse grupo, ainda, se juntaram outros militantes modernistas como Man Ray e Rassak (VANCI-PERAHIM, 1995: 47).

Em Paris Brauner descobriu, em 1924, Giorgio de Chirico, artista que marcou toda a primeira e a segunda fase da carreira de Brauner, principalmente no que diz respeito a representação espacial. Mesmo anos depois, podemos vê-la nitidamente em obras fundamentais como *Conspiration*, *Prestige de l'air*, *Le simulacre*, *L'autre version*, *Sans titre*, todas de 1934, e *La mode* de 1937. Nessas telas as composições possuem um tom irônico e por vezes, erótico. É o caso de



*Arquitetura Pentacular*, 1946, cera e pigmento sobre madeira, 65 x 40 cm. Museu de Arte de São Paulo.

3. É difícil precisar em que data Victor Brauner regressou para a Romênia em sua primeira estada em Paris. Alguns autores como Didier Semin assinalam seu retorno no final de 1926, cf. SEMIN, D. *Victor Brauner*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Édition Filipacchi, 1996, p. 9. A maioria, como é caso de Susan Davidson e Marina Vanci-Perahim, datam sua volta de fevereiro de 1927; cf. DAVIDSON, S. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston, Texas: The Menil Collection, 2002, p.152 ; cf. VANCI-PERAHIM, M. "Victor Brauner na Roumanie" In: *Victor Brauner, 1903-1966*, Milão: Galleria Schwarz, 1995, p. 45. Optamos pela indicação das autoras.

4. Dorléac expõe a dificuldade de definir a Escola de Paris, contudo o historiador francês inclui o romeno nesse grupo de tão frágil delimitação; cf. DORLÉAC, L.B. "L'Ecole de Paris, un problème de définition". In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.º 2, Campinas: IFCH/Unicamp, 1995-1996, p. 249 - 270.

*Prestige de l'air* e *Conspiration*, onde encontramos manequins-personagens no estilo de De Chirico, com suas régulas, seus compassos e mecanismos geométricos típicos (BALDACCI, 1998). No entanto, ao contrário do pintor italiano, os personagens de Brauner não se limitam às dimensões anatômicas do corpo humano. Eles assaltam com tentáculos e manivelas o espaço, fundem-se uns aos outros por meio de uma "conspiração" anarquicamente calculada, dilatam-se rompendo o cálculo da perspectiva geométrica. Basta compará-las com *Heitor e Andrômaca*, tela pintada por De Chirico em 1917, para descobrir que os personagens do italiano repousam num espaço harmônico, apaziguador, enquanto as de Brauner apenas aparentam harmonizar-se, pois, pelo contrário, ocupam-se de construir um emaranhado caótico.

No que se refere a espacialidade, a influência de De Chirico é determinante nesse momento, como foram as artes primitivas da Oceania e das Américas para seu vocabulário nos anos 40. As formas geométricas e as arquiteturas monumentais, por exemplo de *La mode*, formam um sistema

onde as personagens, as figuras e as estruturas dialogam com um espaço unitário, solene. Embora subverta esta unidade Brauner vai até a obra de De Chirico para apreender a manejar um espaço que se confunde com as coisas. Certamente De Chirico é mais épico que Brauner, mas em ambos o espaço é uma resolução ilógica criado através de sistemas lógicos. Nas telas que citamos, Brauner também emprega a luz intensa e estática, além das cores quentes do italiano.

Muito embora Brauner venha abandonar essa visão espacial ao longo dos anos 40, uma lição parece persistir: o pintor romeno apreende com o artista de Volos<sup>5</sup> a representar suas visões com uma clareza clínica objetivamente absurda. Mesmo tendo em conta que a intenção e a postura de ambos não se conciliam. Se para De Chirico negar a relação entre signo e significado de modo a "fotografar" a conversão entre realidade e mistério é crucial, para Brauner, pelo contrário, existe a necessidade de significar o mistério, algo que lhe diz algo, mesmo que não se saiba como decifrar. Brauner viu em De Chirico aquilo que muitos outros surrealistas (René Magritte, Oscar Dominguez e Max Ernest) viram: uma arte estática, literária e misteriosa, que de modo algum é apenas silenciosa. Como Brauner diz "algo que por si mesmo diz tudo" (JOUFFREY, 1996: 17).

A importância dessa influência é direta nas questões estéticas e, sobretudo, prepara a obra de Brauner para ser assimilada pelo grupo surrealista, uma vez que seu vocabulário estilístico torna-se familiar aos chefiados por Breton, que em 1924, tipifica De Chirico como a face "de uma verdadeira mitologia moderna", aquilo que voltava "em fixar eternamente a lembrança", aquele disposto "por excelência a revisar os dados sensíveis do espaço e do tempo" (BRETON, 1988: 251).

Nossa questão, entretanto, mira já na segunda viagem a Paris, momento que marcou o início



*Conspiration*, 1934, óleo sobre tela, 79 x 50 cm, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris.

5. Embora tenha nascido em Volos na Grécia, o pintor sempre conservou a cidadania italiana herdada dos pais.

da segunda fase de sua trajetória. Brauner chega à cidade em 1930 com sua primeira mulher, a pintora Marget Kosch. No ano seguinte, estabeleceu-se na rua do Moulin Vert, onde encontra o pintor Yves Tanguy, seu vizinho, que logo se transformou no mais importante amigo do artista e que o conduziu ao núcleo do grupo surrealista.

Três pontos são fundamentais na obra de Brauner a partir dos anos 30: a invenção de uma técnica de pintura a cera; a intensificação da pesquisa junto a arte primitiva com a formação de uma pequena coleção de obras e uma nova aproximação da poética de Picasso e Klee, de modo diverso daquela patrocinada pelo vocabulário cubista e gráfico que tanto havia encantado o jovem romeno em Bucareste. Outro aspecto que não podemos deixar de notar é o seu envolvimento com a literatura, acentuado em seu convívio com os círculos artísticos de Paris. Esse ponto merece uma atenção especial, porque o artista romeno distancia-se do projeto dito surrealista e, sobretudo, de outros artistas identificados com a poética de Breton.

Para Brauner a literatura é uma referência quase obrigatória. Sua relação para com ela é demasiada romântica para passar despercebida de Breton. O pintor em toda a sua carreira fez referência a obras, personagens e personalidades literárias. Nada de anormal para quem teve sua percepção fundada num ambiente literário rico como aquele que despertara no início do século XX em todo o leste europeu. Nesse tocante, a personalidade artística de Brauner seguiu de perto a de outros romenos, intimamente ligados às letras ou fortemente influenciados por elas. Neste grupo estavam incluídos: o escultor Constantin Brancusi, que chegou a França em 1904; o poeta Tristan Tzara, que ao lado de Marcel Jancó fundaram em Zurique o movimento Dada; o também pintor surrealista Jacques Herold e o jovem Eugênio Ionesco, que logo se tornou referência obrigatória do teatro do absurdo. Todos esses homens (talvez com a exceção de Brancusi) foram influenciados pelo poeta vanguardista Ion Urmutz, personalidade que com seu gosto pelo absurdo fascinou toda uma geração de romenos. Como Brauner, os demais artistas possuíam, de um modo ou de outro, uma inclinação muito pronunciada pelas misturas ou associações destoaantes e ilógicas. Todos de certa forma devedores da poética de Urmutz (JOUFFROY, 1995: 14).

## O Grupo

Mesmo diante dessas referências todas. Bebendo nos cálices da arte do absurdo, colecionado referências como a De Chirico e as artes primitivas, engajando-se na confecção de publicações como 75HP - revista visual e literária dos exilados húngaros e romenos em Paris, publicada em outubro de 1924, com forte inclinação esquerdista - e se relacionado com o círculo surrealista, porque Victor Brauner não é uma personalidade visível dentro da bibliografia clássica do movimento como outros artistas estrangeiros?

Se operarmos de modo convencional, faz-se necessária a leitura de títulos consagrados como os mais importantes do movimento surrealista, tais como os Manifestos escritos por Breton (1985), assim como os principais comunicados coletivos do grupo. Igualmente importante é considerar as obras confeccionadas por estudiosos que outrora tiveram um envolvimento com os grupos surrealistas constituídos na Europa. Entre os mais importantes estão os trabalhos de

M. Nadeau (1985), de M. Jean (1967) e de S. Alexandrian (1976). Em todos, o aspecto constatado é a “invisibilidade” artística ou política de Victor Brauner.

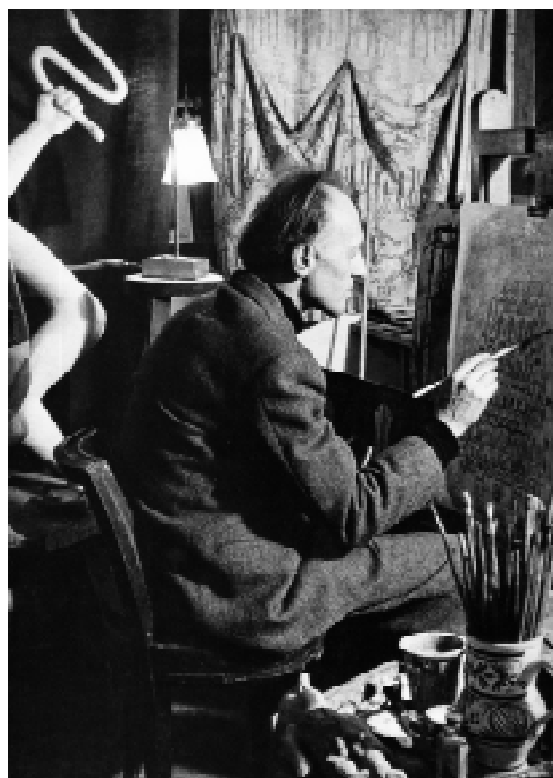
Na obra fundamental do editor e crítico literário Maurice de Nadeau, *História do surrealismo*, o pintor romeno não é citado. O livro foi escrito durante a ocupação nazista na França, em plena II Guerra Mundial. Mesmo tendo o cuidado de entrevistar personalidades como Raymond Queneau, Michel Leiris, Pierre Naville (esse último um dos fundadores do grupo), não é surpreendente a ausência de Brauner, justamente porque esta importante obra não pretendeu destacar o universo surrealista das artes plásticas, mas sim, desenhar uma cronologia dos fatos políticos e mesmo estéticos mais importantes do movimento na França, dando ênfase à literatura. Todavia, o livro de Nadeau enumera um pequeno e seletivo grupo de pintores e escritores que, com o passar dos anos, acabaram tornando-se ícones do movimento. Algo absolutamente normal, se tal elite dentro do movimento não tivesse eclipsado outros artistas igualmente importantes, entre eles, Brauner.<sup>6</sup>

Nas obras de Sarane e de Jean, respectivamente *O surrealismo* e *Histoire de la peinture surréaliste*, a arte de Brauner é mencionada. Contudo, não se pode dizer que a invisibilidade fora suprimida. Isto porque o caráter dessas produções é muito diferente daquela de Nadeau. Tanto na obra de Sarane quanto na obra de Jean, o movimento artístico - particularmente as artes plásticas - sobrepõe-se à discussão do surrealismo como um movimento político ou social. Dessa forma, apenas a inclusão e a menção do nome de Brauner é, igualmente, um indício de seu esquecimento.

Em outros casos, como nas obras de Martinez (1973: 56), Sam e Jacobus (1992: 118), Pitman (1948: 103) e Gaunthier (1976: 78), as menções são restritas e, geralmente, o nome do pintor limita-se a ser mais um nome-exemplo ao lado de outros. Há uma exceção importante em *Los surrealistas* de Gaunt (1973: 244). Trata-se de uma obra didática que traz a boa surpresa de comentar a infância e as primeiras mostras do artista ainda na Romênia.

Em momento algum, os autores citados mencionam como ocorreu o ingresso de Brauner no movimento francês, nem fazem referência à relação deste com o grupo. Tal fator nos adverte sobre o primeiro grande problema de uma pesquisa sobre o artista: a ausência de documentos vinculadores entre o artista e o núcleo do movimento nos anos 30.

Para entender essa questão, nos afastamos das



Victor Brauner, fotografado executando *Arquitetura Pentacular* em seu ateliê na Suíça. Obra que desde 1947 pertence ao MASP.

6. Numa entrevista a Leneide Duarte-Plon, Nadeau esclarece que o livro não foi muito bem aceito por Breton, que se encontrava nos Estados Unidos e não tinha participado da pesquisa do autor, cf. “Maurice Nadeau: o mito da edição”, *Revista Trópico*, versão eletrônica, 25 de novembro de 2005, acesso em 17 de abril de 2007, disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2688,1.shl>.

publicações que falam sobre o movimento e partimos para as principais produções documentais surrealistas. Nesse caminho, o primeiro indício é o fato de que o contato definitivo de Brauner com o movimento surrealista, sob a mão forte de André Breton, ocorreu apenas entre 1930 e 1932<sup>7</sup>. Isso significa que o artista romeno é um elemento do movimento pós-manifestos, ou seja, ele adere ao grupo e às suas propostas políticas no momento em que as bases do movimento já haviam sido fixadas nas publicações de 1924 e 1930, ambas de Breton, e por publicações como *Une vague de rêves* de 1924, escrita por Aragon, e a revista *Littérature*, o instrumento mais importante do movimento nos anos iniciais. Sendo assim, Brauner não participa do movimento inicial, ao contrário de outros pintores e mesmo de outros romenos, como Tristan Tzara, Marcel Jancó ou Eugene Ionesco, artistas oriundos do dadaísmo e eminentes personagens do movimento surrealista desde os anos 20.

Embora tal constatação seja importante para começarmos a compreender o lugar do pintor dentro no movimento, não podemos acreditar que ela, isoladamente, possa elucidar a questão, pois outros artistas também entraram no movimento na mesma época, ou posteriormente, e não ocupam o mesmo *status* do pintor romeno<sup>8</sup>. Dessa forma, passamos a consultar panfletos e declarações coletivas relativas ao período de setembro de 1930 até maio de 1946.

As principais declarações e os panfletos centrais singularizaram a capacidade do movimento de se mobilizar contra ou a favor de uma determinada questão, ao mesmo tempo em que eram considerados os instrumentos de divulgação mais rápidos e eficazes. Dos panfletos produzidos entre 1930 e 1934, não encontramos nenhuma menção à obra de Brauner. Da mesma forma, não encontramos sua assinatura em qualquer documento relevante. Isso é particularmente atípico, pois, em junho de 1933, o pintor ilustrou um convite para o *VI Salon des surindépendants*, intitulado como *Il faut visiter l'Exposition Surréaliste terrain vague*. E, no ano seguinte, ocorreu sua primeira exposição individual na França, mostra prefaciada e elogiada por Breton.

Entre 1935 e 1938, momento em que Brauner retorna a Bucareste, na Romênia<sup>9</sup>, também não existe, entre as principais declarações, a chancela do romeno. Isso num tempo em que muitos artistas assinavam em nome dos colegas estrangeiros que residiam fora da França, no intuito de aumentar a amplitude política do movimento<sup>10</sup>.

Há apenas uma exceção. Enquanto estava em solo romeno há uma diferença, Brauner foi citado na carta-protesto escrita em 17 de outubro de 1937, enviada ao Presidente do Conselho dos Ministros, Camille Chautemps, ao Ministro da Educação e Belas Artes, Jean Zay e ao Diretor Geral de Belas Artes, Georges Huisman. Tal carta teve por finalidade protestar contra a exclusão de artistas estrangeiros considerados pelos surrealistas como fundamentais para a compreensão da arte contemporânea dos principais eventos oficiais. Entre os artistas citados, listados

---

7. Semin indica, na biografia do artista, que a adesão ao grupo ocorreu verdadeiramente em 1932 para os preparativos de sua participação no VI Salão Surindépendants, no ano seguinte; cf. SEMIN, op.cit., p. 275. Já Davidson data tal engajamento dos primeiros meses de 1931, destacando sua participação no III Salão Surindépendants; cf. DAVIDSON, op. cit., p. 152.

8. Um exemplo disso é a trajetória de René Magritte. Sua produção artística e sua militância política estavam muito mais ligadas ao movimento surrealista belga do que à esfera de Paris. No entanto, seu nome é representado como um dos mais significativos surrealistas que atuaram no movimento de Breton; cf. MEURIS, J. *Magritte*. Lisboa: Editora Benedikt Taschen, 1993.

país por país, encontramos o nome de Brauner ao lado do também romeno Janco (PIERRE, 1988: 311-12).

Mesmo com a citação nessa ocasião, é importante mencionar que, no mesmo ano, os surrealistas publicaram uma declaração de admiração ao escritor e teatrólogo Alfred Jarry, em especial a obra *Ubu Rei* de 1896, que incluía os principais trabalhos de pintores e poetas surrealistas sobre o tema “Ubu”<sup>11</sup>. Justamente no ano anterior, uma tela de Brauner, denominada *Ubu*, fez grande sucesso entre os surrealistas em Paris. Obra ignorada nessa publicação temática.

Só voltamos a encontrar uma declaração assinada por Brauner no ano de 1943, momento que consideramos a terceira e mais longa fase da carreira do artista. Seu nome estava num prefácio coletivo da tradução para a língua inglesa do livro de Benjamin Péret intitulado *La parole*:

L'importance du texte ci-après - destiné en traduction anglaise à introduire un recueil de mythes, légendes et contes populaires d'Amérique - a paru aux amis de l'auteur assez grande pour justifier par leurs soins sa publication isolée et anticipée dans la langue originale. Pénétrés de sa rigueur et de son ardeur, dont le jeu combiné l'apparente à un très petit nombre d'œuvres théoriques les plus agissantes et lui prête une résonance presque unique dans les temps que nous traversons, ils déclarent faire leurs toutes ses conclusions. En hommage, ici, à Benjamin Péret, ils croient pouvoir joindre à leurs noms ceux d'absents dont l'attitude antérieure implique la même solidarité actuelle que la leur à l'égard d'un esprit d'une liberté inaltérable, que n'a cessé de cautionner une vie singulièrement pure de concessions. J.-B. Brunius, Valentine Penrose (Angleterre), René Magritte, Paul Nougé, Raoul Ubac (Belgique), Braulio Arenas, Jorge Cacerès (Chili), Wilfredo Lam (Cuba), Georges Henein (Egypte), Victor Brauner, Oscar Dominguez, Heróld (France), Pierre Mabille (Haïti), Aimé Césaire, Suzanne Césaire, René Ménil (Martinique), Leonora Carrington, Esteban Francès (Mexique), Andre Breton, Marcel Duchamp, Charles Duits, Max Ernst, Matta, Yves Tanguy (New York), le 28 mai 1943 (*idem*, 12; grifo nosso).<sup>12</sup>

Brauner assinou esse documento exilado na Suíça, durante a II Guerra Mundial. A guerra transformou a vida do artista num amontoado de temores e problemas. Judeu, romeno, ligado às esquerdas e artista surrealista, suas credenciais, durante a ocupação alemã na França, o transformaram num alvo fácil da perseguição nazista. No início, ele se refugiou em Marselha ao lado de muitos outros artistas. Ao contrário de muitos surrealistas como Breton e Tanguy, ele não obteve o visto de entrada nos Estados Unidos. Apesar das incessantes tentativas, Brauner não conseguiu sair da Europa. Dancer afirma que não se pode negar o fato de que o romeno não era um

9. Decepcionado com a receptividade do público com a sua primeira exposição individual e com problemas financeiros, Brauner retorna à Romênia para reencontrar parte de suas raízes; cf. VANJI-PERAHIM, op. cit., p.14.

10. Um dos artistas que mais assinava pelos amigos que estavam fora de Paris foi Yves Tanguy, coincidentemente, o artista que apresentou Victor Brauner ao movimento surrealista francês.

11. Publicada em setembro de 1937, essa declaração possuía desenhos de Jean Effel, Pablo Picasso, Wolfgang Paalen, Yves Tanguy, Lord Loris, Marcel Jean, Lucien Coulaud, Man Ray, Roger Blin, Maurice Henry, Joan Miró e René Magritte.

12. “A importância deste texto - destinado em tradução inglesa a introdução da coleção de mitos, lendas e contos populares da América - parece aos amigos do autor muito grande para justificar sua publicação isolada e exclusiva na língua original. Penetradas de seu rigor e seu ardor, cujo jogo combina o notável a um pequeno número de obras teóricas aos mais ativos e lhe presta uma ressonância porque única nos tempos que atravessamos, declaram-se fazer todas as suas conclusões. Em homenagem, aqui, a Benjamin Péret, ele crêem poder unir a seus nomes aqueles ausentes cuja atitude anterior implica a mesma solidariedade atual que o seu olhar de um espírito de uma literatura inalterável, que não cessa de afiançar uma vida singularmente pura de concessões”. Tradução livre.



artista conhecido no início dos anos 40 nos Estados Unidos, e que sua obra só saiu da Europa para incorporar exposições coletivas em Tóquio, em 1937, e no México, em 1940. Sua *invisibilidade* artística contribuiu muito para a negativa do visto. De qualquer modo, o pintor acabou dividindo uma casa com seu amigo, o escultor Michel Herz, em um vilarejo alpino suíço, em 1942 (DANCER, 1996: 11).

Durante o exílio na Suíça, em 1944, o romeno foi excluído do movimento Surrealista. A causa oficial teria sido o fato de que o artista não queria aderir à expulsão de Roberto Matta do movimento. Contudo, acreditamos que a “profissão de fé” que a arte havia se tornado para Brauner estava desagradando seus pares mais radicais, cujo sentido estético do movimento era apenas uma consequência do movimento político.

Brauner considerava-se um enviado do “grande mistério”, restituindo a sua arte a forte carga espiritualista de sua infância - um tanto apagada durante os anos de militância política. Essa postura não pode ser atribuída apenas ao mergulho que o pintor fez no mundo dos símbolos místicos ou à crise suscitada pela II Guerra Mundial. Sua mudança (ou volta) dá-se, principalmente, pelo fato de ter perdido, em 1938, acidentalmente um olho. O artista interpretou o incidente como uma confirmação de suas premonições e um aviso de que deveria abrir uma nova perspectiva em sua vida. Breton denominou essa atitude como sendo uma atitude divisionista. Todavia, a expulsão foi, sobretudo, uma atitude burocrática, mais que factual.

A saída do grupo não significou alterações no âmbito de sua produção artística muito menos no seu relacionamento com a maioria dos surrealistas. Pelo contrário, após seu rompimento, Brauner chegou a participar de exposições conjuntas e, agora sim, assinar declarações importantes como *Rupture inaugurale*, publicada em 1947 (*idem*, 30), que teve como fim redefinir a postura política do movimento frente aos problemas da política partidária do pós-guerra. Com isso, podemos ver com muitas ressalvas o que ele e Breton denominam de rompimento a partir de 1944. Justamente porque os fatos e as palavras, no que se refere à história dos surrealistas, nem sempre caminham juntos.

Com o final da Guerra, Brauner deixa, gradativamente, de ser um artista conhecido apenas por um pequeno grupo de artistas europeus. Sua exposição individual em 1946, na Galeria Pierre Loeb, em Paris, é o primeiro passo para uma carreira internacional. No mesmo ano, Breton publica o artigo *Entre chie net loup* e, finalmente, consagra o talento de Brauner. Em 1947, uma exposição individual leva as obras do romeno para a galeria Julian Levy, em Nova York. Desta mostra surge o artigo *Review of na Exhibiton of Victor Brauner*, escrito pelo mítico crítico norte-americano Clement Greenberg.

## O olho

Embora o seu nome venha figurar nas grandes sínteses sobre o movimento surrealista, a ênfase e os exemplos recaem sobre outros artistas. Do mesmo modo, não houve um grande número de obras dedicadas a ele nas últimas décadas. Mesmo essa presença é marcada, geralmente, pela emotividade do acidente de 1938.

Digno de nota, o acidente é o *fato narrado* da vida do artista romeno, uma vez que ajuda a fundar a idéia de artista-mítico. Um auto-retrato pintado em 1931, uma pequena tela a óleo sobre madeira, onde no lugar do olho esquerdo existe uma sombra, um tumor que se expande diante do espectador. Em 1938, no mês de agosto, Brauner pinta uma outra tela a qual chama de *Autoportrait à oeil énucléé*. O motivo deste último quadro é o mesmo de 1931. Esses quadros colocaram o nome de Victor Brauner em algumas importantes obras biográficas do movimento surrealista francês. Eles não representam nenhuma inovação na estética do pintor, nem provavelmente seriam consideradas obras importantes caso o pintor, sete anos após tê-las executado, não viesse a perder o olho esquerdo.

Dias depois de terminar *Autoportrait à oeil énucléé*, Brauner tenta separar uma briga entre os artistas Oscar Dominguez e Esteban Francès. No meio da discussão, Dominguez acabou atingindo o olho esquerdo do pintor romeno com uma garrafa. O incidente custou a perda total de sua visão esquerda e disseminou no mundo das artes o mito do pintor vidente que, anos antes, havia previsto a fatalidade. O acontecimento marcou definitivamente o papel que o surrealismo concedeu ao pintor. Sua experiência premonitória, que para ele não era novidade, confirmava-se diante dos artistas que respeitavam, sobretudo, a eminência do mistério e da magia.

Menino de uma região central da Europa, muito impregnada de mitos ancestrais. Herdeiro de uma família apaixonada pelo esoterismo, ele encarna, mas que qualquer outro do grupo surrealista, o artista vidente. Contudo, sua postura está inserida no rasto de grande tutelares do romantismo místico alemão. É o caso de Novalis, que Brauner prezava especialmente e a quem “O verdadeiro pensamento está no ao mesmo tempo pensado e não pensado” (*apud* DANCER, *op. cit.*, p.14).

Pierre Mabille, em 1939, escreve um artigo denominado *L'oeil du peintre* publicado na revista *Minotaure* n.ºs 12-13, em que defende que as principais mudanças na carreira de Brauner, consequências imediatas de duas perdas, segundo ele, irrevogáveis: a saída definitiva de seu país natal e a perda do olho esquerdo. Mabille escreve que “(...) L'homme que je connaissais avant l'accident était effacé, timide, pessimiste, démoralisé par son dernier séjour en Roumanie, il est aujourd'hui délivré, affirmant avec clarté et autorité ses idées, il travaille avec une vigueur nouvelle et atteint davantage son but” (*idem*, 13)<sup>13</sup>. É evidente que perder um dos olhos para quem, desde criança, acreditava ter o dom da terceira visão não foi absorvido como “casual”. O reflexo em sua obra não foi imediato, mas alterou os rumos de suas investigações poéticas, acentuando



*Auto-retrato*, 1931, óleo sobre madeira, 22 x 16,2 cm, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris.

umas e suprimindo outras. O primeiro impacto foi a modificação do espaço tido como muito clássico por críticos como Mabille (influência do classicismo de De Chirico) . Numa outra óptica, as palavras do crítico podem nos dizer muito sobre a mudança de posição de Brauner frente ao surrealismo. Suas ideais espirituais eram até então disfarçadas pelo vocabulário emprestado da ortodoxia surrealista, com o acidente ele passa a expor suas convicções mais explicitamente, o que não agradou a todos (SEMIN, 2002: 29).

A idéia do olho como centro místico e canal para o espírito é, sem dúvida, de inspiração romântica, e sempre perseguiu Brauner. Como as lendárias bruxas-videntes dos Cárpatos, Brauner via-se como um homem com um só olho, com uma visão precária da realidade física, mas um ser privilegiado diante dos mistérios do mundo. Nos dois anos anteriores ao acidente e, principalmente, depois deste, suas pesquisas junto aos mistérios gnósticos tomam um impulso vertiginoso. A saída do grupo surrealista, anos depois, terminava por libertá-lo de posturas políticas que eram obstáculo para uma visão mais religiosa de sua obra.

Parece-nos importante compreender que, de certo modo, o grupo surrealista lhe garantiu a possibilidade de explorar um gosto pelo primitivo e pelo místico, ao passo que tentava disciplinar o modo como esses fatores eram consumidos. Não por acaso, que justamente os desenhos e as pinturas da terceira fase, pós-38, deram a Brauner o reconhecimento do mercado de arte e proporcionaram a maioria das publicações, que, de fato, resumem-se a catálogos de exposições, principalmente depois de sua morte, em 1966.

Há muito que estudar sobre esse artista. O catálogo organizado por Susan Davidson, para uma grande mostra americana e reuniu textos de diferentes curadores, foi muito bem recebido nos últimos anos porque trouxe obras pouco divulgadas, obras de colecionadores privados e deu um destaque impar as peças do MASP. Mas faltam-nos elementos cruciais. Só nos últimos anos é que a correspondência de Brauner começou a ser organizada e publicada pela pesquisadora Marina Vanci-Perahim. Devemos lembrar que não se trata de tarefa fácil, visto que Brauner manipulava sua correspondência como um falsário: muitas cartas eram enviadas a si mesmo, outras foram postadas e nunca saíram de seu atelier e há aquelas onde ele escreve respostas a cartas imaginárias. Aguardemos por mais publicações e traduções que possam nos ajudar a compreender uma obra tão enigmática. Esperamos que mais pesquisas, mostras e publicações possam inserir as obras pertencentes ao MASP, um rico patrimônio brasileiro, no circuito de divulgação internacional, dando-nos mais chances de expor outras obras do artista no país.

#### BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRIAN, S. *O surrealismo*. São Paulo: Verbo - USP, 1976.

BALDACCI, P. *Giorgio de Chirico: la metaphysique*. Paris: Flammarion, 1998.

BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Les pas perdus*. edição La Pléiade , Paris, 1988.

- DANCER, M. "Victor Brauner... Ici, ou j'ai tant désiré Être". In: *Viktor Brauner*. Musée d'Art Moderne Saint-Etienne. Galerie HL. Mesta Prah, 1996.
- DAVIDSON, S. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston - Texas: The Menil Collection, 2002.
- DORLÉAC, L.B. "L'Ecole de Paris, un problème de définition". In : *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.º 2, Campinas: IFCH/Unicamp, 1995-1996, p.249 - 270.
- GAUNT, W. *Los surrealistas*. Barcelona: Labor, 1973.
- GAUTHIER, X. *Surrealismo y sexualidad*. Paris: Gallimard, 1976.
- JEAN, M. *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris: Le Seuil, 1967.
- JOUFFROY, A. *Victor Brauner: le tropisme totémique*. Paris: Dumerchez, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Victor Brauner*. Paris: Fall Edition, 1996.
- MARTÍNEZ, J. A. *Arte, psicoanálisis y surrealismo*. Buenos Aires: Née, 1973.
- MEURIS, J. *Magritte*. Lisboa: Editora Benedikt Taschen, 1993.
- NADEAU, M. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- PIERRE, J. *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969*. Tome I. Paris, Gallimard, 1988.
- PITMAN, J. *Understanding pictures: from primitive art to Surrealism*. London: Dunlop, 1948.
- SAM, H. e JACOBUS, J. *Surrealism: the resolution of dream and reality*. New York, 1992.
- SEMIN, Didier. *Victor Brauner*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Édition Filipacchi, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Victor Brauner and the surrealist movement". In: DAVIDSON, S. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston / Texas: The Menil Collection, 2002.
- VANCI-PERAHIM, M. "Victor Brauner na Roumanie". In: *Victor Brauner, 1903-1966*, Milão: Galleria Schwarz, 1995.