

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

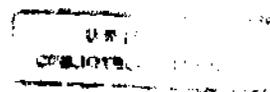
**ANÁLISE HISTÓRICA, CRÍTICA E SIMBÓLICA DE DUAS  
OBRAS DE VICTOR BRAUNER : *ARQUITETURA  
PENTACULAR E TAÇA DA DÚVIDA***

Dissertação de Mestrado

**EMERSON DIONISIO GOMES DE  
OLIVEIRA**

**ORIENTADOR: Prof. Dr. JORGE SIDNEY  
COLI JUNIOR**

Campinas – Outubro de 1998



6510065

|              |          |
|--------------|----------|
| UNIDADE      | BC       |
| N.º CHAMADA: |          |
| V.           | Ex.      |
| T. NBO BC    | 36162    |
| P. C.        | 229/99   |
|              | [X]      |
| PRET.        | 2941.00  |
| DATA:        | 06/04/99 |
| N.º UPU      |          |

CM-00119720-5

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

**Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de**  
**O14 a** Análise histórica, crítica e simbólica de duas obras de  
**Victor Brauner : arquitetura pentacular e taça da dúvida /**  
**Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. - - Campinas, SP :**  
**[s.n.], 1998.**

**Orientador: Jorge Sidney Coli Jr.**  
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,**  
**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Brauner, Victor, 1903 - 1966. 2. Surrealismo - França.**  
**3. Arte moderna - Séc. XX - França. 4. Vanguarda (Arte).**  
**5. Museu de arte - São Paulo - Acervo. I. Coli, Jorge, 1947 -**  
**II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e**  
**Ciências Humanas. III. Título.**

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

ANÁLISE HISTÓRICA, CRÍTICA E SIMBÓLICA DE DUAS OBRAS  
DE VICTOR BRAUNER: *ARQUITETURA PENTACULAR* E *TAÇA DA  
DÚVIDA*.

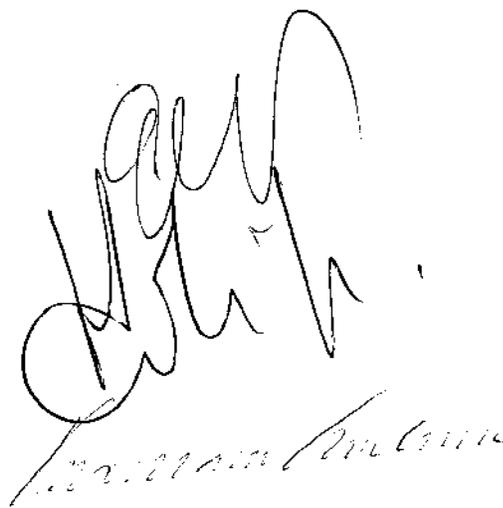
Dissertação de Mestrado  
apresentada ao  
Departamento de História  
do Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de  
Campinas, sob a orientação  
do Prof. Dr. Jorge Sidney  
Coli Jr.

Este exemplar corresponde  
à redação final da  
dissertação ou tese  
defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em  
22/10/98.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Eliane Moura

Prof.<sup>a</sup> Dra. Vera Schalmers

Prof.<sup>o</sup> Dr. Jorge Coli



Outubro-1998

OL4a

36162/BC

**Le fond d'or où se détachent ses personnages les enveloppe par ses reflets d'une lumière mystique, et, les séparant de tout ce qui rappelle le monde extérieur, leur crée un lieu à part, qui leur prête une sorte d'aspect surnaturel**  
**F. Lamennais, *De l'art et du beau***

Trabalho realizado com o financiamento da FAPESP

## ÍNDICE

- Introdução, 05
- 1. *Corpus*, 11
- 2. Taça da Dúvida: obras parentes e a construção de uma imagem da “picto-poésie”, 17
  - 2.1 A visão: o Terceiro-Olho em Brauner, 18
  - 2.2 Criatura ou Criador, 26
  - 2.3 Seios-Taça, 32
  - 2.4 Um Cão, 39
  - 2.5 O desejo, 41
- 3. Arquitetura Pentacular: um olhar para a Linha, 50
  - 3.1 “Escrita Automática”, 53
  - 3.2 Laços Primitivos, 57
  - 3.3 Ornamento e simetria, 68
  - 3.4 Arquiteturas de Klee, 73
    - 3.4.1 Os desenhos da Bauhaus, 77
  - 3.5 Os anos 50 e 60, 89
- 4. A Matéria, 91
  - 4.1 Arquitetura Pentacular e Taça da Dúvida: autobiografia de substituição, 93
  - 4.2 Os primeiros passos, 94
  - 4.3 Da Natureza das pedras: Brancusi, 96
  - 4.4 A construção de um novo mundo: o *frottage* de Ernst, 99
  - 4.5 Matéria, memória e mito, 99
  - 4.6 Seus Pares, 102
- 5. O Símbolo, 108
  - 5.1 Pegadas de um caçador, 110
    - 5.1.1 A Citação, 113
    - 5.1.2 A síntese, 120
  - 5.2 Penta : árvore, vida, alquimia, ornamento e exílio, 126
    - 5.2.1 Árvore, 127
    - 5.2.2 A vida, 129
    - 5.2.3 Alquimia, 131
    - 5.2.4 Ornamento e exílio, 133
  - 5.3 Entre a Árvore e o Ouro, 136
  - 5.4 Ícones e gestos, 140
    - 5.4.1 Egípcio-Bizantino, 141
    - 5.4.2 O cão dos xamãs: o lobo, 144
  - 5.5 Dívidas e dúvidas, 146
- Conclusão, 149
- Bibliografia, 154

Este trabalho é dedicado  
à memória de Dionisio Gomes de Oliveira

## **Agradecimentos**

### *AGRADEÇO:*

Ao Professor Jorge Coli pela paciência e extrema dedicação. Graças a seu empenho, hoje nós podemos compreender melhor o mundo da arte.

Aos Professores Nelson Aguilar, Luiz Marques, Pedro Paulo Funari e Luciano Migliacchio. Seus ensinamentos são um refinado modo de compreender não só a arte, mas também a vida.

A FAPESP pelo apoio, sem o qual não teríamos condições de concluir este trabalho. Mais uma vez, obrigado.

Aos funcionários do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, por sua contribuição e carinho.

Aos funcionários das bibliotecas do Instituto de Estudos da Linguagem, do Instituto de Artes, a minha gratidão.

Aos funcionários do Museu de Arte de São Paulo pelo tempo e disposição em que nos atenderam.

A Embaixada da Romênia pelas informações sobre a vida e a documentação de Victor Brauner.

Aos funcionários da Universidade de São Paulo que por muitas vezes nos socorreram.

A Associação dos Amigos da História da Arte.

As minhas professoras de alemão: Ana Luiza, Salete e Suzana.

A Yvone que me apresentou à língua francesa.

Aos meus eternos mestres: Prof. Manoel Luis Gonçalves, Prof<sup>a</sup>. Janira Bastos, Prof<sup>a</sup>. Odette Penha Coelho e Prof<sup>a</sup>. Salete Alberti da Silva.

A todos os meus colegas do Programa de Pós-Graduação na História da Arte e da Cultura: Marialice Pedroso, Nancy Kaplan, Elisabetta Lopes, Jardel Dias, Eugênia Esmeraldo, Eduardo Kickhöfel, Paulo Del Negro, Ana Maria Hofmman, o meu abraço.

A Sandra Hitner pelo conhecimento e carinho.

A Patrícia Ceolin pelo material proveniente da Europa e, sobretudo, pelo carinho e amor.

Ao Márcio e Andréa, que me acolheram com tanto carinho em Campinas.

Aos meus amigos, Cinthia Dias Lourenço, Patrícia Garcia Leal, Marcelo Tokarsky, Flávia Biroli, Fábio Eduardo Delgado, Fabiana Komesu, Marcelo Möller, Graziela Kronca, Carlos Alberto Milhor, Fernando Foglia, Isabel Romano, Elaine Moraes e Angela Engler, que nestes últimos anos não se zangaram com a minha paixão por Victor Brauner.

A minha família que de modo muito particular sempre apoiou esta pesquisa.

## Introdução

O espaço dedicado a Victor Brauner, na história recente da História da arte europeia, vem crescendo nos últimos vinte anos. A causa desta crescente preocupação com a obra do pintor romeno não é o motivo de nossa pesquisa, o nosso estudo vem apenas juntar-se aos trabalhos de pesquisadores<sup>1</sup> que de uma maneira ou de outra deixaram-se seduzir pela poética deste enigmático artista.

As fontes documentais que consultamos para realizar esta pesquisa não foram muitas. Poucos são os autores que seriamente detiveram-se a estudar Brauner. Essa “invisibilidade”<sup>2</sup> deve ter muitos motivos. Certamente um deles é o fato de que a obra do pintor não permite um olhar descompromissado. Não há ceticismo ou racionalismo que resista por muito tempo ao contato com a produção do artista. Brauner, como outros, incomoda.

O nosso estudo centra-se na análise nos dois exemplares da produção artística de Brauner pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo – MASP: *Arquitetura Pentacular* e *Taça da Dívida*. O nosso interesse maior é apresentar a história dessas obras, que são preciosas testemunhas da maturidade artística desse pintor. Para isso, estudamos a biografia e parte da produção artística de Brauner com o intuito de compreender a sua lógica criativa e determinar quais as suas principais preocupações. No que diz respeito a esta última finalidade, nós acreditamos ter

---

<sup>1</sup> Os pesquisadores mais expressivos são Didier Semin, Marina Vanci-Perahim, Alain Jouffroy, Martine Dancer e Françoise Joly.

<sup>2</sup> Veja texto no anexo II, p.110.

obtido um limitado sucesso. Não podemos deixar de salientar que, do nosso ponto de vista, qualquer tentativa de reconstruir o ato criativo está fadado ao fracasso. O que fizemos foi apenas debater possibilidades dentro de um cenário histórico. Um grande amigo e pesquisador da obra de Brauner é incisivo a esse respeito: *“Toute discussion sur les intention d'un artiste et sur les implications psychologiques de ses tableaux échoue sur deux écueils, préparés à l'avance par la réthorique des lieux communs: le “message”, considéré comme prétention désuète et ridicule, et la “littérature”, synonyme, pour les esthètes de la “peinture pure”, du plus futele des bavardages. Ainsi relègue-t-on la peinture dans le domaine utilitaire de la décoration.”*<sup>3</sup>

Atentos ao conselho de Jouffroy, partimos de alguns fundamentos teóricos para compreender o ambiente cultural em que Brauner estava inserido. O primeiro repertório consultado foi aquele referente à história e à estética do movimento surrealista. Outros repertórios consultados foram os autores que trabalharam com as relações entre a arte primitiva e a arte do século XX. Historiadores que dissertaram sobre a obra de Paul Klee, Gustav Klimt e De Chirico, também, foram importantes para nossa pesquisa. Consultamos, ainda, alguns teóricos sobre questões estéticas pertinentes à obra de Brauner e ao surrealismo.

Não nos detemos apenas numa análise histórica e crítica das obras de Brauner. As próprias obras não nos deixaram outra escolha senão adentrar no mundo místico e simbólico do pintor romeno. Brauner enfrentou, como artista, um dos

---

<sup>3</sup>JOUFFROY, 1996, p.10.

principais dilemas do misticismo (tanto quanto outros artistas ao longo história): a comunicação da experiência com o divino, por meio da arte. Brauner descobriu muito cedo que quanto mais intenso e profundo é o contato com o sobrenatural, tanto menos é suscetível de definição objetiva, pois sua própria natureza transcende a categoria sujeito e objeto até então definidos.

Nossa preocupação nesse segmento da pesquisa é a de defender uma *leitura* possível do simbolismo das obras analisadas, ou seja, uma hipótese que fosse plausível com a “vida” da obra e com o percurso místico de seu autor. O que em momento algum tem a pretensão de significar o real. Ou melhor, em nossa pesquisa fomos levados a acreditar que nenhum historiador da arte e da cultura pode responder se um determinado artista realmente encontrou, durante a sua busca espiritual, o que tão obstinadamente estava procurando, ou mesmo, se o artista conseguiu materializar esta jornada por meio da arte. O que nos diz respeito, por exemplo, é menos a realização íntima do místico<sup>4</sup> Brauner, mas a compreensão da tensão específica entre o misticismo e a história contidos naquilo que o pintor nos deixou: sua obra.

Os critérios para a realização desta *leitura* foram estabelecidos por meio de uma análise de outras obras do próprio pintor romeno e certos valores foram

---

<sup>4</sup>Para Scholem um “místico é um homem que foi favorecido por uma experiência imediata, e, para ele, real do divino, da realidade última...”; cf. SCHOLEM, 1978, p.12. Nessa óptica não há dúvida de que Brauner foi um místico. Não o único no seu meio, mas sua postura diante das manifestações divinas afetaram direta e conclusivamente sua arte. Portanto, ignorar a importância que Brauner concedia ao sobrenatural é um erro, visto que, sua própria noção de fazer-artístico estava intimamente ligada a suas experiências místico-religiosas. Brauner não foi um artista servil nesse tocante. O pintor aproximou-se das idéias dos místicos ou, às vezes, dos esoteristas de sua época quanto do passado. Mas sua força reside na ampliação dessas místicas

escolhidos mediante o conhecimento de sua biografia. Os primeiros dados levados em consideração foram os símbolos que aparecem nas obras de Brauner. A utilização de um número razoável de símbolos datados historicamente nos conduziu a dois repertórios místicos e simbólicos muito difundidos entre os surrealistas: a Cabala e a Alquimia.

Brauner não estava muito preocupado em fazer distinções rigorosas entre essas duas linhas do pensamento místico em suas obras, o que não significa que ele não estudasse o assunto seriamente. No que se refere a Cabala, Brauner demonstra por meio de sua obra e sua biblioteca<sup>5</sup> uma preferência pela Cabala luriana<sup>6</sup> e pelas interpretações desta pelo místico Éliphas Lévi, no século XIX.<sup>7</sup>

Para compreendermos melhor a base teórica de nossas análises recorreremos, predominantemente, aos historiadores Gershom Scholem e Jacques van Lennep. O primeiro tem como principal objeto de pesquisa a Cabala judaica ocidental, ou seja, aquela produzida no sul da França e na Espanha durante a Idade Média. Ele também expõe como a vertente ocidental dialoga com outras correntes como: o simbolismo gnóstico e talmúdico; os cabalistas orientais; a concepção renascentista da Cabala (principalmente Josef Gikatilla e Josef Alkastiel); os cabalistas de Safed, na

---

por meio de sua arte. As influências que recebe não o colocam numa posição de seguidor dos esoteristas. Ele não pratica uma fé, parece querer inventar uma.

<sup>5</sup>Estamos levando em consideração o material bibliográfico elencado pelo Museu de Arte Moderna da França e adquiridos até 1946.

<sup>6</sup>A Cabala luriana é uma interpretação bastante arrojada da tradição cabalística medieval, no século XVI, que surgiu das mãos de Isaac Luria (1534-72). Luria foi considerado por seus contemporâneos um homem santo, um herói do cabalismo de Safed na Palestina.

<sup>7</sup>O problema de interpretar uma obra de arte enfatizando uma simbologia específica em detrimento de outras não significa minimizar a importância destas últimas. A opção pela simbologia alquímico-cabalística está inserida dentro das pesquisas do próprio pintor. Salientamos que não é nossa tarefa detectar o que Brauner

Palestina; a Cabala cristã;<sup>8</sup> a Cabala luriana ; a tradição hassídica e; a mística islâmica.<sup>9</sup> Já Lennep é uma autoridade no que concerne a tradição alquímica européia e suas representações na arte ocidental.

É neste hiato que a arte surrealista e “primitiva”, as obras de Klee, De Chirico, Brancusi e outros surgem para criar uma cultura do mundo mágico, como escrita secreta capaz de exprimir a experiência com o sobrenatural. Embora não tenhamos encontrado uma definição exata de arte dada pelo artista romeno, ficamos tentados a supor que ele a vê como parte da experiência mística e, por conseguinte, como uma linguagem acessível apenas a iniciados.

Alexandrian<sup>10</sup> observa que toda a obra de Brauner é um enunciado íntimo e confessional de sua existência como artista e como ser humano. Ficamos mais próximos da vida de Brauner na medida em que passamos a conhecer suas obras. O pintor utiliza-se das mais simples e sofisticadas expressões dramáticas de sua demologia pessoal. Cada fase nova de sua obra corresponde a uma concessão individual ao espírito universal que permeia o mundo. Em cada nova etapa do desenvolvimento de sua poética ele domina uma nova fonte e, por conseguinte, uma nova linguagem.

---

tinha em mente quando produziu as obras do MASP ou qualquer outra obra, mas apenas apontar hipóteses tendo em vista uma leitura da história pessoal e artística do pintor e de suas obras.

<sup>8</sup>Sobre a Cabala Cristã consultamos, também, a obra de Secret denominada *La Kabbala Cristiana del Renacimiento* de 1979. Esta obra é muito importante na medida em que estabelece um elo esotérico entre as tradições cabalísticas e os tratados alquímicos a partir do século XIV.

<sup>9</sup> Outra fonte sobre a Cabala judaica é o livro de Z' ev ben Schimon Halévi; cf. 1985.

<sup>10</sup>cf. ALEXANDRIAN, 1968, p.26.

Algumas dimensões estão ausentes do nosso trabalho.<sup>11</sup> Não há dúvida que deixamos muitos pontos abertos. Muitas das nossas observações perderam-se na polifonia das obras encontradas no MASP. Contudo, como o nosso objetivo, desde o início, era criar base para uma análise e não identificar todas as idiossincrasias das obras (e elas não seriam *arte* se isso fosse possível) e acreditamos tê-lo cumprido.

O nosso trabalho está dividido em cinco momentos. Embora haja uma tentativa didática de seccionar nossas análises e as obras nesses cinco capítulos, o leitor logo perceberá que os assuntos, as referências e as obras saltam as fronteiras que tentamos criar. As análises mais formais que concernem a linha e a técnica utilizada por Brauner não estão isentas de uma interpretação simbólica. E mesmo deixando a análise simbólica para o final, nela podemos encontrar pontos que podem esclarecer posturas formais.

Em todos os capítulos encontraremos os elementos históricos e biográficos necessários para o entendimento. Preferimos semeá-los pela dissertação para que o leitor tenha sempre em vista que a dimensão histórica não está fora do nosso olhar, pelo contrário, o condiciona.

---

<sup>11</sup> A maior ausência, muito recorrente na bibliografia sobre o pintor, é a relação entre a obra de Brauner e a produção de Picasso. Se existe alguma ligação entre Brauner e Picasso, ela está no modo como ambos encaram o dado histórico presentes em suas obras. Em ambos podemos reconhecer referências históricas. A Grécia antiga, a arte ibérica e negra em Picasso; o antigo Egito, a arte pré-colombiana, a arte bizantina em Brauner. O dado histórico, entretanto, parece ser apenas uma maneira de despertar seus contemporâneos. Eles não conferem importância ao dado, mas sim ao modo como ele pode ser modificado, atualizado, sem, contudo, perder sua referência. O intuito deve ser o de demonstrar que o ato artístico não passa, não pode ser visto como um valor adquirido, algo imutável e sim que pode ser transformado com a intervenção do artista.

## 1. *Corpus*

O centro de nossa pesquisa é o estudo de duas obras de arte que são, dentre tantas outras, o registro do esforço conjunto de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi para a fundação do Museu de Arte de São Paulo<sup>12</sup> no pós-guerra. Tratam-se, como já adiantamos, de *Taça da Dívida* e de *Arquitetura Pentacular*<sup>13</sup> produzidas por Victor Brauner. São duas obras caras à trajetória do pintor romeno e ambas marcam um período muito importante de sua carreira.<sup>14</sup>

O quadro *Taça da Dívida* de Victor Brauner foi executado em 1946 e é datado de 2 de maio do mesmo ano. Trata-se de uma pintura a cera sobre papelão colado a um suporte de madeira. Seu tamanho é de 0,64 x 0,49cm e seu peso é de aproximadamente 3Kg. A assinatura e a data encontram-se à esquerda do quadro.

Esta obra chegou ao Brasil graças a uma compra realizada pela empresa Alto Madeira S.A. , que a doou para o Museu de Arte de São Paulo no ano de 1947. Sua entrada no acervo do museu data de 3 de outubro deste mesmo ano. Tanto *Taça da Dívida* quanto *Arquitetura Pentacular* tiveram a mesma trajetória. Foram

---

Tal ponto não foi suficiente para justificar uma abordagem. Porque as obras do MASP estão inseridas numa realidade formal diferente da produção de Picasso.

<sup>12</sup>A história da fundação do MASP pode ser encontrada, direta ou indiretamente, em publicações de naturezas diversas como: *História do MASP* de P. M. Bardi (Quadrante-MASP, 1992); *A Pinacoteca do MASP: de Rafael a Picasso* organizado por P. M. Bardi (Banco Safra, 1992); ou ainda, a biografia de Assis Chateaubriand de Fernando Morais intitulado *Chatô: O Rei do Brasil* (Companhia das Letras, 1994).

<sup>13</sup>cf. anexos pp. 01 e 02

<sup>14</sup>Apenas com a apresentação de seu trabalho na galeria Maeght, na França, e com a exposição individual na Levy Gallery, em Nova York, é que Brauner passou a ser considerado um artista internacional e a obter sucesso no mercado de arte. Juntam-se a essas exposições às críticas fatoráveis a sua obra. As mais importantes dentre elas foram as escritas por Greenberg intitulada *Review of an Victor Brauner*, em 1947; cf. GREENBERG, 1990, p. 147, e o artigo escrito por Breton intitulada *Entre chien et loup* em 1946; cf. BRETON, 1979, p. 123.

produzidas em Paris, em 1946, compradas por intermédio de Assis Chateaubriand, com capital da Alto Madeira, quando expostas em abril de 1947 na Julian Levy Gallery, em Nova York. Foram levadas inicialmente para o Rio de Janeiro até a incorporação ao acervo do MASP, no mesmo ano. O valor atribuído à *Taça da Dívida* foi o de Cr\$ 200.000,00. Esta obra foi exposta com destaque apenas uma única vez . Isto aconteceu na exposição “MASP- Pintura Francesa da Origem à Atualidade” em 1991.<sup>15</sup>

A composição de *Taça da Dívida* é, de certo, modo clara. No quadro existe uma figura feminina acompanhada de um animal semelhante a um cão. As duas personagens são construídas por meio de estruturas geometrizadas. Em toda a composição há predominância de linhas curvilíneas abertas. Como podemos notar o quadro é dividido em duas partes. A maior, que toma aproximadamente 55% da composição, está na parte superior. A menor delimita o campo inferior. A figura feminina encontra-se nas duas partes enquanto que o cão, a sua direita, está na parte inferior.

Tanto o cão quanto a personagem feminina foram pintados de perfil, com uma organização típica dos ícones da arte egípcia e de algumas representações da arte pré-colombiana. A cabeça da figura humana é formada pela união de duas faces, uma de perfil e a outra frontal. Em cada face existe um olho. Há um “campo” que sai do pescoço e envolve as faces fundidas da personagem. Brauner

---

<sup>15</sup>As informações que possuímos sobre a aquisição e os detalhes constitutivos da obra estão documentados na pasta nº 163 do arquivo do Museu de Arte de São Paulo. Não há informações sobre qualquer tipo de restauro

exerce com essa fusão a sua capacidade de conferir ao arquétipo humano um caráter simbólico que revela um “olhar” tão presente na história de sua arte que trataremos mais adiante.<sup>16</sup>

A figura feminina segura com a mão direita uma *taça*,<sup>17</sup> da qual jorra, como numa fonte d'água, uma solução que termina por constituir, num plano de imagens duplas, os seios da personagem. Toda a composição da *taça*, que dá o nome à obra, com esse caráter ambíguo, duvidoso, está construída com os mesmos elementos geometrizes que formam a figura feminina e o cão.

O “segundo-terceiro” olho, resultado da fusão de duas faces sobrepostas, e a *taça* não se relevam como os únicos signos com uma longa tradição simbólica. Existe, também, uma pequena vela acesa no alto da cabeça do cão e um anel na mão que segura o utensílio. O olho da face tratada em dois momentos, a vela, o anel e, sobretudo, a *taça* são elementos que invocam o enredo de um misterioso enigma, como se toda a composição evocasse, por exemplo, uma carta de tarô-cigano medieval. Brauner transfere para alguns de seus quadros esse caráter revelador do baralho místico, dotado de poder especial de significar o mistério.

O quadro é construído dentro de uma bidimensionalidade que só não é austera, porque ele inseriu ao fundo, na parte superior, um amarelo-ouro. Com esse contraste cromático (especialmente com a utilização desse pigmento dourado) e

---

em *Taça da Dívida* ou em *Arquitetura Pentacular*, o que nos faz presumir que em nenhuma das duas obras tenha havido intervenção desde a entrada no acervo.

<sup>16</sup>cf. cap. V, p.89

<sup>17</sup> Toda vez que a palavra “*taça*” estiver destacada em itálico ela estará indicando, especificamente, o objeto encontrado no quadro *Taça da Dívida* do MASP.

linhas muito tênues, que parecem não deter a projeção da personagem feminina para um primeiro plano. Brauner pode ter lançado um olhar para a tradição bizantina. Tradição que não lhe era estranha, visto que marcou a constituição da arte popular romena.

*Taça da Dívida* apresenta uma predominância de linhas ortogonais e de ângulos agudos na composição. Como não poderia ser diferente nesse tipo de arquitetura, a escala das figuras obedece leis internas próprias que de longe afastam qualquer analogia naturalista.

As cores quentes predominam. Contudo, elas são apresentadas vaporosas, graças às características da técnica a cera, onde se dilui o pigmento cromático na parafina. Uma das questões mais complexas na trajetória artística de Brauner diz respeito ao modo de entender a cor diante desta técnica. Não é óbvio dizer que o seu modo de compreender o fenômeno cromático mudou a partir dessa técnica, basicamente porque o próprio Brauner não parece estar totalmente consciente dessa mudança.

*Arquitetura Pentacular*, por sua vez, foi executado por Victor Brauner em 1946 e é datado de 21 de abril. O quadro foi produzido com a mesma técnica: pintura a cera sobre papelão colado a um suporte de madeira. Seu tamanho é de 0,65 x 0,50 cm. e seu peso não está registrado, mas não deve exceder ao de *Taça da Dívida* com valor de 3Kg. O título encontra-se embaixo à esquerda e a assinatura, na margem inferior à direita. Os detalhes de sua aquisição são os mesmos de *Taça*

*da Dívida*, portanto, nós nos abstermos de mencioná-los.<sup>18</sup> Ao contrário do quadro anterior, *Arquitetura Pentacular* não foi exposto pelo MASP em 1991 na mostra “Pintura Francesa da Origem à Atualidade”. Este fato revela-se como um indicio de que esse quadro não tem recebido o mesmo tratamento que *Taça da Dívida*, tanto por parte do Museu quanto pelas publicações e pelos pesquisadores.

A composição de *Arquitetura Pentacular* não pode ser considerada menos enigmática que seu par. Pelo contrário, nesta obra de Brauner encontramos a representação de uma construção bastante peculiar que, embora obedeça um esquema piramidal, está longe de ser descrita como tal. A construção é composta pelos mais variados elementos geométricos, enfileirados para compor níveis da construção: Sucedem-se pequenos triângulos, retângulos, losangos, trapézios, circunferências e outras formas que deixam de ser efetivamente geométricas para adquirir um caráter mais orgânico.

O efeito bidimensional é novamente desafiado pela cor e por um pequeno detalhe constitutivo. A cor predominante é o amarelo-ouro, encontrado no fundo. Esse amarelo é atualmente mais opaco do que em *Taça da Dívida* e aproximadamente 50% das formas geométricas são representadas com ele. Isso caracteriza um constructo vazado, o que dá à representação uma tênue tridimensionalidade. As demais cores empregadas são laranja, verde, vermelho e amarelo, todas inseridas nos elementos geometrizados.

---

<sup>18</sup> cf. neste capítulo p. 10.

Brauner pinta os elementos geométricos de modo a intercalar a cor do fundo (amarelo-ouro) com uma das demais cores. As camadas que formam a figura são diferentes, mas cada “degrau” possui a mesma configuração estrutural e cromática o que transforma a arquitetura numa construção simétrica. Um detalhe muito importante é o fato de que a construção, do modo como é organizada, parece estar prestes a ruir. Essa impressão fica mais evidente porque a arquitetura está sustentada por três “pilares” que não parecem suficientes para suportar a construção. Esse é o pequeno detalhe constitutivo que incomoda a bidimensionalidade do quadro, pois dois pilares estão no primeiro plano, enquanto que o terceiro está chapado num plano subsequente.

O quadro está, como a maioria das produções realizadas com a técnica a cera por Brauner (incluindo-se *Taça da Dívida*), representado num pequeno espaço delimitado por uma zona escura de tinta nanquim. Tal aspecto cria uma imagem projetada numa espécie de pergaminho antigo. Essa particularidade deve-se à técnica utilizada por Brauner. Mas esse compromisso com as imagens que se revelam ao olho possuem um caráter místico único para a estética do pintor romeno. A capacidade que ele possui de apresentar-nos a síntese de estruturas aparentemente fugazes com elementos construtivos sólidos, caso típico de *Arquitetura Pentacular*, deve muito ao pintor Paul Klee. Esse quadro é provavelmente o melhor traço da influência que o pintor suíço exerceu sobre Brauner e dela nos ocuparemos no capítulo III.

## 2. Taça da Dívida: obras parentes e a construção de uma imagem da “*picto-poésie*”<sup>19</sup>

O modo como as formas e determinados motivos são desenvolvidos no interior de uma produção artística é pertinente para indicar a trajetória estética de um artista. O objetivo inicial de nosso trabalho é mapear as formas e os motivos encontrados no quadro *Taça da Dívida*. Pretendemos com isso compreender como Brauner chegou até a obra. Encontrar indícios anteriores que possam nos ajudar a entender a história dessa sua produção de 1946.

No caso de *Arquitetura Pentacular* parece-nos que não há nenhuma obra semelhante anterior a ela.<sup>20</sup> Seus componentes estruturais estão espalhados pelas obras de Brauner ao longo de sua carreira, de modo que preferimos indicá-los no capítulo III, onde estaremos tratando efetivamente da linha e da cor nas obras. Já o caso de *Taça da Dívida* é diferente. A semelhança de assunto pode ser encontrada em outras obras e mediante esse fato preferimos, por hora, nela nos deter.

Mapear o modo como um artista trabalha um determinado assunto ou, especificamente um objeto, até uma obra determinada pode parecer arbitrário. Pois cada obra possui sua independência. Como o próprio pintor diz, “sua própria

<sup>19</sup> O termo *Picto-poésie* surge num artigo que Brauner publicou, em 1924, com o título de “*Manifeste de la Picto-poésie*”, na sua revista romena *75HP*. Segundo Joffroy (cf. 1996, p.23) toda a obra do pintor contém o germe desse neologismo. Para Brauner a *Picto-poésie* “a consisté à faire de son œuvre un dialogue avec les forces intérieures qui l’ont guidé jusqu’à sa mort et la recherche d’un sens ‘mythologique et héroïque’ à donner à l’existence.”; *apud* JOUFFROY, 1995, p.19.

<sup>20</sup> Infelizmente não podemos afirmar que nossa pesquisa conseguiu cobrir toda a obra do pintor romeno antes de 1946, o que foi desde o início o nosso objetivo.

vida”<sup>21</sup>, aquilo que ele acreditava ser a sua *picto-poésie* interna. Desta forma selecionamos, para efeito didático, cinco diferentes assuntos que podem ser encontrados em *Taça da Divida* e a partir deles indicaremos algumas obras que podem ter relação direta ou não com o quadro pertencente ao MASP. Os cinco tópicos compreendem: 1) os olhos; 2) a personagem-feminina (o restante do rosto e o corpo); 3) o conjunto dos seios-fonte e a taça; 4) o animal (cão); 5) o sexo do mesmo.

## 2.1 A Visão: o Terceiro-Olho em Brauner

Brauner não foi um homem de uma só obsessão, mas há uma que pode facilmente ser compreendida mediante a sua obra e a sua biografia: a obsessão pelo olho dilacerado e, conseqüentemente, a significação do olhar. Numa entrevista concedida a Jouffroy, sobre um quadro chamado *L'anarchie hypnotique* de 1948, Brauner diz:

On peut évidemment se demander pourquoi les yeux rappellent le mystère intérieur d'un être. Mais l'œil est vraiment la chose la plus affolante: il reste la clé du mystère d'un être. (...) C'est le regard qui est la chose la plus bouleversante<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> idem, 1995, p.23

<sup>22</sup> idem, ibidem, pp.26-7.

Essa necessidade de compreender o olhar que perturba é uma marca muito comum na arte surrealista. A obsessão pelo olho dilacerado possui um importante marco no surrealismo: o filme de Buñuel e Dali denominado *Um cão andaluz* de 1928.<sup>23</sup> No caso de Brauner essa obsessão fica mais nítida a partir de um auto-retrato pintado em 1931.<sup>24</sup> Consiste num pequeno quadro a óleo sobre madeira onde no lugar do olho esquerdo existe uma sombra, um tumor que se dilui diante do espectador. Brauner escreve:

Un jour où je n'avais plus rien à faire... j'étais vide, j'ai voulu faire un portrait minuscule de moi-même devant une glace, et j'ai peint ce portrait. Pour l'animer un peu, pour le rendre un peu plus extravagant. Comme tout est possible, j'ai enveloppé un oeil. Eh bien, c'est cet oeil-là qui m'a été enveloppé; la blessure plus tard.<sup>25</sup>

Brauner tinha razão, *tout est possible*. Esse quadro colocou o nome de Victor em praticamente todas as importantes obras biográficas do movimento surrealista francês. Ele não representa nenhuma inovação na estética do pintor romeno, nem provavelmente seria considerado uma obra importante caso o pintor, anos após tê-la executado, não tivesse perdido o olho esquerdo, retratado dilacerado em 1931.

Foi em 1938, no mês de agosto, que Brauner pinta um outro quadro ao qual chama de *Autoportrait à oeil énucléé*. O motivo deste último quadro é o mesmo de

---

<sup>23</sup> Uma das cenas mais marcantes deste filme foi aquela onde vê-se uma personagem cortando o olho de uma mulher com uma navalha.

1931. Meses depois disso Brauner tenta separar uma briga entre 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 Brauner a perda total da visão deste olho e disseminou no mundo das artes o mito do pintor vidente que anos e meses antes havia previsto a fatalidade. O acontecimento marcou definitivamente o papel que o surrealismo concedeu ao pintor de Pietra-Neamtz.<sup>26</sup> Sua experiência premonitória, que para ele não era novidade, confirma-se diante dos artistas que respeitavam, sobretudo, a eminência do mistério e da magia:

Maintenant qui six ans et demi ont passé depuis la perte de mon oeil gauche, cette mutilation reste pour moi toujours éveillée comme au premier jour, constituant le fait le plus douloureux et le plus important de ma vie. À travers le temps, cet événement constitue le pivot capital de l'essentiel de mon développement vital...<sup>27</sup>

Pierre Mabile, em 1939, escreve um artigo denominado *L'oeil du peintre* na revista *Minotaure* nº 12-13 onde defende que as principais mudanças na carreira de Brauner dos últimos dois anos eram consequências imediatas de duas perdas, segundo ele, irrevogáveis: a saída definitiva de seu país natal e a perda do olho

---

<sup>24</sup>cf. anexo p. 04

<sup>25</sup>idem, 1996, p.11.

<sup>26</sup> Houve um caso similar na história da arte do século XX que, também, foi assimilado pelo imaginário surrealista. Trata-se do famoso caso do retrato de Guillaume Apollinaire pintado por De Chirico em 1913. No quadro a silhueta do poeta é pintada com um alvo próximo a cabeça. O centro do alvo foi representado no mesmo lugar onde três anos depois estilhaços de uma granada feriram Apollinaire, durante a Primeira Guerra Mundial; cf. PICON, 1976, p.32.

<sup>27</sup>Ibidem.

esquerdo. Mabile 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*”.<sup>28</sup> É evidente que perder um dos olhos para quem desde criança acreditava ter o dom da terceira visão não foi nada fácil.<sup>29</sup> O reflexo em sua obra de arte foi imediato. O principal foi a modificação do espaço tido como muito clássico por críticos como Mabile.<sup>30</sup>

A idéia do olho como centro místico e canal para o espírito, de inspiração romântica, sempre perseguiu Brauner. Como as lendárias bruxas-videntes dos Cárpatos, Brauner tornou-se um homem com um só olho, com uma visão precária da realidade física, mas sentindo-se 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. Sua relação com a arte primitiva modifica-se. Ele não se vê mais como um admirador externo à obra, ele quer tornar-se um co-autor de novas essências primitivas, numa leitura interior do processo artístico de obras vindas principalmente da Oceania e das Américas. Nessa mudança a representação do olho é fundamental.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> *apud* Dancer, 1996, p.13.

<sup>29</sup> No início Brauner não considerou o acidente como uma fatalidade como ele mesmo revela: “*Au fond ceci était un accident tout à fait en dehors de sa volonté, et en lui faisant ce mal que j'envisageais je lui, aurais enlevé (le droit peindre)/.../ J'avais décidé que ma vengeance n'aurait pas lieu parce qu'au nom de ma morale je ne devais en aucun moment faire le jeu de la justice de ceux que étaient mēs ennemis fondamentaux – la justice bourgeoise.*”; *apud* SEMIN, 1990, p.83.

<sup>30</sup> *apud* PICON, p. 168.

<sup>31</sup> Algumas teorias foram apresentadas no que concerne a obsessão de Brauner pelo olho. Jouffrey, Mabile e Gauthier dissertaram sobre a questão. Os dois primeiros fazem apontamentos que se detém a vida e a obra de Brauner. Gauthier já defende que esta obsessão de Brauner está ligada ao complexo de castração freudiano:

O tema do olho foi, segundo Jouffroy, a principal preocupação do pintor romeno no período de 1934 e 1938 em Bucareste, na Romênia. Além dos dois autorretratos executados em 1931 e 1938 Brauner dá ao olho um lugar privilegiado na sua produção. Com os olhos o homem pode tudo. Deste período algumas obras merecem destaque. Uma de 1937 denominada *Le dernier voyage*<sup>32</sup> é emblemática nesse sentido. Nessa obra encontramos no primeiro plano uma personagem que no lugar dos olhos possui chifres aparentemente bovinos e, na sua mão esquerda, um olho. No plano subsequente, uma figura em forma de olho caminha numa estrada vazia, a sua frente está outra personagem\_\_ a mais humana\_\_ sentada sobre um olho. No fundo, há uma chaminé de industrial em funcionamento.<sup>33</sup> Não se pode deixar de negar que a obra pode se unir aos autorretratos como um sinal premonitório de que para aquele olho que caminha essa é a última viagem. Outra obra do mesmo ano é *L'œil*<sup>34</sup>, um desenho no qual encontramos o retrato de um personagem masculino, que segura uma pequena criatura similar a um “demônio”. Os olhos do personagem são igualmente representados como chifres. Um dos seres minotáuricos<sup>35</sup> de Brauner.

---

“Une fois l'œil arraché, c'est-à-dire une fois la menace accomplie et la punition consommée, l'objet phallique la 'corne du désir' peut s'éreter”; cf. GAUTHIER, 1971, p.351.

<sup>32</sup>cf. anexo p.18.

<sup>33</sup> Essa fábrica com sua chaminé é um índice muito importante da influência de De Chirico na obra de Brauner. Estaremos investigando tal aproximação no cap. III.

<sup>34</sup> cf. anexo p.19.

<sup>35</sup>Devo essa expressão à colocação de Jouffrey, 1996, p.31: “C'est le monde qui les regarde, et les bornes sur lesquelles le voyageur harassé s'assoit sont des yeux grands ouverts. Les yeux de certains de ses personnages sont quelquefois remplacés par des cornes, como ceux de l'homme endormi *d'Adrianopole*. Une puissance obscure se substitue alors à la conscience et fait de l'être humain un Minotaure persécuté.”

Tanto *Le dernier voyage* como *L'œil* são releituras de um desenho sem título datado de 1936.<sup>36</sup> Nesse desenho, um dos mais conhecidos da carreira de Brauner, encontramos um casal que também possui no lugar dos olhos chifres “bovinos”. Neste caso há uma fusão entre a agonia e o erótico. Esse desenho é uma das obras que antecipa o modo como Brauner encarou o “olhar” e o “olho” depois do acidente.

Após o acidente os olhos continuam a ser destacados, contudo o tom não é mais apenas o da angustia. O desespero e o enigmático permanecem, mas a partir de 1939, o “olho-olhar” surge ao lado de outras significações possíveis para indicar por exemplo, o fantasmagórico, a memória, o desejo e a magia alquímico-cabalística. Nessa ótica encontramos obras como o desenho sem título de 1941<sup>37</sup>, no qual podemos ver um personagem de perfil com duas cabeças fundidas. Numa dessas cabeças o olho está aberto e na outra fechado. Não podemos afirmar que esta é a primeira obra em que Brauner funde duas cabeças numa só. Mas podemos dizer que isso só ocorre após 1939 mediante o julgamento de Jouffroy e Semin.<sup>38</sup>

Em outros dois desenhos também sem títulos datados de 1942 encontramos a fusão. Contudo, nessas obras, já podemos caracterizar as personagens como femininas. As semelhanças com *Taça da Dívida* já são mais concretas. No primeiro desenho<sup>39</sup>, existem quatro rostos, dois fundidos num plano inferior e outros dois no superior. Os olhos dos rostos na parte de baixo estão fechados e os olhos na parte

<sup>36</sup>cf. anexo p.16.

<sup>37</sup>cf. anexo p.25 (I).

<sup>38</sup>cf. JOUFFROY, *ibidem* e SEMIN, *ibidem*.

<sup>39</sup>cf. anexo p.29(I). estabelecemos uma ordem apenas didática. visto que não temos como determinar a ordem de execução de uma obra em relação a outra.

superior estão abertos. No segundo desenho<sup>40</sup> encontramos, uma fusão diferente. Neste, há um rosto em perfil sobreposto a um rosto frontal, a mesma lógica encontrada em *Taça da Divida*. A diferença é a inversão dos rostos encontrados na obra do MASP. Em ambos os desenhos de 1942 os seios também merecem destaque.

Menos óbvio, o quadro *La Palladiste* ou *Composition sur le thème de La Palladiste*<sup>41</sup>, de 1943 é um pequena comédia sobre a anatomia humana. A *Palladiste* é uma figura típica do início dos anos 40 na obra de Brauner, uma forma de “conglomer” que estaremos analisando mais adiante. Ela caracteriza-se pela *disject membra*, ou seja, os membros estão deslocados do tronco, transgredindo assim as leis anatômicas que para Brauner nunca foram importantes. Brauner interpreta de modo pessoal esses seres mágicos como Apolonio de Tyane ou Hermes. Na tela há dois personagens, um feminino e outro masculino, no primeiro plano. No plano médio um emaranhado de serpentes e no fundo, uma folhagem. A primeira figura está sentada sobre uma base, enquanto a segunda com uma dupla cabeça está reclinada para a primeira. Como verificamos, no decorrer de nossa pesquisa, a partir da década de quarenta os personagens de Brauner perdem um olho, mas para não abusar da deformação ele utiliza alguns recursos. O mais usado e aqui presente é o perfil. Os olhos das *Palladiste* rompem o espaço teoricamente dedicados a elas, são desproporcionais, sem nenhuma novidade para entidades com essas características. O importante é que os olhos aqui representados foram repetidos por muitos anos,

---

<sup>40</sup>cf. anexo, p.29(II).

possuem o mesmo contorno que a personagem feminina do quadro *Taça da Dívida*, do MASP. A mesma desproporção que podemos encontrar em outro importante trabalho sem título de Brauner datado de 1941.<sup>42</sup> Consiste numa figura onde a cabeça é o corpo de um peixe, ou seja, duas imagens sobrepostas, que seguram um outro peixe. Na cabeça de perfil o olho é novamente o centro da obra.

É necessário salientar que essa relação com a representação dos olhos está geralmente acompanhada de um antropomorfismo. Podemos ver nessa relação uma influência das artes primitivas tanto quanto da leitura que Brauner faz do antropomorfismo de Max Ernst. Essa relação, no entanto, não é automática, principalmente, porque Brauner realizou suas obras imerso em experiências místicas muito definidas e possuía como referência os símbolos mágicos das mais variadas épocas. Isto torna cada obra um espaço para muitas especulações.

Não é prudente construir uma retrospectiva do formato do olho encontrado em *Taça da Dívida* porque Brauner desenha de diferentes maneiras os olhos. Ele utiliza ora dois círculos simples (como na obra do MASP e na *La Palladiste*), ora três círculos, onde o mais interior é deslocado para cima. Muitas vezes ele apenas delimita com lápis o local do olho sem fazer qualquer distinção naturalista entre íris e o contorno do globo ocular, ou mesmo com ou sem a indicação dos cílios. De qualquer modo *Taça da Dívida* está inserida dentro de uma lógica obsessiva, que por toda a obra de Brauner a partir de 1931 privilegiou o “olho-olhar” e que o acidente de 1938 só veio a confirmar.

---

<sup>41</sup>cf. anexo p.31.

## 2.2 Criatura ou criador

A construção do restante do rosto e do corpo da personagem feminina de *Taça da Dívida* pode ser encontrada em outros trabalhos de Brauner. O rosto configurado por Brauner no quadro do MASP é constituído de linhas bastante simples, a exceção é o detalhe ornamental à esquerda na cabeça da personagem (que pode ser um penteado ou apenas um simples ornamento). Esse modo rápido de construir um rosto com elementos simples pode ser encontrado em toda a obra do pintor. Até poderíamos dar mais exemplos de outras obras onde o mesmo princípio pode ser encontrado, mas como o número não é pequeno, optamos desta forma por trabalhar apenas com as obras que são realmente próximas ao quadro que estamos analisando.

As duas primeiras obras que podem ser, atualmente, consideradas antecessoras da produção de *Taça da Dívida* são quadros confeccionados com a técnica a cera e nanquim sobre papel. A familiaridade dessas obras com o quadro do MASP é grande, nos dois casos encontramos, excetuando-se pequenos detalhes<sup>43</sup>, praticamente o mesmo desenho da cabeça de *Taça da Dívida*. Contudo, devemos advertir que esse parentesco não transforma as obras em quadros preparatórios, pois eles possuem motivos e formas tão dispares do quadro do MASP quanto semelhanças, ou seja, possuem “vida própria”.

---

<sup>42</sup>cf. anexo p.26 (II).

<sup>43</sup>Existem na verdade algumas diferenças formais importantes como o formato dos olhos, o nariz e o tamanho da cabeça, mas estaremos voltando a essa questão no cap.III quando tratarmos da arte pré-colombiana.

A primeira obra não possui título.<sup>44</sup> Foi datada em 07 de abril de 1946 (pouco menos de um mês antes da obra do museu paulista). Nele encontramos do lado direito uma figura, aparentemente masculina, desenhada de modo diverso das imagens que estamos tratando nesse capítulo. Trata-se de um desenho ligeiro e pouco preocupado com o acabamento das formas. Do seu lado, à esquerda, encontramos uma personagem feminina que é uma “meia-irmã” da figura que podemos encontrar no quadro do MASP. Muito mais elaborada do que seu par à direita, essa figura está em pé. Seu corpo é alongado e no tronco não há indicação dos seios. Brauner representou-a com uma saia “decorada” com círculos. Os braços são elásticos. As semelhanças com *Taça* estão na cabeça. É uma das únicas obras onde podemos encontrar um “campo” que cerca a cabeça e onde surge o motivo decorativo à direita ao lado do rosto. É verdade que estruturalmente tanto o campo quanto o motivo são diferentes, mas sua localização em relação à cabeça é a mesma. Os olhos, o queixo e a boca são semelhantes.

O segundo quadro<sup>45</sup> está mais distante de *Taça da Dívida*. Brauner denominou-o *Sagai Nocturne*. Está datado de 09 de abril de 1946. Nele existe a presença de uma personagem, que não podemos identificar se é ou não feminina, com o rosto em perfil e a cabeça voltada para a direita. A cabeça é cortada por uma espécie de mastro que conduz a um pescoço e daí para o tronco da figura. Este último é representado por meio da mesma forma geométrica que o tronco da figura principal em *Taça*. O resto do corpo não guarda semelhanças, pois os membros

---

<sup>44</sup>cf. anexo p.45 (I).

inferiores estão deslocados para a direita, de modo a que a figura se pareça com uma dobradura, e ela não possui a saia da personagem de *Taça*. Nesta personagem os braços são longos e elásticos. Existem ainda símbolos no quadro que são estranhos ao exemplar pintado quase um mês depois e adquirido por Bardi. Contudo, existe a presença de uma vela e uma taça. Tanto esse quanto o outro trabalho podem ser colocados ao lado de *Taça da Dívida* com essas afinidades e diferenças, mas não são comparáveis à obra do MASP no que concerne a seu acabamento e ao cuidado com a execução do quadro.

O mesmo não pode ser dito sobre *O Triunfo da Dívida*<sup>46</sup>, quadro produzido com a técnica a cera de 22 de fevereiro de 1946. Sua execução é tão primorosa quanto da obra do MASP. O título é um dos mais próximos que encontramos de *Taça da Dívida*. *O Triunfo* reúne duas personagens femininas semelhantes a trabalhos anteriores. A figura maior é da mesma natureza que indicamos anteriormente num desenho sem título de 1941.<sup>47</sup> Trata-se de uma personagem com duas cabeças fundidas, onde podemos ver um rosto com o olho aberto e outro com o olho fechado. Sobre as duas cabeças, existe um prolongamento do “crânio” que pode ser ou não o cabelo. Ela deita-se com seu corpo delgado sobre uma base que não é identificável e segura com a mão direita uma espécie de cetro que parece sustentar a segunda personagem. Esta última guarda semelhanças com a personagem de *Taça*. Sua cabeça é da mesma natureza que a cabeça em perfil da obra no MASP.

---

<sup>45</sup>cf. anexo p.46.

<sup>46</sup>cf. anexo p.48.

<sup>47</sup>cf. anexo p.25 (I).

O corpo é semelhante, principalmente o recorte da saia. A figura secundária está suspensa no ar e dobrada na mesma lógica do quadro, aqui indicado, produzido em 07 de abril.

A lógica que justifica a fusão das faces que encontramos em *Taça da Dívida* e em muitas outras obras de Brauner possuem um marco importante. Em 1941, o pintor romeno cria um elenco de personagens denominadas de *Conglomeros*. Tais seres são criaturas formadas pela união corpos de diferentes seres com o corpo de uma mulher. Brauner concebeu o *Conglomer* como tipo único, que não podia ser copiado. Brauner comenta sua descoberta dizendo que:

Ces documents ne sont aucunement définitifs, car on pourrait à l'infini trouver des dispositions toujours nouvelles. Je crois cette découverte de toute première importance vu son aspect synthétique, et la très moderne possibilité d'application du principe "conglomer" à tout phénomène qui nous entoure. Imaginez par exemple dans la vie courant et quotidienne la "conglomération". Ainsi un voyage qui pourrait se faire en conglomerat, il suffirait de trouver la clé et le moyen encore non découvert, mais c'est une question secondaire puisqu'on a déjà trouvé le principe guidant. Mais laissons de côté pour le moment la théorie et occupons-nous d'abord de conglomeros en tant que personnage vivant. Le conglomer ou conglomeros est unicéphale. Il est en outre comme le nom l'indique un conglomerat d'êtres qui gravitent autour de cette unique tête, qui vu son importance et [vu] qu'elle doit servir en même temps à de si nombreux objectifs, devient très grand et puissant nez. Cette est bien mise sur le corps central, [par le moyen d'] un cou normal, et le corps de femme. De la tête se développent les autres éléments qui composent le conglomeros. De la tête aussi, en outre, à l'endroit où s'unissent les mâchoires part la première paire de mains, qui sont les "protectrices", et qui servent à prendre contact en premier, comme des antennes. Ensuite, de la prolongation du crâne, à l'endroit où se trouve généralement le chignon, croît le corps auxiliaire qui dans le cas du petit "conglomer" est un corps d'homme, du nombril au bas seulement. Le conglomer

est paresseux. Il n'aime pas bouger et préfère la position assise. Pour cela, il a la faculté de prolonger ses membres. Le corps homme reste toujours debout, comme le cheval qui dort debout.<sup>48</sup>

Raros foram os momentos em que Brauner dissertou sobre suas descobertas de modo tão aberto como foi o caso do *Conglomer*. Esta criação foi um dos passos mais ousados que Brauner deu em sua carreira, no que concerne a construção de personagens. Este passo já pode ser antecipado em obras como *Objet qui rêve II* de 1938<sup>49</sup>, onde o tronco de uma mulher é formado por uma rã e; *La femme en chatte* de 1940<sup>50</sup>, onde o corpo de uma mulher é fundido ao de um felino. Mas, com a utilização do princípio de construção do *conglomer* de modo consciente ele passa a primar por uma nova síntese, um novo tipo de fusão em sua arte.

Deste ponto em diante o corpo feminino passa a ser o centro de sua produção. As fusões de cabeças como a que encontramos em *Taça da Dívida* tornam-se corriqueiras em sua obra. Espécies como as *Palladistes* passam a configurar-se como figuras determinantes de sua arte. Um exemplo de *conglomer* é a obra intitulada *La Somnambule* datada de 17 de novembro de 1941.<sup>51</sup> Nesta obra Brauner funde um corpo feminino a um tronco de árvore e, ainda, transforma o cabelo da mulher numa ave.

<sup>48</sup> apud SEMIN, 1990, p.101.

<sup>49</sup> cf. anexo p.20. Sobre esta obra Brauner escreveu que é um “songe diurne, en hommage à la femme, représentée comme une flamme en mouvement-vie ; la grenouille est la mutation de grands fonds humides qui communique à l'existence périssable l'immortalité de la pensée. C'est ainsi qu'à son tour la femme peut être la grande initiatrice.”: apud idem, ibidem, p. 305.

<sup>50</sup> cf. anexo p.24.

<sup>51</sup> cf. anexo p.27. Sobre esta tela Brauner escreveu : “La Somnambule a lo pouvoir de manier des forces magiques qui lui permettent d'atteindre de hautes zones de connaissance que la réalité ignore. Cette

A personagem feminina da obra do MASP está longe de ser um conglomerado como Brauner descreveu em suas regras<sup>52</sup> em 1941. Mas as regras são rapidamente abolidas do vocabulário brauniano com a mesma velocidade com que foram criadas. A fusão encontrada em *Taça da Dívida* é fruto do desenvolvimento da noção de *conglomerado*. Tal desenvolvimento não apenas fomentou novas formas, mas também acentuou e criou novas dimensões para velhas “formas de vida”.

Até 1946, Brauner fragmentará o *conglomerado*, de modo que apenas uma fusão de rosto ou uma união arbitrária de uma cabeça com um corpo estranho possam ser detectados como pertencentes a lógica do *conglomerado*. Como todo grande artista, o pintor romeno evitou torna-se vítima de suas próprias criações. Ele fugiu de uma gramática normativa e gradativamente abandonou a representação do *conglomerado* para aplicá-lo em outras “realidades”, como ele mesmo já havia previsto desde o início. Ele escapa da norma, mas mantém o conceito.

Veremos que as noções de conglomerar, aglutinar ou justapor estavam presentes em praticamente tudo o que Brauner produz após 1941. Seus títulos passam a obedecer a uma lógica lingüística de justaposição. Seu desenho acentua o caráter aglutinador dos *cadavre exquis* e mesmo o modo de reunir diferentes referências históricas em seus quadros passam por fusões.

---

connaissance est représentée dans ce tableau par la formation active de la pierre philosophale.”; *apud* idem, *ibidem*, p.312.

<sup>52</sup> Brauner define modos de construir um *conglomerado*: “ 1)Conglomerados: C. double.simple = un corps central de femme + un corps céphalique auxiliaire d’homme. 2)C. double = un corps central de femme + deux corps céphaliques auxiliaires d’homme. 3)C. arborescent = corps central de femme agrémenté partout d’élément végétaux. 4)C. animalisant = corps central de femme + partie de derrière d’animal, céphalique. 5)C. ambigens = corps central de femme agrémenté des éléments céphaliques végétaux; ainsi que de la partie de derrière ou de devant d’animal, mammifère de préférence.”; *apud* idem, *ibidem*, p.101.

### 2.3 Seios - Taça

Quando em 1948 Brauner pinta um quadro a óleo sobre tela denominado *Tableau autobiographique ultratableau biosensible*<sup>53</sup>, ele representa uma diversidade enorme de personagens e objetos que são um retrato de suas principais obstinações. Dentre os objetos está a taça. Ele pinta dez taças na obra de 1948. Esse pequeno signo possui uma longa e ampla história simbólica da qual Chevalier e Gheerbrant destacam dois preponderantes significados : “o vaso da *abundância* e o vaso que contém a poção da *imortalidade*.”<sup>54</sup> A primeira acepção está voltada aos símbolos de fertilidade e em muitos momentos é comparada ao seio materno que produz o leite. No segundo caso a taça adquire uma realidade transcendental cósmica, uma ligação entre o mundo material e mundo imaterial. É muito difícil postular a qual dos dois aspectos essenciais do simbolismo da taça Brauner está vinculado. Nas obras de Brauner existem evidentes argumentos para ambos os sentidos. Talvez, a dicotomia dos autores citados não seja adequada para analisar as obras do pintor.

De qualquer modo não podemos negar que o quadro do MASP reúne aspectos peculiares que nos levam a especular sobre a presença de uma figura-feminina que possui seus seios ligados à *taça*. Essa idéia de fertilidade traduz-se muito bem pela relação seios-fonte-taça. Tal presença nos deixaria confortáveis para

dizer que Brauner, pelo menos neste quadro, privilegia a taça como idéia de *abundância*. Contudo, acreditamos que qualquer afirmação neste sentido pode de modo leviano descartar a idéia de *imortalidade*. Pois ambos os conceitos simbólicos podem estar igualmente vinculados na obra de Brauner. Não encontramos subsídios para qualquer afirmação.

Conforme nossa pesquisa, a primeira aparição com destaque para algo semelhante a uma taça está num quadro chamado *Kabyline en mouvement*<sup>55</sup>, um óleo sobre tela de 1933. Nele Brauner retrata um monstro num ambiente que de modo ambíguo parece ser um quarto e ao mesmo tempo um tabuleiro de xadrez. Nessa ambigüidade, a taça (ou o cálice) parece ser mais uma das peças do jogo. A obra está ligada a uma referência literária básica na carreira de Brauner : *Ubu Rei* de Alfred Jarry. A representação deste objeto não possui semelhanças com a *taça* de 1946.

Depois de *Kabyle*, apenas em 1941 com *Projet pour Stable, Instable*<sup>56</sup> é que poderemos encontrar o objeto novamente. Ele volta a aparecer em 1943 numa tela denominada *Instinct Végétal*.<sup>57</sup> Mas, mesmo nesses quadros, as taças não possuem semelhanças formais com o objeto encontrado no quadro do MASP. No sentido contrário, podemos indicar quadros como *Solivan*<sup>58</sup> de 1946, onde na cabeça do gato reproduzido surge uma forma muito semelhante a uma fonte, mas aqui existe apenas

---

<sup>53</sup> cf. anexo p.59.

<sup>54</sup> cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 1988, p. 858.

<sup>55</sup> cf. anexo p.06.

<sup>56</sup> cf. anexo p.28.

<sup>57</sup> cf. anexo p.32.

<sup>58</sup> cf. anexo p.49.

uma semelhança formal que, com muitas ressalvas, pode ser justificada. Para não incorrer no erro de uma mera relação formal ou na simples evocação de um conteúdo que pouco pode nos esclarecer sobre a produção das obras do MASP, preferimos conciliar as duas análises possíveis ressaltando aquelas obras que possuem elementos semelhantes à da *taça* ou da fonte-seios. Para isso seis produções são fundamentais, todas realizadas com a técnica a cera : *Sagaï Nocturne*, *Strigoi la Somnambule*, *Motan de lune* , *Coupe des Cent-Vingt Dispostions erotomagiques*, *La Source*, todas de 1946 e *Le Feu et l'Eau de l'amour* de 1945.

Não podemos apontar uma *taça* na obra *Le Feu et l'Eau de l'amour*.<sup>59</sup> Este quadro é a prova da rápida evolução que Brauner obteve com sua técnica a cera. Trata-se de uma das primeiras obras produzidas no seu retorno a Paris, após a derrota nazista de 1945. O quadro é datado do mês de março deste mesmo ano e pode significar, entre outras coisas, uma certa felicidade de voltar a Paris após anos na Suíça, dor pela carnificina promovida pela humanidade e alegria para aqueles que sempre defenderam o seu fim. Uma luta entre sentimentos ambíguos que marcam o final da ocupação e da guerra.

Para falar de amor, Brauner pintou três personagens. Duas localizadas nas extremidades do quadro comporificam o fogo (à direita), como indica sua cor vermelha, e a água (à esquerda) representada em tom de azul. São duas figuras “humanas” desenhadas do modo mais usual de Brauner (queixo alongado, nariz proeminente, enfim, linhas simples). No meio, há uma figura que nos interessa.

Trata-se de uma imagem dupla. Nela podemos ver “uma fonte” cuja base não deve ser confundida com a de uma taça, de onde jorra um líquido. No eixo principal dessa fonte está representada uma boca e, mais no alto do mesmo eixo, dois olhos. O que nos chamou a atenção é a presença formal da fonte. Ela possui o mesmo princípio de traços que formam a *taça* no seu interior. Outro ponto é a simetria da fonte, também encontrada no MASP. Mas essas semelhanças formais não mereceriam destaque se o conceito da imagem dupla não estivesse presente nessa obra. Tal conceito possui uma história muito antiga para que nela nos detivéssemos. Porém, o modo como foi articulada em ambas as obras (*Taça da Dúvida* e *Le feu et l'eau de l'amour*) coloca essas duas pinturas como parentes próximas. As imagens duplas surgem de uma fonte, estão no centro dos quadros e ambas personificam uma relação misteriosa que poucos podem determinar com certeza.

*La Source*<sup>60</sup>, datada de 23 de novembro de 1946, é uma obra muito mais ligada a *Le feu et l'eau de l'amour* do que necessariamente ao quadro do MASP. Mas sua compreensão pode nos indicar algo sobre o quadro que está no Brasil. A “source” do quadro é uma metáfora para aquilo que podemos ver na obra. Trata-se de dois seres ligados pela nuca, duas faces simétricas voltadas para lados opostos, ambas de perfil. Suas cabeças são divididas por uma serpente que desenrola-se do pescoço e vai até o ornamento no topo das cabeças. O ornamento pode ser visto como uma fonte. Brauner escreve da direita para a esquerda as palavras *arcenciel* [arc-en-ciel] *vivicante; eau voyant ; feu parlant, soleil e lune*. No centro no alto para

---

<sup>59</sup>cf. anexo p.43.

baixo as palavras: *aboutissant, catapulteur, sources profondes, inspiration e le poeme*. Como o destaque maior vai para “Le Poeme” parece-nos que esta obra é vista pelo pintor como uma maneira nova de fazer uma poesia unindo signos verbais com as imagens não-verbais. Novamente, a idéia da fonte como algo que divide o mundo em dois. Como é caso do fogo e da água. E, sobretudo, a utilização da fonte como um recurso que expressa com nitidez a simetria de suas composições. Tanto no quadro do MASP, quanto nessas duas obras o centro é reservado para as fontes. E delas nascem imagens simétricas.<sup>61</sup>

No início de 1946 Brauner já estava instalado no seu novo ateliê na rua Perrel. Foi nesse endereço em Paris que também serviu a Douanier Rousseau, onde Brauner ocupou-se de produzir, entre outras, *Coupe des Cent-Vingt dispositions erotomatiques*<sup>62</sup>, obra datada de janeiro de 1946. O que encontramos no quadro é mais uma imagem dupla, pois Brauner pinta uma taça como se fosse uma cabeça. Sobre essa taça encontramos um artefato decorativo que serve como apoio para quatro serpentes. A composição é mais uma obra que está intimamente ligada à idéia de arcaísmo que Brauner possui. Uma idéia muito presente, segundo ele, no nosso “eterno cotidiano mágico”.<sup>63</sup> Nesse quadro a taça possui uma natureza mística que, como o nome da obra indica, pode possuir uma conotação sexual muito forte. A presença das serpentes não é em si uma novidade. Brauner utiliza-se delas desde o início dos anos 40. Para autores como Semin, é quase uma assinatura do pintor. No

---

<sup>60</sup> cf. anexo p.50.

<sup>61</sup> Estaremos abordando o tema da simetria no cap. III, p. 55.

<sup>62</sup> cf. anexo p.51.

que toca às questões mais formais, o quadro pintado meses antes de *Taça da Dívida* é a confirmação do modo como Brauner, naquele momento, estava produzindo o rosto em perfil com uma característica de economia de traços. Outra semelhança com a obra do MASP é que no quadro de janeiro há também um “campo” que sai do pescoço e envolve a cabeça. Como aqui, trata-se de uma figura produzida dentro de uma ótica da imagem dupla, onde esse mesmo “campo” é a haste da taça.

Retornamos a *Sagai Nocturne* datado de 09 de abril de 1946.<sup>64</sup> Nele encontramos uma taça suspensa do lado esquerdo da cabeça da personagem conforme já comentamos.<sup>65</sup> O utensílio parece estar sendo aquecido por uma vela disposta embaixo do mesmo. O modo como Brauner construiu essa imagem é revelador para que possamos compreender a função da vela na cabeça do cão que encontramos em *Taça da Dívida*. Esta vela pode ser, como no quadro de abril, um catalisador do líquido que jorra da taça, mesmo que a disposição dos objetos, taça e vela, não nos indique isso. De qualquer forma, esta é uma especulação que estaremos comentando no capítulo destinado à simbologia. Na questão que nos interessa, da semelhança entre obras, também é pertinente salientar que as “taças” de ambas as obras possuem traços geométricos muito parecidos, muito embora a taça do quadro sem título seja inteiramente produzida por linhas paralelas dispostas em diferentes ângulos, enquanto que em *Taça da Dívida* essas linhas são encontradas apenas na construção interna do recipiente. Num esboço de *Sagai* sem título datado

---

<sup>63</sup>cf. JOUFFOY, 1995, p.18.

<sup>64</sup>cf. anexo p.46.

<sup>65</sup>cf. p.23.

de dois dias antes<sup>66</sup>, vemos apenas uma diferença importante sobre o quadro definitivo: da taça jorra um líquido qualquer. Essa é mais uma semelhança com o quadro do acervo brasileiro que está apenas no esboço e não foi reproduzida na versão final.

As duas obras restantes, do mesmo modo que *Sagai*, são posteriores a *Taça da Dívida*, *Strigoï, la Somnambule*<sup>67</sup> é datada de 2 de julho de 1946 e *Motan de lune*<sup>68</sup> é do dia 14 do mesmo mês. A importância de ambas não reside só na presença das taças, mas também na presença de dois animais muito semelhantes a cães. No caso de *Motan* há também a representação de uma vela. Existe uma diferença entre essas duas obras. A forma como *Motan* é estruturada é muito semelhante à obra do Museu paulista. O quadro é confeccionado com elementos geométricos enquanto que em *Strigoï* a estrutura constituinte é mais naturalista, mesmo com uma personagem sendo representada dentro de uma sensível distorção anatômica. De qualquer modo, como já dissemos, o que importa nessas obras é a presença de uma figura feminina acompanhada de uma espécie de cão e é esta a particularidade que nós vamos analisar daqui em diante.

---

<sup>66</sup> cf. anexo p.47 (II)

<sup>67</sup> cf. anexo p.52.

<sup>68</sup> cf. anexo p.48.

## 2.4 Um cão

Se o pintor alemão Franz Marc entrou para a história das vanguardas do século XX como o artista que pintava animais, certamente que Brauner e outros como Max Ernst podem entrar para a história como “animalizadores” das mais diversas cenas do drama humano. Animalizar é um modo de “significar” como Brauner encarava a natureza e, sobretudo, os animais. Para Brauner os animais eram os mais próximos modelos de conduta do espírito humano. Em toda a história das místicas e do sagrado eles são evocados para sintetizar e simbolizar o sobre-humano. Trata-se de uma força, além da humana, que dota todos os homens de uma natureza próxima ao do animal. Parece-nos que Brauner evolui na sua obra para o apagamento das diferenças entre homens e animais pois todos comungam do instinto. É nessa ótica que Brauner cria os mais diferentes tipos de fusões entre homens e animais<sup>69</sup> e representa ora um, ora outro, de maneira a ressaltar a transgressão dos limites que separam seres humanos e o resto da natureza.

O cão de *Taça da Dívida* é uma criatura titânica com sua língua incisiva e seu sexo ereto. É nele que está a vela. Esse pequeno objeto que pode mover o “espírito” da *taça* que jorra. O pequeno cão que pode ser um protetor ou o condutor para a morte é constituído de formas geométricas da mesma natureza que o motivo decorativo na cabeça da figura feminina. São linha controladas que delineiam a sua

---

<sup>69</sup> Exemplos dessas fusões podem ser fartamente encontrados nos desenhos que formam o *Cahier Très Belle L'or* e o *Cahier Bleu*, ambos de 1941. Estes cadernos pertencem ao Museu Nacional de Arte Moderna da França.

cabeça, o pescoço e a parte de trás de seu tronco. Este último é formado por um fluxo de pequenos traços negros que rompem com a dominância da cor vermelha.

A semelhança formal deste cão com o gato de *Solivan*<sup>70</sup>, obra datada de 28 de abril de 1946, é grande. O felino foi pintado dias antes do cão (*Taça da Dívida* é datada de 2 de maio). Em *Solivan*, o gato é a figura principal. Ele está acompanhado de uma semi-lua invertida, signo cabalístico dos mistérios negativos da noite e do exílio de Schehiná (deidade cabalística que representa o Reino material na Árvore da Vida).<sup>71</sup> O felino também é composto por formas geométricas que compõem estratos que o delimitam. A semelhança desse modo de constituir os seres guarda relações com a cerâmica e a tapeçaria polinésia.

As cores não parecem uní-los. Isto porque no gato predomina azul, rosa e tons de verde enquanto que no cão há predominância de laranja e tons de vermelho. Outro ponto em que são diferentes é quanto a atitude. O gato parece assustado e passivo, seus olhos são representados com branco<sup>72</sup> e ocre. O cão, por sua vez, é uma figura agressiva e ativa.

O animal que está representado na cera *Strigoi la Somnambule* de 1946<sup>73</sup> é aparentemente um cão. Sua semelhança com o cão do quadro do MASP é muito pequena, ele é apresentado em azul e sua fisionomia, embora hostil, não é independente da personagem principal da obra. Na cera *Motan de lune* de 1946<sup>74</sup> o

<sup>70</sup>cf. anexo p.49.

<sup>71</sup> cf. BUBER, 1963, p.142.

<sup>72</sup>Em nossa pesquisa raramente encontramos o branco quando a obra é produzida com a técnica a cera e com a utilização de cores.

<sup>73</sup>cf. anexo p.52.

<sup>74</sup> cf. anexo p.48

mesmo acontece, o cão azul é um prolongamento do cabelo da personagem. Vemos uma figura feminina e uma vela ao lado do cão. No caso dessa última obra, toda a intensidade sexual do cão está deslocada para sua língua, não há um sexo.

O caso do cão da cera *Chien de minuit* de abril de 1946<sup>75</sup> é diferente. Nessa obra encontramos também um animal sexualmente agressivo. Sexo ereto, língua esticada, sobre ela a imagem de uma personagem feminina e no queixo desta uma vela. Como no quadro do MASP, *Motan* e *Chien* possuem uma indistinta união de seres: uma figura feminina, um cão e uma vela. As diferenças entre as obras é evidente. Nos dois primeiros casos as personagens principais são as “fêmeas” enquanto no último é o cão.

O cão é um animal parente de outra grande obsessão de Brauner: o lobo.<sup>76</sup> O que o pintor romeno recupera no animal doméstico é a agressividade sexual do lobo. A relação desse ser agressivo com a vela e, evidentemente, os demais componentes da obra do MASP estarão sendo analisados no capítulo V. Por hora, estaremos no detendo à visão de erotismo de Brauner.

## 2.5 O desejo

Observamos anteriormente que Brauner não é um homem de uma obsessão. Já destacamos a sua particular maneira de representar o “olho-olhar”, um modo

<sup>75</sup> cf. anexo p.46

<sup>76</sup> Não é casual o fato de que a crítica de Breton a obra de Brauner datada de 14 de julho de 1946 intitulou-se *Entre chien et loup...* Brauner pinta e esculpe lobos e cães dos anos 40 até a sua morte.

obsessivo de compreender a sua própria vida pela arte. Outra busca do pintor foi o sexo. Mas a obsessão pelo sexo não é uma particularidade sua. Sequer podemos afirmar que se trata apenas de uma tônica surrealista. O que nos vale revelar é como ela está presente em Brauner e particularmente como ele a retratou em *Taça da Dívida*.

O surrealismo consagrou boa parte de suas forças ao erotismo. Não podemos contudo considerar que qualquer conquista no âmbito da libertação sexual do homem ocorrida na primeira metade do século venha a ser responsabilidade exclusiva dos artistas surrealistas. A arte erótica surrealista é mais uma consequência de processos anteriores do que necessariamente a causa destes. A libertação ou emancipação dos desejos eróticos que invadiram as artes deste período é fruto de intensos embates culturais que têm em Sade, no século XVIII, e em Freud, no final do século XIX, suas principais raízes.

Nas artes sempre houve lugar para o erotismo e todas as suas acepções moralizantes. Mas como os costumes e as ideologias, esse espaço adquiriu diferentes configurações dependendo da época e do lugar onde os “desejos” materializaram-se. A contribuição surrealista, sem dúvida, foi importante para sedimentar em imagens uma ideologia libertadora que vinha a delinear-se, como já dissemos, bem antes da existência do grupo. Como afirma Durozoy e Lecherbonnier<sup>77</sup>, os surrealistas sempre viram no amor uma indicação da emancipação do homem, onde uma idéia burguesa do sexo não poderia mais existir. Consequentemente o sexo não era mais

visto como uma forma de exaltação do homem. Ele tornou-se, sobretudo, sua busca obsessiva e perversa. Ele serve como instrumento de ruptura entre a razão consciente e o inconsciente. Esse aspecto gerou a mais inusitada galeria de bizarras e poéticas imagens pictóricas, tanto fora quanto dentro do círculo surrealista. Do ponto de vista romântico, muito do que podemos denominar de erotismo surrealista é um combate velado entre o artista e sua libido, uma comunicação que beira as raias do anti-erotismo. O modo como as teorias psicanalíticas entraram na formação desse erotismo tornou-o muito mais intelectual do que efetivamente sensual e intuitivo. Por quê? Visto por nós, o erotismo surrealista foi além de um canal de libertação individual, ele passou a configurar-se como um meio de comunicação eficiente para delimitar muito do que chamamos hoje de projeto surrealista<sup>78</sup> que teve em Breton seu maior defensor.

Acreditamos que isso criou diferentes conseqüências num grupo tão vasto quanto o surrealista. Pintores como Magritte, Ernst, Dali, Bellmer e Brauner são alguns exemplos da vazão de obsessões íntimas que driblam a censura interior. Cada artista tinha, em consonância com o discurso erótico surrealista, sua própria moral a respeito das relações e obsessões sexuais. É nessa configuração que olhamos atentamente para essa questão em *Taça da Dívida*. Brauner poderia ter representado o cão sem definir seu sexo ereto, como aliás chegou a fazer em *Le Chasseur de*

---

<sup>77</sup>DUROZOY e LECHERBONNIER, 1972, pp. 168-9

<sup>78</sup>O projeto surrealista pode ser resumido como a libertação do homem de uma sociedade repressora de suas potencialidades criativas. Contudo, as divergências surgiram na hora de escolher os caminhos dessa libertação e os instrumentos legítimos para esses caminhos. Essas escolhas transformaram a história do movimento numa complexa rede política onde muitas divergências colocaram artistas surrealistas uns contra os outros, cf. NADEAU, 1985.

*l'Inconnaissance* em 1949.<sup>79</sup> O porquê dessa referência numa obra e não em outra é uma questão difícil de ser respondida, tendo apenas as obras como fonte. Contudo, o que pretendemos é apenas apontar na produção de Brauner, até 1946, quais as obras mais importantes do ponto de vista erótico e delas retirar conclusões no sentido de como o seu erotismo foi organizado.<sup>80</sup>

A primeira obra que devemos citar é sem dúvida uma obra singular. Ela une duas obsessões surrealistas e duas buscas particulares de Brauner: o olhar e o sexo. *Le Monde Paisible* de 1927<sup>81</sup>, uma obra a lápis e nanquim sobre o papel, é um desenho no qual podemos encontrar um corpo representado da cintura para baixo e onde no lugar do sexo há um olho. Brauner desempenha nessa pequena obra sua capacidade de deslocar partes da anatomia humana sem que essa atitude retire da parte alterada sua sugestão original. Como acontece nesse caso, o pintor não deixa de fazer das pálpebras do olho uma referência direta aos contornos do sexo feminino.<sup>82</sup>

*Petite morphologie*<sup>83</sup>, uma obra a óleo de 1934, é uma intrigante obra erótica que parece declarar que o sexo é antes de tudo uma atividade autônoma, um ser que vive como nós. A obra está dividida em duas partes. Na superior, Brauner pinta

<sup>79</sup>cf. anexo p.60.

<sup>80</sup> Não podemos estranhar que Brauner tenha utilizado os ensinamentos da Cabala, tanto como os escritos de Milton e Novalis, pois todos tinham como premissa a sensualidade como uma emoção legítima, o proibido não lhes é consubstancial. O desejo, neles, é uma emoção contagiosa, que repercute sobre o universo de suas obras e que tanto apaixonou artistas como Brauner.

<sup>81</sup>cf. anexo p.03.

<sup>82</sup>Deslocar órgãos para a aquisição de um efeito erótico não é uma novidade introduzida por Brauner. É difícil determinar o início desse modo particular de representação na arte surrealista. Mas, além de Brauner, Magritte sempre utilizou esse efeito estético na sua arte, como podemos observar em quadros como *O conhecimento natural* produzido nos anos 20 e *O Estupro* de 1934. Neles, os seios tomam o lugar dos olhos e o sexo, da boca, cf. anexo p.84.

quatro pequenas figuras que aparentam significar seres humanos, na parte de baixo ele pinta quatro órgãos genitais como se fossem seres humanos com os membros, o tronco e a cabeça. O sexo aparece aqui como um ser retratado em igualdade de condições com qualquer configuração humana. Brauner poderia ter visto nessa obra um modo de conceder ao sexo o papel de simbolizar o ser humano, tão legítimo quanto qualquer outra particularidade ou construção humana.

No caso da efetiva representação do corpo feminino nada pode comparar-se à série de desenhos *Anatomia do Desejo*<sup>84</sup> de 1935 a 1938. Esta série é o exemplo de como Brauner organizou suas visões eróticas nos anos 30. Os desenhos são formados por corpos femininos superdotados de atributos sexuais. A anatomia desses corpos está visualmente relacionada com a adesão de diferentes estruturas como torneiras, alicates, tesouras, maçanetas, rabos, etc.. Estas estruturas, na sua maioria mecânicas, tornam-se orgânicas na medida que estão ligadas às partes dos corpos dessas mulheres e do modo como o pintor realiza essa ligação, sem conceder espaço para rupturas, torna cada acréscimo num prolongamento natural dos corpos. Isto é parte de seu talento como desenhista. O intuito do pintor é de sugerir que esses artefatos nos corpos femininos possam ser utilizados como pontos de apoio para fixação provisória dos corpos masculinos.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup>cf. anexo p.10.

<sup>84</sup>cf. anexo pp. 12,13,14 e15.

<sup>85</sup> Brauner escreve sobre um dos desenhos: *“Elle possédait une queue comme les animaux dans un fourrure en chair très dure et agréable douce. Cette queue qui pousse parfaitement à l'endroit au -dessus des fesses et qui continue l'échine en s'entrelaçant au moment de l'amour en caresses sur mon corps surexcités prenant part d'une manière suprenante à notre acte d'amour. La femme m'a raconté que quelques fois la queue s'introduisait légèrement dans l'anus de l'homme. Elle éprouve aussi une grande joie à se masturber avec sa*

As deformações têm sua razão para existir. Brauner cria mulheres devoradoras, perigosas e luxuriantes. Ele mesmo diz que seu objetivo é apreender a mulher no seu gozo máximo, no momento em que a cabeça deixa de ser o centro do corpo e o sexo assume o domínio, como puro prazer:

Au moment du coït et surtout de l'éjaculation elle tranchera avec ses lèvres géantes et coupantes le corps de l'homme et ce spasme de la mort lui procurera une joie érotique considérable tout en suçant avidement son sang. Elle gardera le cadavre en l'entrelaçant toute la nuit dans ses bras et le sexe plus vivant que jamais en état d'érection pour toujours. Pour l'homme la joie était aussi la plus grande de sa vie.<sup>86</sup>

Não há prazer sem dor? Para o erotismo de Brauner, não. Basicamente porque o prazer é um limite, é o mais próximo da morte e só pode ser vivido na sua totalidade quando ultrapassa as censuras internas e realizar tal tarefa é desconfortável, doloroso. Nessa maneira, romântica talvez, de encarar o amor, o desejo e o objeto erótico há sem dúvida um forte potencial de sadismo. As mulheres de *Anatomia do Desejo* podem muito bem ilustrar qualquer manual de sado-masiquismo contemporâneo. Brauner parece querer dar um rosto a sua *anima*.<sup>87</sup> São

---

*queue qui peut devenir dure comme celle des animaux.*”; cf. CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996, p.62 (arquivos Victor Brauner).

<sup>86</sup>Ibidem, p.63

<sup>87</sup>*Anima* no sentido junguiano; cf. JUNG, 1964, p.31.

seres em total êxtase, instrumentos de prazer e dor em pleno estado de ativação. Elas não são passivas nas fantasias de Brauner.<sup>88</sup>

A evolução da retórica erótica do pintor nos anos 40 o coloca em contato com seres míticos conhecidos como o hermafrodita. A obra mais importante, nesse sentido, é *Nombre* de 1943.<sup>89</sup> Nessa escultura de gesso há uma criatura onde podemos ver a união de um corpo masculino com características femininas. Além do hermafrodita, Brauner lança mão, como já dissemos, dos *Conglomer*. Uma união de seres que se fundem suas diversas sexualidades num ritual orgástico muito comum às religiões primitivas.

Um estado de ativação permanente, “d'érection pour toujours”, das potencialidades sexuais é a sua marca quando trata-se da representação da virilidade masculina. O sexo masculino está, na grande maioria das obras estudadas, ereto. Como nas civilizações antigas o falo ereto é a prova máxima do poder do homem. Brauner parece ver nele a vitória do inconsciente sobre a razão. Sua força e sua energia canalizadas para o prazer e para a vida no prazer. Esse modo de representar o sexo masculino está em *Prestige de l'air*<sup>90</sup> de 1934, com seu pênis mecanizado.

<sup>88</sup>Esta dimensão do erotismo do pintor surrealistas nos coloca diante da obra de um outro artista vanguardista: Gustav Klimt. O pintor austríaco foi um dos criadores dessas deusas fálicas, cujos poderes são sempre determinantes na evolução da humanidade. Klimt cria um tipo de mulher fatal – castradora, para citar o vocabulário psicanalítico -, onde o erotismo mórbido não fica sem par em sua época, segundo Néret (cf. 1994, p.08), podendo ser encontrado em Aubrey Beardsley, Fernand Khnopff e em Egon Schiele. Brauner vai levar ao extremo a crueldade e a fatalidade do desejo. O erotismo de Brauner é desprovido de uma espécie de lirica do mal, como nós podemos ver em obras de Klimt como *Serpentes de Água II* de 1904-07. Brauner é mais frio nas suas intenções, mesmo as suas prevenções são mais mecânicas e despojadas de naturalidade, enquanto o erotismo do austríaco é mais refinado, requintado e elegante. Ele nunca é cruel como Brauner e seu contemporâneo Schiele.

<sup>89</sup> cf. anexo p.33.

<sup>90</sup>cf. anexo p.07.

Também aparece nas obras onde *Monsieur K. contemple sa force*<sup>91</sup>, obra-prima dos anos 30<sup>92</sup>, como nos cães de *Taça da Dívida* e de *Chien de minuit*.

A evolução dos motivos eróticos de Brauner após 1946 é coerente com a evolução de seus valores. Após esse período não encontramos apenas seres femininos e masculinos isolados. Eles agora aparecem juntos. Obras como *Victor Victorel intégrant l'auto-viol*, *Victor Victorel s'initiant à la sodomie* e *À Victor Victorel à l'hypercoït barbarogène*<sup>93</sup>, todas de 1949, são referências óbvias ao sexo anal e oral entre seres mutantes e enigmáticos, seres que são representantes diretos do inconsciente coletivo delineados pelos olhos de Brauner.

\*\*\*\*\*

Como podemos perceber os principais elementos constitutivos de *Taça da Dívida* são também os principais elementos da produção de Brauner até 1946. Um ponto comum entre todas essas obras citadas e o quadro que estamos estudando é a caracterização dessas imagens como aparições antigas. Brauner utiliza com efetiva maestria sua técnica e o seu estilo para conceder a cada signo uma idade remota. É como se um mesmo ritual fosse representado por séculos e que cada geração fizesse

<sup>91</sup> cf. anexos p.09.

<sup>92</sup> É claro que nesse caso o pênis é representado em suas dimensões normais, o que no modo de Brauner é uma anedótica maneira de retratar o homem burguês, pois o sexo dos seres masculinos geralmente são super-dimensionados.

<sup>93</sup> cf. anexo pp.65 e 64. Sobre a última tela mencionada Brauner escreveu: "*Le 'Moi' érosite se complète d'une aura spermato-phallique, enveloppé de femme disponible.*"; apud SEMIN, op. cit., p. 311.

uma leitura nova desse ritual. Uma nova taça, um novo olhar, uma nova forma que no fundo partem de uma mesma matriz: o sonho e a magia.

### 3 Arquitetura Pentacular : um olhar para a Linha<sup>94</sup>

Uma das propostas de nossa pesquisa foi traçar uma síntese histórica de como o desenho de Brauner desenvolveu-se ao longo de sua carreira até a confecção das duas obras adquiridas pelo MASP. Brauner cultivou em sua trajetória artística um interesse pelo universo das formas: a plasticidade e a sua busca para compreender o gesto descontrolado e automático do desenho.

Segundo Jouffrey, Brauner iniciou sua carreira pintando obras abstratas cuja figuração não poderia ser considerada objetiva.<sup>95</sup> Já em 1924, Brauner passaria pelo dilema de construir imagens mais realistas no que concerne à síntese da linguagem pictural. O contato do pintor com o poeta romeno Ilarie Voronca, e a influência que ambos tiveram das imagens literárias do também romeno Ion Urmutz, contribuíram para esse acontecimento. Nessa perspectiva da mudança a primeira influência marcante foi Giorgio de Chirico.

Brauner descobriu De Chirico em 1924, antes de ir a Paris pela primeira vez. Naquele mesmo ano, Breton indicou De Chirico como a face “*de uma verdadeira ‘mitologia moderna’, aquele que voltava ‘a fixar eternamente a lembrança’, aquele disposto ‘por excelência a revisar os dados sensíveis do espaço e do tempo’*”<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> Estamos utilizando o conceito de *linha* no sentido usual que Souriau estabelece. Ele a vê como aquela que define o limite de uma superfície. “La ligne, les lignes, constituent le dessin même; la ligne permet de représenter les formes en traçant leurs contours...”; cf. SOURIAU, 1990, p.952.

<sup>95</sup> cf. JOUFFREY, 1996, p. 23. Infelizmente não dispomos de nenhuma obra de Brauner anterior a 1923.

<sup>96</sup> cf. BRETON, 1988, p.251; a tradução é nossa.

Essa descoberta marcou toda a primeira e a segunda fases da carreira de Brauner, principalmente no que diz respeito à representação espacial e à aquisição da consciência do poder que a linha possui de conferir valor ao objeto. Esse domínio do espaço por meio de um desenho mais ordenado, com passagens equilibradas de uma forma a outra - enfim, a utilização do *trompe-l'œil* de modo a subvertê-lo - é uma característica que Brauner, provavelmente, apreendeu de De Chirico. Como qualquer leitura realizada por um artista da obra de outro, a leitura de Brauner não preserva os componentes básicos da arte do mestre italiano sem antes lhe conceder uma interpretação pessoal que, muitas vezes, torna Brauner e De Chirico inconciliáveis.

Podemos ver essa leitura “metafísica” em obras 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 *Prestige de l'air*<sup>97</sup> e *Conspiration*<sup>98</sup>, em que há manequins-personagem ao estilo de De Chirico, com todas aquelas réguas, compassos e mecanismos geométricos. Entretanto, ao contrário do pintor italiano, as personagens de Brauner não se limitam às dimensões anatômicas do corpo humano. Eles parecem percorrer o espaço com tentáculos e manivelas, e fundindo-se uns aos outros por meio de uma “conspiração” anarquicamente calculada. Basta observarmos com *Heitor e Andromaca* pintado por De Chirico<sup>99</sup> para descobrir que os personagens do italiano

---

<sup>97</sup>cf. anexo p.07.

<sup>98</sup>cf. anexo p.08.

<sup>99</sup> cf. anexo p.83.

repousam num espaço apaziguador, enquanto os personagens de Brauner também repousam, mas em um emaranhado caótico.

No que se refere à espacialidade, a influência de De Chirico é nítida. As formas geométricas e as arquiteturas monumentais, como, por exemplo, em *La Mode* de 1937<sup>100</sup>, formam um sistema em que as personagens, as figuras e as estruturas dialogam com um espaço unitário, solene. Embora subverta essa unidade, Brauner vai até a obra de De Chirico para aprender a manejar a linha de seu desenho e, conseqüentemente, a manejar o espaço. De certo que De Chirico é mais épico que Brauner, Ainda que em ambos o espaço seja uma resolução ilógica criada através de sistemas lógicos, de uma linha consciente de seu papel. É um desenho que deve estar a serviço de um determinado sentimento. Nas telas que citamos, Brauner também emprega a luz intensa e estática, além das cores quentes de De Chirico.

Muito embora Brauner venha a abandonar essa visão espacial ao longo de sua carreira, uma lição parece persistir: o pintor romeno aprendeu com o italiano a representar suas visões com uma clareza clínica e objetivamente absurda, ao passo que a intenção e a postura de ambos não se conciliaram. Para De Chirico, a postura consiste em negar a relação entre o signo e o significado de modo a “fotografar” a conversão entre a realidade e o mistério. Para Brauner, contrariamente, existe a necessidade de significar o mistério, aquilo que diz algo mesmo que não se sabe como decifrar. Brauner viu em De Chirico aquilo que muitos outros surrealistas

---

<sup>100</sup>cf. anexo p.17.

enxergaram: uma arte estática e misteriosa, que pode ou ser ou não silenciosa.<sup>101</sup>

Como Brauner diz, “algo que por si mesmo diz tudo”.<sup>102</sup>

### 3.1 “Escrita Automática”

Paralelamente a sua pesquisa junto à obra de De Chirico que tem início ainda nos anos 20 e a sua atração pela fotografia apresentada como mais um recurso por Brancusi, Brauner, também, dedica-se à pesquisa do desenho automático (uma versão pictórica da escrita automática). O principal efeito que essa pesquisa tipicamente surrealista exerceu sobre seu desenho foi a aquisição gradativa de uma linha rápida, um traço mais veloz. Essa linha perde parte de sua consciência: a idéia é de um fluxo inconsciente, da busca de uma ordem própria em um meio estranho, o inconsciente. O jogo predileto para essa busca são os *cadavres exquis*.<sup>103</sup>

Esse jogo é uma das técnicas mais originais criadas pelos surrealistas. Influenciou Brauner, que começou a praticá-lo antes mesmo de ingressar oficialmente no grupo de Breton.<sup>104</sup> O *cadavre exquis* contribuiu para a aquisição de um traço rápido e cada vez mais preciso na obra de Brauner. A linha, a partir de

<sup>101</sup> cf. ALEXANDRIAN, 1976, p.59.

<sup>102</sup> cf. SEMIN, 1990, p.21.

<sup>103</sup> O *cadavre exquis* é um “ jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes, sans qu’aucune d’elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes”; cf. DURZOI e LECHERBONNIER, 1972, pp.122-3. Este jogo foi praticado pela primeira vez em 1925.

<sup>104</sup> Segundo Semin, quem iniciou Brauner nesse jogo foi o pintor Yves Tanguy, antes mesmo de apresentá-lo ao grupo surrealista; cf. SEMIN, op. cit, p.43.

meados dos anos 30, tornou-se mais delgada do que já era. Mas, ao mesmo tempo que o seu traço adquire velocidade ele não deixa de ser preciso. Um bom exemplo dessa evolução é a série *Anatomia do Desejo*, de 1934, já mencionada no início de nosso trabalho.<sup>105</sup> Data dessa época uma consideração importante de Brauner a respeito de seu próprio desenho:

Mon dessin est une calligraphie que je surveille presque pour avoir un trait qui devient clair et lisible<sup>106</sup>

A partir dos *cadavres*, Brauner passa a criar uma nova coerência na articulação de seu desenho. O pintor passa, como ele mesmo diz, a:

réunir dans un seul objet plusieurs êtres avec leur attirance et leur repulsion dans ce qu'ils ont de plus fondamental.<sup>107</sup>

Ou seja, o pintor passa a criar diferentes estruturas a partir de um núcleo central. Seu desenho absorve do “jogo” a capacidade de unir diferentes elementos, muito embora Brauner passe a articular tais fusões de modo mais consciente e elaborado que o usual no *cadavre*.

Autores como Jean Batiste Joly<sup>108</sup>, Semin<sup>109</sup> e Martine Dancer<sup>110</sup> especulam a respeito de possíveis semelhanças entre o desenho de Brauner, influenciado pelo

---

<sup>105</sup>cf. anexos pp. 12,13,14 e 15.

<sup>106</sup>*apud* MUSEE d'ART MODERNE SAINT-ETIENNE,1992. p.17.

*cadavre*, e a lógica lingüística da justaposição e aglutinação fono-sintática da língua alemã, que o pintor romeno aprendera na infância durante o período em que morou em Hamburgo e em Viena (1911-1915). Segundo Dancer e Semin, Brauner utilizou a lógica das justaposições lexicais a partir de um elemento central, com a finalidade de criar títulos para suas obras<sup>111</sup>, além de gradativamente transferir essa lógica para o desenho. A utilização da reestruturação sintática da língua alemã em outros idiomas e, por conseguinte, a reinvenção semântica de muitos vocábulos estariam, segundo Semin, em consonância com a posterior pesquisa que o pintor romeno desenvolveu com as letras da Cabala, essa experiência iniciada no final do anos 30.

Joly esclarece-nos como Brauner concebia essas reestruturações: “Dans la linguistique de la langue allemande la fonction copulative établit la liaison entre les différents termes d’un mot composé. Si on poursuit l’analogie linguistique, ce dessin composé, complexe, mais isolé sur le fond de la feuille blanche, correspond à un état lexical du langage pictural. Sur la base de ce lexique dans lequel il puisera tout au long de son œuvre des éléments isolés, Victor Brauner combinera entre eux ces mots composés pour créer sa propre syntaxe.”<sup>112</sup> Com bastante propriedade esses autores não deixam de notar uma similaridade que, de nosso ponto de vista é real. Basta

<sup>107</sup>idem, ibidem, carta não datada de Brauner.

<sup>108</sup>cf. JOLY in MUSÉE d’ART MODERNE SAINT-ETIENNE,1992, p.23-26.

<sup>109</sup>cf. SEMIN, op. cit, p.179.

<sup>110</sup> cf. DANCER, 1996, p.09.

<sup>111</sup> Graças ao seu conhecimento da língua alemã e a proficiência em outros idiomas, os títulos das obras de Brauner formam um caso a parte em sua produção. Títulos, por exemplo, como *Agolo* (obra de 1949) provém do romeno, e *Victor Victoios beim osterspaziergang* (obra de 1948), do alemão. Ele fundia sonoridades do latim e do egípcio como em *Tot in Tot* (obra de 1942). Brauner utilizava-se de contrações como *Atrapulsion* (obra de 1938) ou *Vorba* (obra de 1948). Realizava inversões como *Roctiv Renauarb* (obra de 1939). usava nomes declinados como na série *Onomatomanies*, de 1949: *Victor Victoreloule*, *Victor Victorel*.

<sup>112</sup> cf. JOLY in MUSÉE d’ART MODERNE SAINT-ETIENNE,1992, p.25.

observarmos os desenhos que resultaram na série *Anatomia do Desejo*<sup>113</sup>, os melhores exemplos para esse malabarismo linguístico, cuja condensação será muito importante para a formação dos *Conglomers* nos anos 40.

As principais características do desenho de Brauner nos anos 30 são, portanto, o jogo ligeiro de linhas – em que o melhor exemplo continua sendo a série *Anatomia do Desejo* -, e uma forma narrativa ligada à denúncia, à intenção caricatural da linha, numa divisão em planos, recurso cinematográfico por excelência. Dessa última particularidade, a série *Mr. K.* é o mais preciso exemplo, principalmente as telas *Petite Morphologie* e *Morphologie de l'homme*, ambas de 1934.<sup>114</sup>

Essas duas posturas geram uma descrição mais fria e despojada, um traço clínico e rápido que revela o domínio do pintor sobre o seu desenho. Geram também toda uma nova galeria de personagens que se destacam pelo forte conteúdo erótico e pela obsessão pelos olhos. Nessa galeria, os personagens escapam a qualquer norma. Brauner passa gradativamente, então, a inclinar-se para sua fonte primária: a arte primitiva.

---

<sup>113</sup>cf. anexos pp. 12,13,14 e 15.

### 3.2 Laços Primitivos

As artes primitivas parecem ter ensinado muito a Brauner. O desenvolvimento de uma linha mais ágil e precisa estava, para ele, em consonância com a arte oceânica e a pré-colombiana. Segundo o pintor, o artista primitivo tinha como função primordial revelar o sagrado. Essa revelação deveria ser rápida, mas *claire et lisible*, pois o grau de comunicação mínimo não poderia ser perdido<sup>115</sup>. Brauner não estava preocupado com todas as artes conhecidas como “primitivas”. Ele tinha evidentemente, interesse por aquelas em que o desenho apresentava-se, segundo a sua avaliação, como uma escrita secreta. Seu fascínio pela arte navajo, maia e polinésia, por exemplo, conduzia-o a uma leitura da arte menos como fenômeno lingüístico e mais como um processo de apreensão da magia primitiva. Sua coleção de arte primitiva, atualmente sob o poder do Museu Nacional de Arte Moderna da França, centrava-se na tapeçaria e no entalhe da estatuária em madeira e pedra. Enfim, qualquer material em que o artista pudesse delinear uma caligrafia, freqüentemente geométrica.

Sua coleção e sua biblioteca são importantes indícios dessa proximidade com a arte primitiva, que não é inédita na história das artes do século XX. Entretanto, como em qualquer processo de apreensão, possui suas particularidades e suas singularidades. Para Brauner, a importância de conhecer o homem primitivo e a sua

---

<sup>114</sup> cf. anexos pp. 10-11.

<sup>115</sup> cf. JOUFFROY, 1995, p.07.

arte não passavam pela condição de reconstruir esse universo de outrora no mundo contemporâneo, mas sim construir um mundo “primitivo próprio e moderno”.<sup>116</sup>

Como Maurer salienta em seu artigo sobre a arte primitiva (*Dada e o Surrealismo*<sup>117</sup>), a série *Mr. K.*, de 1934<sup>118</sup>, é a primeira grande obra de Brauner em que encontramos uma explícita menção à arte primitiva. O desenho de um pequeno homem nu, que tem agrupado no corpo pequenas figuras, é uma interpretação da escultura polonésia Rurutu, das ilhas Tubai, s.d.<sup>119</sup>. Essa obra possui semelhanças indiscutíveis com a pintura de Brauner. Em ambas estão significados homens pequenos e robustos. Em cujos corpos, encontramos pequenas figuras humanas que parecem escalá-los. Essa escultura que inspirou Brauner a compor a série mais conhecida de sua carreira é um indício de como o pintor romeno percebia a arte oceânica.<sup>120</sup>

A tapeçaria e a escultura da Polinésia foram as maiores fontes de pesquisa de Brauner, no que concerne à arte da Oceania. Obviamente, o pintor nunca esteve efetivamente interessado nessa peculiaridade geográfica. Porém, torna-se evidente o seu fascínio pela arte dessa região, verificável na predominância de obras dessa parte do mundo em sua coleção de arte primitiva.<sup>121</sup>

<sup>116</sup>cf. Judlová e Rousová in MUSEÉ d'ART MODERNE SAINT-ETIENNE, 1996, p.36.

<sup>117</sup>cf. RUBIN, 1987. O artigo intitulado *Dada et Surrealisme*, de Maurer, faz um breve apanhado de como dadaístas e surrealistas reagiram às influências dos estudos sobre a arte primitiva, diante de obras trazidas para a Europa.

<sup>118</sup>cf. anexo p. 09.

<sup>119</sup>cf. anexo p.103; essa obra exerceu grande fascínio também em Pablo Picasso, que foi fotografado em 1960 ao lado de uma cópia de bronze dessa escultura Rurutu, *idem, ibidem*, p. 330.

<sup>120</sup> Desde a exposição universal de 1900, em Paris, foi que arte oceânica obteve um espaço maior do que lhe vinha sendo reservada, na apreciação dos europeus. Na exposição, o destaque foi a arte do Taiti: *idem, ibidem*, pp.105-6.

<sup>121</sup>cf. CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996, p.118.

O que deve tê-lo atraído à arte polinésia é a organização da linha numa demonstração de apuro e geometrização, sem similar na cultura oceânica. Além disso, o cuidado com as cores enquanto alicerces para delimitar os volumes, foi outro atributo que fascinou o pintor, ainda nos anos 40. Esse atributo pode ser encontrada, por exemplo, numa obra das ilhas Tonga. Trata-se de um tecido vegetal pintado, que está no Museu do Homem, em Paris, desde 1921<sup>122</sup>. A atração que essa arte tão distante exercia nos artistas surrealistas foi muito bem qualificada pelo poeta Tristan Tzara. Segundo o poeta romeno, a arte oceânica foi a mais estranha expressão mística que os europeus encontraram. Uma espécie única de síntese religiosa entre a mística oriental e a magia dos povos pré-colombianos. Tzara foi mais incisivo ao declarar que na arte oceânica o artista pode achar indícios do universo supra-terreno da arte africana e, de certo modo, da arte egípcia, segundo ele, já tinha sido incorporada pela civilização européia<sup>123</sup>. Ou seja, para Tzara não surpreende o fato de que a arte desse lado do mundo tenha atraído a sensível maioria dos artistas, que comungavam o místico por meio da idéia da existência de

<sup>122</sup>cf. RUBIN, op. cit., p.109. O artigo específico é de Philippe Peltier e é denominado *Océanie*. O artigo relata o crescimento do número de colecionadores e trabalhos sobre a arte oceânica, nos anos 20 e 30, na Europa; cf. RUBIN, op. cit., p. 99-124.

<sup>123</sup>Tzara foi muito perspicaz ao trabalhar a cultura oceânica como herdeira das culturas asiáticas e, ao mesmo tempo, como cultura antepassada dos povos pré-colombianos. Em um relato intitulado de "Propos sur les arts archaïques" (1946), ele completa: "En Océanie, l'art est dominé par un sentiment étrange du surhumain, du fantastique et du merveilleux. Les personnages proto-humains ou originels, ceux qui ont donné naissance aux aces et aux peuples, sont représentés dans des attitudes hiératiques. Ces représentations ont même pour objet de tracher avec l'apparence des communs mortels. Elles appartiennent à un monde superposé au quotidien, à un monde supérieur, hors d'atteinte, qui dirige les phénomènes naturels, leur donne vie et continuité. Les styles de cet art sont stictement délimités par les appartenances géographiques et ethniques. La représentation des mythes qui se rattachent au monde spirituel de ces peuples est souvent conventionnelle, en ce sens qu'elle est réduite à des signes. Pour nous, qui ne savons pas déchiffrer l'histoire qui y est écrite, elle apparaît comme étant du domaine de la décoration linéaire." Esse relato faria parte da obra de Tzara, *Pouvoir des images*; cf. TZARA, vol. IV, 1982, 653-656. É sintomático para a nossa pesquisa o fato de que Brauner adquiriu essa obra de seu compatriota como relata Alexandrian; cf. 1968, p.31.

inevitáveis laços, unindo todas as culturas e todos os homens. É prematuro identificar qualquer relação entre o que Brauner pensava a respeito da arte oceânica e aquilo que escreveu Tzara. Basicamente, porque Brauner entrou em contato com esse modo particular de fazer-pensar a arte<sup>124</sup> muito tempo depois do poeta romeno, e o processo que cada um desenvolveu foi diferente. De qualquer maneira, Brauner conheceu o pensamento de Tzara sobre o assunto.

Não é difícil visualizar como o modo pelo qual Brauner construiu parte do corpo do cão e o detalhe da cabeça da figura feminina em *Taça da Dívida* poderia indicar diferentes fontes, em épocas distintas. Entretanto, a união dessas formas com personagens enigmáticos que denotam um caráter místico pouco usual em Brauner, aponta em direção à tapeçaria polinésia, ao supra-humano dessa cultura. Não é tão arbitrário esse tipo de conclusão, visto que, como já dissemos, Brauner conhecia e colecionava obras do continente, por admirar a linearidade de caráter decorativo dessa arte.

O pintor romeno parece ter absorvido da arte primitiva a capacidade de síntese, mas não no sentido que os primeiros vanguardistas nutriam em relação à arte africana. Brauner não estava efetivamente interessado no conceitualismo da arte primitiva. Para o caráter de um artista como ele, não nos parece que qualquer relação

<sup>124</sup> Sobre esse aspecto é importante compreender que a visão do artista sobre a arte primitiva estava ligada a uma reflexão catártica muito pessoal: *"J'ai l'impression que, poussé par des forces très mystérieuses, devant ce monde anarchique créé par la raison et les idéologies, je me trouve dans une espèce d'exhibitionnisme généreux, où j'assume involontairement le jeu extravagant de l'archaïsme permanent auquel je crois, qui existe en substrat, à la base. Je le retrouve par ma surexcitation, parce que je peux conserver envers et contre tout cet état d'innocence instinctive qui me permet de chercher en moi cette espèce de néo-archaïsme subjectif et de m'y rendre responsable. Je crois en effet qu'il y a des formes archaïques et qu'elles sont permanentes (...) Je suis obligé de recréer en moi-même des situations paniques et des situations poétiques"*

intelectual com a arte primitiva possuía algum sentido. Acreditamos que ele estava mais atraído pelo modo universal que as culturas possuem de relatar suas experiências místicas. Em *Taça da Dívida*, podemos ver uma construção levemente geometrizada, uma organização que prioriza linhas simples, que tendem, por sua vez, compor formas fechadas. Não é só na arte oceânica que podemos encontrar esse tipo de prática. Brauner também bebe na fonte da arte pré-colombiana.

A cabeça da figura em *Taça da Dívida* é uma forma típica de Brauner desde o final dos anos 30, que acentua-se no pós-guerra. O primeiro questionamento que fazemos é por que Brauner deixa de construir cabeças ovais como àquelas que encontramos em *Prestige de l'air*, de 1934, ou em *Le Dernier Voyage*, de 1937<sup>125</sup>, passando a construir cabeças com crânios alongados. A resposta mais adequada para essa questão pode estar no fato de que, a partir de 1933, graças ao contato efetivo com o grupo surrealista, Brauner conhece a arte maia e tolteca, entre outras do continente americano. Na arte maia e tolteca<sup>126</sup>, como observa Vela, a fisionomia humana adquire uma outra configuração, diferente daquela conhecida pelos europeus. Os maias, principalmente, representavam a figura humana “señalando, desde luego, la deformación artificial del cráneo, la cual relaciona - lo mesmo que el pómulo aplanado - con el ideal de belleza, pues teniendo los mayas un elevado índice cefálico, tratarôn de alargarse la cebeza mediante dicha deformación y aun subrayaron esse propósito con su alto y largo tocado. Singulariza asimismo la nariz

---

*extravagantes pour retrouver le mobile de mon tableau, alors que l'artiste des époques primitives, lui, était en équilibre avec la vision du monde de son époque.*”; cf. JOUFFROY, 1995, p.39.

<sup>125</sup>cf. anexos pp. 07 e 18.

proeminete y el lábio inferior protuberante e caído, en la boca ligeramente abierta; es verdad, no obstante ofrecerse variantes, en tiempo y lugar.”<sup>127</sup> A descrição citada, com as devidas ressalvas quanto à boca, poderia ser aplicada à personagem feminina da obra do MASP.

Mas não só o crânio e o nariz das personagens de Brauner são indícios de sua aproximação da “desfiguración ornamental y estilizada” das artes asteca, tolteca e maia<sup>128</sup>. Uma idéia importante sobre essas culturas, que podemos encontrar em registros artísticos de outros povos, foi observada por Tatiana Proskouriakoff, e refere-se aos gestos e às atitudes corporais representados pelos artistas dessas civilizações. Segundo ela, o simples gesto de manter sobre a mão uma flor é um índice simbólico que pode, provavelmente, indicar a função e o ofício daquele ou daquilo que é representado<sup>129</sup>. Certamente, Brauner não necessitaria conhecer a arte das civilizações pré-colombianas para compreender o gesto como um ato simbólico, mas o fator que deve tê-lo encantado é o de que os pesquisadores não conseguiam classificar tais gestos. Os parâmetros ocidentais não serviam como referência, e o método mais utilizado era o de procurar similares desses símbolos em outras culturas ditas primitivas<sup>130</sup>. Em outras palavras, o mistério que cercava essa arte, como a de outras civilizações, parece ter sido o fetiche de Brauner.

<sup>126</sup>cf. anexos pp.104 e 105.

<sup>127</sup>cf. VELA, 1967, p.259-260.

<sup>128</sup>Vale lembrar que, para o pintor romeno, não existem distinções entre as culturas maias, inca, asteca ou de qualquer outra região do continente americano. Brauner classifica todas elas como provenientes da América: seu interesse, pois, não é antropológico ou etnográfico.

<sup>129</sup>apud VELA, 1967, p.253.

<sup>130</sup>Método que estava, de diferentes modos, sendo utilizado por pesquisadores como Eliade e Jung. O pintor romeno passou a interessar-se no pós-guerra pelos trabalhos desses dois pesquisadores. Brauner possuía em

Outro aspecto bastante salutar da arte pré-colombiana que pode ter despertado em Brauner um certo interesse, é a produção de obras em ouro. O dourado é uma marca importante na produção a cera de Brauner, a partir de 1944. As obras do MASP nas quais o pigmento dourado pode ser encontrado não constituem uma exceção. No caso particular de *Arquitetura Pentacular*, há uma referência à arte ameríndia que nos chamou muita atenção. Trata-se de uma peça de ouro dos índios tairona<sup>131</sup> que simboliza de forma estilizada uma águia<sup>132</sup>. Nessa peça, encontramos a configuração de uma pirâmide apoiada por três bases e no alto um jogo de formas geométricas formam a cabeça do pássaro. As semelhanças com a *Arquitetura Pentacular*, de Brauner, não são evidentes. Mas observando-se apenas a organização composicional e o modo como é estruturada (a idéia simbólica de significar um pássaro através de um constructo arquitetônico), podemos especular que tipo de artefato pode ter ajudado a construir a cultura imagética do pintor romeno.<sup>133</sup>

Uma narigueira de ouro<sup>134</sup> da mesma civilização pode, igualmente, ser indicada como uma peça similar a um outro trabalho de Brauner: *Coupe des Cent-*

---

sua biblioteca particular estudos de Jung como *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* e *Problèmes de l'âme moderne*; e de Eliade, ele adquiriu *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux* e *O Eterno Retorno*. (cf. CENTRE GEORGES POMPIDOU, op. cit., pp.126-128). Isso não significa, conforme indica Semin (op. cit, p. 17), que Brauner tenha mantido qualquer contato amistoso com Eliade. Este último foi acusado de colaborar com a Guarda de Ferro, o braço fascista de Hitler na Romênia. Tais acusações foram evidenciadas com a publicação dos diários do escritor romeno Mihail Sebastian, em 1997. Não é de nosso interesse verificar a veracidade de tais acusações, mas fica mais claro o porquê da distância entre Brauner e Eliade que, de uma forma muito ampla e particular, discutiam as mesmas questões em suas obras.

<sup>131</sup>O povo tairona viveu num território que atualmente corresponde à Colômbia e ao Panamá.

<sup>132</sup>cf. anexo p.107.

<sup>133</sup>A idéia de significar um organismo vivo por meio de uma construção é importante para compreender *Arquitetura Pentacular*.

<sup>134</sup>cf. anexo p.106.

*Vingt Dispositions Erotomagiques* de 1946.<sup>135</sup> Na obra ameríndia, podemos encontrar a forma de uma taça semelhante ao quadro de Brauner. No trabalho de ourivesaria indígena há oito círculos, de diferentes dimensões, formados por camadas sucessivas de circunferências. Esse recurso na construção de circunferências é utilizado pelo pintor romeno na obra supramencionada. Ambos os artistas, o ameríndio e Brauner, trabalham a matéria de modo riscá-la para obter tais circunferências.

Não procuramos afirmar em nossa pesquisa que as obras de Brauner possuem parentesco direto com obras da arte pré-colombiana. Estamos apenas indicando o quanto o pensamento estilístico e estético de Brauner foi influenciado, direta ou indiretamente, por obras que chegaram ao continente europeu provenientes daquelas culturas. Nossa aproximação não é original. Basta citarmos Maurer que de modo bastante inteligente, nos conduz a estabelecer relações entre as pinturas num manto de couro de bisão e penas de aves, produzido pelos índios Hidatsa da Dakota<sup>136</sup>, na fronteira dos Estados Unidos com o Canadá, e *Prelude to a Civilization*, de 1954<sup>137</sup>, de Brauner. Na obra do pintor romeno, encontramos pequenos seres antropomórficos pintados sobre o desenho de um animal, provavelmente um bisão. A obra de Brauner obedece a mesma estrutura do manto, na medida em que na pintura sobre couro, os indígenas significam entidades ligadas as mais variadas

---

<sup>135</sup>cf. anexo p.51.

<sup>136</sup>cf. anexo p.103.

<sup>137</sup>cf. anexo p.067.

atividades cotidianas, e Brauner pinta criaturas que pertencem a sua realidade diária, uma realidade galgada em suas formulações poético-pictóricas.<sup>138</sup>

Na mesma direção de nossa argumentação, há um momento importante na obra de Brauner que não pode ser ignorado, no que concerne à influência que a arte pré-colombiana exerceu sobre sua produção artística. Esse momento é elucidado pelo artista à medida que ele mesmo cria o termo “tropisme totémique”, para identificar seu processo de leitura dos mistérios e da magia em sua arte. Não sabemos quando o pintor criou essa denominação, mas a encontramos pela primeira vez em uma entrevista de 1947, concedida a Jouffroy.<sup>139</sup> Segundo Brauner:

Quand on pense à l'histoire de la vie, les notions culturelles sont pulvérisées. Elles font place à l'univers des émotions et des sentiments. Le tropisme totémique est cette force qui, d'une manière absolument inconsciente, nous pousse à œuvrer en art. Cette force n'a rien à voir ni avec une réalité économique, ni avec la philosophie, mais elle nous pousse à œuvrer envers et contre tout. J'appelle totémique cette continuelle imitation qui se fait en hommage aux sources ancestrales. Car le tropisme est un mouvement général de l'esprit, du corps, de l'être\_\_ comme celui d'un insecte attiré par la lumière. L'Éternel retour, toujours, comme loi cachée de la Volonté de puissance.<sup>140</sup>

<sup>138</sup> Maurer assinala ainda a semelhança entre as criaturas de *Prelude to a Civilization* e os códices astecas. cf. RUBIN, op. cit., p.584.

<sup>139</sup> cf. JOUFFROY, 1995, p.25.

<sup>140</sup> Brauner responde à seguinte pergunta de Jouffroy: “A quelle nécessité profonde obéis-tu ou crois-tu obéir en peignant ce que tu peins?”. Idem, ibidem, p.25-6, destaque nosso.

O totemismo é um termo que já nos anos 40 possui sua própria história dentro da psicanálise, da psicologia e da antropologia, entre outras ciências<sup>141</sup>. O pintor romeno, entretanto, não está muito preocupado com as demonstrações dessas ciências. A partir de 1947, Brauner passa, à sua maneira, a desenvolver pinturas que lembram, citam e desenvolvem o tema do totem<sup>142</sup>. Obras como *La Vie d'une petite fille*, de 1947, e *Totem de la Subjectivité blessé II*, de 1948<sup>143</sup>, são exemplos da utilização do conceito e das obras totêmicas dos índios norte-americanos.

Brauner demonstra com essa expressão e essas obras que totem não é apenas um objeto artístico exótico, e sim um conceito muito caro para a compreensão do pensamento humano. Na arte de Brauner, o totemismo deixa de ser uma pequena fração das suas teorias e passa ao centro de toda a sua produção:

Le tableau, surgi des plus profondes zones de l'instinct, fait appel à l'instinct, **communication sans préjugé**. Le sujet du tableau est totémique; le tableau est donc magique, il établit des rapports incantatoires et directs avec les grandes rêveries primitives, rêveries matérielles. L'acheminement, en nous, du contenu du tableau à travers sa forme-apparence, est le raccourci de toute l'histoire

<sup>141</sup>Basta que lembrarmos de duas obras capitais que tratam do totemismo: *O ramo de ouro*, de Frazer, e *Totem e Tabu*, de Freud.

<sup>142</sup>Estamos considerando *totem* tanto como uma idéia ritual de revelação ao indivíduo quanto como o objeto artístico produzido pelos indígenas norte-americanos. A palavra *totem*, segundo Alexander, é um termo muito antigo. "Sa véritable signification est: gardien personnel ou puissance tutélaire appartenant à l'homme pris individuellement. Il est souvent représenté dans sa médecine (paquet-fétiche) ou peint sur ses vêtements ou ses objets personnels sous formes d'un portrait ou d'un symbole..."; cf. ALEXANDER, 1962, p.259. O etnólogo francês Lucien Lévy-Bruhl viu no totem uma expressão concreta daquilo que ele chamava de "participação mística", que é a relação que o homem primitivo possuía com a natureza, pois muitos acreditavam que suas almas estavam divididas em duas partes (uma parte no corpo humano e outra num animal ou vegetal). Embora os conceitos científicos sobre totem, no século XX, compreendam todo o mundo "primitivo", nós fazemos uso dele para identificar apenas a arte ameríndia e o seu simbolismo específico.

<sup>143</sup>cf. anexos pp. 56 e 62.

naturelle en développement: condex du totem universel de la vie. S'intégrer au tableau en l'intégrant.<sup>144</sup>

O processo de *totemização* da obra de Brauner é longo, e nele estão incluídas as obras do MASP. Nesse processo, o desenvolvimento da linha foi muito importante. Nos quadros produzidos a partir de 1946, encontramos dois aspectos predominantes: os vazados e as amplas superfícies geometrizadas. Os jogos vazados, como em *Arquitetura Pentacular*, podem ser comparados a obras primitivas, como, por exemplo, uma tapeçaria de lã tingida e as fibras de cedro, encontradas em *Elingit*, no Alasca<sup>145</sup>. Nessa última obra, encontramos uma organização plástica que poderia ter influenciado Brauner. A peça é simétrica. Nela, encontramos o jogo da imagem dupla, um rosto que contém em si outro rosto. Há definição dos espaços por meio de uma geometrização, mas não efetivamente rigorosa. Os volumes são coloridos de modo a destacar o fundo, num jogo de vazados.

Essa proximidade de Brauner com as artes primitivas marcou uma passagem de estilo no início dos anos 40, principalmente com o surgimento de composições ornamentais. Isso não aconteceu apenas pela nova maneira como o artista romeno começava a ver a arte dos primitivos, mas, também, devido a sua leitura da “primitividade moderna” na arte de seus contemporâneos. Entre esses contemporâneos, ninguém parece ter mais importância para nossa pesquisa do que Paul Klee. Contudo, antes de adentrarmos na produção artística do pintor suíço,

<sup>144</sup>cf. GALLERIE SCHWARZ, 1962, p.12.

devemos indicar como *Arquitetura Pentacular* é um importante personagem na mudança estilística nos anos 40.

### 3.3 Ornamento e simetria

De uma maneira bastante resumida podemos dizer que no período datado entre 1942 e 1949, o qual nós podemos denominar como o “período da cera”<sup>146</sup>, a representação de Brauner deixa de ser tridimensional e passa a dar lugar a uma figuração mais bidimensional. Nesse mesmo período, graças em parte à invenção do *Conglomer*<sup>147</sup>, Brauner deixa de pintar uma sucessão de figuras em profundidade e as transforma em figuras justapostas. A identidade das formas é determinada pelo contorno, por uma cisão na matéria, que quando existe é regular e aplicada por um traço firme. Ele passa a utilizar tipos estilísticos tradicionais; o mais comum é o motivo ornamental, geométrico.

Acreditamos que apenas o quadro datado de 15 de setembro de 1946, denominado *Mineur Demineur*, uma obra a cera<sup>148</sup>, possa equiparar-se à *Arquitetura Pentacular* como o melhor exemplo do modo pelo qual Brauner utilizou o ornamento, mais precisamente, as formas decorativas geométricas<sup>149</sup>. A utilização

---

<sup>145</sup>cf. RUBIN, op. cit. p.137.

<sup>146</sup> Estaremos estudando a técnica e a utilização dessa matéria no cap. IV, p.73

<sup>147</sup> cf. capítulo II, p.24.

<sup>148</sup> cf. anexo p. 53.

<sup>149</sup> No que concerne ao estilo, a simetria é a grande diferença entre *Arquitetura Pentacular* e o *Mineur Demineur*, trataremos disso mais adiante.

desse recurso não é estranho à estética arqueológica de Brauner. O ornamento é, talvez, como salienta Focillon “*le premier alphabet de la pensée humaine*” *aus prises avec l’espace*<sup>150</sup>, e nessa ótica, Brauner parece que estava fascinado com essa linguagem tão antiga.

A significação ornamental em Brauner pode ser conferida tanto em *Arquitetura Pentacular*, já referida, quanto em *Mineur Demineur* e *Solivan*<sup>151</sup>, de 1946, *Miroir de l’incréé* e *Offrandes de contraires*, ambas de 1945, *Vorba* de 1948 e; *Là-bas* e *Agolo*, ambas de 1949. Brauner, como Focillon, parece ver no ornamento não um “*graphisme abstrait évoluant dans un espace quelconque*, mais que *la forme ornementale crée ses modes de l’espace*, ou plutôt, *car ces notions sont inséparablement liées, qu’espace et forme s’engendrent réciproquement dans ce domaine, avec la même liberté à l’égard de l’objet, selon les mêmes las par rapport à eux-mêmes.*<sup>152</sup>

Por meio do esquema ornamental, Brauner tenta dar ao significante um valor maior, ou seja, os signos dispostos, não aderem, imediatamente, a um objeto da natureza exterior, como podemos verificar em *Arquitetura Pentacular*. O seu significado não pode ser automaticamente medido por objetos da experiência comum. Com o ornamento, Brauner utiliza sua leitura simbólica do mundo no sentido oposto: ele não pretende conferir a cada signo um significado exterior, numa natureza distante, a própria obra.

<sup>150</sup> cf. FOCILLON, 1984, p. 27.

<sup>151</sup> cf. anexo p.49.

<sup>152</sup> cf. FOCILLON, 1984, p.42

Como podemos verificar nas obras supramencionadas, falar de ornamento na obra de Brauner é falar de simetria. A simetria, no sentido estrito, é “*la relation entre deux figures géométriques qui se correspondent point par point de par et d'autre d'un repère central*”.<sup>153</sup> Esse artifício encontrado em diferentes artes não possui o mesmo valor nas diferentes culturas e épocas em que foi utilizado. Embora muito desprestigiada no século XX, a simetria tem um papel importante na obra do pintor. Alexandrian, que dá à obra de Brauner uma interpretação heideggeriana, insiste que o *ser* no mundo, de onde provém a arte singular de Brauner, está marcado pelo sinal do infinito<sup>154</sup>. O símbolo do infinito, representado como  $\infty$ , é simultaneamente um símbolo da simetria e uma das assinaturas prediletas de Brauner, a partir de 1947. Como tudo em sua obra, a simetria transforma-se em um símbolo de transcendência espiritual, como podemos ver em *Rencontre avec moi-même aux chats du monde*, uma tela a óleo de 1948<sup>155</sup>, em que a simetria é utilizada para transformar a obra numa menção clara à idéia de espelho e suas inúmeras acepções simbólicas. Outras obras clássicas da produção brauneriana, no que concerne à simetria, são *Signe*<sup>156</sup>, de 1942-45, e *La Source*, de 1946<sup>157</sup>.

Neste momento de nossa pesquisa, é necessário estabelecer uma distinção. Nem toda obra de Brauner em que podemos encontrar a simetria é uma obra que apresenta recursos ornamentais. É o caso das três últimas obras apresentadas. Mas o

<sup>153</sup> cf. SOURIAU, 1990, p.1329.

<sup>154</sup> cf. SARANE, 1968, p.32.

<sup>155</sup> cf. anexo p. 60.

<sup>156</sup> cf. anexo p. 30.

<sup>157</sup> cf. anexo p. 50.

ornamento de Brauner é, geralmente, simétrico<sup>158</sup>. Pelo menos aquele que se apresenta por meio de motivos decorativos geométricos possui essa característica.

Entre os exemplos de ornamento simétrico, na obra de Brauner, está *Arquitetura Pentacular*. A obra do MASP não possui o rigor que muitos poderiam exigir quando a questão discutida envolve simetria e formas geométricas. Brauner não estava preocupado se o círculo da esquerda possui o mesmo tamanho daquele à direita. Nesse caso particular, sua preocupação, aparentemente, é a de criar um estrutura espelhada, que está apoiada num jogo de pesos correlatos. O jogo “par e ímpar”, nome pelo qual Semin resumiu a queda de braços entre as culturas que produzem arte como ilusão da vida - uma arte ímpar, um pouco caótica -, e culturas em que a arte reflete a organização do mundo, estável, simétrica – uma arte par.<sup>159</sup> Levando em conta essa avaliação, talvez, Brauner tenha utilizado a simetria para recompor um universo de criaturas absurdas, com o qual ele mantinha um diálogo difícil. O recurso pode ter sido a sua maneira de lidar com o misterioso mundo inconsciente.

Em todo caso, a organização de figuras geométricas enfileiradas, formando um estrato homogêneo sobreposto a um outro estrato com as mesmas características, pode ser encontrada em outras obras. Em *Miroir de l'incrée*<sup>160</sup> e *Offrandes des contraires*<sup>161</sup>, ambas de 1945, encontramos personagens que trajam vestidos compostos com o mesmo princípio organizacional citado. A semelhança é

<sup>158</sup> A exceção mais evidente é a tela a cerra denominada *Mineur Demineur*, de 1946.

<sup>159</sup> cf. SEMIN, op. cit, p.239.

<sup>160</sup> cf. anexo p.41.

impressionate. Se pegarmos, por exemplo, o vestido da personagem representada à esquerda na cera *Miroir de l'incr  e* e a isolarmos, temos uma "arquitetura" bastante pr oxima   aquela que pode ser encontrada em *Arquitetura Pentacular*.

Brauner costuma escolher as roupas de suas personagens para colocar ornamentos.   o caso das vestes dos xamãs que encontramos nas obras *L -bas*, *Agolo* e *Vorba*<sup>162</sup>. O detalhe ornamental da roupa do "mago primitivo" de *L -bas*, por exemplo,   formado pela mesma organiza o estrutural que podemos encontrar em *Arquitetura Pentacular*, até mesmo na utiliza o do amarelo, como cor predominante.

Nós não sabemos o porquê, mas a introdu o do ornamento e da simetria parece surgir na obra de Brauner apenas depois da introdu o da cera na sua produ o artística. Tal introdu o conferiu   linha um caráter mais arqueológico, mais violento na obra do pintor. Na mesma ordem, a simetria e o ornamento surgem como fatores estabilizadores, contra-pesos. Podemos ver esse tipo de conflito, guardadas as propor es e as especificidades, em artistas como Wols, nos anos 40<sup>163</sup>, e L cio Montana, nos anos 50.

Brauner faz de seu lápis um bisturi poderoso.<sup>164</sup> Ele faz questão de deixar esse aspecto da linha muito claro, visto que ele passa a riscar a tela após a aplica o da cera, intervindo no desenho subjacente. A linha passa a cavar um espaço no quadro, procurar sua predominância sobre a cor. Essa   a realidade de *Arquitetura*

<sup>161</sup> cf. anexo p. 41.

<sup>162</sup> cf. anexos pp. 66 e 61, respectivamente.

<sup>163</sup> cf. anexo p. 85.

*Pentacular*. Uma obra que nos parece exemplar para entender a produção de Brauner como um ponto entre a tradição iconográfica ornamental, a violência controlada da linha, e a obra clínica e minuciosa de Klee.

### 3.4 Arquiteturas de Klee

Brauner entrou em contato com o trabalho do pintor suíço Paul Klee, provavelmente, antes de sua primeira viagem a Paris, em 1925. Em 1924, houve uma exposição em Bucareste, organizada pela revista vanguardista *Contemporamul*, da qual o pintor romeno fazia parte, onde foram colocados lado a lado obras de Klee, Arp, Brancusi e objetos e máscaras oceânicas.<sup>165</sup> Segundo Vanci-Perahim a primeira exposição de Brauner, ocorrida no mesmo ano, na sala Mozart de Bucareste, possuía semelhanças com as de Klee, Arp, Brancusi e Schwitters.<sup>166</sup>

Tudo aponta que sua obra indicava, neste período, um conhecimento bastante consciente da obra de Klee, o que não parece ser estranho, pois o pintor suíço já era bastante conhecido no final do segundo decênio. Além disso, Brauner, durante a sua primeira estada em Paris, visitou duas exposições nas quais encontravam-se obras do pintor suíço. Foi nessa ocasião que Brauner deve ter conhecido algum trabalho muito importante de Klee e que deve ter afetado a percepção criadora do romeno.

---

<sup>164</sup> Antecipa com a cera o que Fontana fará depois com a tela; cf. anexo p.88.

<sup>165</sup> cf. SEMIN, op. cit., p.23.

<sup>166</sup> cf. VANCI-PÉRAHIM in MUSÉE d'ART MODERNE SAINT-ETIENN, 1996, p.09.

*Quadro sobre mural* de 1924<sup>167</sup> pode ter sido exposto por Klee, em 1926, na primeira exposição de pintores surrealistas na Galeria Pierre em Paris. É contudo certo, que essa tela esteve presente em sua exposição individual na Galeria Vavin-Raspail, no mesmo ano e na capital francesa<sup>168</sup>. Essas duas exposições foram a derradeira possibilidade que Brauner teve para conhecer a obra de Paul Klee. Essa tela é muito importante para compreendermos como, duas décadas depois, Brauner produziu *Arquitetura Pentacular*. Na obra de Klee, encontramos uma estrutura vazada que é constituída por várias camadas. A construção é composta pelos mais variados elementos geométricos enfileirados para compor uma camada da estrutura. Nesse mural, sucedem-se pequenos triângulos, retângulos, losangos, trapézios, circunferências que se articulam e formam um constructo compacto e uno, mas que graças às cores e à assimetria das linhas não consegue manter a rigidez e a estabilidade. Essa é, sem dúvida, uma obra muito semelhante àquela que encontramos no MASP. Nas duas obras, os mesmos elementos geométricos são apresentados na eminente tentativa de se construir uma caligrafia.

É significativo ressaltar que, embora distante de compactuar com uma poética surrealista nos moldes em que era defendida por Breton nesse período, Klee tenha sido convidado a participar da exposição surrealista, em Paris. Não que sua obra não fizesse sentido dentro do contexto onírico que vinha se firmando no movimento surrealista, mas Klee era um professor, um mestre da Bauhaus, uma escola cuja ideologia, mesmo artística, possuía poucos pontos em comum com o surrealismo.

---

<sup>167</sup>cf. anexo p.73.

Isso pode, provavelmente, provar a independência de Klee em relação tanto à Bauhaus quanto a qualquer outro movimento que tenha tentado incorporá-lo.

Klee é um pintor que busca a autonomia da cor e da linha. Dentro de sua obra, a linha é o fio condutor. Não existe banalidade: qualquer linha é essencial em sua obra. O suíço era obcecado pelo equilíbrio. Klee era um pintor de pequenos moldes, pois o controle da obra tinha que ser total.

A relação entre a arte de Klee e a arte de Brauner pode parecer estranha, mas apenas para aqueles que vêem o primeiro como um artista “apolítico e esotérico”<sup>169</sup>, e o segundo, como um artista surrealista e, por conseguinte, politicamente engajado. Matéria de muitas controvérsias entre os estudiosos de Klee é sua distância de assuntos políticos. Atualmente, poucos estudiosos têm tanta certeza de que Klee era um homem alienado, desapontado com sua época. Quanto a Brauner, o solitário pintor romeno nunca foi um típico ser “político” nos moldes pregados por Breton. O que efetivamente interessa é o que unia ambos: o pensamento esotérico<sup>170</sup> que transformou suas obras em mensageiras de estranhas (in)visibilidades.

A matéria-prima de Klee é uma realidade cósmica que se distancia do elemento telúrico, da história e da sociedade. Klee quer ocupar o lugar “neutro”, o lugar de um deus que concebe a arte como metáfora da criação, situando-a além dos limites da realidade sócio-histórica. Brauner também almeja ir além da sociedade

---

<sup>168</sup> cf. NAUBERT-RESER, 1988.

<sup>169</sup> cf. DÜNKEL in WICK, 1989, p.26.

<sup>170</sup> Aqui, optamos por utilizar a definição do termo esotérico de Michele Dantini, apresentada num artigo intitulado “Mito, letteratura, arti figurativa in Paul Klee”, publicado pela *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 2, do Centro de Pesquisa em História da Arte e Arqueologia do IFCH/Unicamp. Nesse artigo.

histórica, mas não podemos dizer que ele a ignore, pois sua meta não é criar e sim revelar o já-criado, aquilo que paira sobre a humanidade e ela não vê. Segundo Klee, a metáfora é a criação à semelhança de “Deus”<sup>171</sup>. Para Brauner, a metáfora é a iniciação aos segredos criados pelos deuses. Não seria plausível a Brauner afirmar então: “A arte não produz o visível, mas torna visível”<sup>172</sup>? Talvez, mas essa é uma frase de Klee e, de um certo modo, é o tema de todo o seu fazer artístico. Essa adequação do discurso de um para a realidade do outro é apenas momentânea. As diferenças no modo como ambos encaram a magia que envolve o homem são tênues, mas existem.

Para Klee, por exemplo, a função da arte não é a imitação da realidade telúrica, mas a criação de uma nova ordem, um novo espaço-tempo cósmico e transcendental. Ele vê a arte como instrumento por meio do qual se torna possível transcender a realidade cotidiana. Portanto, a gênese de sua arte é a criação. Mas, no caso de Brauner, um interpretador do mundo dos sonhos arquetípos, quem pode ver o que ele vê? Segundo Brauner, poucos. Ele acredita que durante toda a história da

---

Dantini define o esotérico como “componentes culturais que são simplesmente exóticos aos olhos do intérprete...” (tradução de Paulo Sérgio Del Negro).

<sup>171</sup> A metáfora da criação é apresentada por Klee em seu diário, logo após saber da morte em combate de seu amigo, o pintor Franz Marc, em 1916: “Quando digo quem é Franz Marc, tenho que confessar ao mesmo tempo quem sou eu... Ele é mais humano, mas mais calorosamente, mais abertamente. Aos animais ele se inclina humanamente... Em Marc, a noção de terra precede a de mundo... Eu apenas busco em Deus um lugar para mim... Marc ainda era uma espécie, não uma criatura neutra... A arte é como a criação, e preserva sua validade no primeiro e no último dia. À minha arte falta a condição apaixonada da natureza humana. Não sinto pelos animais e por todos os seres um amor sinceramente telúrico. Não me inclino a eles, nem os elevo até mim. Dissolvo-me, antes, no todo, e me sinto, então, num patamar de fraternidade em relação ao próximo, a todo o meio terrestre circundante. A idéia de terra retrocede em relação à de mundo. Meu amor é distante e religioso. Todo elemento fáustico se aparta de mim. Represento um ponto de criação, longínquo e primitivo... E como não são muitos os que conseguem chegar até ele, poucos são os que consigo sensibilizar... O homem de minha obra não é uma espécie, mas um ponto cósmico... A arte é a metáfora da criação”; cf. KLEE, 1990, p.152.

<sup>172</sup> *apud* PARSTSCH, 1993, p. 54.

humanidade existiram homens e mulheres iniciados nas artes do mistério, do oculto. Seres aptos a desvendar os signos do universo. Desse modo, o pintor se vê como o instrumento que tem na arte o meio mais adequado de se comunicar. É claro que, de um modo amplo, Brauner é também um criador. Talvez para Brauner, como para Klee, a arte se torne um intermediário entre o espírito universal e a espiritualidade interior.

Argan chama a atenção para o fato de que *“ninguém contribuiu tanto como Klee (...) para demolir as barreiras entre a cultura ocidental e a cultura oriental”*<sup>173</sup>. É sintomático, pois, que Brauner era um romeno e, como tal, convivia com a experiência de um país a meio caminho entre o oriente e o ocidente. A Romênia é a mais oriental das fronteiras da cultura latina, mas é também a morada de povos oriundos da Europa oriental e da Ásia menor. A busca de Brauner por elementos sintáticos da cultura europeia oriental e suas adequações com o discurso primitivo está em plena consonância com o vocabulário de Klee.

### 3.4.1 Os desenhos da Bauhaus

Klee nunca perdeu de vista a importância do desenho<sup>174</sup>, que foi até o fim um dos componentes essenciais de sua obra. Ele sempre se manteve fiel à combinação de diversas técnicas, as quais a Bauhaus veio, de modo especial, dar um impulso<sup>175</sup>.

<sup>173</sup>cf. ARGAN, 1992, p.447.

<sup>174</sup>Klee nunca perdeu de vista a importância do desenho para sua obra. tanto que em sua citação mais famosa o desenho é o protagonista: “A Arte não reproduz o visível, mas torna-o visível. A essência do desenho seduz-

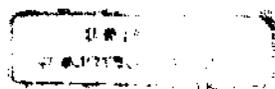
Garantindo-se as proporções, a poética de Brauner, dos anos 40, possuía um perfil muito parecido à poética de Klee do final do segundo decênio até o início dos anos 30. Brauner foi um pintor pouco afeiçoado às técnicas tradicionais. Com a descoberta de sua técnica a cera ele tornou-se cada vez mais distante delas. Como Klee, Brauner sempre apoiou o seu trabalho no desenho. Suas maiores pesquisas, entre 1943 até 1945, foram justamente, aquelas que adaptavam o seu desenho peculiar à cera. Na mesma proporção, foi a década das pequenas telas, da linguagem restrita em pequenas dimensões.

Brauner descobriu que na utilização da cera (combinada ou não com outros elementos) a linha tinha sua força concentradora contestada. Klee, décadas antes na Bauhaus, obteve o mesmo resultado com o desenho a óleo e, também, com o gesso. Com uma folha de tinta de óleo preta, ele decalcava um desenho sobre uma superfície qualquer. O resultado pode ser encontrado na célebre obra *O saltimbanco*, de 1923.<sup>176</sup> Nessa obra, as linhas delgadas parecem ligeiramente enfumaçadas ou desfiadas, acompanhadas de manchas escuras um pouco apagadas. Numa análise formal simples, o mesmo resultado será obtido por Brauner no que concerne à linha. A grande diferença é, sem dúvida, o objetivo. Klee perseguia esse resultado fugaz,

---

nos facilmente, e com razão, para o abstracto. O aspecto esquemático e fantástico da imaginação é um dado adquirido que, ao mesmo tempo, se expressa com grande exactidão. Quanto mais puro é o desenho, isto é, quanto maior é a importância atribuída à forma que está na base da representação gráfica, tanto mais deficiente é o suporte para a representação realista dos objetos visíveis." Paul Klee, *Confissões de um criador*, 1920, *apud* PARSTSCH, op. cit., p.54

<sup>175</sup>O plano fundamental da Bauhaus era o de conciliar numa mesma instituição o trabalho criativo individual do artista com o ofício laborioso do artesão. Essas duas antagonias estariam a serviço de uma produção voltada para o plano social (leia-se a "sociedade industrial"). Dessa forma, a maior ambição da Bauhaus era a de colocar um fim na inimizade entre criação livre, compreendida tradicionalmente como o papel do artista, e a técnica, lugar por excelência do artesão. Felizmente, esse plano inicial teve algum sucesso, basicamente porque na Bauhaus não se negou o difícil diálogo entre essas duas formas de conceber a produção artística.



musical da linha, enquanto Brauner não parece confortável com esse efeito visto por ele, talvez, como instável. A linha para Klee era “apenas medida<sup>177</sup>”. Ao contrário, como ressalta Semin<sup>178</sup>, Brauner via na linha uma aliada, uma forma de dizer e pensar, e não produzir, ao mesmo tempo, um limite que deveria ser densidade.

Como nos adverte Dantini, é evidente que considerando “a convivência dos arquitetos e pintores na Bauhaus, onde Klee ensinou, é natural que o edifício seja um elemento figurativo particularmente recorrente na sua obra...”<sup>179</sup>. Na obra do MASP, *Arquitetura Pentacular*, é inegável vê-la como um constructo arquitetônico dos desenhos de Klee dos anos 20<sup>180</sup>. Os desenhos são muito mais importantes para compreender a tela de Brauner que as demais obras do suíço. Isso se deve pelo fato de que o tratamento da linha é o elemento em que Brauner aproxima-se de Klee. O mesmo não acontece com a cor, pois embora ela tivesse uma função primordial na obra do romeno, a cor não apresenta a mesma autonomia e desenvoltura que na obra de Klee. A cor de *Arquitetura Pentacular*, por exemplo, comparada às pesquisas cromáticas de Klee, é antes uma expressão aprisionada por uma caligrafia, uma escrita que precede a cor e parece subjugar-la.

<sup>176</sup>cf. anexo p. 72.

<sup>177</sup>“A cor é, em primeiro lugar, qualidade. Em segundo lugar, é densidade, porque não tem apenas intensidade, mas também um grau de claridade. Em terceiro lugar, é ainda medida, porque, para além dos valores anteriores, tem os seus limites, a sua amplitude, a sua extensão, o seu lado mensurável. O claro-escuro é, primeiro, densidade e, depois na sua extensão ou nos seus limites, é medida. Mas, a linha é apenas medida.” Paul Klee. Conferências em Janeiro de 1924. Idem, *ibidem*, 14.

<sup>178</sup>cf. SEMIN, op. cit., p.146.

<sup>179</sup>cf. DANTINI, 1997.

<sup>180</sup>Nossa pesquisa preocupa-se com a produção dos desenhos dos anos 20 que constroem e reconstróem arquiteturas particulares e que foram produzidos para a confecção de um livro intitulado *Bildenerische Gestaltungslehre*, que permaneceu inacabado. Klee, na Bauhaus, preocupou-se com duas grandes teorias: a teoria da forma e a teoria da cor. A teoria da forma é aquela que mais nos interessa.

Klee sempre concedeu maior importância ao conhecimento racional das leis que regem a arte e a natureza, tanto que desde o início de suas reflexões, elas estão intimamente relacionadas com a questão do pensar-fazer arquitetura. Ele escreve em seu diário, em 1903, sobre a sua viagem a Itália, realizada em 1902: *“Embora se trate de construções voltadas para uma determinada finalidade, essa forma de manifestação da arte preservou sua pureza com uma uniformidade maior do que as obras de outras formas de arte. Seu organismo espacial foi para mim a escola, o ensinamento mais salutar; falo do ponto de vista exclusivamente formal, como todo e qualquer profissional. Ser um Profissional é o primeiro passo indispensável para se galgar a estágios mais elevados. Pelo fato de as inter-relações entre as partes que as compõem serem obviamente calculáveis, a obra de arte arquitetônica oferece ao ingênuo iniciante um treinamento mais rápido do que os quadros ou mesmo a ‘natureza’. Uma vez entendido o aspecto numérico no conceito “organismo”, o estudo da natureza desenvolve-se com maior facilidade e acuidade”*(§536)<sup>181</sup>.

É necessário salientar que Klee não se preocupa com a arquitetura em si, mas com a representação pictural do projeto arquitetônico. A Bauhaus só teve o seu departamento de arquitetura sob a direção de Hannes Meyer em 1927, por falta de recursos. Mas isso não impediu Klee e outros artistas, entre eles os arquitetos Gropius e Breuer, de incitar a compreensão e a execução de projetos arquitetônicos. Klee via na arquitetura uma excelente maneira de ordenar as possibilidades construtivas de um quadro.

---

<sup>181</sup>cf. KLEE, 1990, p. 174.

Para a produção de sua teoria da forma, Klee segue pelo raciocínio analítico-elementar, à semelhança de Kandinsky<sup>182</sup>. Ele disserta sobre os três elementos básicos da representação: o ponto, a linha e o plano. Mas, ao contrário do pintor russo, Klee quer elucidar instrumentos capazes de investigar os diferentes estágios da criação artística. Para ele, mais importante do que o produto da arte é o seu processo de execução que nunca termina, pois Klee compreende no processo criador a recepção que de uma maneira ou de outra reconstrói as etapas subsequentes e infinitas, até quando o objeto é percebido.

Ele inicia sua teoria discordando de Kandinsky, para quem a unidade conceitual mínima da representação é o ponto. Para Klee, o ponto só pode estar em movimento na eminência de criar uma linha. Dessa forma, o que interessa para Klee é a criação da linha<sup>183</sup>, que acaba como o elemento primeiro de suas reflexões.

De nosso ponto de vista, esses dados são importantes para se compreender a questão central na teoria da forma de Klee: a estrutura. A questão da estrutura para Klee é de natureza essencialmente plástica e não pode ser confundida com um problema de material. A estrutura existe quando aparece um elemento repetido no quadro com uma frequência rítmica planejada. Esses ritmos estruturais podem ter duas naturezas: os primitivos e os superiores. Os primitivos são a repetição de unidades puras, como o quadrado e o triângulo. Os superiores nascem quando

---

<sup>182</sup>cf. KANDINSKY, 1987.

<sup>183</sup>A linha é dividida em 3 categorias: - a linha ativa: é aquela que percorre livremente planos imaginários; - a linha medial: é aquela que circunscreve uma forma plana, como, por exemplo um quadrado, um triângulo, uma elipse); - a linha passiva: é aquela que sugere o limite exterior de uma superfície de cor; cf. KLEE, op. cit, p.207.

alternam-se elementos de desiguais medidas ou de pesos diferentes. Essas estruturas rítmicas são, segundo Klee, divisíveis, o que não afetaria a sua constituição. É a noção contrária do que ele chama de “divisões individuais”, que não são repetições de unidades iguais e, portanto, perdem sua unidade substancial caso sejam divididas. Klee faz questão de salientar que as formas indivisíveis não excluem as formas estruturais rítmicas. Nesse ponto de sua teoria, é plausível a influência do músico Klee sobre o artista plástico.<sup>184</sup>

Vamos voltar à questão da linha para esclarecer outro procedimento estético de Klee. Para tanto, citaremos um trecho de sua correspondência: “*Vamos nos deter, por ora, no meio mais primitivo: a linha. Na antigüidade dos povos, tempo em que escrita e desenho ainda coincidiam, ela era o elemento por excelência. Também nossas crianças na maioria das vezes começam com ela...*”.<sup>185</sup> Escolhemos essas palavras escritas por Klee à sua mulher em 1922, e delas podemos retirar uma relação plausível entre o pensamento estético de Klee e o de Brauner. Ambos compreendem a linha como a forma primeira de uma escrita que não pode ser interpretada pela razão, mas pode apenas ser disciplinada por ela. A escrita da criança, para Klee, não nasce ingênua; pelo contrário, nasce velha.<sup>186</sup> Esse é, pois, o símbolo da ratificação de uma aliança entre a natureza e o espírito do homem. O mesmo processo pelo qual Brauner acredita que a humanidade é um constructo do grande espírito que se movimenta na mesma direção, para todos aqueles que não

<sup>184</sup>idem, vol I, 1992.

<sup>185</sup>cf. PARSTACH, op. cit, p.89

<sup>186</sup>Devo essa idéia a ARGAN, 1992, p.450.

perderam a capacidade de reconhecer a escrita sagrada nas inúmeras determinações que a arte pode nos oferecer.

É dentro dessa órbita que o desenho de Klee, *Homme of the Opera Bouffe* de 1925<sup>187</sup>, encaixa-se. Nesse desenho, encontramos um edifício em que a estrutura interna e a externa se fundem no mesmo plano. Trata-se, sem dúvida, de uma figuração, à medida em que o pintor suíço nos apresenta estruturas geométricas que facilmente podem se reconhecidas como escadas, janelas, pilares, etc. As linhas são mediais.<sup>188</sup> Ele reconstrói o edifício através de uma visão fragmentada. Nesse ponto, já podemos reconhecer um dos traços predominantes da obra de Klee, que é justamente utilização de leis elementares de ordem e equilíbrio para conceder à obra um espécie de desorganização e desequilíbrio aparentes, falsos. Basta olhar para a configuração dos pesos dos elementos geométricos, principalmente para as formas elípticas que são verdadeiros constructos de sustentação. De qualquer forma, o importante desse desenho é o modo como Klee nos apresenta seu constructo. Ele não obedece a uma seqüência, uma ordem que se aproxime da tela *Quadro sobre Mural*, do ano anterior.<sup>189</sup> Basicamente, porque Klee pretendeu nesse desenho romper com as fronteiras entre os espaços internos e externos, resultando em um amontoado geométrico.

---

<sup>187</sup>cf. anexo p. 74.

<sup>188</sup>cf. nota nº 183, p. 65.

<sup>189</sup>cf. anexo p. 73.

Nesse sentido podemos citar *African Village Scene*, de 1925.<sup>190</sup> O caso desse desenho é emblemático, pois ao representar uma cidade africana, Klee coloca lado a lado construções imponentes da cultura ocidental (óperas, igrejas, palácios) com as frágeis edificações africanas<sup>191</sup>. Klee executa tal desenho tendo em vista sua última viagem ao Egito (1924). Nela, ainda podemos encontrar estruturas descompassadas que acabam formando um edifício uno, adornado de pequenas inscrições típicas da leitura iconográfica que Klee faz da arte africana, como, por exemplo, uma pequena máscara na parte inferior da construção. Mas o que esse desenho acrescenta por meio de um pequeno detalhe, em sua parte superior, é a formação de camadas alternadas que, na mesma lógica de *Arquitetura Pentacular*, sustentam a construção. É indiscutível a percepção do desenho como uma forma de escrita particular. Nesse aspecto, esse desenho tem muito mais dos anagramas orientais do que da linguagem africana.

O nanquim de Klee produziu nos anos posteriores obras como *Faubourg de Berida*<sup>192</sup>, de 1927, de nítida inspiração ameríndia. Nesse desenho, a predominância do triângulo e da pirâmide são fortes indícios de que Klee também utilizava signos das culturas pré-colombianas. A obra é de uma riqueza ímpar. Nela podemos encontrar, ainda, algumas construções, como uma pirâmide, um barco e outras edificações, que, de modo ambíguo, também podem ser ornamentos ou esculturas. Algo que está em perfeita consonância com a ideologia da Bauhaus, à medida que se

<sup>190</sup>cf. anexo p. 75.

<sup>191</sup>Ele prefere não representar as sólidas pirâmides egípcias ou a econômica arquitetura árabe do norte da África. Klee opta pela cidade-tribo, mais exótica e, talvez, mais misteriosa.

dilui as arbitrárias diferenças entre arte e artesanato. Nesse desenho, as teorias de Klee que traçam um paralelo entre as artes plásticas e a música são visíveis. O pintor suíço esboça praticamente todas as suas teorias sobre a forma. Encontramos estruturas rítmicas divisíveis; identificamos as relações entre o movimento e estruturas uniformes e alternadas; temos jogos de pesos entre zonas claras e escuras; temos o que ele denomina *dinâmicas de densidade*, através de uma orientação do espaço na forma de uma caligrafia musical. Podemos ver, ainda, o que ele chama de *medidas artificiais e naturais*, dentro de sua concepção de *crescendo* e *decrescendo*. Todo o desenho é executado sobre uma superfície delimitada por delgadas linhas. Parece um exercício infantil de caligrafia, e nele podemos encontrar formas geométricas na mesma lógica (como círculos dentro de quadrados, triângulos e losangos) que Brauner usa para construir *Arquitetura Pentacular*. Trata-se, sobretudo, de uma obra inspirada na construção de uma partitura musical. Há elementos musicais, nessa obra, que pode ser considerada uma síntese do pintor e músico Klee.

De suma importância, também, são três desenhos de 1927<sup>193</sup>, que foram criados juntos para exemplificar modelos de medição artificial de aumento ou diminuição. Esses desenhos estão contidos na *Teoria da Forma e da Figuração*<sup>194</sup>, de Klee. São todos produzidos com nanquim e denominados *Chuva*; *Pagode sobre a água* e *Cidade das Catedrais*. Ao nos depararmos com esses desenhos, fica difícil

---

<sup>192</sup> cf. anexo p.77.

<sup>193</sup> cf. anexo p.79.

<sup>194</sup> cf. KLEE, 1992, vol.I.

duvidar que Brauner não chegou a conhecê-los. O primeiro desenho de Klee é de uma simplicidade extrema. Dele constam oito construções invertidas, de diferentes formatos e tamanhos, estruturadas em camadas formadas por pequenos componentes geométricos. Já há total equilíbrio entre os elementos geométricos, como na obra de Brauner; no entanto, tal equilíbrio não garante a estabilidade das construções. Nesse caso, podemos compreender que o que Klee pretende é testar a capacidade das estruturas rítmicas de permanecerem equilibradas, mesmo que, dispostas inversamente. O próprio Klee denomina de *valor de ordem artificial*, ou seja, uma prova com elementos estruturais livres ou justapostos que mesmo desafiando a lógica das leis naturais, podem, na lógica das leis criativas, permanecer como unidades crescentes.

No segundo desenho, há seis edificações, onde três delas estão invertidas, e as outras três, não. O acabamento do desenho e a definição das linhas são bem melhores que no desenho anterior. Nele, alternam-se o valor de ordem artificial e natural. No último desenho, as construções são sete. O acabamento é semelhante ao desenho do meio. Em todos eles, contudo, existe uma incerteza no que se refere à manutenção dos edifícios, que parecem feitos de cartas de baralho e que, a qualquer intervenção, podem ruir.

Dentro dessa instabilidade, Klee produz, no mesmo ano, obras em que os elementos geométricos dispostos em camadas surgem como formas organizadoras

“totais” dos espaços. Como exemplos, temos *Ville des lagunes*<sup>195</sup> e *The Great Dome*<sup>196</sup> nas quais encontramos uma organização milimétrica das organizações arquitetônicas em conhecidos edifícios de Moscou<sup>197</sup> e Roma. As linhas delgadas parecem pertencer ao mesmo gesto criador. De modo quase obsessivo, Klee dá-nos a impressão de que qualquer elemento fora de seu lugar coloca em risco a construção. Por motivos diferentes, estamos diante da mesma questão: a instabilidade. A diferença é que nessas últimas obras, o rigor da linha é convulsivamente minado pelo rigor da linha. Um paradoxo muito importante na obra do artista suíço. Nesse ponto, existe uma das maiores ironias de Klee: como organizar um sólido através de estruturas rítmicas repetidas, de tal modo que, ao invés de uma rigidez total, essas edificações guardem em sua composição um germe de instabilidade? Klee intensificou a repetição das formas geométricas, diminuiu o espaço entre elas, condicionou todas as estruturas para a vertical e inclinou parte dos módulos de repetição. Em outras palavras, Klee utilizou-se da própria noção de medida e estabilidade para colocá-las em xeque.

Não podemos deixar de acreditar que Brauner conhecia os desenhos de Klee, especialmente esses que citamos. Basicamente, porque Klee realizou seguidas exposições entre o eixo França-Alemanha-Suíça. Contudo, se os desenhos não foram colocados ao alcance do romeno nos anos 20 e 30 - algo improvável -, Brauner

<sup>195</sup>cf. anexo p. 80.

<sup>196</sup>cf. anexo p.81.

<sup>197</sup>Embora a semelhança com a arquitetura moscovita seja plausível, Klee executa seu desenho com uma notável capacidade de síntese, pois, para representar essa arquitetura, ele utiliza-se do conceito de muralha (visto sua aproximação com o Oriente, a própria muralha da China). É necessário, contudo, indagar com que

certamente conheceu obras como *Casas Florentinas*, de 1926<sup>198</sup>, *A Leaf from the Town Records*, de 1928<sup>199</sup>, e *Pastoral*, de 1927<sup>200</sup>. Essas produções pertencem a série de composições estruturais que marcam a produção de Klee entre 1924 e 1929.

Mediante a sua objetividade e a sua distância da figuração, *Arquitetura Pentacular* é, efetivamente, uma obra singular na produção de Brauner. Nossa ousadia ao apontar seu parentesco com os desenhos de Klee pode ser justificada apenas porque não possuímos outras obras semelhantes a ela na carreira de Brauner e, portanto, o único recurso foi o de procurar algo fora dela. Não deixa de ser uma hipótese a idéia de ver nessa obra uma influência da linha, da ordem e da estrutura de Klee. Isto, de modo algum, nos desautoriza a classificar *Arquitetura Pentacular* como uma construção de valor, dentro da ordem natural que se estrutura com linhas ativas em que cada elemento repetitivo pode ser encaixado naquilo que Klee denomina de estruturas rítmicas divisíveis. Ressalta-se, ainda, o jogo de vazados que Brauner cria, e que estão em total consonância com as dinâmicas de densidade de Klee, nas quais a regra básica é a de preencher os volumes com elementos cromáticos ascendentes ou descendentes, conforme o efeito que se deseja. É arbitrário dizer que Brauner conheceu essas teorias. Mesmo que as conhecesse, ele não deve tê-las levado a sério, visto que o pintor não era receptivo à normalização. No entanto, não podemos duvidar da intuição do artista romeno diante dessas obras.

---

intenção Klee representou Moscou, e por conseguinte, a União Soviética, como uma muralha. Não encontramos subsídios para qualquer especulação, mas ela não deve ser subestimada ou ignorada.

<sup>198</sup> cf. anexo p. 76.

<sup>199</sup> cf. anexo p. 82.

<sup>200</sup> cf. anexo p. 78.

Podem parecer casuais as relações, mas não eram. Para Brauner, como para Klee, as estruturas arquitetônicas são antes de mais nada escritas secretas. É nas paredes das edificações que povos como os egípcios e os astecas, por exemplo, confessavam seus desejos e medos, seus símbolos e deuses, sua compreensão do universo. É no aspecto monumental que reside a pequena mágica exercida por Klee e Brauner. São pequenos desenhos, pequenas obras que, para ambos, assemelham-se a páginas, manuscritos, pergaminhos prontos para receber uma nova revelação.

Brauner não criou uma morfogênese. Ao contrário de Klee, ele não estava preocupado em gerar uma estética da forma. Sua preocupação não era normativa: ele apenas buscava a correspondência entre elementos, uma harmonia mínima para manifestar a coerência de suas visões por meio das formas.<sup>201</sup>

### 3.5 Os anos 50 e 60.

A partir dos anos 50, Brauner começa a abandonar a linha violenta e fluida para dar lugar a jogos de massas cromáticas mais severos. A linha passa a delimitar campos de força em que o que determina a função é a cor. É o que Klee chamou de

---

<sup>201</sup> No discurso de Brauner, não há espaço para nenhuma morfogonia ou mesmo uma cromogonia, como vemos em Klee. É interessante ver como no universo das formas as obras de artistas diferentes, com concepções dispares, podem ser efetivamente aparentadas. Brauner não acreditava que os elementos formais eram o material da arte. Na medida em que o pintor suíço estabelece um diálogo entre o espírito e os signos da forma e da cor (o mesmo ocorre com Kandinsky), Brauner cessa no silêncio, sua arte versa menos da forma signíca e mais por elementos simbólicos.

linha passiva.<sup>202</sup> Já nos desenhos do final dos anos 40, o motivo central desaparece, ou fica difícil encontrar sua origem. O pintor romeno abandona definitivamente a sua vocação narrativa, presente nas obras dos anos 30. Isso aconteceu, talvez, porque Brauner passou a buscar não mais a consolidação dos elementos por meio da linha. Ele parece deixar de reunir “palavras” e passa a buscar a raiz da “Palavra”, uma busca pré-lexical da linha. Essa linha passa a ser mais discreta, ocupa um lugar mais econômico em sua obra. A série *l’Onomatomanie*<sup>203</sup> é o melhor exemplo dessa sua evolução.

No final dos anos 50, Brauner vai passar a trabalhar com a cerâmica. Suas experiências nessa área podem parecer anacrônicas e superficiais, mas de um modo pessoal elas surgem como um desenvolvimento natural do “período da cera”. É esse o ponto que estaremos enfocando no próximo capítulo: o diálogo de Brauner com a cera, tão importante para sua arte.

---

<sup>202</sup> cf. nota 183 p.81.

#### 4. A MATÉRIA

Como já dissemos, o pintor de Piatra Neamtz<sup>204</sup> apodera-se da memória da humanidade para dissecar os mistérios provenientes de seu inconsciente. Brauner é um pintor arqueológico. Um pintor que acreditava desmanchar os níveis enganosos da memória inconsciente da humanidade e, por conseguinte, revelar a alma das coisas. Descobrir, cavar, não foi para ele apenas uma questão estética, mas também religiosa e por assim dizer, política. “Tudo que se vive torna-se matéria; logo (como dissera Bergson), a matéria é memória, algo nosso que se estranha a nós e existe por conta própria”<sup>205</sup> é o que diz Argan. E é nesse diálogo entre a matéria e as forças inconscientes que Brauner vai localizar a sua prática artística. “A matéria é minha memória” é o que escreve o pintor romeno<sup>206</sup>.

Em 1942, Brauner dá um passo decisivo para sua arte. Ele deixa Marselha para refugiar-se em Celliers-de-Rousset nos Alpes suíços. Essa mudança deve-se a perseguição nazista do período<sup>207</sup>. Uma vez nos Alpes, Brauner teve dificuldades

---

<sup>203</sup> cf. *Germination* de 1955, um bom exemplo dessa série, cf. anexo p.68.

<sup>204</sup> Cidade romena onde Brauner nasceu em 15 de junho de 1903.

<sup>205</sup> cf. ARGAN, 1992, p.542

<sup>206</sup> cf. SEMIN, 1990, p.24.

<sup>207</sup> A guerra transformou a vida de Victor Brauner num amontoado de temores e problemas. Judeu, socialista e surrealista. Suas credenciais durante a ocupação alemã na França transformaram-no num alvo fácil da perseguição nazista. No início, ele fugiu para 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. Embora procedendo a incessantes tentativas, Brauner não conseguiu sair da Europa. Dancer afirma que não se pode negar que o fato de Brauner não ser um artista conhecido no início dos anos 40 nos Estados Unidos e de seus quadros só terem saído da Europa para incorporar exposições coletivas, em Tóquio em 1937 e no México em 1940, contribuíram muito para a negativa do visto: cf. DANCER, 1996, pp.19-20

para obter tintas para o seu trabalho. O pintor, então, começou a utilizar materiais alternativos, dos quais o destaque foi a cera.

Brauner teve a idéia de desenhar no papel com uma ponta de agulha. Uma vez terminado o desenho ele esfregava a cera (parafina ou cera orgânica) sobre a superfície. Depois disso, encobria toda a folha com tinta esferográfica negra ou nanquim e, enfim, raspava para aparecer o desenho em branco, como os traços dos rochedos. O traço, assim, é nitidamente unido a superfície, onde “esse suporte do objeto vive um contado mais intenso.”<sup>208</sup>

Tal processo não sobreviveu desta forma. A cera a cada nova etapa de experimentação ganhava uma nova norma. Um novo modo de ver. Em 1943, ainda, na fase inicial das experiências, Brauner escreveu:

**PROCEDE:** Sur une feuille de papier blanc, on frotte librement et avec force la cire d'une bougie, on passe ensuite sur toute cette étendu, une couche d'encre de chine délayée dans l'eau. Une fois le liquide séché, on gratte légèrement, avec une objet pointu, le dessin que l'on désire obtenir. On passe de nouveau sur toute la surface, le mélange d'encre de chine et d'eau; on attend que le tout soit sec, et on gratte cette-fois-ci au moyen d'un couteau, de manière à enlever toute la cire. Il reste un dessin d'une qualité originale et inconnue.<sup>209</sup>

O desenho a cera não deixa de ser uma adaptação da gravura ( essencialmente a água forte e a litogravura). Passo a passo, o pintor romeno foi criando novos

---

<sup>208</sup>cf. JOUFFROY, 1996, p.52.

modos de imprimir a cera no papel, na madeira ou na tela. Num certo momento, ele adiciona primeiro o nanquim, noutro há aplicação de duas camadas de nanquim, que antecede a uma camada de cera num intervalo menor. Assim por diante, as etapas deste processo são recombinações. Ora há o acréscimo de água ao nanquim, ora não há. Para delimitar os campos cromáticos, ele, as vezes, inicia o processo cortando o papel ou a madeira, ou ainda, ele simplesmente determina cada área no momento de aplicar a cera. Os modos multiplicam-se principalmente após o término da segunda guerra, com o retorno à Paris.

#### **4.1 Arquitetura Pentacular e Taça da Dúvida: autobiografia de substituição.**

Sem dúvida, houve um salto na qualidade estética de suas obras com a cera. Segundo Jouffroy, a parte mais secreta da obra de Brauner é aquela das obras realizadas com esta técnica, durante e logo após a guerra.

Por volta dos anos de 1945 e 1946, no momento em que Brauner produz as duas telas que hoje encontram-se no MASP, o pintor passa a utilizar prioritariamente a cera a cor. O método mais usual é aplicação dessa matéria sobre uma superfície qualquer. Imediatamente depois vem o nanquim, sobre o qual Brauner desenha. Logo em seguida, após a secagem, ele realiza a raspagem. No fim do processo, Brauner, ainda, insere uma camada de cera transparente. Esse é o método utilizado nas obras que estão no Brasil.

---

<sup>209</sup> *apud SEMIN, op. cit., p. 109.*

Tais obras pesquisadas por nós não se diferenciam das demais produzidas neste período. Elas pertencem, conforme explica Jouffroy, ao primeiro conjunto de obras em que Brauner começa a imprimir-se.<sup>210</sup> “Et c’est précisément à partir de ces cires de 1946, où il se presente lui-même comme un personnage mythique, que Victor entreprend de peindre, comme il le dir lui-même, diverses autobiographies de substitution”.<sup>211</sup> Trata-se de um conjunto precedente aquele que veremos nascer em 1948 com a série “Victor”, em que as obras são intituladas com neologismos procedentes da declinação do nome do pintor.

A técnica a cera elimina qualquer idéia de sombreamento e marca apenas a incidência da luz contra a cor da matéria. Mas sua principal contribuição é a criação de um novo elenco de “seres mágicos”, dos quais um exemplo é a personagem de *Taça da Dívida*. Antes de fazermos considerações sobre as novas *aparicões* de Brauner, vamos nos deter mais um pouco na técnica a cera.

#### 4.2 Os primeiros passos

A técnica nasceu de experimentos bastantes simples. Mesmo com um caráter prático Brauner não deixou de conceder a essa experiência uma dimensão mágica. A evolução inicial é marcada pela união da cera com outros elementos. Nas primeiras

---

<sup>210</sup> Não estamos afirmando que antes deste período as obras de Brauner não façam referência a sua vida ou que elas não foram engendradas da sua personalidade. Tal afirmação seria ridícula no que concerne a arte ou a qualquer objeto da linguagem. O que ocorre é que ele passa a explicitar suas fontes e as matrizes de suas reflexões nas obras. Deixa pequenas impressões signicas nas obras e constrói seus títulos com um intuito mais biográfico.

<sup>211</sup> cf. JOUFFROY, 1996, p..58

telas existe a união da cera e com o óleo, que se manterá por mais duas décadas de produção artística. Os primeiros resultados podem ser considerados rudimentares, comparados ao refinamento técnico que Brauner alcançou nos anos posteriores, mas de qualquer modo já revelam muitos indícios dessa rica produção. Entre as obras iniciais podemos destacar um quadro de cera sobre madeira com resíduos de tinta denominado como *Éruption Palladique*, duas obras confeccionadas com cera e óleo sobre painel de madeira chamadas *Les traces de l'immersion*<sup>212</sup> e *Pour le Lien* e, também, um quadro de cera sobre madeira com desenhos em nanquim, *L'Homme Idéal*<sup>213</sup>, todas de 1943. Nelas existe a necessidade de representar um corpo anatomicamente ambivalente. Em todas elas, contudo, a protagonista é a matéria, como elemento da realidade, fluxo contínuo da existência real e surreal. Seja raspada ou aplicada diretamente sobre a superfície, a cera é mais frágil, passa de um estado ao outro. Liquidifica-se e solidifica-se num tempo e num espaço peculiares.

No início de suas pesquisas a cera elimina o virtuosismo que antes caracterizava suas telas a óleo. No quadro surge um brilho novo na superfície. A luz que incide sobre a cera possui suas próprias particularidades. Está luz toma a forma de uma revelação onírica que de modo salutar remete à obra a uma outra realidade, mais interior.

Ainda nos primeiros anos (1942-44), fica patente sua incapacidade de dominar a matéria e de impor a ela o seu desenho. Rapidamente, no entanto, ele vai superando suas dificuldades e ampliando a cera em superfícies de diferentes

---

<sup>212</sup> cf. anexo p. 36.

materiais. Ele une a cera a suas descobertas anteriores como é o caso de uma obra sem título de 1944 que é produzida com casca de noz e cera sobre papel<sup>214</sup>. Neste pequeno quadro a matéria é, ainda, a protagonista. Mas não reina absoluta como nas obras precedentes. O desenho passa a obter um destaque maior. Para superar o dilema entre a cera e a linha, Brauner, inicialmente, abre mão da variedade de cores. A matéria não emerge da cor, mas sim do desenho. No quadro há apenas um rosto de perfil (a representação do olho é uma exceção na obra de Brauner, ele o apresenta de modo proporcional). Considerando-o como um retrato, mesmo que caricatural de um ser humano, não poderemos, como nos anteriores, chegar a nenhuma conclusão. Mas se o vemos como uma testemunha da batalha entre a cera e a linha de Brauner poderemos compreendê-lo como um importante ponto do seu novo discurso pictórico.

### **4.3 Da Natureza das pedras: Brancusi**

Parte desta batalha Brauner começou a definir bem antes de chegar a Suíça. Como um sagaz observador da natureza, Brauner não via os pequenos cortes que a natureza imprime sobre as pedras, animais e árvores, como meros acidentes. Para ele são marcas do tempo que é o grande ordenador do universo. Como ele mesmo escreve:

---

<sup>213</sup>cf. anexo, p. 37.

Dans mēs promenades au bord de la Durance et du torrent des Cellieurs de Rousset, dans les Alpes, j'étais attiré par les pierres, qui s'y trouvaient en grande quantité. Ces pierres ont ceci de particulier, que l'on aperçoit sur leur fond gris-noir-ardoise, des lignes blanches tenant bien à l'ensemble de la matière. Le désir de conquête de cet effet d'une grande beauté s'est immédiatement imposé à moi, et j'ai commencé tout de suite expérimentalement la recherche des lois de cet extraordinaire assemblage. C'est alors que l'idée de la bougie m'est venue et je crois que son emploi est des plus heureux pour obtenir à partir de cette donnée une image dessinée, du mariage du blanc e du noir sur une surface.<sup>215</sup>

Essa relação com a natureza incentivou o pintor a realizar cortes incisivos sobre o papel, a madeira e a cera. Ele passou a “esculpir” suas obras. Não podemos ignorar a contribuição da escultura de Brancusi nesse sentido.

A relação entre Brancusi e Brauner não é automática. Embora tenham trabalhado juntos em 1930 e ambos terem a mesma pátria de origem, a maneira como encaram a arte não pode ser considerada da mesma forma. É verdade que Brancusi também buscava na arte popular romena e na arte dos primitivos uma fonte de inspiração.<sup>216</sup> Mas isso não chega a significar uma relação fácil entre as obras desses dois artistas<sup>217</sup>. O que nos interessa, antes, é o modo como Brancusi vê a natureza e a insere na matéria do seu fazer artístico.

<sup>214</sup> cf. anexo p. 38.

<sup>215</sup> cf. SEMIN, op. cit., p. 109.

<sup>216</sup> cf. artigo de Sidney Gust in RUBIN, 1987, pp.344-367.

<sup>217</sup> Não há dúvida quanto a certas semelhanças. Mas elas parecem surgir mais da utilização de fontes comuns e menos de um contato direto entre os artistas. Um exemplo é a escultura de pedra denominada *Beijo*, uma das obras-primas de Brancusi, datado de 1910 (primeira versão). Nela encontramos significados duas figuras que se beijam e se abraçam. O detalhe que nos chama a atenção é o das mãos das personagens. O modo como

O escultor procura na natureza da matéria não uma simplificação casual, “but one arriver at simplicity in spite of oneself, as one approaches the real meaning of things”.<sup>218</sup> Ele é um dos fundadores de uma das mais caras características da arte moderna: o culto místico do material e a sua correspondente forma e conteúdo.<sup>219</sup>

Muitos dos elementos que encontraremos na fase da cera na obra de Brauner decorem desse mito. O escultor romeno é um dos primeiros artistas a significar por meio da matéria. Ela passa a “falar” e exigir novos modos e novos personagens. Brauner não ficou imune a este contato e nem a essa maneira de compreender a matéria.

Nesse sentido, a utilização da cera como uma nova dimensão da relação com a natureza e com matéria cria em Brauner uma nova consciência sobre a materialidade da obra de arte. Antes dos anos 40, não encontramos comentários do artista sobre o assunto. Com a cera, o pintor passou a ver a matéria como um objeto fora do tempo real. Cria um novo espaço e uma nova temporalidade.<sup>220</sup> Questões

---

são formadas é muito parecido com as mãos da figura feminina de *Taça da Dívida*. São traços firmes, devidamente geometrizados, os dedos todos unidos num ritmo de cortes muito semelhante a intervenção de Brauner sobre a cera. É interessante salientar, também, que o encontro desses dois romenos nos anos 30, deu-se no momento em que Brancusi dedica-se as suas esculturas verticais, próximas a ícones totêmicos (como é o caso de “Le Roi des Rois”, no final dos anos 30 ou de *Le Coq* de 1935). Tal fato pode ter influenciado as pinturas de Brauner anos mais tarde. Talvez, Brancusi tenha chamado a atenção de Brauner sobre esse aspecto da arte primitiva – o totem-, embora a interpretação dada por ambos tenha sido diferente.

<sup>218</sup> cf. READ, 1994, p.187.

<sup>219</sup> Braucusi diz: “it is while carving stone that you discover the spirit of your material and the propertus peculiar to it. Your hand thinks and follows the thoughts of the material”, *ibidem*, p.192.

<sup>220</sup> Suas obras parecem atribuir a matéria uma temporalidade mítica, e no âmbito que Brauner encara o mito, esse tempo reconstruído prostiano parece ser lentamente suprimido de sua arte. Ao interpretar a mitologia de modo pessoal, Brauner parece acentuar o poder de suprimir o tempo que o mito e a arte possuem. Ele não chega a um ant-historicisimo declarado, porque concede à matéria a capacidade de reencontrar o tempo e tentar suprimi-lo de modo a alcançar “o lugar do mistério eterno”. O que pressupõe a existência de uma “história” a ser afastada. Obras como *Taça da Dívida* parecem de modo confuso uma delicada ponte entre o pensamento de Bergson, a obra de Proust e as futuras discussões sobre mitologia e história encontradas em *Mythologiques*, tetralogia de Claude Lévi-Strauss, nos anos 60 (a tetralogia de Lévi-Strauss é formada pelas

hoje muito difundidas, mas que não seriam as mesmas sem a contribuição de Brancusi.

#### 4.4 Matéria, memória e mito

A cera precisa de signos para existir. A criação de todo um novo elenco de formas e personagens com a introdução da cera na produção de Brauner é um dos pontos fulgurantes da relação matéria-signo nas obras deste período. O pintor romeno descobre uma nova dimensão dialógica graças a essa nova materialidade que o espírito de sua obra adquiriu. Focillon escreve que enquanto a forma não é expressa na matéria, ela não passa de uma idéia do espírito, uma especulação. A matéria determina o modo como o espírito “fala”<sup>221</sup>. Brauner não descobre essa dimensão da matéria apenas em 1942. Suas reflexões são anteriores, embora o envolvimento com esta questão tenha mantido-se tímido.

*Naissance de la Matière* de 1940<sup>222</sup> é a primeira reflexão entre a dialógica matéria e signo, que pudemos encontrar na obra do artista. Essa obra é a versão de Brauner para o nascimento da matéria. O seu conteúdo místico, um pouco

---

seguintes obras: *Le Cru et le cuit*; *Du miel aux cendres*; *L'Origine des manières de table* e *L'Homme nu*). A abordagem de Lévi-Strauss está muito distante da maneira como Brauner vê a arte e os mitos. Contudo, o cientista francês, de modo diferente, colocou na pauta do dia as mesmas questões que acreditamos ver nas obras de Brauner: o difícil diálogo entre mito, história e arte.

<sup>221</sup> As reflexões sobre a forma em Focillon nos são úteis na medida em que despertam a dimensão da matéria na obra de arte. Os artistas da primeira metade do século XX foram célebres por procurar novos materiais que, simultaneamente, fossem suportes e criadores de novas linguagens. Focillon indicou de modo simples que “Or la lumière même dépend de la matière qui la reçoit, sur laquelle elle glisse par coulées ou se pose avec fermeté”. Contemporâneo de Brauner, o historiador ainda adverte que “une valeur, un ton ne dépendent pas uniquement des propriétés et des reports des éléments qui les composent, mais de la manière dont ils sont posés, c'est-à-dire “touchés” (...) La touche est structure.”; cf. Focillon, 1984, p.57

convencional, é inegável, pois ela invoca os quatro elementos formadores da matéria divina na forma de um ser hermafrodita. A representação é uma síntese simbólica, da qual trataremos no próximo capítulo.<sup>223</sup>

A partir dessa obra e da criação dos conglomerados, Brauner vai lentamente desenvolver o diálogo entre a forma material de suas *personas* e o seu significado (geralmente inacessível para os não iniciados em sua estética).

Muito mais que um novo grupo de formas, a cera exigiu uma nova reflexão na produção do artista.<sup>224</sup> Ela criou lugar para o ornamento. Abriu caminho para formas até então pouco pesquisadas, como aquelas encontradas nos desenhos de Klee nos anos 20 e para a sobreposição de elementos, tão cara a pintores como Chagal. Elementos, antes, pouco presentes na sua obra passam a ditar os caminhos percorridos pelo pintor. O grande exemplo é o modo como Brauner vai visualizar a Alquimia. Sua relação com a cera o coloca mais próximo do labor do “alquimista”. A substância passa a significar.<sup>225</sup> E com ela toda uma atitude nova do artista necessita ser repensada.

<sup>222</sup> cf. anexo p. 22.

<sup>223</sup> cf. cap. V, p.89.

<sup>224</sup> Não acreditamos que as formas precedem o conteúdo ou vice-versa. Muito menos que as técnicas são precedentes de alguma forma, ou mesmo de qualquer especulação estética (o inverso também é válido). cremos que a obra de arte deve ser compreendida como o ponto presente da criação, ou seja, é nela que está a técnica que a forma exige, o conteúdo que o signo invoca e assim por diante. Crer que Brauner possuía as formas e os “seres” que ele passa a empregar com a cera antes da utilização desta é, do nosso ponto de vista, incorreto.

<sup>225</sup> Os alquimistas possuíam uma intimidade muito grande com as questões ligadas a matéria. E esta por sua vez continha em si uma gama específica de significados. A matéria era uma forma de “compreender” o espírito. Para muitos deles, por exemplo, todos os elementos eram formados pela união de duas substâncias: o enxofre que representava as propriedades do fogo, e o mercúrio as qualidades da água. A mistura correta dos dois produzia prata ou ouro. René Alleau em seu *Aspects de l'alchimie traditionnelle* (Ed. Minuit, Paris, 1953) define os alquimistas em vista disso como tendo “une connaissance esthétique de la matière”, que vem fascinando muitos artistas ao longo da história moderna (cf. LENNEP, 1985). Estaremos abordando a relação entre a Alquimia e a obra de Brauner no próximo capítulo, p.89.

Visto assim, o vocabulário de Brauner aumentou com a cera. Passada a primeira fase, o seu desenho reconquistou o seu lugar. A partir de 1945, ele confere aos quadros um estatuto mais objetivo, ao passo que o caráter efêmero da cera e sua relação com a luz transformaram seus desenhos numa aparição, numa revelação mística. Tudo o que ele sempre procurou exprimir.

Para construir um novo universo de elementos, ele procura experimentar novos materiais. Brauner misturou à cera a tudo que pode. Com aquarela, giz, óleo, nanquim, entre outros. Mas sua maior conquista foi sem dúvida os quadros produzidos exclusivamente com cera, como é o caso de *Chaîne d'amitié* de 1945<sup>226</sup>; *L'expulsion du double* de 1944<sup>227</sup>; *La convulsionnaire* de 1946; *Coupe des cent-vingt dispositions erotomagiques* de 1946<sup>228</sup> e as obras do Masp.

Em todas estas obras surgem novos mitos e os velhos vestem novas roupagens. A cera espalhada no quadro cria novas visões míticas. Brauner passa a pesquisar convulsivamente a história das religiões antigas e as práticas esótericas. O modo como Brauner manipulou a cera foi tão determinante para sua obra posterior que, mesmo pintando com óleo, ela manteve, após a guerra, traços estilísticos da técnica a cera. Ou seja, a segunda pesquisa que Brauner empreende é a de buscar na técnica a óleo os efeitos semelhantes ao da cera. O vocabulário simbólico também é mantido. Ele passa a partir dos anos 50 a novas conquistas, mas todas elas são

---

<sup>226</sup>cf. anexo p.44.

<sup>227</sup>cf. anexo p. 40.

<sup>228</sup>cf. anexo p.51.

devedoras da cera, numa dimensão de importância que a fase narrativa dos anos 30 e a espacialidade derivada de De Chirico não atingiram.

#### 4.5 Seus pares

A pesquisa que Brauner empreendeu com a cera não foi de modo algum uma inovação isolada no ambiente artístico europeu. A trama dialógica entre signo e matéria é perceptível em outros artistas contemporâneos de Brauner. As pesquisas nesse sentido são antigas, mas os efeitos conquistados por pintores como o francês Jean Dubuffet e o alemão W. Wols são muito similares aqueles encontrados nas pesquisas de Brauner.

Dubuffet é um dos grandes expoentes da arte Informal na Europa pós II Guerra. Sua relação com a matéria é efetivamente cognitiva e estrutural. Em suas pesquisas pictóricas não há um sentimento de louvor da matéria, mas, persiste sim, uma espécie de relação instrumental com ela<sup>229</sup>.

A matéria é o instrumento que o artista possuía para sintetizar o tempo, naquilo que ele possui de mais abstrato (o futuro e o passado), no gesto presente. A sua primeira exposição individual data de 1944, na galeria Drouin de Paris. A partir de então, sua produção toma visibilidade para os seus contemporâneos (dentre eles

---

<sup>229</sup> Vale lembrar as palavras de Argan com relação a obra de Dubuffet : “ Ele analisa a matéria em seu ‘tecido físico’ e fisiológico, examinando-o quase microscopicamente, em sua conformação molecular, até sua definição em imagem, considerada quase como a matéria-molecular de um tecido mais amplo”; cf. ARGAN, op. cit., p. 660. Completando: “J’ai ressenti à la fin un besoin de matérialité, un besoin de retour en terre firme”, dizia Dubuffet; cf. Gal. Nat. JEU de PAUME, 1991, p.21

estava Brauner). Desde o início de sua carreira, nos anos 30, o pintor francês reuniu em suas obras os aspectos mais “espetaculares” da arte dos loucos, dos primitivos e das crianças. Sua proximidade com Klee e com Brauner é evidente. Em 1947, o crítico norte-americano Clement Greenberg, num artigo sobre Brauner, defendeu que o pintor romeno ao lado de Dubuffet eram os únicos a herdar a poética de Klee<sup>230</sup>.

Dubuffet parte do ponto zero quando em 1942 resolve eliminar qualquer tradição artística precedente de sua produção. Tal atitude coincide com o pessimismo que marcava os anos de guerra. Sua atitude não foi muito diferente dos primeiros dadaístas, muito embora os resultados e a proposta fossem dispares. Como o pintor Asger Jorn escreveu sobre esse momento, a arte do pintor francês “a première vue, sont parfaitement inutilites, no désirées, voire indésirables.”<sup>231</sup>

A produção de Dubuffet guarda semelhanças com a fase da cera de Brauner que não podem ser ignoradas. Basta olhar para *L’Intrerloqué*<sup>232</sup>, um óleo de 1954, e observar que nele podemos encontrar algo do personagem expresso num desenho sem título de 1944<sup>233</sup>. Em ambos os casos parece haver uma síntese do psicologismo de Bergson<sup>234</sup>. A reflexão que Dubuffet explora, nesta obra, sobre a matéria parece

---

<sup>230</sup>O artigo *Review of an Exhibition of Victor Brauner* foi escrito por Greenberg um mês após a exposição de obras do pintor romeno na Galeria Julien Levy em Nova York. Neste artigo o crítico está muito mais preocupado em dosar os pesos das duas maiores influências sobre a arte contemporânea - Klee e Picasso - que discutir a obra do pintor surrealista, cf. GREENBERG, 1990, p.147.

<sup>231</sup> cf. POIGET, 1996, p.12.

<sup>232</sup> cf. anexo p.87.

<sup>233</sup> cf. anexo p. 39 (II)

<sup>234</sup> Em seu estudo denominado *Matéria e Memória*, o filósofo francês H. Bergson expõe a tênue relação entre a matéria e a consciência. Ele discute a interioridade e a exterioridade dos corpos, estabelecendo como parâmetro o corpo de quem observa e o seu aparelho cognitivo. Ele define percepção, sensação e memória de modo a criar uma relação íntima entre aquilo que percebemos e aquilo que somos. Bergson defende que antes

possuir sua raiz nas marcas que o tempo exerce sobre qualquer corpo. O artista não espiritualiza, parece haver apenas um interesse intelectual. A obra do pintor francês chega a atingir uma comicidade. Ele explora no seu *interloqué* a tragédia moderna, do chamado homem moderna. Para nós trata-se da metáfora (hoje comum) do “descentramento” do homem. Na obra de Dubuffet o “homem” apresentado luta para conseguir seus limites, delinear-se. O efeito que o pintor obtém com óleo é muito semelhante com aquele que Brauner conseguiu com a cera uma década antes: a luta do limite, o embate entre a matéria e o desenho. Esta é a realidade do desenho de 1944. A diferença é que na obra do francês a forma humana surge do “vazio” do papel cartão, uma ausência que se debate com a matéria. Enquanto que em Brauner é o contrário, a natureza plástica da cera é que molda o personagem da trama.<sup>235</sup>

Dububett emprega uma matéria espessa e densa como Brauner. A inspiração continua sendo a mesma: as marcas da natureza. Talvez, mais em Dubuffet do que Brauner, a matéria tenha sido trabalhada de modo mais orgânica. O pintor francês não êxito em acrescentar ao longo dos anos 50 matérias que tornem mais pesada a matéria. Ele parece querer conceder-lhe mais força.

Na mesma lógica signo-matéria está a obra de Wols (outro herdeiro da linha de Klee). Trata-se de outro arqueólogo, como aponta Guilly, que ao ver as marcas

---

de produzir a matéria pela nossa percepção, ela nos produz. diante disso “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela”; cf. BERGSON, 1990, p.54.

<sup>235</sup> Uma outra obra de Dubuffet poderia nos servir como exemplo. Trata-se de *Vénus au trottoir*, um óleo sobre placa de alumínio datada de junho de 1946 e pertencente ao Museu Cantini de Marselha. Nesta obra encontramos o mesmo desenho voluntariamente mau acabado. um apelo ao desenho infantil, uma rejeição as

das pedras diz que “jamais ma peinture n’arrivera à ça. Il est ça”<sup>236</sup>. Argan diz, ainda, que “em Wols os signos são sintomas de arritmia, de sofrimento, dir-se-ia que faz a pintura em sua própria pele, como sua tatuagem, para sensibilizar o ser em contato com o mundo”.<sup>237</sup>

As obras de Wols partem de um objeto que numa incessante batalha desmancha-se. Sua luta foi a mesma de Dubuffet e Brauner. Ele lançou o seu desenho contra a matéria, tenta organizá-la. Mas em nenhum outro pintor, aqui citado, a batalha é tão inútil. A matéria e o seu caos vencem. Impõem o significado.

Na evolução artística de Wols a não figuração vai lentamente vencendo o “objeto”. A destruição deste, por sua vez, significa a destruição de qualquer acepção simbólica. Como observa Guilly, esta é a busca de Wols.<sup>238</sup> O pintor quis dissolver a natureza. Para ele a pintura é um gesto ao qual nada pré-existe. Neste sentido ele é uma ponte entre o automatismo surrealista e pintura gestual.

Pouco pode ser dito a favor das semelhanças entre as obras de Brauner e Wols. Mas sua luta é a mesma. O que eles realizam simultaneamente é “ouvir” as exigências da matéria, descobrir seus signos. A diferença é que em Brauner o símbolo vence. Basta observar o desenho sem título de 1944, para concluir que em Brauner a matéria participa do significado, e não se sobrepõe a ele. Enquanto que para Wols a matéria precede qualquer significado. O mito da materialidade persiste,

---

leis de perspectiva e uma bidimensionalidade muito próxima daquela encontrada nas obras do MASP. O artista francês acreditava que a beleza plástica era uma impostora; cf. POIGET, 1996, pp. 14.

<sup>236</sup> cf. GUILLY, 1947. não há indicação de numeração de página, o trecho pode ser encontrado no seguimento intitulado *Wols et Léonard*.

<sup>237</sup> cf. ARGAN, op. cit, p.549

<sup>238</sup> cf. GUILLY, op. cit.

mas encarado de modo diferente. As obras do pintor alemão muitas vezes não possuem sequer um título, com o objetivo de evitar qualquer relação exterior ao quadro<sup>239</sup>. Já Brauner está sempre pronto a escrever algo em seus quadros, como fez em *L'Homme Idéal*.<sup>240</sup>

Brauner captou seus símbolos da cera e tentou daí criar um sentido onírico. Dubuffet pratica uma trama onde a matéria é um tecido circulatório. Wols lenta e progressivamente volta-se para Kandinsky e transforma sua experiência pictórica numa anotação cromática da matéria. Todos sabiam que a materialidade significa, era um meio que não deixa participar da mensagem, pelo contrário, determina-a.

O grande passo nesse sentido foi dado pelo italiano Lucio Fontana. O mais arqueólogo dos artistas citados. O pintor passou da matéria para a idéia de campo. Ele cria com a matéria um espaço, mas rejeita a idéia de unidade. Para tanto, no final dos anos 40, ele passou a cortar as telas. Ele elimina o equilíbrio espacial entre matéria e signo. Compromete essa relação ao ultrapassar o espaço destinado a essa liturgia.<sup>241</sup>

O ato de cortar de Brancusi, Arp e Brauner é radicalizado por Fontana. O pintor italiano leva as últimas conseqüências as reflexões entre interior e exterior de Bergson. Brauner resolveu essa questão criando uma dicotomia entre a cor da cera e

<sup>239</sup> cf. obra sem título de 1943 de Wols anexo p.85.

<sup>240</sup> cf. anexo p. 37.

<sup>241</sup> cf. em anexo pp. 86 e 88, trata-se de duas obras de Fontana com o mesmo título, *Conceito Espacial*, uma de 1949 e a outra de 1958. Na primeira o pintor apenas fura a tela, enquanto que na segunda ele a corta em longas tiras verticais.

o negro do nanquim ou da tinta esferográfica.<sup>242</sup> Fontana resolveu retalhar a tela. A sua busca era por uma arte integral, como salienta o Manifesto Branco de 1946.<sup>243</sup> Com esta cisão ele procura retirar da arte “ses éléments de la nature. L’existence, la nature e la matière forment une unité parfaite”.<sup>244</sup>

A proximidade entre Fontana e Brauner está longe de ser tranqüila. Ela exige um exercício intelectual muito mais sofisticado do que nos demais casos. De qualquer modo, ambos deram a sua contribuição a reflexão matéria-signo, impondo a prática de escavar a superfície pictórica e dela retirar os efeitos que desejam.

No próximo capítulo nós estaremos explorando a unidade simbólica que surge dessa batalha com a matéria. Ao contrário de Wols e Fontana, Brauner via no símbolo uma superação da matéria, uma liberação.

---

<sup>242</sup> Fontana passou pela cera nos anos 30 influenciado pela obra de Medardo Rosso, mas suas reflexões com esta matéria não evoluíram a seu contento; cf. BLISTÈNE, 1987, p.256.

<sup>243</sup> Sobre o Manifesto Branco publicado na Argentina, nós nos apoiamos nos comentários de Annette Samec-Liciane in BLISTÈNE, 1987, pp. 291-299.

<sup>244</sup> Idem, p.280.

## 5. O Símbolo

O Talmud mesmo já dizia: "O sonho é a sua própria interpretação"<sup>245</sup>

Brauner foi um proeminente caçador de novas linguagens. Signos que fossem capazes de mapear os mistérios fundamentais do Universo. Além de pesquisar a Cabala judaica, a Alquimia, os signos do tarô e do zodíaco, Brauner dispensou tempo à pesquisa de diferentes símbolos e mitos pertencentes as mais variadas tradições místicas, cujo grande exemplo é o *totem*<sup>246</sup>. A obra de Brauner é uma busca jungiana de arquétipos do comportamento coletivo, interpretados como códigos cifrados capazes de expressar e compreender a nós mesmos. O pintor não está preocupado com a reconstrução simbólica de nenhuma religião, época ou qualquer mensagem articulada do passado. Ele funde aspectos do simbolismo universal ao seu repertório signico, utilizando-se dessa fusão para compreender o seu tempo e para criar uma linguagem íntima. Assim, Brauner passou a comunicar algo que simultaneamente é seu e do mundo.<sup>247</sup>

O que significa que não há cópia ou simulacro. Brauner é mais pessoal em sua busca, mais solipsista. Através da memória da humanidade e da cultura ele

<sup>245</sup> *apud* JUNG, 1964, p.90.

<sup>246</sup> cf. capítulo III, p. 52.

<sup>247</sup> Neste tocante Brauner é essencialmente moderno, na medida que ajuda a revisar, com suas apropriações simbólicas, e criticar certas ilusões cronológicas, que funcionam como suporte da história da cultura e da arte no século XX. Tal crítica é acentuada e apontada como uma das grandes contribuições do movimento

procura elementos análogos à sua própria busca. Por isso, quando encontramos os signos de outras realidades místicas em sua obra, esses estão significados por meio de uma leitura própria.

Os símbolos na produção artística de Brauner constituem a consciência da existência da obra como um ser vivente. A arte para ele, segundo Jouffroy<sup>248</sup>, consiste em dotar um objeto da mesma força do pensamento do homem. Dar-lhe uma identidade, uma aparência e uma essência. O símbolo, para o pintor, não se une à imagem como um ornamento, nem como um comentário. O dialeto simbólico de Brauner faz a obra viver e pensar. O símbolo concede ao estilo um caráter universal e não necessariamente participa da construção do estilo. Portanto, o símbolo é, para ele, o oposto da alegoria<sup>249</sup>.

De qualquer modo, para o pintor romeno a idéia de símbolo é sobretudo pragmática. Veremos que é muito mais importante um determinado símbolo funcionar do que ser lógico ou válido cientificamente. Desta forma, muitas das normatizações aqui realizadas são, antes de tudo, um exercício de percepção das obras de arte.

---

surrealista por Cláudio Willer na introdução da edição brasileira dos Manifestos Surrealistas, cf. BRETON, 1985, pp.12-3.

<sup>248</sup>cf. JOUFFROY, 1996, p.54.

<sup>249</sup> Temos em mente a definição de Alegoria encontrada em Soureau (cf. 1990, p. 83) e em Mathieu (cf. 1990,p.10.)

## 5.1 Pegadas de um caçador

No final dos anos 30, a pesquisa do ocultismo e das diversas linguagens secretas dividia com a busca de novos materiais a atenção de Brauner. Anos depois ele confessa que:

Il est certain que mès tableaux ont presque toujours un sens d'envoûtement, de contre-envoûtement, de magie d'attirance et de magie de protection.<sup>250</sup>

Esta busca da magia faz parte da história do Surrealismo<sup>251</sup>. Em 1930, com a publicação do Segundo Manifesto, André Breton fez uma menção importante que não pode ser interpretada apenas como uma figura de linguagem: “*Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but: la pierre philosophale n'est rien d'autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante...*”<sup>252</sup>. Muito antes desta declaração os surrealistas já estavam atentos aos segredos alquímicos. Desnos, por exemplo, escreveu em 1929 um artigo sobre o tratado alquimista *Livre d'Abraham le Juif*<sup>253</sup>, na revista *Documents*.

<sup>250</sup> *apud* JOUFFROY, 1995, p.35.

<sup>251</sup> *cf.* DUPLESSIS, 1983, p.38.

<sup>252</sup> *apud.* VAN LENNEP, 1985, p.417.

<sup>253</sup> Este tratado, do início do século XVII, possui uma história obscura. A sua autoria não é inteiramente conhecida, pois apenas os editores são conhecidos. Esses, por sua vez, acrescentaram textos e dados que provavelmente o texto original não possuía; *cf.* *idem*, *ibidem*, p.141.

Apesar de inúmeras contribuições nos anos 30, a obra que marca definitivamente a aproximação do surrealismo com o esoterismo foi publicada apenas em 1945. *Arcano 17*, livro de Breton, invoca a consciência das energias que estão disponíveis nos métodos mágicos, os quais utilizam ou “resgatam” as forças, os signos, os ritmos ignorados pelo homem atual e estão disponíveis na natureza. Trata-se de uma obra contra o racionalismo que na óptica de Breton condenou o mundo a discórdia e a guerra.<sup>254</sup> O pintor romeno foi muito influenciado por este livro de Breton, embora, antes disso, sua vida e sua obra já tinham sido tomadas pelo esoterismo.

A tradição da Cabala judaica, por exemplo, pode ter entrado na vida de Brauner desde a sua infância. Brauner nasceu numa família judia, relativamente aculturada, que não estava fechada a novas experiências no que concerne à religião. Brauner, desde os primeiros anos, esteve em contato com as dimensões espiritualistas que sua família o levou a conhecer. Seu pai, Herman Brauner, aventurou-se nas mais estranhas pesquisas mediúnicas de cunho espiritualista. Uma moda bastante disseminada nos grandes centros da Europa Central e Oriental, no final do século XIX e no início deste, e que logo chegou até as pequenas comunidades rurais. Esta incursão mística da família Brauner, teve uma séria projeção sobre a personalidade de Victor. A comunicação com o reino do além túmulo, que é o objeto específico do espiritualismo, completava as crenças judaicas

---

<sup>254</sup>Breton escreve: “O esoterismo, toda reserva feita ao seu próprio princípio, oferece ao menos o imenso interesse de manter em estado dinâmico o sistema de comparação, de campo ilimitado, de que o homem

referentes a Cabala. 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 lançou Brauner, desde então, a busca de experiências com o não-real. Nessas experiências em sua obra estão contidos os signos cabalísticos e alquímicos.

As pesquisas realizadas pelo pintor nos anos posteriores podem ter sido completamente influenciadas pelo misticismo de seu pai. As esferas mais populares do misticismo que atraíram Herman Brauner<sup>255</sup> e, posteriormente, seu filho pertencem a tradição do século XIX. O modo como as doutrinas cabalísticas foram capturadas na primeira metade do nosso século deve muito ao pensamento do Abade Constant, mais conhecido como Éliphas Lévi, cujos escritos sobre a Cabala tinham gerado considerável interesse em círculos que estavam ligados às questões do espiritualismo e da magia. A obra de Lévi mistura textos da Tora com o esoterismo espiritualista, superstições, tarô, lendas e mitos.<sup>256</sup> Tais ingredientes são coincidentemente os mesmos que fascinaram Brauner e não é por acaso que em sua biblioteca figurava *Dogme et rituel de la Haute Magie* de Lévi.

Jouffroy, que conheceu o pintor na sua intimidade, possui outra posição.<sup>257</sup>

Ele defende que Brauner passou a pesquisar as filosofias ocultas com o objetivo de

dispõe. que lhe liberta as relações que tornam possível ligar objetos em aparência mais afastados e lhe descobre parcialmente a mecânica do simbolismo universal.”; cf. BRETON, 1986, p.77.

<sup>255</sup> O pai do pintor era poeta e teósofo. Ele professava o socialismo como o modo mais adequado de corrigir os males do mundo; cf. SEMIN, 1990, p.18.

<sup>256</sup> Segundo Lévi, a principal batalha do homem travava-se entre os elementos do espírito e os elementos da matéria, ou seja, um homem sábio é aquele que está distante da matéria e, por conseguinte, mais próximo do espírito; cf. BOWMANN, 1969.

<sup>257</sup> cf. JOUFFROY, 1995, pp.17-19

ultrapassar as ideologias de sua época. Essa hipótese é plausível, porque o pintor sentiu-se muito decepcionado com os rumos totalitários que parte do mundo havia adotado. Não que a ascensão de governos autoritários nos anos 20 e 30 fossem uma novidade para o romeno, que desde a adolescência, conviveu com a supressão das liberdades políticas e individuais em seu país. Entretanto, sua maior decepção veio das alternativas que se opunham a esse totalitarismo: o regimes democráticos burgueses e o regime estalinista. A hipótese de Jouffroy, mesmo que válida, não deve excluir a importância das experiências esotéricas do pintor na infância e na adolescência.

### 5.1.1 A citação

Além da infância e do livro *Arcano 17*, um outro fator foi determinante para as pesquisas místicas de Brauner. Um encontro entre sua obra e a poesia esotérica de Robert Rius. Em 1940, Brauner foi convidado a ilustrar o compêndio de poesias de Rius<sup>258</sup>, intitulado *Frappe de l'écho*, com uma curiosa pintura denominada *La Pierre Philosophale*.<sup>259</sup> O título dessa obra não é apenas uma alegoria, ele remete-nos a uma das bases da crença alquímica. Os alquimistas medievais procuravam com um método pseudo-científico o segredo da matéria, na esperança de assim encontrar

<sup>258</sup> Poeta francês que ingressou no movimento surrealista em 1930. Grande amigo de Brauner. Rius foi militante da resistência francesa durante a II Guerra. Foi preso e morto pelo SS na floresta de Fontainebleau em 1944. Por sua morte prematura, a obra de Rius esperou até os anos 60 para ser redescoberta; cf. BIRO e PASSEROR, 1982, p. 366.

<sup>259</sup> SEMIN, op. cit, p. 103 e cf. anexo p.23.

Deus, ou ao menos alguma ação divina. Julgavam que este segredo estaria escondido na famosa “pedra filosofal”.<sup>260</sup>

O encontro com a obra de Rius foi menos crucial no que diz respeito a alquimia do que para os estudos da Cabala realizadas por Brauner. Certos elementos utilizados pelo poeta estão na obra do pintor, como é o caso do quadrado mágico<sup>261</sup>. Podemos encontrá-lo no objeto *Les Amoureux* de 1943<sup>262</sup>, onde ao seu lado lemos a inscrição: “Sceau de Salomon”.<sup>263</sup> Esse quadrado é formado por nove casas e em cada uma há um número de 1 a 9. Como podemos observar, o número cinco está no centro e os números pares nos ângulos. A soma dos três números adicionais vertical, horizontal ou diagonalmente é idêntico ao número dez e a soma de três casas em qualquer sentido é 15. Segundo Semin<sup>264</sup>, esta lógica remete ao ano de 1514 e ao quadrado mágico representado na gravura de Dürer denominada *Melancolia I*<sup>265</sup>.

<sup>260</sup> Para os alquimistas a sua disciplina (ou pelo menos o seu argumento) nasceu no antigo Egito. A magia alquímica chegou à Europa, trazida pelo árabes à península Ibérica por volta do século XI. “Comentionnellement, on date le début de l’alchimie en Occident de 1142, année de la traduction par Robert de Castre (de Chester ou de Ketton) de textes narrants l’histoire de Moruenus et de Klalid, où il précida ‘Votre monde latin ne connaît pas encore ce qu’est l’Alchymia. (...) En alchimie, l’histoire se confonde avec la légende, la réalité avec le symbole. Son nome même qui nous a été transmis par les Arabes, se confond avec ses origines mystiques que la tradition recherche dans l’antiqua Egypte.”; cf. VAN LENNEP, 1985, p.14.

<sup>261</sup> “O quadrado mágico é um meio de captar e de mobilizar virtualmente um poder, ao encerrá-lo na representação simbólica do nome ou do algarismo daquele que detém naturalmente esse poder. (...) O quadrado mágico, *Wafk*, sob a forma mais simples, inclui nove casas, sendo o total de cada lado igual a 15, e os nove primeiros algarismos estão nele inscritos. Encontra-se essa disposição desde o século X de nossa era no *Kitab-al-Mawazm* de Djibir b. Hoyan; e Al-Ghazali, um século depois, descreve um amuleto, ainda hoje utilizado, que se chama síntese de Ghazali”. Outro quadrado, aquele que aparece na obra de Dürer possui: “as quatro letras de *Buduh* [que] podem ser também dispostas em forma de quadrado mágico; o resultado da soma dos números, que correspondem a cada uma dessas letras para cada fileira, é sempre 20.”; cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988, p.754.

<sup>262</sup> cf. anexo p.34, nesta obra podemos encontrar a representação de um corpo humano que é transformado em signo. Segundo Semin, essa transformação plástica é inspirada pelo livro de Jean Marquès-Rivière, de 1938, intitulado *Amulettes, talismans et pantacles*. Essa obra é muito rica na descrição de símbolos catalíticos entre outras referências; cf. SEMIN *apud*. Musée d’Art Moderne Saint-Etienne, 1996, p.14

<sup>263</sup> Uma referência ao Talmude: cf. UNTERMAN, 1992.

<sup>264</sup> SEMIN, *op. cit.*, p.161

<sup>265</sup> Nessa obra de Dürer podemos compreender os elementos geométricos como representantes simbólicos da Alquimia e da Astrologia, sendo estas ligadas a representação do Quadrado Mágico. No caso particular de

Ainda em *Les Amoureux*, podemos encontrar inscritos os signos cabalísticos do céu, do anjo solitário e da constelação de Saturno. Este último símbolo aparece em outras obras de Brauner e evoca o espírito cabalístico de *Lehaiah*<sup>266</sup>.

*Paysage Méditerranéen* de 1932 é um exemplo da proximidade de Brauner com os símbolos alquímicos (além de configurar-se como uma das obras premonitórias do acidente de 1938). Nela encontramos num primeiro plano um homem e uma mulher que estão cercados por símbolos<sup>267</sup>. O homem possui um sabre encravado no olho direito, na ponta da arma um grande “D”. Os artistas e os historiadores, após 1938, interpretaram o “D” como sendo a inicial de Dominguez, o autor do gesto que cortou o olho de Brauner. O próprio pintor ficou muito impressionado com esta sua obra. Ele provavelmente, antes do acidente, via o “D” como mais uma inscrição ao lado das outras. Na tradição alquímica o “D” é o símbolo da *aqua fortis*<sup>268</sup>, muito embora a presença desse símbolo não é suficiente para justificar qualquer relação, afinal trata-se de um signo muito comum. Mas o “D” está acompanhado do símbolo alquímico do *Antimonium fpygy riae praeparatum*, que, grosso modo, é um quadrado com uma aste voltada para o lado de baixo. E também ao lado do signo da fermentação, correspondente ao signo

---

Melancolia I, o quadrado marca o limite entre a Magia e as teorias da matemática, a “Geometria”, com a figura mítica da “Melancolia”; cf. KLIKANSKY, PANOFSKY e SAXL, 1989, p. 531 e cf. anexo p.98.

<sup>266</sup> Segundo Scholem. Lehaiah é o nome do “deus clemente”. Ele aparece no livro sagrado dos cabalistas, o Bahir, escrito por volta de 1180 por anônimos, como aquele que mantém a paz no universo; cf. SCHOLEM, 1987, p. 147.

<sup>267</sup> cf. anexo p. 05.

<sup>268</sup> As referências que estaremos dando sobre os símbolos alquímicos foram retirados da obra de Van Lennep. Ele, por sua vez, adotou como fonte inúmeros tratados. Suas fontes principais foram Medicinisch-Chymisch de Ulm e Alcheministisches Oraculum de Memmingen, ambos do século XVIII.

zodiaco de Capricórnio<sup>269</sup>. Estes últimos dois símbolos não são signos comuns. A própria configuração geométrica do símbolo da fermentação é muito elaborado para que se possa facilmente encontrar similar na história do ornamento. Estes símbolos são compartilhados pela astrologia e posteriormente pela mística dos Rosas Cruzes e tornaram-se a partir do século XVII parte do alfabeto obrigatório da Alquimia no Ocidente<sup>270</sup>. Na obra de Brauner há outros exemplos, como é caso do símbolo alquímico do *acetum defillatum* e do *aer*, mas esses signos são mais comuns e podem remeter a outras realidades simbólicas.

A unidade entre o feminino e o masculino simbolizada pela união do sol e da lua é um símbolo muito comum na obra de Brauner. Trata-se de uma simbologia alquímico-cabalística muito complexa. A prova de que Brauner conhecia esta complexidade é o fato de que em seus quadros aparecem as diferentes formas que este símbolo tomou para cabalistas e alquimistas. Um exemplo muito simples é o modo como o sol e lua são dispostos.

Quando o sol aparece sobre a lua, o símbolo representa para os alquimistas a transmutação da matéria, como nós podemos ver na imagem retirada do tratado de J. Dastin denominado *De erroribus*.<sup>271</sup> O mesmo símbolo pode ser visto numa obra de Brauner, sem título, de 1945. No sentido inverso, a lua sobre o sol, podemos encontrá-lo, por exemplo, em outro desenho sem título de 1942<sup>272</sup>. O pintor utilizou-

<sup>269</sup>cf. VAN LENNEP, op. cit., p. 29.

<sup>270</sup>É importante alertamos que o próprio Van Lennep seleciona vários símbolos que podem significar a mesma coisa para diferentes linhas alquímicas. Portanto, o símbolo da fermentação, por exemplo, presente na obra de Brauner é apenas um dos inúmeros signos adotados para indicar esse processo místico-químico.

<sup>271</sup>cf. VAN LENNEP, op. cit., p.119 e cf. anexo p.94

<sup>272</sup>cf. anexo p. 29.

se do jogo das imagens duplas para representar o sol. Brauner representa o sol simultaneamente com a cabeça de uma figura feminina. Nessa mesma lógica encontramos um desenho sem título do século XV, onde há “*un Pan sylvain, deveneté des arbres et des feuillages, joue de la cornemuse près d’un arbre mort. Sa tête dont la chevelure rayonnante a quelque chose de solaire, porte le croissant lunaire*”<sup>273</sup>. Ou seja, a mesma cabeça do Pã é simultaneamente o sol. Essa imagem é retirada de um tratado cabalístico do Zohar<sup>274</sup> e também pode ser encontrada num tratado alquímico anônimo<sup>275</sup>. Tal símbolo representa a supremacia da noite sobre o dia e está ligada a *Sefirót* da Hokhman, ou seja, a lei cabalística da criação dos mundos e como símbolo da paciência<sup>276</sup>.

O sol é um símbolo com propriedades positivas na Alquimia e na Cabala e, sobretudo, é tido como signo preferencial para indicar o ouro, a elevação espiritual e a *Sefirót Tepheret*<sup>277</sup>. Enquanto, a lua aparece como a *Shekiná* que muitas vezes “prova o outro lado, amargo, onde sua face então escurece<sup>278</sup>”. Ambos estão emblematicamente significados em obras como *O Triunfo da Dúvida* de 1946<sup>279</sup> e *Le Lion double* de 1945 na forma de talismãs. Da mesma forma, podemos encontrar o mesmo signo-símbolo em obras que ilustram tratados alquímicos e cabalísticos.

<sup>273</sup>Idem, *ibidem*, p. 91.

<sup>274</sup>O Zohar foi o mais influente texto místico (Livro do Esplendor), provavelmente escrito por volta de 1275 pelo místico espanhol Moisés de León. “O Zohar é uma espécie de romance místico que descreve o talmudista do século XIII Simeon ben Yohai vagando pela Palestina com seu filho Eliezar, conversando com seus discípulos sobre Deus, a natureza e a vida humana. Não há uma estrutura clara nem desenvolvimento sistemático de tema ou idéias.” cf. ARMSTRONG, 1994, p.250.

<sup>275</sup>cf. VAN LENNEP, op. cit, p.90.

<sup>276</sup>cf. HALÉVI, 1973, p.14.

<sup>277</sup>*Theptheret* é a *Sefirót* da Beleza e da natureza Essencial presente nas coisas e nos seres. Ela simboliza o Sol no zodíaco; cf. HALÉVI, op. cit., p.36.

<sup>278</sup>cf. SCHOLEM, 1978, p.129

Um exemplo é um desenho sem título de um tratado, também não nomeado, que data entre 1577 e 1583, no qual encontramos o símbolo do arcano maior da proteção celestial nas mãos de um anjo<sup>280</sup>. Trata-se do mesmo símbolo na mão da personagem de *O Triunfo da Dívida*

Outro símbolo que praticamente tornou-se uma das assinaturas de Brauner é o símbolo da serpente. O mais atônico da transcendência e mais conhecido é o das serpentes entrelaçadas. São célebres serpentes que podem ser encontradas na Índia antiga, na Grécia no bastão de Hermes ou em obras como *Composition sur le thème de la Palladiste* de 1943<sup>281</sup> e *Les Amoureux : messagers du nombre* de 1947<sup>282</sup>. Comum também é a conformação da *Serpent ouroboros, amicitia e amitié*. Trata-se da serpente que devora a própria calda e que para os alquimistas simbolizava a união perfeita.<sup>283</sup> Essa última forma está presente em obras como *La Charmeuse de serpent, la Psyllé miraculeuse* de 1943<sup>284</sup> e o desenho sem título de 1942.<sup>285</sup> Além de outras obras onde o signo do infinito ( $\infty$ ) é representado na forma de uma serpente comendo a própria calda, como é o caso de *Coq au service du serpent* datada de 1945.<sup>286</sup>

As pesquisas com a Cabala e a Alquimia intensificam-se após 1945, quando Brauner homenageia Henri Rousseau. O pintor francês havia habitado o mesmo

---

<sup>279</sup> cf. anexos p.48.

<sup>280</sup> cf. anexo p. 96.

<sup>281</sup> cf. anexo p. 31.

<sup>282</sup> cf. anexo p. 57.

<sup>283</sup> cf. VAN LENNEP, op. cit., p.275.

<sup>284</sup> cf. anexo p. 35.

<sup>285</sup> cf. anexo p. 29.

<sup>286</sup> cf. anexo p. 42

endereço que o pintor romeno escolheu para morar e montar o seu *atelier* após o término da II Guerra. A homenagem deu-se por meio do quadro *La Rencontre du 2bis rue Perrel* datado de 1946.<sup>287</sup> Nele podemos encontrar na parte inferior, ao lado de uma figura *Conglomer*, uma inscrição expressa segundo a tradição cabalística. Brauner, por meio da Guematria (uma sofisticada equação numérica que liga letras a números), utilizada para associar as treze letras de seu nome com as treze letras do nome de Rousseau.

Como podemos observar nos exemplos acima, Brauner passa alguns anos citando e convertendo o vocabulário simbólico dos alquimistas, cabalistas e de outros místicos em símbolos de seu particular mundo de referências mágicas. Esse trabalho consiste, sobretudo, numa catalogação e numa desterritorialização. Ou seja, ele apanha estes signos como mediadores entre a mística exterior e o seu inconsciente. Reordena-os de modo que as diferentes partes tornam-se vivas pelo conjunto e no conjunto em que são inseridos. As grandes obras “místicas” do pintor, contudo, não são aquelas onde podemos ver um ou outro símbolo cabalístico-alquímico reorganizado de modo coerente, mas sim aquelas onde ele sintetiza, compõe conceitos destas realidades. Mais do que formas, Brauner passou gradativamente a criar sua própria simbologia apoiando-se na Cabala, na Alquimia e nas religiões antigas.

---

<sup>287</sup> cf. anexo p. 54.

### 5.1.2 A síntese

O trabalho de fazer arte valendo-se de conceitos místicos não é novidade para Brauner nos anos 40. A novidade consiste em produzir uma interpretação conceitual nova. A Cabala e o estudo da história da Alquimia nos fornecem lições valiosas, sem as quais não conseguiríamos construir possibilidades de leitura sobre as obras de Brauner. Escolhemos três conceitos específicos, trabalhados pelo pintor, para ilustrar nosso ponto de vista. Sempre com o objetivo de demonstrar que as obras do MASP estão inscritas numa atmosfera muito particular de beleza e compreensão da magia por parte do pintor romeno.

O primeiro caso é o de *Naissance de la Matière* de 1940.<sup>288</sup> Nesta obra encontramos o importante princípio cabalístico, onde o indivíduo masculino está ao lado direito de Deus, enquanto o feminino do esquerdo. Para a doutrina cabalística, como nos ensina Buber<sup>289</sup>, a união física de um homem e de um mulher é o próprio “lembrar” da origem da matéria. H. Serouya, outro comentador da Cabala, diz que para o Zohar os desejos do corpo são bons e normais, pois restabelecem a união com a matéria de Deus<sup>290</sup>. Brauner pinta o azul como feminino, dominando os elementos do “ar” e da “água”, e o masculino como vermelho, significando a “terra” e o “fogo”. Essa separação pode ser mais um empréstimo da Cabala

<sup>288</sup> cf. anexo p. 22.

<sup>289</sup> cf. BUBER, 1963, p.26.

<sup>290</sup> cf. SEMIM, op. cit., p. 198. devemos ter o cuidado de ler no Zohar que a matéria de Deus é o seu espírito e não uma forma física deste mundo: cf. Scholem, 1987, p.102.

(especificamente da Cabala Luriana<sup>291</sup>), visto que são raras as vezes, nas místicas antigas, em que a “terra” surge como elemento masculino e é esta, muitas vezes, a acepção cabalística dada a esse elemento. A interpretação de Brauner é mais sutil, na medida em que ele escolheu um lobo-cão para ocupar o lugar da cabeça do ser hermafrodita que domina o quadro.

Esta obra está intimamente ligada a uma cera datado de 10 de maio de 1946 denominada *Les quatre éléments*<sup>292</sup>. A temática parece ser a mesma. Na obra observamos um tronco fundido com vários elementos: dois braços pintados, simultaneamente, de azul e vermelho; o número quatro estilizado; o sol e a lua e; duas velas. Novamente a idéia de que a matéria que compõe o universo nasce da união do masculino e do feminino (significados pelo sol e a lua). A diferença, desta obra para a anterior, está no modo mais sutil que Brauner encontrou para expor os signos. O elemento terra, por exemplo, não é representado de modo óbvio (talvez, venha a ser a própria matéria do quadro). E em que medida estes elementos são automaticamente similares a idéia cabalística ou grega de constituição da matéria? Qualquer resposta, sobretudo neste caso, seria mera especulação.

*Naissance de la Matière* é um quadro a óleo, do qual já tratamos no capítulo anterior<sup>293</sup>. Acrescentaremos apenas o fato de que a tensão entre o feminino e o masculino possuiu um importante destaque na obra de Brauner. Seja pela apresentação dos signos solar e lunar, seja pela construção do *Conglomer* ou pela

<sup>291</sup> cf. HALÉVI, op. cit, pp.18-19.

<sup>292</sup> cf. anexo p. 55.

<sup>293</sup> cf. aqui p.100.

meditação da origem divina da matéria, todas essas formas parecem respeitar o princípio cabalístico de equidade, onde não há “idéia de Deus” sem o equilíbrio entre os gêneros<sup>294</sup>. Atualmente, essa utilização pode-nos parecer simples, mas Brauner devia saber, como estudioso de Lévi e da Cabala, que foram os cabalistas os primeiros no Ocidente monoteísta a conferir uma dimensão feminina ao Deus bíblico( a *Sefirót Shekiná* é feminina).

No segundo exemplo, Brauner ilustra sua interpretação do tarô numa obra a óleo de janeiro de 1947 intitulada *Le Surréaliste*<sup>295</sup>. Neste quadro encontramos a citação de Aleph, o mago, o primeiro arcano-maior do tarô. O jovem mago retratado na obra não possui nenhuma ousadia anatômica, algo raro neste período da produção de Brauner. Na obra, o pintor coloca todos os elementos que representam os arcanos menores: o bastão, a taça, a espada e as moedas<sup>296</sup>; símbolos dos quatro elementos da matéria. Uma citação que será transformada em *Les Amoureux, messagers du*

<sup>294</sup> Outra plausível contribuição que Brancusi pode ter dado à construção da estética de Brauner é essa tensão entre os gêneros. “Brancusi is particularly fertile in images which seem to mediate between primeval forces and metaphysical order\_\_ his Adam and Eve is the best example, a columnar carving in which symbols of generation and fecundity are ‘stylized’ into precise geometric forms”; cf. READ, 1994, p. 207.

<sup>295</sup> cf. anexo p. 58.

<sup>296</sup> “Le Bâton, c’est le Feu de l’action, le point de départ nécessaire de toute évolution (Delt, 1:18); mais c’est aussi le baguette magique, le sceptre de domination virille, le Père (Wirt, 42). Le Coupe, c’est l’Eau fécondante de ciel qui relie le crée au divin, la vie psyche (Delt, 1:18); mais c’est aussi la coupe divinatoire la réceptité féminine la Mère (Wirt, 43). L’Épée, c’est l’Air, esprit qui pénètre la matière et l’informe, en faisant ce composé qui sera l’homme (Delt, 1: 19); c’est aussi le glaive de l’évocatour, l’arme qui dessine une croix et rappelle ainsi l’union féconde des deux principes mâle et femelle; le glaive symbolise en outre une action pénétrante comme celle du Verbe ou du Fils (Wirt, 44) [...] Le Denier, enfin, c’est la Terre: Descente sous terre par laquelle commence toute initiation (importance de la caverne) et qui donne à l’homme l’appui du monde dans lequel il est placé (Delt, 1:19); ou la disque pentaculaire, signe d’appui de la volonté, matière condensatrice d’action spirituelle, synthèse ramenant le ternaire à l’unité, Trinité ou Tri-unité (Wirt, 43).” cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 924-5, as citações dos autores acima são de: *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age* de WIRT, Oswald (Paris, 1966) e *Le Tarot initiatique* de DELCAMP, Edmond (Paris, 1962).

*nombre*, obra de fevereiro de 1947<sup>297</sup>, onde podemos encontrar novamente Aleph, mas agora do lado da Papisa, o segundo arcano-maior do tarô.

Brauner retoma *Aleph* que na origem do Tarô, segundo a Cabala, simboliza todo o universo na união dos princípios masculino e feminino, outra vez sem cometer grandes ousadias. A exceção fica para o cabelo do mago que está representado como um vulcão (onde está inscrito o símbolo do  $\infty$ ), eminente símbolo das forças inconscientes que nascem das profundezas do ser<sup>298</sup>. A Papisa ou sacerdotisa, por sua vez, está representada como uma mulher com a cabeça de falcão. Toda a obra está crivada de signos e símbolos cabalísticos e astrológicos. No véu da Sacerdotisa encontramos inscrições que designam os processos de vidência. Ele volta a citar os quatro símbolos dos arcanos menores e, por conseguinte, os quatro elementos da matéria. A inclusão da Papisa é uma quebra com a tradição cigana do tarô, na qual o arcanos formam séries para desvendar enigmas, mas nunca compartilham o mesmo universo figurativo. Tal atitude evidencia uma interpretação cabalística do tarô, onde cada arcano é relacionado com uma letra do alfabeto hebraico e sua respectiva *Sefirót*. Para os cabalistas as cartas do tarô podem ser fundidas no mesmo espaço “cênico” como ocorre com as letras e os números. Isto não cria uma dimensão nova desses entes. O que Brauner acrescenta em sua obra é uma divisão do quadro em três regiões indicadas por seis palavras. Do lado de

---

<sup>297</sup> cf. anexo p. 57.

<sup>298</sup> A ciência de Hermes, a alquimia, é marcada na obra de Brauner pelo símbolo hermético, que une o fogo do Vulcão com o fogo solar de Apolo.

Aleph temos: *Liberte, Magie e Destin*; do lado da Papisa, os correspondentes: *Avenir, Present e Passé* e explica:

Ce tableau est une condensation de significations, comme on le voit inscrit sur le fond. // On y trouve le temps, l'espace de la vie en général et les forces d'attraction dans ces trois correspondances:

DESTIN = PASSE (ou les sources du destin dans le passé)

MAGIE = PRÉSENT (ou action sur le monde, dans le présent, nécessité d'existence)

LIBERTÉ = AVENIR (ou construction absolument libre en état de projet).

Les deux personnages, l'Homme et la Femme universels se trouvent dans ce tableau avec les symboles de leurs courants polarisateurs.

A gauche (droite du tableau) est l'Homme (Bateleur du Tarôt) le poète, l'Amoureux. Il manipule les symboles du Tarôt. Il a sur la tête une coiffure devenant un geyser –volcan, pour montrer que la liberté est un devenir effervescent et une unification de forces totales du métal non conditionné. Une projection abondante toujours renouvelée par les grandes profondeurs de l'être. O droite (gauche du tableau) la Femme est représentée par la Papesse (Tarôt). Elle a une tête d'oiseau agressif (Serpentaire) pour montrer qu'à la suite des oppressions qu'elle a subies à travers toute l'histoire humaine par un patriarcat omnipotent et aussi responsable – sa seule défense est cette agressivité castratrice, symbole provisoire de sa lutte actuelle pour sa vie, plongeant l'Amoureux dans ses relations avec elle, dans la culpabilité et la peur. Pour trouver un équilibre, l'Amoureux brandit à travers l'espace sa baguette magique, qui est un sceptre lunaire-solaire, et il offre une conclusion conciliatrice de deux principes qui garderont leur autonomie spécifique, c'est-à-dire le principe mâle et le principe femelle. Ce tableau représente l'égalité des ces deux principes, Patriarcat et Matriarcat, aboutissant à leur rapprochement et à la liberté des êtres, par l'unification dans l'Amour.

L'Amoureux s'orne de serpents qui lui servent d'appât de protection.<sup>299</sup>

Este pequeno comentário mostra-nos o modo como Brauner pinta o universo do mistério. Para ele o destino não é algo que deve ser buscado no futuro. Ele está no passado. Enquanto que o presente é o da ação, um conceito tão importante para o surrealismo, que sempre ambicionou uma mudança social e espiritual antes que uma nova estética. Em *Les Amoureux*, o pintor romeno não só deixa claro o seu desejo por um futuro de liberdade como retoma a dicotomia entre o masculino e feminino, num novo manifesto pictórico de equidade para os gêneros. Para tanto a Papisa torna-se o símbolo do Outro, daquele ser agressivo e voraz que anos antes Brauner desenha na série *Anatomia do Desejo*<sup>300</sup>.

Tanto *Le Surréaliste* quanto *Les Amoureux* são homenagens a Breton. No primeiro quadro encontramos o signo cabalístico que faz referência ao nome de André na cabeça da personagem. No obra posterior, podemos ver na parte inferior à direita a data de “1713”, que é o número cabalístico indicativo do nome do “Papa” do surrealismo francês<sup>301</sup>. Do mesmo modo, ambas marcam o modo como Brauner não utiliza os símbolos para aderir a qualquer sistema. Ele os utiliza, reagrupa e reinterpreta a sua maneira. Transforma, como vimos, um ente místico em um nova

<sup>299</sup> *apud* SEMIN, op. cit, p.310.

<sup>300</sup> cf. anexo pp. 12, 13, 14 e 15.

<sup>301</sup> Esta obra parece estar ligada a um artigo escrito por Breton intitulado *Signe Ascendant*, publicado no ano seguinte, em janeiro de 1948 na revista *Néon*, onde o autor escreveu: “L’analogie poétique a ceci de comum avec l’analogie mystique qu’elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l’esprit l’interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique n’est apte à poser aucun pont et s’oppose à priori à ce que toute espèce de point soit jeté. L’analogie poétique diffère foncière de l’analogie mystique en ce qu’elle ne présuppose nullement à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche, seul en effet l’empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond qu’elle doit fournir... Elle tend à faire entrevoir la vraie vie absente et, pas plus qu’elle ne puise dans le rêve métaphysique sa substance, elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d’un quelconque ‘au-delà’.” (cf. BRETON, 1988, p. 1012). O irônico é que no ano seguinte, 1948, Brauner foi excluído do

maneira de ver velhas questões arquetípicas. Nós já salientamos no início que Brauner vive uma busca junguiana, podemos ver que ele realmente estava preocupado em lidar com questões típicas do discurso de Jung como os aspectos solar e lunar, ou seja, a mãe e o pai primordiais. Vinculá-los seria uma precipitação, mas fica plausível que como o cientista, o artista não teme em conferir novas formas às antigas “batalhas” humanas. Veremos como ele pode ter trabalhado estas questões nas obras do MASP.

## 5.2 Penta : árvore, vida, alquimia, ornamento e exílio

*Arquitetura Pentacular* é o terceiro exemplo. Trata-se do modo como Brauner utiliza as formas geométricas como símbolos espaciais de um mística particular. Nós já indicamos as raízes genéticas desta obra no capítulo III. Aqui o nosso objetivo é construir uma leitura possível da obra do MASP. Os exemplos anteriores nos deram uma amostra do envolvimento apaixonado do pintor com as tradições místicas da Cabala e da Alquimia.<sup>302</sup> A pista para o início de uma leitura possível foi, nesse sentido, o próprio nome da obra.

“Pentaculaire” significa “cinco torres” no romeno.<sup>303</sup> Esse signo possui uma tradição simbólica cabalística e alquímica muito longa que está irremediavelmente

---

movimento surrealista por Breton, por ter sido contra a exclusão de Matta do grupo e, por conseguinte não mais representar o espírito libertário do movimento; cf. PICON, 1976, p.186.

<sup>302</sup> Voltamos a reafirmar que qualquer outra possibilidade de “ver” esta obra não é inválida na mesma medida em que a nossa avaliação, como já dissemos, não é a análise definitiva.

<sup>303</sup>cf. verbete in MOCANU, 1981.

ligada às árvores da *Vida* e do *Conhecimento*. É esta ligação que pretendemos explorar. Do nosso ponto de vista, *Arquitetura Pentacular* é uma versão moderna da *Árvore da Vida* cabalística.

Seguimos duas lógicas importantes, uma simbólica e a outra histórica. A primeira diz respeito ao modo como as “cinco torres” são representadas na tradição cabalística e a segunda é a interpretação espiritualista de Éliphas Lévi sobre essa tradição representativa.

### 5.2.1. *Árvore*.

As cinco torres são consideradas pelos cabalistas como sendo as representações dos cinco livros do Pentateuco, denominado, grosso modo, no judaísmo como a Tora. Cada um dos cinco livros da Tora (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio) é uma torre que leva até Deus. Assim, “a Tora, que é a *Árvore da Vida*”<sup>304</sup> pode ser simbolizada por cinco torres.

A *Árvore da Vida* foi interpretada de muitas formas, de tal modo que o signo das “cinco torres” é mais uma das inúmeras metáforas. A *Árvore* que chegou até nós é aquela em que podemos encontrar as dez *Sefirót*. A maior parte da especulação e da magia cabalística diz respeito as emanções divinas, em que se desdobra o poder criador de Deus, ou seja, aquilo que denominou-se *Sefirót*. O grande mérito dos cabalistas, ao longo da história, é ter desenvolvido numerosas maneiras de descrever

o domínio das *Sefirót*. Como observa Scholem “durante toda a sua história, continuou sendo o principal conteúdo de sua visão, e sempre se lhe referiam na linguagem dos símbolos, já que ele não é acessível à percepção direta da mente humana. À medida que Deus se revela, Ele o faz por meio do poder criador das *Sefirót*. O Deus de quem fala a religião, é sempre concebido sob um ou mais destes aspectos de Seu Ser, que os cabalistas identificavam como estádios no processo de emanção divina”.<sup>305</sup> De maneira simples, nós podemos dizer que o mundo cabalístico das *Sefirót* é o mundo dos atributos de Deus. Para alcançar esse mundo era necessário compreender e viver uma dinâmica secreta próxima a Criação, que estava refletida em todas as coisas. Chegar as *Sefirót* era possível apenas por meio de símbolos, pois o *en-sof*, o infinito, nunca poderia ser detido pela linguagem finita dos homens.<sup>306</sup> Brauner tinha total percepção dessa impossibilidade do discurso, embora nutrisse uma curiosidade pelo ambiente da linguagem verbal.

A imagem mais utilizada pelos cabalistas, das mais diferentes tradições, sempre foi a *Árvore da Vida*. Os cabalistas comparam-na, como já dissemos, a Tora. Ambas são uma só coisa.<sup>307</sup> Tal comparação, segundo Scholem, existe antes mesmo

---

<sup>304</sup> cf. SCHOLEM, 1978, p.71.

<sup>305</sup> idem, ibidem, p.47.

<sup>306</sup> Essa dinâmica secreta, acrescida da noção de “Povo Eleito” própria do judaísmo tradicional, criou uma dimensão de casta. Uma elite escolhida e privilegiada para lidar com os seres divinos. Tal concepção pode ser encontrada em Brauner, a revelação segundo o pintor exigia uma evolução a que poucos haviam chegado; cf. ALEXANDRIAN, 1968, p.14.

<sup>307</sup> Como sabemos a Bíblia trata de duas árvores do Paraíso. Os cabalistas identificaram a *Árvore da Vida* como sendo a Tora escrita, considerada um absoluto e a *Árvore do Conhecimento* como a Tora oral que trata das modalidades de aplicação da Tora no mundo terreno. Cabalistas como o autor do Raia Mehemna e dos Tihunim concederam a tais árvores diferentes significados. Para eles a *Árvore do Conhecimento* simbolizava a Tora que distingue do bem e do mal, transformando-se assim na árvore da passagem entre o puro e o impuro, árvore das restrições, proibições, exílio e limites. No plano geral, a *Árvore do Conhecimento* passou

do Bahir<sup>308</sup> ou do Zohar. Muitas maneiras de ver este simbolismo marcaram a história da Cabala, mas nenhuma corrente verdadeiramente importante de cabalistas parece ter discordado dessa acepção bio-mística da Tora.

Na tradição cabalística as *Sefirót* são descritas como uma árvore, essa imagem tem como objetivo, segundo Armstrong<sup>309</sup>, expressar a unidade orgânica desse signo cabalístico e, por conseguinte, a unidade das *Sefirót*.

### 5.2.2 Vida

O que nos intriga é não haver cinco torres no constructo de Brauner, e sim seis. Contudo, a própria história das místicas judaicas, identificadas como cabalistas, esclarece-nos que a Cabala não foi um sistema de pensamento místico unificado e especificamente teológico. Não existe algo que podemos dar o nome de “doutrina cabalística”. O que encontramos em nossa pesquisa são motivações amplamente diversificadas e, por vezes, contraditórias. O cabalismo sempre foi alimentado por correntes subterrâneas, pelo menos até os nossos dias. Nasceu no Sul da França e na Espanha por volta do século XIII. Na Palestina do século XII, o cabalismo conheceu o seu florescimento que transformou a Cabala numa corrente histórica do judaísmo; pois essa corrente mística forneceu uma resposta à questão do significado

---

a simbolizar a Tora histórica. Enquanto que a Árvore da Vida simboliza a liberdade, a unidade da vida divina, as funções utópica e mítica da Tora; cf. SCHOLEM, 1978, p.83.

<sup>308</sup> O Bahir é o texto cabalístico mais antigo. Redigido no sul da França por vários autores anônimos por volta de 1180; cf. SCHOLEM, 1990, p.177.

<sup>309</sup> cf. ARMSTRONG, 1994, p. 249.

do exílio, uma questão que ganhava nova importância em face da expulsão dos judeus da Espanha em 1492. Já no século seguinte, a Cabala tornou-se uma disciplina de grande apelo popular entre os judeus, principalmente com as explosões de correntes messiânicas, onde o destaque foi para Shabbetai Zevi, homem que ao proclamar-se messias provocou a criação de uma Cabala herética, cujos prolongamentos podemos ver na obra de Éliphas Lévi.<sup>310</sup>

Lévi inspira-se no Bahir para indicar que a Árvore da Vida é a árvore do mundo e ao mesmo tempo árvore das almas, “o edifício do céu”.<sup>311</sup> Em algumas passagens, porém, ela não é representada como algo plantado por Deus, mas como a estrutura mística das forças criadoras de Deus, “a construção dos céus”.<sup>312</sup>

Visto assim, inúmeras formas foram imaginadas para apresentar a Árvore da Vida. Essas formas foram muito variadas. Halévi em seu livro *Kabbalah* aponta os catorze esquemas abstratos mais usados para significar esse símbolo tão caro aos cabalistas.<sup>313</sup> O ponto comum entre tais estruturas é a sua geometrização. A presença do círculo e a triangulação parecem ser obrigatórios e assinalam uma tradição muito antiga de compor um elemento orgânico, como uma árvore, utilizando a ciência da Geometria. A simetria é outro ponto compartilhado. O mundo das *Sefirót* é simétrico, cada elemento possui o equivalente, como podemos verificar numa representação figurativa do séc. XIII, em que a *Árvore da Vida* é composta por

<sup>310</sup> cf. ARMSTRONG, op. cit, p. 332-333 e SCHOLEM, 1978, p.105-107

<sup>311</sup> cf. LÉVI, 1976, p. 114.

<sup>312</sup> cf. SCHOLEM, 1978, p.111.

<sup>313</sup> cf. anexo p. 108.

linhas escritas em hebraico de trechos da Tora.<sup>314</sup> Neste mesmo desenho, podemos verificar que a base da árvore é representada por três pilares, onde reside a última *Sefirót* : *Malkut* ou *Shekiná*.

O três pilares podem ser uma coincidência decorativa que o próprio princípio de simetria pode exigir do artista. Mesmo sendo casual, o que nos interessa é a presença de três bases, algo muito recorrente na representação mais figurativa da *Árvore da Vida*. Tal recorrência está presente na simetria geometrizada de *Arquitetura Pentacular*.

### 5.2.3 Alquimia

Essa organização geométrica e simétrica com três bases também pode ser encontrada na tradição representativa ligada à Alquimia. A união entre a Cabala e as disciplinas alquímicas, de modo normativo, já é detectada no século XVI, como comenta Secret.<sup>315</sup> Antes disso, muitos homens acumulavam o título de cabalistas e alquimistas quando não encontravam dificuldades de transcender a esfera doutrinária da religião. Tal ligação é clara nas imagens de S. Michelspacher, de 1616, encontradas no tratado de Raphaël Baltens (provavelmente o editor) denominado *Cabala*<sup>316</sup>, nas quais podemos ver a união inegável de símbolos alquímicos, cabalísticos e astrológicos.

<sup>314</sup> cf. anexo p. 92.

<sup>315</sup> cf. SECRET, 1979, pp. 85

<sup>316</sup> cf. VAN LENNEP, op. cit., p.173 e cf. anexo p. 100.

Um século antes, Jehan Perréal produziu uma iluminura denominada *Remonstrances de Nature à l'Alchimiste*.<sup>317</sup> Obra de uma beleza reveladora, em que o artista funde o alquimista e seu forno a um anjo que, freqüentemente, simboliza a *Shekiná*. O anjo está sentado em seu lugar hierárquico na árvore. Esta, por sua vez, possui três bases de sustentação.

Na mesma linha de geometrização da Árvore da Vida encontramos, ainda, uma gravura de c.1624. É uma obra produzida por um anônimo que podemos encontrar no tratado de Basile Valentin denominado *Azoth, ou le moyen de faire l'or caché des philosophes*<sup>318</sup>. Nessa obra, podemos ver uma estrutura composta de dois triângulos (que juntos formam a estrela de Davi) sobrepostos a uma árvore e que novamente está sustentada por três bases. Além de dois homens que representam o Mestre e o aprendiz há também a representação do sol e da lua, dois outros importantes símbolos na obra de Brauner.

Provavelmente, os exemplos citados não podem parecer insuficientes para constituir uma analogia com o quadro do MASP. Todavia, o que eles apontam é uma tradição da qual Brauner não deve ter sido poupado. Mesmo porque ele é antes um discípulo dos ensinamentos que fundem a Cabala e a Alquimia. Fusão consolidada entre os séculos XVII e XIX.

Essa união não foi necessariamente rigorosa como atesta a obra de Éliphas Lévi. Pelo contrário, partindo de diversas fontes esotéricas e aproveitando-se das contradições internas das doutrinas místicas, Lévi criou uma obra muito eclética

---

<sup>317</sup> Ibidem, p.96 e cf. anexo p.97.

para os padrões institucionais. Mas foi esta obra que despertou tanto em Breton quanto em Brauner um considerável interesse.<sup>319</sup> Brauner foi um leitor de Lévi e, sobretudo, um assíduo aprendiz dos ensinamentos do livro “A Árvore da Vida”, uma das grandes influências do Abade.

Baseado nas conversas com Isaac Luria (1534-72) e em seu ensinamentos, Hayyim Vital escreveu “A Árvore da Vida”( *Etz Hayyim*). Numa interpretação da criação mundo, na qual Luria pretendia resolver uma antigo paradoxo: como um Deus perfeito e infinito podia ter criado um mundo imperfeito e finito? Para responder essa questão ele reagrupou as dez *Sefirót* em cinco “semblantes” denominados *parzufim*.<sup>320</sup> Esses semblantes foram considerados por Lévi como as cinco torres que nos levam até Deus. Não é difícil, daqui, avaliar o quanto Brauner estava exposto a lógica do “pentaculaire”.

#### 5.2.4 Ornamento e exílio

Tanto os exemplos indicados por nós quanto aqueles reunidos por Halévi podem ser relacionados à tradição ornamental. Dentro dessa lógica, encontramos uma outra maneira de representar a Tora e, portanto, a *Árvore da Vida*: o significado

<sup>318</sup> cf. anexo p. 99.

<sup>319</sup> Segundo Breton. Éliphas Lévi “ensina-nos palavras obscuras e mais brilhantes do que o azeviche”: cf. BRETON, 1986, p.78

<sup>320</sup> Os *parzufim* foram organizados da seguinte forma: “ 1) Keter ( A Coroa), a mais elevada sefirah, que o Zohar chamara de “Nada”, torna-se o primeiro *parfuz*, chamado “Arik” Anpin: o Antepassado. 2) Hokhma (Sabedoria) torna-se o segundo *parfuz*, chamado Abba: Pai. 3) Bina ( Inteligência) torna-se o terceiro *parfuz*, chamado Ima: Mãe. 4) Din (Julgamento); Hesed (Majestade); Yesod (Fundação) tornaram-se todos o quarto *parfuz*, chamado Zeir Anpin: O Impaciente. Sua consorte é: 5 ) A última sefira, chamada Malkut (Reino) ou

de cada aste e nó da Menorá.<sup>321</sup> Brauner não pode ter deixado conhecer esse símbolo universal do judaísmo. A Menorá é um candelabro de ouro de sete braços, cheio de óleo de oliva e mantido por uma base com três pés. Para os judeus “Moisés fundiu o ouro no fogo e a Menorá tomou forma por si mesma”<sup>322</sup>. Para os cabalistas cada parte da Menorá significa uma das *Sefirót* e na tradicional interpretação o candelabro é sustentado por três bases que novamente simbolizam o *Malkut* ou a **Shekiná**. No século XVIII, uma interpretação herética, muito difundida no século XIX, dizia que enquanto os judeus permanecem no exílio a Menorá deveria ser representada com apenas seis braços. A sexta seria a *Scheniná* do exílio. Essa particular crença é citada por Lévi em seu livro *Histoire de La Magie*<sup>323</sup> e pode ser uma explicação possível para as seis torres no topo da construção de Brauner em *Arquitetura Pentacular*.

Tal especulação não é incabível. O pintor romeno conhecia a tradição cabalística medieval, por meio, de comentadores posteriores. Ele era sensível a obra de Lévi. Ficou muito mais interessado quando o místico recebeu um lugar de destaque no *Arcano 17* de Breton. E, sobretudo, Brauner sempre foi muito sensível a idéia de exílio. Sua história pessoal é marcada pela sua saída da Romênia e, depois, por um duplo exílio na Suíça, durante a II Guerra. Não é estranho que justamente no período entre 1940 e 1947, Brauner busca mais assiduamente fontes judaicas.

---

Shekiná: torna-se o quinto *parfuz*, que se chama Nuqra de Zeir: a Mulher de Zeir.”; cf. ARMSTRONG, op.cit., p.272.

<sup>321</sup> cf. anexo p.93.

<sup>322</sup> cf. UNTERMAN, 1992, p.172. A Menorá pode, também, ser encontrada com mais um braço. Durante a festa de *Chanuká* acende-se uma Menorá de oito braços.

<sup>323</sup> cf. LÉVI, op. cit., p.113.

Mesmo não se considerando um judeu, ele percebeu que o mundo não o tratava senão deste modo. Sua busca por uma identidade internacional parece-nos não ter sido bem sucedida. O que o colocou próximo das místicas judaicas, que ao longo dos séculos foram forçadas a pensar o exílio como mais uma dimensão de Deus. Ele conhecia tal dimensão no seu íntimo e como mostra sua obra, sua biblioteca e seus amigos ele não deixou de abordá-la.

Ler *Arquitetura Pentacular* como a *Árvore da Vida*, a Tora ou , ainda, uma espécie de candelabro é uma limitação se levarmos em conta apenas o aspecto objetual desses signos. Mas se olharmos para eles como símbolos que não cessam de ser repensados ao longo da história da religião, poderemos compreender o quanto eles podem ser apresentados das formas mais pessoais possíveis. Porque ela acaba sendo incompleta. Tais símbolos não são automaticamente traspassados para o quadro. Brauner os revê e mais combina em suas obras matizes de outras realidades transcendentais. Quem poderá negar que *Arquitetura Pentacular* não é tributária da tradição do mosaico bizantino ou das arquiteturas tolteca, asteca e maia ou mesmo da tradição numérica hitita. Nossa leitura não as descarta. Preferimos defender um poder de síntese que Brauner possuía. O poder de encontrar na forma uma maneira de expressar várias tradições artísticas.

### 5.3 Entre a Árvore e o Ouro

Existe algum ponto comum entre a arte simbólica de Brauner e a arte dos simbolistas do final do século passado e início deste? Sim, mas não há um parentesco automático entre esses dois modos de construir realidades simbólicas. O próprio movimento surrealista, visto tanto como um projeto quanto como uma realidade estética, deve muito ao movimento simbolista. Muitos críticos, entre eles Alexandrian e Chénieux-Germdron, viram no surrealismo uma roupagem mais sofisticada e cientificada do simbolismo. Contudo, as diferenças são sensíveis e a nossa avaliação é muito mais cautelosa quando nos aproximamos da obra de Brauner. Concordamos com Argan, de que uma grande contribuição dada pelos simbolistas do final do século XIX (Moreau, Chavannes, Redon, etc) é o de colocar “como cada coisa, natural ou artificial, pode assumir um significado simbólico para nós, não existem mais limites para a morfologia e a simbologia da arte.”<sup>324</sup> É nesse ilimitado que os surrealistas parecem ter se desenvolvido.

Dentre os artistas dessa vertente artística, há um que nós já citamos no primeiro capítulo e que não devemos deixar de retomar. Um artista pertencente a esfera estética simbolista, que compartilha semelhanças com o pintor romeno de Piatra-Nemtz. Trata-se do pintor austriaco Gustav Klimt, que possui uma arte caleidoscópica com o uso demasiado preciso de formas ornamentais, onde a mulher

---

<sup>324</sup> cf. ARGAN, 1992, p.83. A nossa avaliação sobre o movimento simbolista apoiou-se, sobretudo, no trabalho de Pierre-Louis MATHIEU, cf. 1990.

é o “leitmotiv sensual e persistente em sua obra”.<sup>325</sup> Embora essas também venham a ser características de Brauner (principalmente na fase da cera), o que une os dois artistas, antes, é uma apaixonada luta paradoxal contra a tradição da arte bizantina. Paradoxal, porque em ambos os casos os artistas embora preguem uma ruptura com o passado sacralizado da arte de Bizâncio, utilizam-se de importantes contornos desta tradição.

As obras de Klimt compartilham semelhanças com as obras de Brauner no que diz respeito ao erotismo ou a espacialidade. Klimt possui uma arte fincada no gesto barroco do excesso e do horror ao vazio, algo inteiramente estranho à arte de Brauner. Mas tanto um quanto outro, trabalhando com técnicas diferentes, chegam a resultados próximos no que concerne a composição de seus quadros. O fundo de suas obras é fechado como num mosaico e a ornamentação plana é quase bidimensional. As personagens são justapostas<sup>326</sup>, para destacá-las eles utilizaram-se da cor e da colagem de elementos multiformes. Enfim, Brauner, como seu antecessor, fundia numa só imagem vários elementos que criam o efeito simultaneamente decorativo e simbólico. Contudo, o que nos interessa é a sua

<sup>325</sup> cf. NÉRET, 1994, p. 07 e continua em numa conclusão sobre o legado artístico de Klimt à modernidade: “O que é que restava a favor de Gustav Klimt? Em primeiro lugar, enquanto líder carismático da Sessão, ter elevado os pintores austríacos à dimensão mundial. Ter, enquanto pintor, exprimido algumas constantes da sua arte: o formato quadrado, a composição diagonal, disposição simétrica na tela, a esterilização geométrica, a inserção dos temas nos mosaicos, os fundos de folhas de ouro e prata... e um forte erotismo. Ter sido um dos primeiros a ser bem sucedido com a fusão do figurativo e da abstração, se não pensarmos nos motivos que rodeiam os seus retratos como decorativos e se considerarmos que este ambiente abstrato, irrealista e autônomo valoriza os rostos diferenciados dos modelos (...) Tudo isso, que não é nada e que terá na arte múltiplos prolongamentos...”: cf. ibidem, p.76-9.

<sup>326</sup> As características citadas levam em conta um Klimt após 1898 e a arte de Brauner nos anos 40, principalmente sua produção a cera.

proximidade com as obras do MASP. Aproximação que marca-se pela ourivesaria e por uma tema simbólico.

O símbolo não era a mesma coisa para Klimt e Brauner. O primeiro via no símbolo um modo de dizer, expressar uma dimensão mais sensível do real e da história, o símbolo era para Klimt uma “potência positiva”<sup>327</sup>. Enquanto que para o pintor romeno, o símbolo, mesmo sendo uma importante arma do inconsciente, é ainda imperfeito, pois os “símbolos, por sua própria natureza, servem para descrever uma experiência que em si carece de expressões...”<sup>328</sup>. Portanto, nunca consegue expressar o vivido inteiramente. Esta imperfeição, este lado negativo do símbolo pode ser visto em *Arquitetura Pentacular*, numa possível dimensão do que Brauner compreende da *Árvore da Vida*. Na proporção inversa, Klimt possui sua *Lebensbaum*, ou seja, uma obra denominada *Árvore da Vida*, produzida entre 1905-1909<sup>329</sup>.

Com esta obra retomamos o tema bíblico da *Arvore da Vida*. A versão de Klimt está diretamente influenciada pela técnica do mosaico. Esta obra é o resultado da síntese entre formas e conteúdos da assimilação da arte oriental e da decoração das igrejas de Ravena, que Klimt tanto apreciava. Mas de suas volutas bizantinas, faz uma exuberância exótica, uma linguagem ornamental biológica que não deve nada a tradição cabalista e nem ao judaísmo (a Tora) e sim ao Apocalipse. A árvore de Klimt é apocalíptica, fala mais da morte que de vida. Contudo, compartilha com a

<sup>327</sup> cf. FLIEDL, 1991, p.208.

<sup>328</sup> cf. SCHOLEM, 1978, p.31.

velha tradição, expondo o tema por meio do ornamento. É verdade que o ornamento não aparece apenas nesta obra, pelo contrário, está em toda a produção do pintor. Segundo Ludwig Hevesi, seu ornamento “é uma metáfora da matéria original em mutação, sem fim, que se desenvolve, enrola, redobra em espirais, serpenteia, enrosca, um turbilhão impetuoso que toma todas as formas, zebrados cintilantes e línguas de serpente vibrantes, entrelaçados de videiras, véus brilhantes, fios esticados”<sup>330</sup>

A aproximação entre essa obra e *Arquitetura Pentacular* pode ser vaga. Mas a paixão que tanto o pintor romeno quanto o austríaco sentem pela beleza do ouro não podem ser subestimadas. O ouro é uma cor sempre presente, o seu intuito é o de dissimular a nudez agressiva do Eros, igualmente freqüente nas obras dele. Uma obra como *Palas Atena* de 1898, por exemplo, não ignora o bizantismo, antes prefere subvertê-lo. Obra onde o ouro fez a sua “aparição”, assim como o conceito que transforma a anatomia em ornamentação e a ornamentação em anatomia para descrever a personagem na sua total “imagen del sereno ideal cultural académico”<sup>331</sup>. Trata-se apenas de uma obra dentre muitas onde o ouro adquire um importante papel estético. Segundo Ilona Sàrmány-Parsons, “o ouro téra tido diferentes significados simbólicos na obra de Klimt. Nos primeiros quadros, o ouro realça o caráter sagrado de certos objetos – a cítara da sacerdotisa de Apolo, o elmo e a armadura de Palas Atena. Mais tarde, o ouro está associado à sedução das

---

<sup>329</sup> Esta obra pertence a um conjunto de nove painéis decorativos encomendados pelo industrial Adolphe Stocket para ornar sua casa entre 1905 e 1909; cf. *ibidem*, p. 56 e cf. anexo p. 70.

<sup>330</sup> *apud* NÉRET. op. cit., p.60.

mulheres fatais (...), e ele acentua o lado sugestivo e sensual dos motivos que ornaram os trajes. Mesmo durante o período dourado, o ouro só domina quando versa sobre o destino do homem. Estes quadros pertencem a uma tradição de pinturas sobre ‘o enigma da vida’.<sup>332</sup> Esta avaliação dá parte da dimensão que ocupa o ouro na história artística de Klimt.

Não podemos afirmar que essa característica tenha chegado até Brauner por meio da arte do austríaco. Brauner a conhecia, mas estamos mais propensos a crer que os dois artistas beberam numa fonte comum. Ambos são filhos da tradição da arte bizantina, no qual o dourado toma uma dimensão supra-terrena. O melhor exemplo, para compreender tal realidade cromática e como ela comporta-se simbolicamente é *Taça da Dívida*, que ao lado de inúmeras outras obras expõe duas personagens muito caras a Klimt: a “fêmea” e o ouro.

#### 5.4 Ícones e gestos

*Taça da Dívida* é uma obra que nos deixa muito pouco confortáveis para apontar ou priorizar uma direção simbólica. Seu caráter parece-nos ser de eminente síntese. Brauner não deixa de invocar o velho arquétipo da *mater* e, por conseguinte, uma incalculável tradição representativa. Contudo, como no caso de seu par do MASP, *Taça Dívida* parece-nos comprometida com a tradição da Cabala e dos

---

<sup>331</sup> cf. FLIEDL, op. cit, p.48.

signos alquímicos. A novidade neste caso é o seu caráter egípcio-bizantino. A personagem da obra está a vontade com o fundo dourado. A cor pomposa e imperial vem reforçar a majestade desta dama, colocá-la ao lado de uma tradição de rainhas, deusas e ninfas que provêm com seu leite a fertilidade da terra.

#### 5.4.1 Egípcio- Bizantino

É de Ravena o famoso mosaico de San Vitale denominado *A Imperatriz Teodora e seu séquito*<sup>333</sup>, ao qual Klimt conhecia tão bem<sup>334</sup>, no qual nós podemos encontrar algumas mostras do quanto essa tradição pode ter acrescentado a cultura imagética do pintor romeno. Nesta magistral obra-prima do período nós encontramos uma solene e digna mulher, levemente deslocada para a esquerda, segurando uma taça (ou seu par masculino: um cálice). Esta atitude, este gesto é uma das contribuições para a construção de um repertório gestual (do qual Tatiana Proskouriakoff havia nos alertado quanto a arte maia<sup>335</sup>), onde cada ato pode simbolizar uma hierarquia, um *status* social e uma função social ou mística. No extremo esquerda do mosaico, no mesmo campo de visão das demais personagens, existe uma fonte-chafariz, cujas as formas são muito semelhantes ao conjunto taça-fonte-seios em *Taça da Dúvida*. As semelhanças são peremptórias. Não completam

---

<sup>332</sup> cf. NÉRET, op. cit., p. 65.

<sup>333</sup> cf. anexo p.91.

<sup>334</sup> FLIEDL, op. cit., p.148.

nenhum quadro definitivo, nem esboçam qualquer herança entre as obras, mas indicam o vasto vocabulário que Brauner possuía e de onde ele pode ter apreendido tais elementos.

Ainda na esfera bizantina, como já citamos está a predileção pelo ouro. Nesta tradição, o ouro é a imagem da luz solar, ou seja, a inteligência daquilo que nos é superior, o divino. O ouro é a cor da majestade, do mais alto, a glorificação do perfeito, o antônimo do negro (a culpa e a penitência). Na obra de Brauner o ouro geralmente duela com o negro (este contrataste também é muito freqüente na obra de Klimt). O ouro surge como se estivesse sendo revelado por detrás do negro, ambos como forças complementares que misturam-se.

Tais indicações aproximam *Taça da Dívida* de uma mística muito mais austera do que aquelas indicadas pela Cabala ou pela Alquimia: a cristã ortodoxa<sup>336</sup>. Esta mística fala através da imagem santificada do ícone que é liturgia tanto quanto o discurso. Sabemos que a tradição bizantina concede as visões uma certa primazia. Os mosaicos e os ícones são exemplos da Luz. Toda a teologia bizantina tem sua tradução e uma parte de sua evolução na constituição da imagem. E falar de ícone é

<sup>335</sup> cf. capítulo III p. 49

<sup>336</sup> O país natal do pintor está na rota de uma longa tradição ortodoxa que não polpa nem mesmo os não cristãos. Não podemos esquecer que Brauner nasceu imerso nessa tradição artística moldada pela liturgia do cristianismo ortodoxo que é, sobretudo, uma liturgia dupla, fundamentada na palavra e na imagem. O ícone não estava destinado a representar nada deste mundo. Era uma tentativa de exprimir o inefável. Como explica o historiador inglês Peter Brown: "Por todo o mundo cristão oriental, ícone e visão validavam-se um ao outro. Uma profunda concentração num ponto focal da imaginação coletiva [...] fez com que no século VI o sobrenatural já houvesse adquirido linhas precisas, em sonhos e na imaginação de cada pessoa, em que comumente retratado na arte. O ícone tinha a validade de um sonho realizado" *apud* ARMSTRONG, op. cit., p.212.

falar de profecia. Segundo Sers<sup>337</sup>, O ícone é, por essência, uma arte profética. A imagem profética é, por sua vez, uma imagem misteriosa, é a manifestação de uma revelação, de uma visão. A imagem profética é crucial para a materialização do ícone, e quem é o profeta senão um místico que está em contato com algum Ser numinoso e que vê por meio das imagens.

Aqui muito mais importante do que compreender o que cada signo pode representar é captar a imobilidade de cada gesto. Visualizar o casamento de cada elemento do quadro como um retrato de uma entidade pertencente a uma casta, da qual nós não pertencemos. A esfera do sagrado e do mistério é a língua que o ícone compartilha com os talismãs e o tarô, estas dimensões pagãs que tanto fascinaram Brauner. Ambos são emblemas. Julgam o espectador antes mesmo de serem julgados. É como a pintura de um tribunal egípcio, onde Anúbis pesa o coração de uma sacerdotisa<sup>338</sup>, cada gesto é a síntese de uma cerimônia definitiva. Os símbolos que acompanham a passagem não parecem senão ornamentos, complementos que emprestam sua voz ao acontecimento, concedem-lhe o significado. Ou ainda, o gesto convencional de Perséfone e Hades, representados numa medalha grega de c.IV aC<sup>339</sup>. O que cada um deles segura parece indicar toda a sua história pessoal. Não há ação, ela é desnecessária. Como já dissemos, o símbolo pode indicar o caminho para

<sup>337</sup> *apud* KANDINSKY, 1997, p.16. "O ícone é... por excelência litúrgico, pois é o próprio movimento da prece, invocando e acolhendo a Presença divina, que é posta em ação nas duas formas de expressão complementares que são Palavra e Imagem. O ícone é mudo e remete a toda a Escritura. A Escritura é proclamada na Igreja até o fim dos tempos, mas necessita dos sinais visíveis de sua realização efetiva, que garantem sua veracidade e mostram seu conteúdo para o olhar. O ícone autentica a Escritura, proporcionando-lhe sua expressão visual mais adequada."; cf. Ephrem Yon (*Les Saintes Icônes*, Paris, 1990) citado no prefácio de *Ponto, linha sobre plano* por Philippe Sers *apud* KANDINSKY, op. cit. p.31.

<sup>338</sup> cf. anexo p.89.

o significado, mas nunca o preenche por completo segundo Brauner. Desta forma, qualquer ação parece empobrecer a experiência, o Ser do quadro. O emblema, o ícone, a carta de tarô, o talismã parecem ser complexos de uma mesma face para Brauner. São elementos que unem o que ele denomina de tempo: destino, magia<sup>340</sup> e liberdade.

#### 5.4.2 O cão dos xamãs: o lobo.

O cão de *Taça da Dívida* mesmo em sua imobilidade e aparente passividade é uma forma da medida de todas as coisas: o potencial de violência (sexual), a destruição e, por última análise, o amuleto xamanico. Nesse sentido, obras como *Agolo* e *Là-bas*, ambas de 1949<sup>341</sup>, são exemplos úteis para indicar a importância que o cão adquire na obra de Brauner. São, como afirma Alexandrian, “la force émotive, l’action puissante de cette œuvre [referindo-se a *Là-bas*]”<sup>342</sup>. “Em muitas mitologias os cães aparecem como guias para o país dos mortos”<sup>343</sup>. Entre as culturas que lidam com

<sup>339</sup> cf. anexo p.90.

<sup>340</sup> Num universo tão masculino quanto o da Alquimia, a fertilidade, ou melhor, a fermentação são princípios muito importantes. Uma obra alquímica importante para a formulação de uma leitura é a gravura do holandês Joseph Mulder, encontrada no tratado de C. L. Morley denominado *Collectanea chymica leydensia* de 1693. Nessa obra encontramos uma entidade alquímica feminina que através dos seus seios lança jatos de água. O líquido forma uma fonte, que nos remete a fonte da juventude, símbolo da eterna procura da beleza; cf. VAN LENNEP, 1985, p. 242 e anexo p.101. Outra obra nesta linha é *Isis* do simbolista Georges Lacombe, de 1895, trata-se de uma escultura pintada de Isis, que é a marca universal da religião egípcia considerada em círculos teosóficos como a encarnação do princípio feminino, fonte da fecundidade, “d’où les deux coulées de liquide rouge qui sortent des seins, par allusion au sang véhicule de la vie et les fleurs à cinq pétales, comme le pentagramme formé de cinq branches exprimant l’union des principes mâle et femme.”; cf. MATHIEU, 1990, p.96. Apesar das semelhanças, não possuímos um conjunto de obras capazes de criar qualquer relação mais direta com *Taça da Dívida*.

<sup>341</sup> cf. anexo p. 66.

<sup>342</sup> cf. ALEXANDRIAN, op. cit, p. 180.

<sup>343</sup> cf. JUNG, 1964, p.75.

esse sentido estão a egípcia (Anúbis, deus-chacal da mutilação) , a pré-mexicana (Xolotl, o deus que acompanha o sol até a noite) a grega (Cerbére) e a germânica (Garm). Sua presença é um forte índice do lado oculto do feminino, o inconsciente. Mas também é um símbolo do Eros civilizador, aquele que é portador do fogo que domina a tradição de muitos povos primitivos<sup>344</sup>. Como demonstramos no capítulo II, os cães de Brauner estão muitos mais próximos dessa acepção.

No caso particular de *Taça da Dívida*, essa simbologia fica muito mais acentuada graças a presença de uma vela acesa que, como demonstra obras como *Les quatre Éléments* de 1946<sup>345</sup>, é para o pintor um símbolo do fogo. O cão é, neste aspecto, a virilidade ancestral presente na obra, um fogo mítico, símbolo da potência sexual, sedutor e incontinente. Os alquimistas, do seu lado, acreditavam que “le chien dévoré par le loup représente la purification de l’or par l’antimoine, avant-dernière étape du grand-œuvre.”<sup>346</sup>. A dicotomia lobo-cão é antiga na produção de Brauner. Ela é anterior a fase da cera e serve para conduzir a sua poética para o campo do erótico e do masoquismo de modo exemplar. Uma das obras-primas do pintor é objeto denominado *Le loup-table* de 1939-47<sup>347</sup>. Um objeto onde novamente o cão-lobo simboliza a ruptura com qualquer atitude passiva. Ele mostra que

<sup>344</sup>“Ainsi les Bambara le comparent à la verge; par euphémisme, ils emploient même le mot chien pour la désigner. Selon Zahan, cette association proviendrait de l’analogie qu’ils établissent entre la colère de la verge – l’érection – devant la vulve et l’aboïement du chien devant l’étranger; elle proviendrait aussi de la glotonnerie sexuelle de l’homme, dont l’avidité dans ce domaine n’a d’équivalent que la faim canine.” Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p.241. Todas as informações referentes a mitologia do cão foram retiradas da obra citada acima.

<sup>345</sup>cf. anexo p.55.

<sup>346</sup>idem, ibidem, p.245.

<sup>347</sup>cf. anexo p. 21.

qualquer ato corriqueiro (como o de sentar) não deixa de ser um ato premente de uma força e vontade ativa.

### 5.5 Dívidas e dúvidas

Uma interpretação muito mais ousada, mas que necessitaria uma pesquisa mais sistemática sobre um conjunto maior de obras, seria aquela que lê tanto *Taça da Dívida* quanto *Arquitetura Pentacular* como pertencentes a uma série que interpreta as cartas do tarô (cigano ou cabalista). Nesta abordagem ambas poderiam ser interpretadas como, respectivamente: a *Imperatriz*, o terceiro arcano e a *Torre fulminada*, o décimo sexto arcano do tarô. Tais arcanos simbolizam, a grosso modo, o verbo, a fecundidade, a geração nos três mundos, no primeiro caso e; alterações, subversões e fraquezas, no segundo.

Essas interpretações, entretanto, mesmo sistematizadas não seriam completamente eficientes. Isto porque até o conceito de sucesso na interpretação dessas obras é equivocado. As interpretações criam novas perguntas na mesma medida em que conseguem sanar respostas. O próprio pintor foi tentado a decifrar suas criações. Em 1948, Brauner resume a sua evolução mítico-pictórica no esquema *Progression mythologique de Victor* ∞:

1938 –1942 : espace psychologique (double agissant)

1942 – 1945: conciliation extrême (picto-poésie)

1945 – 1947: langage (exploit autoimpérial psychaphie)

1947 – 1948: mamalogie (réalisation symbolique)<sup>348</sup>

Contraditório, como sempre Brauner não disserta mais profundamente sobre os critérios dessa classificação, que mesmo vinda do artista, parece-nos injusta com sua obra. Pois, do nosso ponto de vista, tais categorias (supondo-as como válidas) extrapolam os limites temporais. É o caso, por exemplo, da *picto-poésie*, termo que já nos anos 20 denomina a tensão e as conciliações entre diferentes concepções estéticas. Ou ainda, podemos perguntar em que momento a pesquisa de Brauner deixa de ser *psychologique*.

De qualquer modo, Brauner foi um dedicado estudioso das questões mágicas e oníricas. O seu simbolismo está ligado aquilo que Jung escreveu, advertindo-nos que “nenhum símbolo onírico pode ser separado da pessoa que o sonhou, assim como não existem interpretações definidas e específicas para qualquer sonho.”<sup>349</sup> Sua obra está intimamente ligada ao seu envolvimento pessoal com as místicas que estudou. Porque Brauner não fez uma distinção simplista entre o irreal e o real, isto porque “l’œuvre de Victor constitue une attaque implicite de la notion vulgaire de réalité. Elle unifie réel, surréal, irrée, pré-réel et post-réel en un monde complet, que l’on pourrait appeler la panréalité.”<sup>350</sup> Esta é lógica “surreal” em

<sup>348</sup> O esquema foi criado para a exposição individual de Brauner na Galeria Réne Drouin, em dezembro de 1948; cf. SEMIN, op. cit, p.185

<sup>349</sup> cf. JUNG, op. cit, p.53.

<sup>350</sup> cf. JOUFFROY, 1996, p.42

que estão inseridas as duas obras do MASP e é dela que qualquer um interessado na produção brauneriana deve ocupar-se.

## CONCLUSÃO

Não há como mensurar a experiência de conviver e conhecer a história pessoal e artística de Victor Brauner. O que podemos dizer com nossa pesquisa é pouco. Apenas conseguimos diminuir a distância entre nós e as obras desse enigmático romeno.

O estudo sobre as duas obras que podem ser encontradas no MASP, recebem com nosso trabalho uma breve contribuição. Dos objetivos iniciais do nosso projeto, muita coisa mudou. Felizmente, deixamos de compreender a obra de Victor Brauner apenas pela aspecto do movimento surrealista. A grande contribuição que demos para a compreensão da movimento surrealista foi a de pesquisar as obras de Brauner, apenas isso. A conclusão do nosso trabalho é a de que por mais repertoriado que tenha sido o movimento, principalmente no que tange a sua política artística e suas propostas estéticas, o estudo do artista e sua produção não é válido sem a real compreensão da obra de arte.

Em 1996, tínhamos em mente os dizeres da crítica norte-americana Roberta Smith, que defendia, ao comparar a arte conceitual com o surrealismo, que em tais movimentos faltou um estilo visual coerente, o que provocou um excesso de preocupação com o significado e o tema. Tal postura coloca o surrealismo, segundo Smith, como um movimento que oferece idéias “infinitamente adaptáveis”<sup>351</sup>.

---

<sup>351</sup> cf. STANGOS, 1991, p.49

Naquela época questionamos a visão de Smith, no que diz respeito à falta de coerência visual, principalmente se utilizarmos os princípios fundadores do movimento surrealista, distante ou não do núcleo parisiense. Atualmente, com o término de nossa pesquisa, podemos apenas duvidar de nossas críticas e determinar que tal questão é tão variada quanto o número de obras ditas surrealistas. Ou seja, compreender a distância existente entre **Mr. K** e **Arquitetura Pentacular**, obras de Brauner, respectivamente de 1934 e 1946, e a semelhança desta última com **Casas Florentinas**, de 1926, do pintor suíço Paul Klee é do nosso ponto de vista mais elucidativo para entender o surrealismo do que o estudo sistemático de seus “lemas”.

Um outro questionamento que fizemos no projeto e que hoje pode ser respondido: a compreensão do lugar da obra de Victor Brauner no interior da arte surrealista da década de 40. Até a confecção desta questão tínhamos muito pouco sobre a relação de Brauner com o resto do movimento surrealista e, sobretudo, nem sequer postulávamos o quão importante foi para o pintor romeno o ambiente dos “exilados” romenos em Paris. Nosso objetivo nunca foi o de pontuar tal relacionamento de modo a reconstruir a biografia do pintor por esta óptica<sup>352</sup>. Contudo, basta ler em nossa pesquisa o quanto o acidente de 1938 afetou a imagem de Brauner perante os seus pares e o porque seu visto de entrada nos Estados Unidos foi inúmeras vezes negado para compreendermos que tal questão não pode ser de modo algum dissociada de seu percurso artístico.

---

<sup>352</sup> O que seria impossível, medida a distância entre o pesquisador e a maioria dos documentos disponíveis sobre o artista.

Cometemos um sério equívoco ao indicar a influência da arte asteca, maia e a da Oceania nas obras de Brauner. Não podemos falar de “influência” no sentido restrito do termo. Naquele sentido em que de modo consciente o artista estava mais próximo da arte desse ou daquele povo. Brauner não classificava as obras de arte “primitivas”, o seu interesse não era científico. O “pensamento primitivo” e, por conseguinte, suas formas era o que lhe interessava, seja lá onde ele estiver. A percepção de Victor foi certamente afetada tanto pela arte pré-colombiana quanto pela arte oceânica, basta olhar suas obras, mas daí dizer que ele fazia grandes distinções entre a tapeçaria polinésia e os totens da América do Norte é historicamente muito ingênuo.

No início de nossos questionamentos prometemos estudar a relevância dos mitos primevos na estética de Brauner. Hoje, sabemos quais são as principais fontes míticas utilizadas pelo pintor. Não nos aprofundamos nessa questão, basicamente pela ausência de tempo. Podemos apenas indicar algumas das fontes possíveis que ajudaram Brauner a construir e produzir as duas obras do MASP. Centramo-nos na Cabala e na Alquimia, e mesmo essas vertentes necessitariam ser particularmente repertoriadas para construir um estudo mais rigoroso sobre a questão.

Podemos dizer que não saímos dessa pesquisa, pelo contrário, nesses últimos anos entramos num universo muito diferente daquele que estávamos acostumados. Um universo onde o sonho, a magia e o inusitado são reais. Trata-se de um universo que possui sua própria história. Tal questão parece irrelevante, mas basta

lembrarmos que no pequeno patrimônio brasileiro de obras européias há duas testemunhas privilegiadas dessa história particular.

Não podemos chegar a nenhuma conclusão determinante em nossa pesquisa. Tal visão não está apoiada em nenhum relativismo imprudente. Mas sim na difícil atitude que é refletir e pesquisar um objeto artístico. Aos poucos esse objeto começa a impor-se de tal forma que no fim somos levados por ele e não o contrário.

Numa entrevista concedida a Jouffroy, Brauner diz que:

J'ai l'impression que, poussé par des forces très mystérieuses, devant ce monde anarchique créé par la raison et les idéologies, je me trouve dans une espèce d'exhibitionnisme généreux, où j'assume involontairement le jeu extravagant de l'archaïsme permanent auquel je crois, qui existe en substrat, à la base. Je le retrouve par ma surexcitation, parce que je peux conserver envers et contre tout cet état d'innocence instinctive qui me permet de chercher en moi cette espèce de néo-archaïsme subjectif et de m'y rendre responsable. Je crois en effet qu'il y a des formes archaïques et qu'elles sont permanentes (...) Je suis obligé de recréer en moi-même des situations paniques et des situations poétiques extravagantes pour retrouver le mobile de mon tableau, alors que l'artiste des époques primitives, lui, était en équilibre avec la vision du monde de son époque.<sup>353</sup>

---

<sup>353</sup> apud JOUFFROY, 1995, p.39

Foi exatamente esta dimensão do recriar a si mesmo que nós procuramos nessa pesquisa. Tanto *Arquitetura Pentacular* quanto *Taça da Dívida* são testemunhas de uma evolução mística que possui seus primórdios na Idade Média e diz muito sobre o mundo em que Brauner estava mergulhado nos anos 40. Como Jung nos advertiu: Nenhum símbolo onírico pode ser separado da pessoa que o sonhou, assim como não existem interpretações definidas e específicas para qualquer sonho.<sup>354</sup> Ou seja, o sonho que tentamos interpretar, as obras, não poderia jamais ser disvinculda do artista, mas como qualquer interpretação nós temos consciência de que se trata de apenas mais um ponto de vista.

---

<sup>354</sup> JUNG, 1964, p.53.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, H. Le cercle du Monde (Great mysteries of the north american).Paris: Flamarion, 1962.
- ALEXANDRIAN, S. O Surrealismo. Trad. de Adelaide Penha Costa. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.
- \_\_\_\_\_. Les dessins magiques de Victor Brauner. Paris: Donöel, 1968.
- \_\_\_\_\_. Le surrealisme et le rêve.Paris: Edition Gallimard, 1974.
- ARGAN, Giulio C. Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992..
- ARMSTRONG, K. – Uma História de Deus : quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BERGSON, H. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com a o espírito. Trad. de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BEYER, H. Mito y simbolismo del México Antiguo. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BOWMANN, F. P. Eliphas Levi: visionaire romantique. Paris: Press Universitaires de France, 1969.
- BRETON, A. Manifestos do Surrealismo. Trad. de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. Arcano 17. Trad. de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. Œuvre compléts. vol. II. Paris: Gallimard, 1988.

- \_\_\_\_\_ . A. Le Surréalisme et la Peinture. Paris: Ed. Gallimard, 1979.
- \_\_\_\_\_ . Les pas Perdus, edição La Pléiade, 1988.
- BRETON, A. e TROTSKI, L. Por uma arte revolucionária independente. Org. de Valentim Facioli. Trad. de Sylvia Guedes e Rosa Boaventura. São Paulo: Paz e Terra-CEMAP, 1985.
- BUBER, M. Les récits hassidiques. Paris: Plon, 1963.
- CESARINY, M. Textos de Afirmação e de combate do Movimento Surrealista Mundial. São Paulo: Perspectivas e Realidades, 1983.
- CHÉNIEUX-GERNDRON, Jacqueline. El Surrealismo Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- DANCER, M. Victor Brauner. Paris-Praga, 1996.
- DANTINI, M. Mito, Letteratura, arti figurative in Paul Klee. *In* Revista de História da Arte e Arqueologia n°2 Campinas: Unicamp, 1997.
- DAVENPORT, W. The figurative sculpture of Santa Cruz Island. *In*: Art and Identity in Oceania. Allan e Joise Hanson (org.) Honolulu: University of Hawaii, 1990.
- DUPLESSIS, Y. O Surrealismo. Trad. de Luis Felipe Serrão. Cadernos Culturais. Lisboa: Editora Inquérito, 1983.
- DUOZOI, G. & LECHERBONNIER, B. Le Surréalisme: théories, thèmes, techniques. Paris: Larousse, 1972.
- ELIADE, M. Occultisme, sorcellerie et modes culturels. Paris: Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_ . Mefistófeles e o Andrógino. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FLIEDL, G- Gustav Klimt: El mundo con forma de mujer. Madrid: Benedikt Taschen, 1991.
- FOCILLON, H. Vie des formes. Paris: Quadrige/PUF, 1984.

- GAUNT, William. Los Surrealistas Barcelona: Ed. Labor, 1974.
- GAUTHIER, X. Surréalisme et sexualité. Paris: Gallimard, 1971.
- GOLDWATER, Robert. "Le Primitivisme du Subconscient". In: Les Primites dans l'art moderne. Trad. do inglês de Denise Paulme. Paris: Ed. Presses Universitaires de France, 1988.
- GREENBERG, C. Arrogant Purpose: The collected essays and Criticism. Vol 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- HAMLYN, P. North American Indian Mythology. New York: Cottie Burland, 1965.
- HAVELI, Z'ev ben Shimon. A Árvore da Vida. Trad. de Luís Carlos Lisboa. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.
- \_\_\_\_\_, Kabbalah: tradition of hidden knowledge, 1985.
- JEAN, Marcel. Histoire de la Peiture surréaliste. Paris: Le Seuil, 1967.
- JOUFFROY, A. Victor Brauner: le tropisme totémique. Paris: Dumerchez, 1995.
- \_\_\_\_\_. Victor Brauner. Paris: Fall Edition, 1996.
- JUNG, C. G. O Homem e seus Símbolos. Trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- KANDINSKY, W. Ponto, Linha sobre Plano: contribuição à análise dos elementoss da pintura. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KARL, F. R. O moderno e Modernismo: a soberania do artista: 1885-1925. Trad. de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KLEE, P. Diários. Trad. João Azevedo Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. Notebooks: The Thinking eye (vol.I ) and Nature of Nature (vol. II). Londres: L. Humphries, 1992.

- KLIKANSKY, R., PANOFKY, E. & SAXL, F. Saturne et la Mélancolie. Paris: Gallimard, 1989.
- LENNEP, J. van. Alchêmie. Bruxelles: Crédit Communal, 1985.
- LÉVI, E. Histoire de la Magie: exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères. Paris: Éditions de la Maisnie, 1976.
- MATHIEU, P.L. Le génération symboliste. Geneva: Skira, 1990.
- MORAIS, F. – Chatô : o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand. 2.ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NADEAU, M. História do Surrealismo. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NAUBERT-RESER, C. Klee. Editorial Estampa - Circulo de Leitores, 1988.
- NÉRET, G.- Gustav Klimt. Trad. de Jorge Valente. Lisboa: Benedikt Taschen, 1994.
- PARTSCH, S. Klee. Trad. Casa das Línguas. Colonia: Benedickt Taschen, 1993.
- PERE, G. Giorgio de Chirico. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1988.
- PICON, G. Journal du Surréalisme. Bruxelles: Skira, 1976.
- PIERRE, J.(org). Tracts Surrélistes et Déclarations Colletives 1922-1969. 2.vol. Paris: La terrain vague, 1988.
- POIGET, S. (org) Dubuffet. Paris: Cercle d'Art, 1996.
- RUBIN, William S.(org.) Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle: le artistis modernes devant l'art trivial. Paris: Flamarion, 1987.
- \_\_\_\_\_ Dada, Surrealism and their heritage. Abrams: New York, 1968.
- RUSKIN, Jonh. Arte primitivo y pintores modernos. Buenos Aires: El Ateneo, 1994.
- SALA, C. Max Ernst et la démarche onirique. Paris: Editions Klincksieck, 1970.

- SCHOLEM, G. A Cabala e seu Simbolismo. Trad. de Hans Borges e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. A Cabala e a mística judáica. Trad. de Pedro Freitas Leal. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- \_\_\_\_\_. Origens of the Kabbalah. New York: The Juwisch Publication Society Princeton, 1987.
- SECRET, F. La Kabbala Cristiana del Renacimiento. Madrid: Taurus, 1979.
- SEMIN, Didier. Victor Brauner. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Édition Filipacchi, 1990.
- SOLA, Miguel. Historia del arte precolombiano. Barcelona: Labor, 1936.
- SOURIAU, E. Vocabulaire d'Esthétique. Paris: Press Universitaires de France, 1990.
- SPIES, W. Max Ernst: Lmes Collages inventaire et contradictions. Paris: Gallimard, 1884.
- SPINDEN, H. J. A Study of Maya Art. New York: Dover Publications, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. Teorias do Símbolo. Trad. de Maria de Santa Cruz. Coleção Signos. Lisboa: Edições 70, 1977. 327p.
- TZARA, T. Œuvres complètes. Tome IV. Paris: Flammarion, 1982.
- VANJI-PERAHIM, M. Victor Brauner 1903-1966. Milão, 1995.
- VARIA, R. Brancusi. Paris: Gallimard, 1989.
- VELA, D. Plastica Maya: guia para una apreciacion. Guatemaltece: Tipografia Nacional, 1967.
- WALDBERG, P; SANOUILDET, M. e LEBEL, R. Dada-Surréalisme. Paris: Rive Gauche, 1981
- WILSON, S. Surrealist Painting. Londres: Phaidon : Oxford, 1989.

-WICK, R. Pedagogia da Bauhaus. Trad. de João Azanha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

### CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

- CENTRE GEORGES POMPIDOU - Victor Brauner. Paris, 1996. Catálogo de exposição individual.
- GALLERIA SCHWARZ - ENRICO CRISPOLTI. Victor Brauner. Milão, 1962. Catálogo de exposição individual.
- GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME. . Jean Dubuffet: les dernières années. F. Bonnfooy & A. Pacquement, A (org). Paris, 1991.
- HANOVER GALLERY. Victor Brauner. Londres, 1965. Catálogo de exposição.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Rio de Janeiro, 1981. Catálogo Oficial.
- MUSÉE D'ART MODERNE SAINT-ETIENNE. Viktor Brauner. Praga, 1996.
- \_\_\_\_\_ . Victor Brauner. J.B. Joly (org.). Paris, 1992.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO & QUADRANTE. História do Masp. Org. P. M. Bardi. São Paulo, 1992.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO & BANCO SAFRA. Pinacoteca do Masp: de Rafael a Picasso. Org. de P. M. Bardi. São Paulo, 1982.
- NATIONAL GALLERY OF ART. Indigenous art of the americas. Washington, 1947. Catálogo Oficial.

- THE MUSEUM OF MODERN ART. Klee Drawings: 60 works by Paul Klee. New York, 1981.
- \_\_\_\_\_ . Paul Klee. New York, 1989. Catálogo Comemorativo.

## DICIONÁRIOS

- BIRO, A. & PASSEROR, R. – Dictionnaire Général du Surrealisme et ses environs. Paris: Press Universitaires de France, 1982.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT,A. Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, forms, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- DICTIONAR ROMÂN-PORTUGHEZ. Pavel Mocanu (org). Editora Științifică și enciclopedică. Bucureste, 1981.
- MACMILLIAN PUBLISHERS. The Dictionary of Art. New York, vol 04, 1996
- NOVEAU DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE ET HISTORIQUE. A. Dauzat, J. Dubois e J. Mitterand (org). Paris, Larouse, 1964.