

ARQUITETURA PENTACULAR: O UNIVERSO SIMBÓLICO E MÍSTICO DO ARTISTA ROMENO VICTOR BRAUNER

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira*

RESUMO: O presente artigo procura propor uma interpretação sobre a simbologia da obra *Arquitetura Pentacular* do artista romeno Victor Brauner. Considerado um dos mais talentosos pintores da Escola de Paris, o artista, que pertenceu ao grupo surrealista francês, criou um vocabulário híbrido, vinculado a diferentes tradições místicas e às influências de outros artistas modernos. *Arquitetura Pentacular* pertence ao acervo do Museu de Arte de São Paulo; a partir desse patrimônio brasileiro, surge uma excelente oportunidade de se compreender a poética visual desse artista ímpar.

PALAVRAS-CHAVE: Victor Brauner, misticismo, arte surrealista, Cabala,

ABSTRACT: This paper seeks to understand the place of the work of art *Arquitetura Pentacular* in the career of the Romanian artist, Victor Brauner. The artist, considered to be one of the most talented painters of the Paris School, who belonged to the French surrealist group, created a hybrid vocabulary, linking the different mystical traditions and the influences of other modern artists. *Arquitetura Pentacular* belongs to the São Paulo Art Museum collection and from this Brazilian heritage, an excellent opportunity arises of understanding the poetical visual of this unique artist.

KEYWORDS: Victor Brauner, mysticism, surrealist art, Cabala.

O espaço dedicado ao artista romeno Victor Brauner vem crescendo nos últimos vinte anos. A ênfase circunscreve-se e permanece à identificação de sua obra pictórica com aquela “administrada” pelo grupo surrealista francês, movimento que o acolheu entre 1932 e 1943 e que produziu forte impacto na maturidade de sua arte, mas que, todavia, não foi capaz de explicar a poética produzida pelo artista a partir dos anos 40.

O presente artigo procura estudar uma obra desse momento: *Arquitetura Pentacular*. Outro objetivo deste artigo – talvez o mais útil – é apresentar Victor Brauner por meio de uma análise histórica e crítica desta obra, executada pelo pintor romeno em 1946, e adquirida pelo Museu de Arte de São Paulo (Masp) juntamente com outra peça do pintor, datada do mesmo ano: *Taça da Dúvida*. Ambas entraram no museu em 3 de outubro de 1947, compradas por intermédio de Assis Chateaubriand, com capital da empresa Alto Madeira S.A., quando expostas em abril de 1947, na galeria Julian Levy, em Nova York¹.

Trata-se de uma pintura a cera sobre papelão colado a um suporte de madeira. Seu tamanho é de 65 x 50 cm. Nela encontramos a representação de uma construção peculiar que

* Esse trabalho é parte dos resultados do mestrado em História da Arte e da Cultura no programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Coli. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, sob orientação da Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito, com apoio do CNPq; e-mail: dionisio@unb.br.

¹ Informações documentadas na pasta n.º 163 do arquivo do MASP.

obedece a um esquema piramidal, composta por variados elementos geométricos, enfileirados para compor diferentes níveis (fig.1). Sucedem-se pequenos triângulos, retângulos, losangos, trapézios, circunferências e algumas outras formas com características mais orgânicas.



fig. 1. *Arquitetura Pentacular*, 1946, cera e pigmento sobre madeira, 65 x 40 cm. Museu de Arte de São Paulo. Fonte: SEMIN, 1990, p.142²

O efeito bidimensional-perspectivo tradicional é desafiado pelo uso da cor. A cor predominante é o amarelo-ouro, encontrado ao fundo e em quase metade das formas geométricas cuidadosamente delineadas. Isso confere à construção a intenção de um edifício “vazado”, em que o primeiro plano e o subsequente, ao fundo, fundem-se. O contraponto que opera com a ilusão tridimensional está presente nas outras cores presentes nos demais

² SEMIN, Didier. *Victor Brauner*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Édition Filipacchi, 1990.

elementos geométricos: laranja, verde, vermelho e um cromo amarelo diverso do anterior. Em *Arquitetura Pentacular*, Brauner pintou 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 no sentido horizontal, tornado-a simétrica. Todo o “edifício” é sustentado por três pilares que conferem à composição um elemento adicional de “instabilidade”, o que não deixa de ser paradoxal.

O quadro pertence à fase em que Brauner utilizou a cera em substituição à tinta. Em seu processo técnico, ele delimita toda a composição com cera e com nanquim. A técnica nasceu quando o artista estava exilado na Suíça, em 1942. Na dificuldade de obter tintas, 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 folga com tinta esferográfica negra ou nanquim e, enfim, raspava para aparecer o desenho em branco. Com o fim da guerra, ele passou a retocar ou aplicar a cera cromada sobre o efeito obtido, como é o caso da obra do MASP. Tal técnica cria uma imagem projetada, num outro sentido de perturbação da perspectiva tradicional.

O interesse por *Arquitetura Pentacular* e a ênfase dada a ela significaram procurar nexos históricos, simbólicos e estilísticos em outras obras do próprio pintor, pois parte vital de nosso método está na constituição de séries de obras capazes de estabelecer, tanto estética como historicamente, um panorama mais amplo das condições de produção da obra. O universo artístico de Brauner é, de certa forma, atípico, mesmo para aqueles habituados com a estética surrealista predominante. Adentrar o mundo místico e simbólico do pintor romeno exige uma compreensão para além do limitado programa surrealista engenhado por André Breton e seus companheiros (BRETON 1979; 1985; 1986; 1988)³. Antes buscamos compreender a obra do Masp a partir da pluralidade de influências religiosas e literárias que matizaram o pensamento do artista e que estavam indicadas tanto em outras obras quanto em textos auxiliares advindos de cartas e manifestos confessionais.

Os primeiros passos do místico

Brauner nasceu romeno, em 1903, filho de pais judeus, que logo se entregaram aos mais variados grupos místicos, de forte cunho espiritualista: uma moda bastante disseminada nos grandes centros da Europa Central e Oriental no final do século XIX. Essa incursão religiosa de sua família foi a mais importante influência de sua infância para sua arte. As investidas religiosas, principalmente as do pai, tiveram uma séria projeção sobre a personalidade de Victor. Vidência e

³ Para Scholem um “místico é um homem que foi favorecido por uma experiência imediata e, para ele, real do divino, da realidade última...” (SCHOLEM, 1978, p.12).

comunicação com o reino do além-túmulo deram-no uma forte impressão das dimensões da vida depois da morte, além de um profundo sentido de “destino” (DANCER, 1996).

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

Como podemos perceber pelo modo como seus biógrafos e estudiosos narram sua infância, Brauner não evitou enfrentar, como artista, um dos principais dilemas do misticismo: a comunicação da experiência com o divino por meio da arte. O artista descobriu muito cedo que, quanto mais intenso e profundo é o contato com o sobrenatural, tanto menos a realidade é suscetível de definição objetiva. O próprio sentido do real é afetado quando se deixa invadir pelas “incertezas”, pelas diferentes vozes dos mistérios que nos cercam. É nessa trilha que a arte surrealista e “primitiva” – obras de Klee, De Chirico, Brancusi e outros – surge para criar uma cultura do mundo mágico, cara ao romeno (VANCI-PERAHIM, 1995). Cultura lida 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 vê a arte como parte da experiência mística e, por conseguinte, uma linguagem acessível apenas a iniciados. Um fato importante para compreender essa possibilidade está em sua obsessão pela vidência. Algo que se revela recorrente nas repetições e abordagens sobre os olhos não como elementos anatômicos, mas como sujeitos autônomos. Algo que o acidente de 1938 apenas reforça.

Digno de nota, o acidente é o fato mais *narrado* e reforçado da vida do artista pela literatura especializada (OLIVEIRA, 2007, p.74-78), uma vez que ajuda a fundar a idéia de artista-mítico. : Em 1931, Brauner pinta um auto-retrato (fig. 2), uma pequena tela a óleo sobre madeira, em que, no lugar do olho esquerdo, existe uma sombra, um tumor que se expande diante do espectador. Em 1938, no mês de agosto, Brauner pinta outra tela, a qual chama de *Autoportrait à oeil énucléé*, cujo motivo é o mesmo do quadro de 1931. Esses quadros colocaram o nome de Victor Brauner em algumas importantes obras biográficas do movimento surrealista francês. Eles não representaram nenhuma inovação na estética do pintor, nem provavelmente seriam consideradas obras importantes, caso o pintor, sete anos após tê-los executado, não viesse a perder o olho esquerdo.

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

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

Pierre Mabilie, em 1939, escreve um artigo denominado *L’oeil du peintre*, publicado na revista *Minotaure* n.º 12-13, em que defende que as principais mudanças na carreira de Brauner são conseqüências imediatas de duas perdas, segundo ele, irrevogáveis: a saída definitiva de seu país natal e a perda do olho esquerdo. Mabilie escreve que “(...) L’homme que je connaissais avant l’accident était effacé, timide, pessimiste, démoralisé par son dernier séjour en Roumanie, il est aujourd’hui délivré, affirmant avec clarté et autorité ses idées, il travaille avec une vigueur nouvelle et atteint davantage son but” (*idem*, p.13) ⁴. É evidente que perder um dos olhos para quem, desde criança, acreditava ter o dom da terceira visão não foi absorvido como “casual” ⁵. O reflexo em sua obra não foi imediato, mas alterou os rumos de suas investigações poéticas, acentuando umas e suprimindo outras. O primeiro impacto foi a modificação do espaço, tido como muito clássico por críticos como Mabilie (influência do classicismo de De Chirico). Numa outra óptica, as palavras do crítico podem nos dizer muito sobre a mudança de posição de Brauner frente ao surrealismo. Suas idéias espirituais eram até então disfarçadas pelo vocabulário emprestado da ortodoxia surrealista; com o acidente, ele passa a expor suas convicções mais explicitamente, o que não agradou a todos (SEMIN, 2002, p.29).

⁴ “O homem que eu conheci antes do acidente era apagado, tímido, pessimista, desmoralizado por sua última passagem pela Romênia; ele está atualmente liberto, afirmando com clareza e autoridade suas idéias, trabalhando com um vigor novo e alcançando mais sua meta.”; tradução livre.

⁵ O *acaso* era uma das matérias-primas das formulações poéticas dos surrealistas, cf. JEAN, M. *Histoire de la Peinture surréaliste*. Paris: Le Seuil, 1967, p.41. Fartamente utilizada por cineastas e fotógrafos. Os surrealistas sempre pregaram a força dos fatos que nos atingem, aqueles de que não temos dimensão e sobre os quais não temos controle. Aquilo o que eles denominavam de mistério e maravilhoso sempre estava vinculado ao acaso., mas não se aplica a essa situação.



fig. 2. *Auto-retrato*, 1931, óleo sobre madeira, 22 x 16,2 cm, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris. Fonte: SEMIN, 1990, p.78.⁶

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

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

⁶ SEMIN, Didier. *Victor Brauner*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Édition Filipacchi, 1990.

interpretar uma miríade de elementos místicos na proposição de um novo repertório de formas. Algo que não se pode fugir quando abordamos sua obra. Jouffroy, um grande amigo e pesquisador da obra de Brauner, é enfático ao advertir que é inútil compreender a obra do artista sem aproximar-se das suas curiosidades místicas (JOUFFROY, 1996, p.10).

Atentos ao conselho de Jouffroy, partimos de alguns fundamentos teóricos para compreender o ambiente cultural em que Brauner estava inserido. As próprias obras não nos deixaram outra escolha senão adentrar o mundo místico e simbólico do pintor romeno. Brauner enfrentou, como artista, um dos principais dilemas do misticismo (tanto quanto outros artistas ao longo da história): a comunicação da experiência com o divino por meio da arte.

Os primeiros dados levados em consideração foram os símbolos que aparecem na obra de Brauner. A utilização de um número razoável de símbolos datados historicamente nos conduziu ao repertório místico e simbólico muito difundido entre os surrealistas: o cabalista. Brauner não estava muito preocupado em fazer distinções rigorosas entre as diferentes linhas do pensamento místico da cabala em suas obras, o que não significa que ele não estudasse o assunto seriamente. No que se refere à cabala, Brauner demonstra, por meio de sua obra e de sua biblioteca ⁷, uma preferência pela cabala luriana ⁸ e pelas interpretações desta escritas pelo místico Éliphas Lévi (Alphonse Luís Constant), no século XIX ⁹. Os escritos de Lévi haviam gerado curiosidade nos círculos espiritualistas que Brauner freqüentava desde criança na Europa Central. A obra de Lévi mistura textos da Tora com o esoterismo espiritualista, preceitos alquímicos, tarô e mitologia popular (WILLIAMS, 2003, p.103-136). Tais ingredientes são os mesmos que fascinaram Brauner.

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, tais como: o simbolismo gnóstico e talmúdico; os cabalistas orientais; a concepção renascentista da cabala (principalmente Josef Gikatilla e Josef Alkastiel);

⁷Estamos levando em consideração o material bibliográfico elencado pelo Museu de Arte Moderna da França e adquirido até 1946.

⁸ 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.

⁹ Interpretar uma obra de arte enfatizando uma simbologia específica em detrimento de outras não significa minimizar a importância destas últimas. A opção pela simbologia cabalística está inserida dentro das pesquisas do próprio pintor. Salientamos que não é nossa tarefa detectar o que Brauner 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.

os cabalistas de Safed, na Palestina; a cabala cristã ¹⁰; a cabala luriana; a tradição hassídica; e a mística islâmica ¹¹. Já Lennep é uma autoridade no que concerne à tradição alquímica européia e suas representações na arte ocidental, mística que também abordaremos de maneira suplementar.

PENTA: o edifício da Cabala

“Pentaculaire” significa “cinco torres” no romeno (MOCANU, 1981) ¹². Esse signo possui, na tradição cabalístico-alquímica, íntima ligação com as representações das árvores da *Vida* e do *Conhecimento*. Grosso modo, *Arquitetura Pentacular* surge-nos como a representação da *Árvore da Vida* cabalística a partir de uma leitura particular de Brauner.

As cinco torres eram consideradas pela cabala como sendo as representações dos cinco livros do Pentateuco. Cada um dos cinco livros que formam a Tora (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio) é uma torre que leva a uma ligação com Deus. Tais torres, numa acepção metafórica corrente, foram tomadas como símbolos da *Árvore da Vida*. Sua representação mais tradicional dá-se pela demarcação das dez *Sefirot*: emanções divinas, que se desdobram do poder criador de Deus. 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. (SCHOLEM, 1978, p.71).

De maneira simples, podemos enfatizar 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 à Criação, que estava refletida em todas as coisas. Chegar às *Sefirót* era possível apenas por meio de símbolos, pois o *em-sof*, o infinito, nunca poderia ser detido pela linguagem finita dos homens. Brauner era sensível a essa fragilidade da linguagem humana,

¹⁰ 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.

¹¹ Outra fonte sobre a Cabala judaica é o livro de Z'ev ben Schimon Halévi; cf. 1985.

¹² Fluente em alemão, romeno e francês, Brauner também tinha conhecimento de outros idiomas, algo que se reflete em seus títulos, em diferentes combinações. Ele fundia, por exemplo, 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* (1949): Victor Victoreloulou, Victor Victorel.

tendo consciência que cabia ao universo simbólico, indireto e sensível, representar a aproximação com o inefável (ALEXANDRIAN, 1968, p.14).

A metáfora da *Árvore da Vida* passa, nessa óptica, a significar a própria Tora. Ambas referenciam-se ¹³. Essa relação, comparativa e substitutiva, segundo Scholem, era anterior ao *Bahir* ou ao *Zohar* ¹⁴. Muitas maneiras de representar essa relação simbólica marcaram a história da cabala, porém a acepção biomística da Tora, por meio das relações com as árvores, manteve-se como tônica predominante. Na tradição canônica cabalística, as *Sefirót* são descritas como galhos de uma árvore. Essa imagem tem como objetivo expressar a unidade orgânica desse signo cabalístico, por conseguinte, a unidade e a interdependência das *Sefirót* (ARMSTRONG, 1994, p.249).

Dentro desse jogo de relações, *Arquitetura Pentacular* não representa a *Árvore da Vida* cabalística de modo automático, porque não há apenas cinco torres em sua parte superior e, sim, seis. O número revela por qual leitura Brauner se aproximou da tradição da cabala.

A história das místicas judaicas, identificadas como cabalistas, esclarece-nos que a cabala não foi um sistema de pensamento unificado. Mesmo uma visão teológica estrita seria difícil diante da multiplicidade de vertentes. Não existe algo a que podemos dar o nome de “doutrina cabalística”. O que encontramos em nossa pesquisa, sobretudo a partir das leituras de Brauner, são motivações amplamente diversificadas e, por vezes, contraditórias. O cabalismo foi, até o século XX, alimentado por correntes subterrâneas. Nasceu no sul da França e na Espanha por volta do século XII.

Na Palestina do século XVI, o cabalismo conheceu o seu florescimento, que transformou a cabala numa corrente histórica do judaísmo, pois essa corrente mística forneceu uma resposta à questão da diáspora; uma questão que ganhava nova premência 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, cujo destaque recaiu em Shabbetai Zevi, místico que, ao proclamar-se messias, provocou a criação de

¹³ Como sabemos, a Bíblia trata de suas árvores do Paraíso. Os cabalistas identificaram a *Árvore da Vida* como sendo a Tora escrita, considerada um absoluto, e a *Árvore do Conhecimento* como Tora oral, que trata das modalidades de aplicação da Tora no mundo terreno. Cabalistas como o autor do *Raia Mehamna* e dos *Tihunim* concederam a tais árvores diferentes significados. Para eles a *Árvore do Conhecimento* simbolizava a Tora que distingue o 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 a simbolizar a Tora histórica, enquanto a *Árvore da Vida* simbolizou a liberdade, a unidade da vida divina, as funções utópica e mítica da Tora (SCHOLEM, 1978, p.83).

¹⁴ Redigido no sul da França por vários autores anônimos, por volta de 1180, o *Bahir* (Livro da Luz) é considerado o texto cabalístico mais antigo (*idem, ibidem*, p.177). O *Zohar* foi o mais influente texto místico cabalista (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 bem 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.” (ARMSTRONG, *op.cit.*, p.250).

uma cabala herética, cujos prolongamentos podemos conferir na obra de Éliphas Lévi, no século XIX (ARMSTRONG, *op.cit.*, p.332-333 e SCHOLEM, *op.cit.*, p.105-107).

Autor estudado por Brauner, Lévi inspirou-se no *Bahir* para indicar que a *Árvore da Vida* é a árvore do mundo e ao mesmo tempo a “árvore das lamas, o edifício do céu” (LÉVI, 1976, p.114). Lévi corrobora tais representações por meio da geometria da simetria. Como Halévi, em seu livro *Kabbalah* aponta catorze esquemas abstratos à árvore; o autor dos oitocentos acentua o uso da triangulação e dos círculos como forma de representar o sistema “matemático” que orienta e emana a vida.

A geometrização e a simetria podem ser encontradas nos sistemas simbólicos alquímicos. A intersecção entre a cabala e as disciplinas alquímicas, de modo normativo, já podem ser detectadas no século XVI, como comenta Secret (1979, p.85). Antes disso, muitos pensadores acumulavam o título de cabalistas e alquimistas, quando não encontravam dificuldades de transcender as esferas doutrinárias. As imagens de S. Michelspacher, de 1616, no tratado denominado simplesmente como *Cabala* de Raphaël Baltens, são exemplo dos usos comuns de símbolos alquímicos, cabalísticos e astrológicos (LENNEP, 1985, p.101).

Um século antes, Jehan Perréal produziu uma iluminura denominada *Remontrances de Nature à l'Alchimiste* (*idem, ibidem*, p.173), de c. 1516. Obra de uma beleza reveladora, em que o artista funde o alquimista e seu forno a um anjo que, freqüentemente, simboliza a *Shekiná*, a Divina Presença. O anjo está sentado em seu lugar hierárquico na árvore. Esta, por sua vez, possui três bases de sustentação, conhecidas como as bases que sustentam o mundo das ações, o *Malkut*: a mais inferior das *Sefirót*.

A fusão dos símbolos cabalísticos e alquímicos não é geral e tomou corpo, sobretudo, depois do século XVII. Essa união não foi necessariamente rigorosa, como atestam os trabalhos de Éliphas Lévi. Pelo contrário, partindo de diversas fontes esotéricas e aproveitando-se das contradições internas das doutrinas místicas, Lévi criou uma obra eclética, típica de um certo anacronismo dos oitocentos. Mas fora justamente esse ecletismo místico que despertou a atenção tanto de Breton quanto de Brauner. O pintor romeno foi um leitor atento *Dogme et rituel de la Haute Magie* (1856), *A História da Magia* (1860) e *A Chave dos Grandes Mistérios* (1861), obras distintas da produção intelectual de Lévi. Brauner nos anos 40 estava inquieto com os questionamentos da cabala luriana.

Baseado nas conversas com Isacc Luria (1534-1572) e em seus ensinamentos, Hayyim Vital escreveu “A Árvore da Vida” (Etz Hayyim), numa interpretação da criação do mundo, na qual pretendia resolver um antigo paradoxo: como um Deus perfeito e infinito podia ter criado um mundo imperfeito e finito? Para responder a essa questão, ele reagrupou as dez *Sefirót* em cinco

“semblantes” denominados *parzufim* ¹⁵. 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 à lógica do “pentaculaire”.

A metáfora do exílio

Nesse ponto nodal do porquê das seis torres, é preciso tomar um desvio da tradição ornamental do judaísmo. Tradição que lê a *Árvore da Vida* por meio da Menorá, um candelabro, originalmente de ouro, de sete braços, cheio de óleo de oliva e mantido por uma base de três pés, que encontramos na base de *Arquitetura Pentacular*. Para os judeus, “Moisés fundiu o ouro no fogo e a Menorá tomou por si mesma” (UNTERMAN, 1992, p.172) . Para os cabalistas, cada parte da Menorá significa uma das *Sefirot* e, na tradicional interpretação, o candelabro é sustentado por três bases que simbolizam, como já dissemos, o *Malkut* ou *Shekiná*. No século XVIII, uma interpretação herética, muito difundida no século XIX, dizia que, enquanto os judeus permanecerem 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 (*op.cit.*, p.113) e pode ser uma explicação possível para as seis torres no topo da construção de *Arquitetura Pentacular*.

Essa especulação é um exercício de ilação. O pintor romeno conhecia a tradição cabalística medieval, por meio dos comentadores posteriores, segundo Margaret Montagne (2002, p.45). Ele era sensível à obra de Lévi. Ficou muito interessado quando o místico recebeu um lugar de destaque no *Arcano 17* de Breton, publicado em 1944. E, sobretudo, Brauner sempre foi sensível à idéia de exílio. Sua história pessoal é marcada pela saída da Romênia e, depois, por um duplo exílio na Suíça, durante a II Guerra Mundial ¹⁶, país que escolhe para refugiar-se após a invasão da França pelos alemães e da negativa do visto por parte do governo dos Estados Unidos.

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

¹⁵ Os parzufim foram organizados da seguinte forma: “1) Keter (A Coroa), a mais elevada sefirah, que o Zohar chama 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 sefirah, chamada Malkut (Reino) ou Shekiná: torna-se o quinto *parfuz*, que se chama Nuqra de Zeir: a Mulher de Zeir” (ARMSTRONG, *op.cit.*, p.272).

¹⁶ O pintor acabou dividindo uma casa com seu amigo, o escultor Michel Herz, em um vilarejo alpino suíço, em 1942 (DANCER, 1996, p.11).

um artista conhecido no início dos anos 40 nos Estados Unidos e que sua obra só saiu da Europa para incorporar exposições coletivas em Tóquio, em 1937, e no México, em 1940. Sua invisibilidade artística, segundo ela, contribuiu muito para a negativa do visto (DANCER, 1996, p.11).

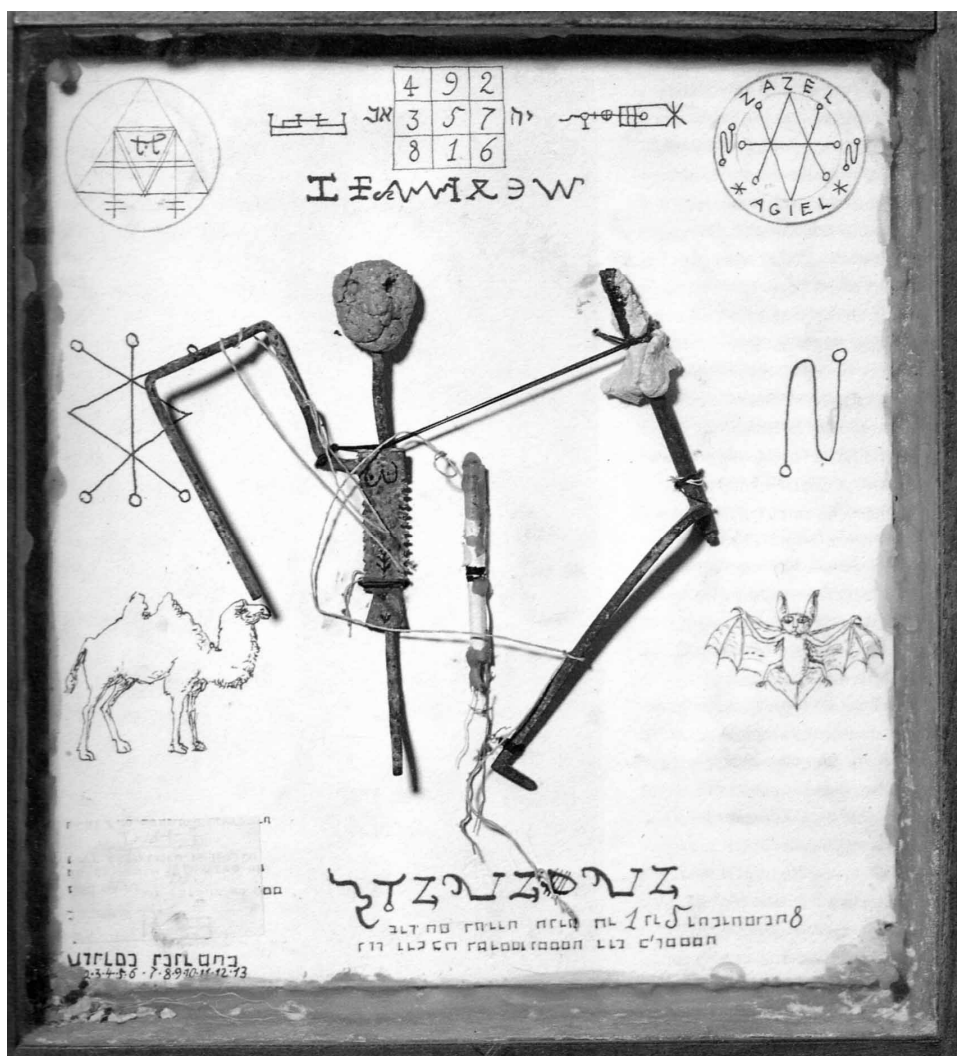


fig. 3. *Les Amoureux*, 1943, uma colagem com terra, fio de ferro, cera sobre papel dentro de um caixa de madeira e vidro, 25 x 23 x 4,3 cm; Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris. Fonte: CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996, p.15¹⁷

Brauner atribuiu tal negativa ao fato de ser judeu (JOUFFROY, 1995, p.27-28). Mesmo não se considerando judeu, ele percebeu que o mundo não o tratava senão deste modo. Não menos coincidente é sua busca por fontes iconográficas judaicas entre 1941 e 1949. Durante séculos, a diáspora e seu conseqüente exílio fizeram com que muitos místicos judeus pensassem o estado de exílio como mais uma dimensão de Deus, senão de seus desígnios. É difícil imaginar que Brauner não fosse sensível a tal dimensão das interpretações sobre a *Scheniná* do exílio.

¹⁷ CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Victor Brauner*. Catálogo de exposição individual.Paris, 1996.



fig. 4. *Les Amoureux (Messagers du nombre)*, 1947, óleo sobre tela, 92 x 73 cm; Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris. Fonte: CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996, p.39¹⁸

Ler *Arquitetura Pentacular* como a *Árvore da Vida*, a Tora ou, ainda, a Menorá é uma limitação, se levarmos em conta apenas o aspecto objetual desses símbolos. Mas, se olharmos para eles como símbolos que não cessam de ser repensados ao longo da história da mística cabalista, poderemos compreender o quanto eles podem ser apresentados das formas mais pessoais possíveis.

Outras obras são mais explícitas quanto a influência da simbologia alquímico-cabalista. Em *Les Amoureux* (fig.3) , de 1943, encontramos o “quadrado mágico” ¹⁹ com a inscrição “Sceau de

¹⁸ CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Victor Brauner*. Catálogo de exposição individual.Paris, 1996.

¹⁹ “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 que o total é igual a 45 e os nove primeiros algarismos estão nele

Salomon”, uma citação à tradição talmúdica (UNTERMAN, *op.cit.*, p.172). Na obra podemos encontrar ainda signos cabalísticos do céu, do anjo solitário e da constelação de saturno. Este último aparece em outras obras de Brauner e evoca o espírito cabalístico de *Lehaiah*, que segundo Scholem é a designação do “deus clemente”. Desígnio que aparece no *Bahir* como aquele que mantém a paz no universo (SCHOLEM, 1987, p.147).

Outras obras seguem o mesmo caminho de *Les Amoureux*, como é o caso de *Paysage Méditerranéen*, de 1932, com o símbolo alquímico da “*aqua fortis*” (LENNEP, 1985, p.29); desenho sem título de 1942, com a cabeça de um “*Pan sylvain*” retirado do *Zohar*, símbolo da noite sobre o dia, ligado a *Sefirót* da *Hokhman*, ou seja, a lei cabalista da criação dos mundos e símbolo da paciência (HALÉVI, 1973, p.14); o sol como elevação espiritual da *Sefirót Tephoret* e a lua como a *Shekiná* (*idem, ibidem*, p.36), presentes em o *Triunfo da Dúvida*, de 1946, e *O leão duplo*, de 1945, na forma de talismãs; *Les Amoureux (Messagers du nombre)*, de 1947, com um mapa cabalístico organizado a partir dos signos do tarô (fig.4). Os exemplos são muitos, além de um número menor de obras cuja decifração não é explícita.

É importante lembrar que as interpretações simbólicas indicadas não são automaticamente transpassadas para os quadros. Brauner os revê, e mais, combina em suas obras matizes de outras realidades transcendentais. E mesmo nossa especulação abre-se para novas perguntas, na mesma medida em que consegue sanar respostas. O próprio pintor foi tentado a decifrar suas criações. Em 1948, Brauner resume sua evolução mítico-pictórica no esquema:

1938-1942: espace psychologique (doublé agissant)
1942-1945: conciliation extrême (picto-poésie)
1944-1947 : langage (exploit autoimpérial psychaphie)
1947-1948 : mamalogie (réalisation symbolique) (*apud* SEMIN, 1990, p.185)²⁰

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 imposto a cada uma. É o caso, por exemplo, da *picto-poésie*, termo que, já nos anos 20, denomina a tensão e as conciliações entre diferentes acepções estéticas. O termo surge num

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 *Melancolia I*, 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.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988, p.754). O quadrado de *Les Amoureux* 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 e diagonalmente, é idêntica ao número dez, e a soma de três casas em qualquer sentido é 15. Segundo Semin, essa lógica remete ao ano de 1514 e ao quadro mágico na gravura de Dürer. (SEMIN, 1990, p.161).

²⁰ *apud* SEMIN, 1990, p.185. O esquema foi criado para a exposição individual de Brauner na Galeria René Drouin, em dezembro de 1948.

artigo que Brauner publicou em 1924, com o título de *Manifeste de la Picto-poésie*, na revista romena “75HP”. Segundo Jouffroy (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 um dialogue avec les forces intérieures qui l’ont guidé jusqu’à la mort et la recherche d’un sens ‘mythologique et héroïque’ à donner à l’existence” (apud JOUFFROY, 1995, p.19). 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, místicas e oníricas. O seu vocabulário simbólico está ligado àquilo que Jung escreveu advertindo-nos de que “nenhum símbolo onírico pode ser separado da pessoa que o sonhou, assim como não existem interpretações definidas e específicas para qualquer sonho” (JUNG, 1964, p.53) ²¹. Este vocabulário possuía muitas fontes. Além do universo alquímico-cabalista, da crença nos poderes ocultos e espirituais, sobretudo na clarividência que acreditava possuir, o artista dedicou-se à compreensão e à coleção de obras de arte vindas das culturas “primitivas” das Américas, da Oceania e algumas peças africanas. Obras como *Arquitetura Pentacular*, *Prelúdio da Civilização* (1954), *Coupe des Cent-Vingt Dispositions Erotomagiques* (1946) e *Taça da Dúvida* (1946) guardam elementos formais que nos remetem à pintura em areia da arte navajo, à ourivesaria tairona, à pintura dos índios hidatsa – estilos e trabalhos encontrados na coleção do artista.

Longe de ser uma conclusão, *Arquitetura Pentacular* configura-se como uma das obras-primas de Brauner justamente por sintetizar o artista profeta – representação constantemente reedificada pela literatura sobre a arte surrealista – e a necessidade de aliar antigas representações para a formulação de um novo “alfabeto” simbólico moderno. Ao mesmo tempo em que é arquitetura, ornamento e abstração, a obra mostra-se parte de toda uma hibridação de conceitos místicos reunidos na expressão de um artista que se movia entre diferentes culturas e religiões sem deixar de demonstrar suas fantasias, seus desejos e, sobretudo, suas dores.

Referências

ALEXANDRIAN, S. *Les dessins magiques de Victor Brauner*. Paris : Donöel, 1968.

ARMSTRONG, K. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo*. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BRETON, A. *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Ed. Gallimard, 1979.

²¹ Embora a citação possa parecer casual, o pintor passou a interessar-se, no pós-guerra, pelos escritos de Jung e, do também romeno, Mircea Eliade. Brauner possuía em biblioteca particular estudos de Jung, tais como: *Métamorphoses de l’âme et ses symboles* e *Problèmes de l’âme moderne*. E, de Eliade, ele adquiriu *Images et symboles: essai sur le symbolisme magique-religieux* e *O Eterno Retorno* (cf. CENTRE GEORGES POMPIDOU; p.126-128). Isso não significa, conforme indica Semin (1990, 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.

_____. *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.

_____. *Les pas Perdus*. Paris: La Pléiade, 1988.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Victor Brauner*. Catálogo de exposição individual. Paris, 1996.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

DANCER, M. “Victor Brauner... Ici, ou j’ai tant désiré Être”. In: *Viktor Brauner*. Musée d’Art Moderne Saint-Etienne. Galerie HL. Mesta Prahy, 1996.

GAUNT, William. *Los Surrealistas*. Barcelona: Ed. Labor, 1973.

HALÉVI, Z.. *A árvore da vida*. Trad. de Luis Carlos Lisboa. Rio de Janeiro. Editora Três, 1973.

_____. *Kabbalah*. Tradition of Hidden Knowledge. London: Thames & Hudson, 1985.

JOUFFROY, A. *Victor Brauner: le tropisme totémique*. Paris: Dumerchez, 1995.

_____. *Victor Brauner*. Paris: Fall Edition, 1996.

JUDLOVÁ, M e ROUSOVÁ, H. *Victor Brauner: a wolf from the Carpathian Mountains in Paris*. New York: The Museum of Modern Art, 1996.

JUNG, C. G. *O Homem e seus Símbolos*. Trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LENNEP, J. van. *Alchêmie*. Bruxelas: 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.

MOCANU, P. (org). *Dictionar Român-Portughez*. Bucareste : Editora Stüntifica si enciclopedica, 1981.

MONTAGNE, M.. “The myth of the double”. In: DAVIDSON, S. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston / Texas: The Menil Collection, 2002.

OLIVEIRA, E.D.G. Artista romeno, arte francesa, patrimônio brasileiro: o lugar de Victor Brauner no movimento surrealista francês”. In: *Revista Cadernos de História*, UFOP, vol. IV, nº2, 2007, p.70-81.

SCHOLEM, G. *A Cabala e seu Simbolismo*. Trad. de Hans Borges e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *A Cabala e a mística judaica*. Trad. de Pedro Freitas Leal. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

_____. *Origens of the Kabbalah*. New York: The Juwisch Publication Society Princenton, 1987.

SECRET, F. *La Kabbala Cristiana del Renascimento*. Madrid: Taurus, 1979.

SEMIN, Didier. *Victor Brauner*. Paris: Réunion des Musées Nationaux-Édition Filipacchi, 1990.

_____. “Victor Brauner and the Surrealist Movement” In: DAVIDSON, S. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston / Texas: The Menil Collection, 2002.

UNTERMAN, A. *Dicionário Judaico de Lendas e Tradições*. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

VANCI-PERAHIM, M. “Victor Brauner na Roumanie” In: *Victor Brauner, 1903-1966*, Milão: Galleria Schwarz, 1995.

WILLIAMS, T.A.. *Eliphas Levi, Master of the Cabala, the Tarot and the Secret Doctrines*. Venture Press: Florida, 2003.