



Colecionadores surrealistas e a história da arte: a Coleção Breton

Profa. Márcia Jardim

Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo
Mestre em Estudos Literários - Universidade Federal do Espírito Santo

Ao longo da história, muitos artistas tornaram-se grandes compradores de objetos, desde Rembrandt, no século XVII até, por exemplo, os pintores Maurice Vlaminck e André Derain que, no início do século XX, adquiriam de marinheiros peças vindas da África.

No entanto, nada se compara às diferentes modalidades de obras e objetos adquiridos pelos artistas participantes do movimento surrealista que incluíam máscaras e vários outros produtos de culturas não europeias. Entre esses colecionadores, um destaque especial pode ser dado ao líder intelectual do surrealismo, o escritor francês André Breton. Sua atuação influente em várias áreas artísticas, além da literatura, o tornou a grande força motriz do movimento. Quando jovem, Breton estudou medicina, interessando-se pelas nascentes teorias de Freud, a quem teria conhecido pessoalmente em 1921. Apesar de não ter se formado médico pois, como muitos outros artistas ligados ao surrealismo viria a abandonar uma carreira formal, foi exatamente a conjugação do seu conhecimento de medicina e das novas teorias psiquiátricas com a literatura que lhe permitiu exercer a livre experimentação, ultrapassando os métodos psicanalíticos científicos, gerando procedimentos até então inéditos no campo das artes. Sua trajetória iniciada com a descrição que fez das imagens perturbadas descritas por pacientes internados na ala neurológica de um hospital em Nantes durante a I Guerra Mundial desaguarda, mais tarde, nas suas conceituações dos preceitos surrealistas.

Participante do dadaísmo, movimento que precedeu o surrealismo nos anos anteriores a 1920, logo o superou, construindo um sistema de pensamento que, não só criticava ferozmente os limites da lógica racionalista, como também, o negativismo presente na maioria das propostas dadaístas. Breton foi o autor do texto que em 1924 oficializaria as bases do movimento, o primeiro Manifesto do Surrealismo, bem como da maioria dos artigos, críticas e demais manifestos surrealistas.

Em 1922, André Breton passou a residir no número 42 da Rue Fontaine, montando seu apartamento-estúdio. No período de mais de três décadas, até sua morte em 1966, Breton adquiriu sem cessar não só livros e manuscritos originais como, também, pinturas, desenhos, fotografias e peças de culturas não europeias, ampliando sua coleção cada vez mais, até atingir um total de 5.300 itens.

As pinturas compreendiam cerca de 450 obras, não apenas dos artistas ligados ao surrealismo como Max Ernst e Masson mas de outros significativos pintores do século XX. As publicações coletadas por Breton incluíam além de obras raras, catálogos de arte, jornais e livros, alguns dos quais possuíam dedicatórias de personalidades como Freud e Apollinaire, além de manuscritos.

Com a morte de Breton em 1966, a família procurou preservar o local como ele o havia deixado; existia a expectativa de que o espaço pudesse ser efetivamente reconhecido como de alto interesse

histórico-cultural tornando-o um museu do surrealismo, para isso seria necessário que fosse criada uma fundação apoiada pelo governo francês ou talvez, por alguma instituição ou patrocinadores privados.

Já que o governo francês não pôde comprar na íntegra a coleção, após a morte de sua terceira esposa Elisa, o acervo foi guardado pela filha única de Breton, Aube que, na impossibilidade de manutenção do mesmo resolveu colocar à venda todos as peças classificadas em lotes. Em novembro do ano de 2002, a herdeira anunciou a venda dos lotes em sucessivos leilões marcados para abril de 2003.

Iniciou-se, então, uma enorme mobilização no meio intelectual francês. Pela Internet foi concludada a participação do maior número de adeptos contrários à venda, para colaborar com artigos e abaixo-assinados de protesto.

Até um Comitê de Vigilância foi criado com o objetivo de acompanhar diariamente o andamento das negociações. Seus participantes eram intelectuais de grande prestígio como, por exemplo, só para citar um nome, o filósofo Jacques Derrida. O maior protesto veio da área da literatura; afinal a maioria dos membros do grupo surrealistas eram poetas e literatos e André Breton participou de uma linhagem da literatura francesa que incluiu, desde cedo, o contato com importantes poetas, como Paul Valery, Apollinaire, além de ter sido co-fundador, juntamente com Louis Aragon e Philippe Soupault da revista *Littérature*, uma entre várias outras publicações representativas do período fértil e criativo do surrealismo.

Os apelos contra a dispersão do acervo foram inócuos. A coleção de André Breton foi dividida em lotes desmembrando-se assim a sua unidade. Os critérios de ordenação dos lotes foram puramente mercadológicos com as peças colocadas em categorias diversas, destacando, em primeiro lugar as obras de pintores já consagrados, quando o notável da coleção era a convivência dinâmica da produção de várias culturas. Como todas as iniciativas contrárias à venda resultaram infrutíferas, finalmente em abril de 2003 a coleção foi leiloada.

Essa impossibilidade de impedir o leilão e a dispersão de tal acervo, leva-nos hoje a refletir sobre o teor dos apelos e as possíveis causas para a ineficácia dos mesmos. Mais do que um episódio isolado no mundo das artes, a venda da coleção de André Breton traz em si um alerta para os historiadores e estudiosos das artes.

Em primeiro lugar, devem ser ressaltados os argumentos da intelectualidade francesa, compartilhados por adeptos de vários outros países, contra a venda da coleção Breton; são pontos de fundamental interesse para a compreensão das bases formadoras do momento histórico e artístico contemporâneo. Um dos mais importantes foi a defesa da permanência do acervo pessoal de André Breton na França por ser a sua coleção representativa da cidade de Paris como Capital do Surrealismo.

Sem dúvida, a irradiação do movimento surrealista deu-se com a atuação de Breton e seus companheiros em Paris desde os anos de 1919-20, quando o dadaísmo ali instalou uma de suas bases. A marcante associação do surrealismo com a cidade ocorreu nas exposições realizadas nas décadas de 20 e 30 e nas do período pós 2ª Guerra até os anos 60, algumas delas com a participação de peças provenientes do acervo de Breton; na localização da coleção no endereço da Rue Fontaine, 42, próxima a Montmartre; e, principalmente, na vivência cotidiana da cidade nos inusitados passeios dos escritores surrealistas descritos nos textos de André Breton e Aragon. Pode-se dizer que a Paris, capital do surrealismo, merece uma investigação tão rica quanto a que Walter Benjamin realizou da experiência vivida, no final do século XIX, por Charles Baudelaire, um dos poetas ponto de referência para o surrealismo. Na poesia de Baudelaire estão as transformações operadas no espaço público e no âmbito do espaço privado, desde a destruição das estreitas ruas parisienses por Haussmann, preenchida com os novos boulevares e suas lojas, até as vitrines repletas de objetos. A exploração das relações ambíguas, surgidas através das novas experiências do interior e do exterior, prosseguiu na Paris do surrealismo, tornando-se uma das questões presentes, tanto em trabalhos de alguns pintores, como nos romances de Breton, o qual descrevia situações por ele vividas, em decorrência do perambular pela cidade, sem rumo definido, apenas esperando o imprevisível acontecer.

Os objetos e obras de arte, conservados por décadas no apartamento-estúdio da Rue Fontaine, 42, sem dúvida, constituíam um rico manancial acumulado procedente da experiência moderna e desafiadora da cidade, entendida pelos surrealistas como palco de inusitados encontros. Desde os

objetos achados ao acaso em passeios e caminhadas pelas ruas e lojas de Paris, incorporados ao acervo sempre crescente de Breton, aos personagens ao mesmo tempo reais e fantásticos, como a misteriosa mulher a qual conheceu numa rua da cidade e que deu nome ao romance *Nadja*. Dentre esses passeios por Paris, um dos mais conhecidos encontra-se narrado no romance *L'amour Fou*, em que Breton e o escultor Alberto Giacometti perambulavam sem rumo pela cidade e cada um terminou comprando um objeto, a partir de motivações inicialmente desconhecidas por ambos. Breton, posteriormente, identificou, no objeto adquirido, a realização de um desejo inconsciente e Giacometti, por sua vez, utilizou a sua compra numa escultura.

Outro argumento, vinculado ao primeiro, foi a defesa da manutenção da integridade da coleção, alertando-se para o prejuízo cultural e artístico decorrente da dispersão do acervo. Fragmentá-la significou perder a oportunidade de mostrar ao público e às novas gerações de artistas um conjunto único. A coleção, na sua íntegra, foi o resultado prático dos métodos do surrealismo, e por isso mesmo, de enorme importância histórica.

O que parece mais ter afetado os participantes dos protestos foi a sensação de total impotência frente às medidas comerciais adotadas pelo leiloeiro, apoiadas pelas autoridades francesas. A memória das experiências de Breton, de enorme significado na formação da sensibilidade moderna, parecia estar sendo ultrajada, vindo à tona uma preocupação quanto aos destinos atuais do livre pensamento frente às pressões de mercado.

Ironicamente, no século XX, o que o grupo surrealista liderado por Breton mais defendeu foi a liberdade pessoal e social, enquanto resistiu às pressões de uma sociedade construída e firmada em bases racionais. Através da liberação do pensamento inconsciente, acreditavam na possibilidade de uma verdadeira revolução operada pelo surrealismo.

Em muitos outros textos de protesto, veiculados nos meses que precederam à venda da coleção, houve uma intencionalidade estilística, bem compreendida pelos admiradores e estudiosos da arte e literatura surrealista, porém totalmente inócua frente ao mercado de arte. Neste sentido, pode-se perceber nesses protestos públicos uma preocupação bem intencionada, baseada num misto de homenagem e coerência às propostas de Breton.

Digna de nota foi, ainda, a incômoda sensação de saber-se pelos jornais que entre os pretendentes de algumas obras dos lotes colocados à venda estavam compradores como Elton John e Madona, obviamente personalidades estranhas ao universo dos *connaisseurs* e estudiosos das artes, porém muito atraentes para os investidores.

Além dos argumentos vindos de estudiosos franceses, torna-se importante ressaltar que os mais fervorosos protestos, e de cunho mais agressivo, ocorreram por parte dos intelectuais americanos, Apresentando-se como herdeiros do surrealismo francês, criticaram sem meias-palavras as autoridades francesas mostrando-se chocados com o fato, em especial, por ter ocorrido em Paris. Admitiram esperar que tal coisa acontecesse nos Estados Unidos, porém jamais na França.

Deve ser lembrado o papel imprescindível da presença de André Breton nos Estados Unidos, juntamente com Max Ernst e Marcel Duchamp, na década de 1940, quando os nazistas ocuparam a França. Naquele momento, as universidades americanas abriram suas portas para os intelectuais europeus, em Yale, por exemplo, Breton chegou a organizar uma exposição surrealista em 1942.

O *Centre Pompidou* ficou com parte do lote total montando uma *assemblage*, a reconstituição de uma parede do apartamento de Breton com sua diversidade de quadros, máscaras tribais e objetos. A amostra da coleção pode ser vista na sala 22 do museu, próxima às salas onde se encontram trabalhos de outros surrealistas.

A integridade do ambiente em que Breton viveu e trabalhou foi atingida não sendo compensada nem mesmo com a reconstituição fiel de uma pequena parte, como a perda do dinamismo de uma instalação que fosse tornada frontal e estática.

Para o campo das artes plásticas, a dispersão do acervo pessoal de Breton significou a completa perda da unidade de uma coleção representativa de um dos momentos mais férteis e criativos da história da arte ocidental, ainda hoje carente de aprofundamento em muitas das questões levantadas

pelos métodos surrealistas. Desmembrar a coleção interferiu na possibilidade de se estudar o conjunto do próprio pensamento de André Breton, compreendido não só na escolha e na organização de diferentes peças e escritos, como no uso criativo que fazia dos seus objetos e obras. Ao contrário do chamado grande colecionador burguês, típico do século XX, vindo do comércio e da indústria, diretamente ligado ao mercado de arte, e segundo Argan, tornado agente econômico que “vê na arte a oportunidade de investimento vantajoso ou oportunidade de prestígio”, o proceder de Breton, enquanto colecionador, foi calcado inteiramente na aplicação prática de suas propostas teóricas.

Seria ainda oportuno lembrar alguns dos pontos notáveis dos métodos que podem ser levantados na sua coleção. Além de destacar a produção de escritores como Charles Baudelaire, foi graças aos procedimentos surrealistas que artistas plásticos, antes ignorados ou com parte de sua produção considerada menor, foram “redescobertos”. Mesmo que as propostas surrealistas de revisão da história da arte possam ser entendidas como restritas aos parâmetros do movimento, não se pode negar que o surrealismo provocou uma verdadeira renovação metodológica ao adotar critérios novos para a apreciação do passado. Em lugar da periodização histórica, por exemplo, passaram a ser importantes na avaliação de artistas e obras aspectos como a imaginação e a fantasia; é bastante conhecido o caso de Hieronymus Bosch, cujas obras só foram divulgadas e apreciadas modernamente, após séculos de desconhecimento.

Ainda não suficientemente avaliada foi a participação de Breton no início das carreiras de importantes nomes da arte moderna, como Miró, “o mais surrealista de todos nós”, Masson, Giorgio de Chirico. Mesmo que se considerem restritivos os parâmetros estipulados pelo ideário surrealista, cabe destacar que foi graças ao incentivo inicial e à crítica escrita sobre seus trabalhos que muitos, então jovens artistas, “aconteceram” na concorrida Paris dos anos 20. Yves Tanguy, por exemplo, quando ainda era um desconhecido do mundo das artes, teve um primeiro encontro com Breton em 1925, através de amigos comuns. Breton percebeu o potencial de Tanguy, considerando-o um promissor artista jovem, tendo reproduzido no número de 15 de junho de 1926 da *Revue Surrealiste* suas pinturas e desenhos. Graças ao incentivo de Breton, Tanguy passou a ser reconhecido como um dos “surrealistas oficiais”, e, até os anos 60, Breton continuou a ser procurado por artistas iniciantes.

Outro aspecto a ser destacado na coleção diz respeito a questão das fronteiras das áreas artísticas. Era no ambiente do apartamento-estúdio repleto de figuras, pinturas, fotos e desenhos que Breton trabalhava, escrevendo e desenhando. O registro das experiências lúdicas, como os *Cadavres exquis*, desenhos de Masson, ou outras formas visuais e escritas, extraídas das noites de encontro dos surrealistas, e seus próprios poemas paralelos aos *gouaches* de Miro, *Constellations*, sua última obra literária, de 1959, são exemplos ainda mais expressivos que as questões abertas no manifesto, de 1926, *Le Surrealisme et la Peinture*.

Tão importante quanto a proximidade da literatura com as artes visuais foi a convivência não hierárquica entre diferentes peças como as máscaras africanas e de esquimós, lado a lado com objetos do cotidiano e pinturas. Em 1941, Breton encontrou na Martinica o antropólogo Claude Levi-Strauss, gerando-se um rico debate entre os dois intelectuais. Strauss não concordava com as posições de Breton abrindo uma discussão sobre o valor estético das obras de arte, debate que hoje pode ser atualizado ao se tratar dos critérios de formação de acervos ultrapassando a visão etnográfica ainda dominante nos museus dedicados às culturas não européias.

Lições que podem ser tiradas deste episódio:

1. A ineficácia dos protestos de intelectuais junto às autoridades governamentais.

O aspecto político da atividade artística preconizada pelo Surrealismo necessita de uma revisão. Pode-se alegar que Breton e seus companheiros fizeram parte de uma geração desiludida, profundamente marcada pela guerra, a qual repudiavam, porém, ainda crédula na capacidade de intervenção e organização da arte como alternativa à “civilização destruidora”; uma visão em muito ainda herdeira do romantismo e das correntes modernas do século XX. Não é este o panorama no século XXI mas a submissão resignada dos artistas, historiadores da arte e outros estudiosos do quadro contemporâneo não tem permitido uma mobilização coletiva que estabeleça ações eficazes na preservação da memória

artística atual. Não interessa também aqui discutir o possível extremismo ideológico de esquerda, assumido muitas vezes pelos surrealistas em seus textos, mas sim o caráter mais amplo e provocador de não submissão de que o termo surrealismo se revestia para Breton, permitindo aos indivíduos a realização de seus desejos mais profundos.

2. A postura utópica dos historiadores, estudiosos e artistas frente às pressões do mercado de arte.

Como ressaltado anteriormente, o mais estarrecedor na venda da coleção de Breton foi o episódio ter ocorrido justamente em Paris, ainda entendida como a capital incentivadora das artes. Ainda que não sejam desconhecidas de todos as mudanças ocorridas no panorama artístico internacional desde a segunda metade do século XX, torna-se surpreendente a falta de uma visão atualizada quanto as reais condições do momento contemporâneo, como se a apreensão simbólica do papel de Paris nas artes permanecesse nostalgicamente intacta.

3. Atualização das discussões sobre a preservação e organização das coleções de arte moderna em acervos públicos.

Sem dúvida, há uma necessidade premente da adoção de medidas de identificação e preservação da arte moderna – nosso passado próximo – para além das regras de mercado. Embora nos diversos centros urbanos atuais sejam discutidas ações de preservação e revitalização, destinando-se espaços diversos para as artes e cultura, a memória da produção artística do século XX vem sendo cada vez mais fragmentada. Parece predominar um conformismo às migalhas do passado. Resignando-se à maquinal memória digital, a coleção Breton, um conjunto único e representativo da formação da sensibilidade moderna foi reduzida à catalogação virtual das obras digitalizadas em *CD ROM*.

Acrescente-se que o alerta é ainda mais grave e necessário para o ainda incipiente quadro artístico brasileiro, se comparado ao europeu. No ano de 2000, por exemplo, um acontecimento em escala menor, mas que provocou uma certa comoção nacional, foi a venda da tela *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, a um investidor argentino. Até hoje considerada a transação mais cara com uma obra brasileira. Muito se comentou sobre a obra constituir-se em patrimônio nacional e, como todos sabem, a venda não pôde ser impedida, nem teve prosseguimento o debate sobre a saída para outros países de obras representativas da arte brasileira. Cite-se, ainda, a depredação de acervos, roubo e contrabando de obras de vários períodos que têm impedido uma visão de conjunto da nossa produção artística de diversas épocas.

Que o episódio da venda da coleção de André Breton possa servir de alerta e provoque uma mobilização permanente, envolvendo o mundo das artes para além da programação de exposições e das medidas de atração do grande público.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. 2ª ed. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.