

# Os amantes feiticeiros, bestiais e sodomitas: objetos eróticos de Victor Brauner

**Emerson Dionisio Gomes de Oliveira**, Universidade de Brasília

*Objet de Contre-empoûtement*, um assemblage produzido pelo artista Victor Brauner, em 1943, sintetiza duas forças poéticas da produção deste artista romeno, vinculado ao grupo surrealista francês: o misticismo e o erotismo. Relacioná-los com a produção gráfica e pictórica é menos comum por sua potência erótica que por sua relação com a invenção de estratos de uma mitologia moderna. Todo um universo mágico e espiritual é evocado. Todavia, pretendemos demonstrar que os objetos do artista, tomados em sua perspectiva erótica, ajudam a explicar a transformação na obra de Brauner, visível durante II Guerra Mundial. Transformação que a princípio modifica a maneira de refletir sobre o desejo. Um pequeno conjunto de objetos mostra-nos que o corpo feminino maquínico, dos anos de 1930, transforma-se no corpo xamânico da década seguinte.

**Palavras-chave:** Victor Brauner. Surrealismo. Anatomias. Coleção.

\*

Objet de Contre-empoûtement, an assemblage produced by the Romanian artist Victor Brauner in 1943, synthesizes two poetic forces of his *oeuvre* linked to the French surrealist group: mysticism and eroticism. Comparing them with graphic and pictorial production is less common more due to its erotic potency than to its relation with the invention of strata from a modern mythology. An entire magical and spiritual universe is evoked. However, we intend to demonstrate that the artist's objects, taken from their erotic perspective, help to explain the transformation in Brauner's work that was apparent during the Second World War. In principle, this transformation changes the way of reflecting upon desire. A small set of objects show us that the machinic female body of the 1930s becomes the shamanic body of the following decade.

**Keywords:** Victor Brauner. Surrealism. Anatomy. Collection.

*Objet de Contre-empoûtement*, um *assemblage* produzido pelo artista Victor Brauner, em 1943 [fig.1], sintetiza duas forças poéticas da produção deste artista romeno, vinculado ao grupo surrealista francês: o misticismo e o erotismo. A exceção de *Mesa-lobo* (1939-1947), cuja matriz erótico-mística é recorrentemente lembrada<sup>1</sup>, os objetos produzidos por Brauner ocupam um lugar tímido nos estudos dedicados ao seu trabalho. Relacioná-los com a produção gráfica e pictórica é menos comum por sua potência erótica que por sua relação com o acúmulo de citações de símbolos e elementos de uma mitologia moderna. Todo um universo mágico e espiritual é evocado.



Fig.1. Objeto de Contra-feitiço, assemblage: cera, argila, chumbo, fio de ferro, papel embutido num quadro madeira protegido por um vidro, 1943, 25 x 13,8 x 5,2 cm. Fonte (SEMIN, 1996)

*Objet de Contre-empoûtement* é um pequeno quadro-pintura de cera, argila, chumbo, fio de ferro, papel embutido num quadro de madeira protegido por um vidro. Sua aparência é a de um amuleto antropomórfico com a cabeça modelada em metal, cujos membros estão amalgamados ao tronco, dando particular ênfase ao falo do personagem. Sob a testa a marca hebraica de Cain, atualizada pela tradição lauriana. A direita inferior temos o quadrado mágico de Saturno. Num formato híbrido, à esquerda superior temos o signo da “inteligência de Saturno” tomado da *De oculta filosofia* (Três Livros de Filosofia Oculta) de Cornelius Agrippa (1486-1535), tratado renascentista dedicado à magia, finalizado por volta

<sup>1</sup> Cf. *Fascination*, óleo sobre tela de 1939, no acervo do Museu de Arte Moderna de São Francisco.

de 1510. Enlaçado tal signo, do mesmo tratado, encontramos o símbolo o “demônio”; figura na forma de ideogramas da Cabala, representado na *Oedipus Aegyptiacus*, obra do padre Athanase Kircher, publicada entre 1652 e 1654 em Roma, contendo interpretações sobre astrologia caldeia, alquimia árabe, matemática egípcia e grega, além mística cabalista. Abaixo da figura um conjunto de signos evocavam proteção; signos decodificados graças a esboços presentes nos arquivos do artista no Centro Georges Pompidou.

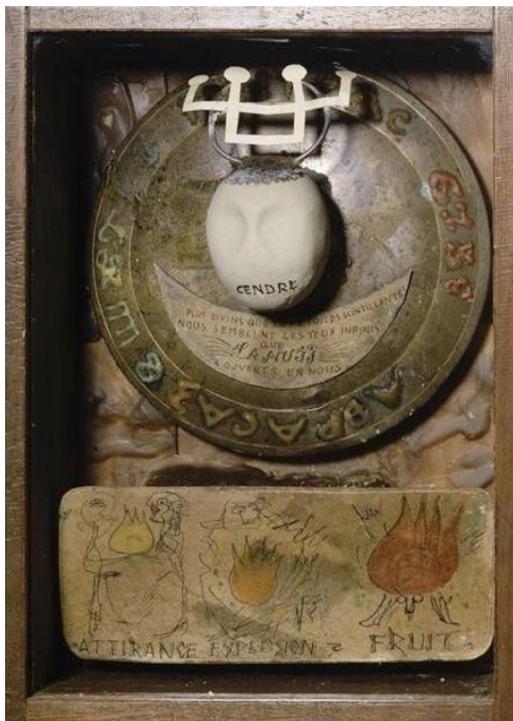


Fig.2. Retrato de Novalis, 1943, assemblage: cobre, gesso, arame, cera, nanquim e guache sobre papel, na caixa de madeira, 22x16x7cm. Fonte: (SEMIN, 1996).

Em seu conjunto, o objeto é enquadrado como um “selo”, que segundo Jean Marquès-Rivière<sup>2</sup>, tipifica os amuletos de diferentes tradições herméticas semíticas e africanas. Certamente pela presença do chumbo empregado, pelas inscrições, “Saturno” aparece como o mote central da composição. Pelo arranjo dos elementos, a divindade ambivalente é lembrada como o símbolo maléfico, triste que aprisiona suas vítimas. Mas ao mesmo tempo, Saturno é evocado como protetor, do mesmo modo que no caso do *Retrato de Novalis* [fig.2], outro objeto contrafeitiço, onde o símbolo da lua obscura é positivado pela figura do romântico poeta-mágico, intensamente admirado pelo artista romeno.

<sup>2</sup> Segundo Semin Brauner possui a primeira edição parisiense de “Amuletos, talismãs e pantáculos nas tradições ocidentais e orientais de Marquès-Rivière (SEMIN, 1996, p.12).



Fig.3. Os amantes, 1943, assemblage: madeira, arame, cera, nanquim e guache sobre papel, na caixa de madeira, 26x23x5cm. Fonte: (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996).

Os “amuletos” contrafeitiços, quadros-objetos, começaram a aparecer por volta de 1941 como desenhos-esboços nos cadernos de Brauner e foram sendo construídos nos anos seguintes. Não são recorrentes em sua produção e não podem ser confundidos com a produção escultórica do artista que tomou configurações mais convencionais. Visto que suas esculturas, geralmente, são derivações de seus trabalhos em pintura. Tais “amuletos” são objetos que Brauner devotou atenção e tempo, fundindo distintas tradições místicas, como no caso de “Os amantes”, também de 1943 [fig.3], que apresenta além do signo da inteligência de saturno, exhibe: “signos” astronômicos, o signo demoníaco saturniano e diferentes símbolos astrológicos. Todos apropriados e estudados por Brauner, na confecção de um “anjo da solidão”, entidade apresentada ao artista pelos livros do místico cabalista Eliphas Levi. Embora tais símbolos sejam comuns entre os objetos-quadros, com menor ou maior amplitude, o que chama atenção é o fato de que apenas nosso primeiro assemblage apresenta uma explícita conotação erótica. Justamente na década em que Brauner mais utilizou elementos eróticos para transmitir o que ele denominava de “sopro vital”. Para não sermos imprecisos, é necessário lembrar de “Dupla Vivificação”, uma escultura em gesso, uma espécie de *Golem* judaico com seu sexo duplicado, que se acredita possa ter sido produzida para compor um quadro-objeto inacabado.

Tomados como conjunto, estes objetos expressam uma mudança no trato erótico do artista. Se até o início dos anos de 1940 a sexualidade é apresentada na forma de “maquinas desejanter”, no sentido atribuído por Deleuze e Guatarri<sup>3</sup>, numa

<sup>3</sup> “O desejo faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e dos objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, corre e corta. (...) Cada máquina-órgão

dissociação entre o místico e o libidinoso; a partir desde período o *eros* apresenta-se associado às forças telúricas que expressam a violência da copula e a sedução diabólica.

Antes de avançar é preciso apontar que Brauner era considerado um místico dentro do restrito círculo surrealista francês. Nascido em 1903, em Pietra-Neamtz, na Romênia, sua formação artística e emocional foram marcadas pela presença de homens e mulheres vinculados a diferentes grupos religiosos. Filho de pais de ascendência judaica, que logo se entregaram aos mais variados grupos místicos de forte cunho espiritualista. As investidas religiosas, principalmente do pai, tiveram impacto sobre a personalidade artística de Victor. Vidência e comunicação com o reino do além-túmulo lhe deram uma forte impressão das dimensões da vida depois da morte, além de um profundo sentido de “destino”. Essa dimensão mística, inscrita desde a infância, pode ser apontada como uma das chaves para compreender o fascínio que o pintor cultivava pelas simbologias alquímicas, espiritualistas, talmúdicas, xamanista, entre outras tantas possibilidades do cultivo do mistério em suas obras; naquilo que ele denominava como picto-poética (MORANDO, 2015).

Brauner não estava preocupado em fazer distinções rigorosas entre as diferentes linhas do pensamento místico. Ele foi um estudioso devotado à Cabala luriana, uma interpretação bastante arrojada da tradição cabalista medieval, no século XVI, que surgiu das mãos de Isaac Luria (1534-1572). Também se dedicou aos estudos publicados pelo místico Éliphas Levi, que no século XIX debruçara-se sobre questões esotéricas e simbologia alquimista, entre muitas outras incursões na literatura premonitória (OLIVEIRA, 1996). O artista se considerava parte de uma arquitetura mediúnica que organizava o mundo. Organização que impactava suas obras, pois expressavam a obsessão pela magia, fenômenos paranormais, rituais primitivos. Todos estimulados por experiências vividas na primeira infância e na juventude.

Se num primeiro momento a obra do artista está marcada pelo reconhecimento das vanguardas históricas, especialmente voltadas para interpretação da estética cubista e forte presença de questões sociais e políticas, logo seu trabalho começa a expressar as inquietações próprias do surrealismo. Em Paris, Brauner descobriu, em 1924, Giorgio de Chirico; artista que marcou a segunda fase de sua carreira, principalmente no que diz respeito a representação espacial. No final daquela década, começaram a surgir os primeiros seres antropomórficos com tentáculos, manivelas, falos, lentamente aprimorados na década seguinte. Rapidamente essa maquinação migra para outras criaturas, especialmente femininas, cujos corpos fundem-se uns aos outros por meio de uma “conspiração” anarquicamente calculada, dilatam-se rompendo o cálculo da perspectiva geométrica e da anatomia convencional.

---

interpreta o mundo a partir do seu próprio fluxo e da energia que dela flui: o olho interpreta tudo em termos de ver - o falar, o ouvir, o cagar, o foder...” DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, p.11.

No caso da efetiva representação do corpo feminino o destaque recai sobre a série de desenhos *Anatomia do Desejo*, de 1935 e 1936 [fig.4]. Esta série é o exemplo de como Brauner organizou suas visões eróticas nos anos 1930. 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 em que estão ligadas às partes dos corpos dessas mulheres e pelo modo como o pintor realizou essa ligação, sem conceder espaço para rupturas. Isto é parte de seu talento como desenhista. Numa perspectiva própria de seu tempo, o intuito do pintor foi sugerir que esses artefatos nos corpos femininos possam ser utilizados como pontos de apoio para fixação provisória dos corpos masculinos (CARABAS, 2007, p.232).

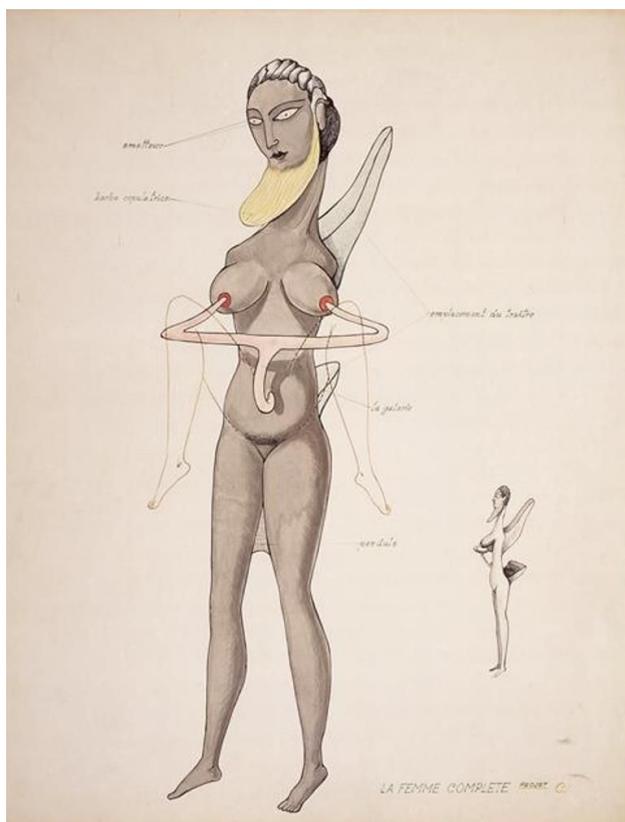


Fig.4. Anatomie du désir, 1935, l'ápis, giz de cera colorido sobre papel "lavado", 1935-1936, 25,4 x 18,3cm; Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris. Fonte: (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996)

As deformações têm sua razão para existir. Brauner criou 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:

No momento do coito e, sobretudo, da ejaculação, ela cortará com seus lábios gigantes e afiados os corpos dos homens, e esse espasmo da morte

lhe proporcionará uma alegria erótica considerável, sugando avidamente seu sangue. Ela guardará o cadáver entrelaçando-o toda noite em seus braços e sexo e mais vivo que nunca num estado de ereção perpétua. Para o homem a alegria seria, assim, a maior de sua vida”. (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996, p.63, tradução livre)

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. Nessa maneira tardo-romântica de encarar o amor, o desejo e o objeto erótico, há, sem dúvida, um forte potencial sádico (GAUTHIER, 1971, p.54-56). As mulheres de *Anatomia do Desejo* podem muito bem ilustrar qualquer manual de sadomasoquismo contemporâneo. Brauner parece querer dar um rosto a sua *anima*. São seres em total êxtase, instrumentos de prazer e dor em pleno estado de ativação. Elas não são passivas nas fantasias artísticas do pintor.

Certamente nos anos de 1930, o desejo maquinico estava aliado ao riso. Diferentes obras associavam ao sexo ao humor, como a famosa série Pequena Morfologia, tão abertamente provocadora em 1934, quanto caricata. Na década seguinte, se o erótico perde o humor explícito como aliado, ganhou uma dimensão herética. Antes é preciso destacar que a passagem da década de 1930 para os anos de 1940, três pontos foram fundamentais na obra do artista: a introdução da pintura com cera e pigmentos; a intensificação da pesquisa junto a arte primitiva com a formação de uma pequena coleção de obras (JORDAN, 2002) e uma nova aproximação da poética de Picasso e de Paul Klee, de modo diverso daquela patrocinada pelo vocabulário cubista e gráfico que tanto havia encantado o jovem romeno em Bucareste, nos anos de 1920.

Brauner considerava-se um enviado do “grande mistério”, restituindo a sua arte a forte carga espiritualista de sua infância - um tanto apagada durante os anos de militância política. Essa postura não pode ser atribuída apenas ao mergulho que o pintor fez no mundo dos símbolos místicos ou à crise suscitada pela II Guerra Mundial. Sua mudança (ou volta) deu-se, principalmente, pelo fato de ter perdido, em 1938, acidentalmente um olho. O artista interpretou o incidente como uma confirmação de suas premonições e um aviso de que deveria abrir uma nova perspectiva em sua vida. Breton denominou essa maneira como sendo uma atitude divisionista, que acarretou nos anos de 1940 a “expulsão” do romeno do grupo surrealista francês. Suas ideais espirituais eram até então disfarçadas pelo vocabulário emprestado da ortodoxia surrealista, com o acidente ele passa a expor suas convicções mais explicitamente, o que não agradou a todos.

Na perspectiva erótica, em 1941 Brauner cria premissas para produzir os “Conglomerados”: corpos de seres mestiços, tentaculares híbridos entre figuras femininas, animais e plantas. Brauner as divide em cinco tipos. De todas os seres conglomerações, destacamos *La Palladiste* ou *Composition sur le thème de La*

*Palladiste*, de 1943, que exemplifica as mudanças que condicionam o modo como Brauner configura suas figuras femininas nos anos posteriores.

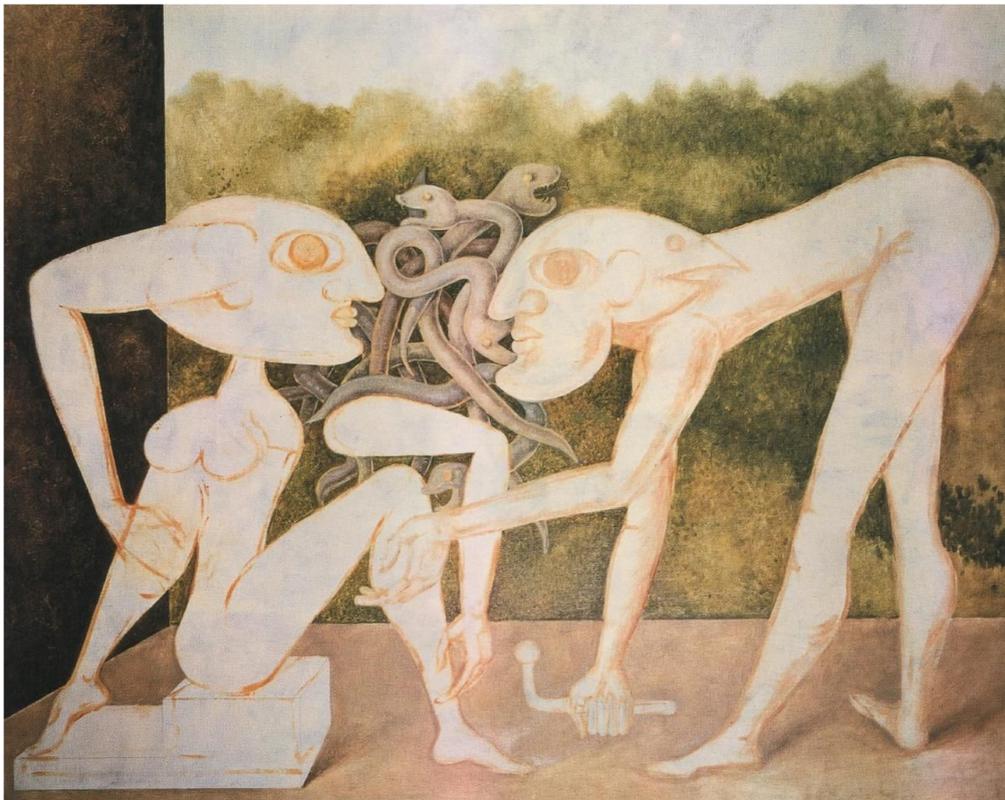


Fig.5. *La Palladiste*, 1943, óleo sobre tela, 130x162 cm. Acima: Escritura celeste (Kurt Seligmann).  
Fonte: (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996)

A *Palladiste* é uma figura típica na obra do pintor neste período [fig.5]. Ela se caracteriza pela *disject membra*, ou seja, os membros estão deslocados do tronco, transgredindo, assim, as leis anatômicas. Brauner interpreta de modo pessoal esses seres mágicos como Apolonio de Tiana ou Hermes, filósofo neopitagórico, provável autor de *Nuctemeron*, obra esotérica do I.A.C. Para além dessa referência as Palladistes entram no trabalho de Brauner pelo mesmo livro que o levou aos quadros-amuletos saturnianos: a edição parisiense de “Amuletos, talismãs e pantáculos nas tradições ocidentais e orientais de Marquès-Rivière, de 1938. Para o escritor “pequenas estátuas que eram mantidas e respeitadas para preservar as cidades dos incêndios” (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1996, p.32, tradução livre). Para Brauner trata-se de seres mágicos em diálogo com outras tradições imaginárias e esotéricas. Ou seja, por essa perspectiva os conglomerados são imagens protetoras personalizadas e animadas. Mas também, nos envolvem em seu entrelaçamento orgiástico.

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, mas, sobretudo, eles aparecem juntos em cópulas frias e coreografadas. Obras como *Sendo iniciada à sodomia* e *Ao hipercoito barbarogênico*, ambas de 1949, são referências óbvias ao sexo anal e oral entre

seres mutantes e enigmáticos, seres que são representantes diretos do inconsciente coletivo delineado pelos olhos de Brauner. É curioso que Brauner decline seu nome nessa série de obras: Victor Victorel.

Sabemos que Brauner tinha uma obsessão pela onomástica (DAVIDSON, 2002; SEMIN, 1990). Da mesma forma que criava seres híbridos para compor suas imagens, ele fundia diferentes matrizes linguísticas para nomear suas obras. Dando ênfase não apenas a declinações (Victor Victorach, Victor Victoreloule, Victor Victorescent etc.), mas também invertendo palavras, ou contraindo-as. Victor Victorel é, portanto, esta projeção libidinosa, libertina, depravada, degenerada, que se consome de modo impudico. Fálico, desassisado, perverso e, sobretudo sátiro, Victorel lembra-nos da potência vital do desejo, sua raiz primária que nos conecta como produtores de relações inestacionadas e inquestionáveis. Ele também, infelizmente, pode despertar os olhos daqueles que em tudo veem anormalidade; que não aceitam os feiticeiros, os sodomitas e os híbridos. Que não suportam os conglomerados.

Brauner criou um conjunto de “seres” que expressa a inquietude do desejo, sua animalidade incontrolável e sua frieza sedutora. Amuletos xamânicos, tarôs modernos, índices cabalistas, ícones surrealistas, fábulas alquímicas, sua produção buscou apresentar um novo e moderno vocabulário mágico-erótico.

### Referências bibliográficas

CARABAS, Irina. “Representing Bodies Victor Brauner’s Hybrids, Fragments and Mechanisms”, *Nordlit*, University of Tromsø, nº 21, 2007, p.229-240.

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

DAVIDSON, S. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston - Texas: The Menil Collection, 2002.

JEAN, M. *Histoire de la Peinture surréaliste*. Paris: Le Seuil, 1967.

JORDAN, K. “Surrealist Visions of Pre-Columbian Mesoamerica and the Legacy of Colonialism the Good, the (Revalued) Bad, and the Ugly. *Journal of Surrealism and the Americas*, vol 2, nº1, 2008, p.25-63.

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

MORANDO, Camille. “Victor Brauner’s writing in/at Work: Dada and Surrealist Inventions of a Picto-poet”, *Dada/Surrealism*, nº 20, University of Iowa, 2015.

OLIVEIRA, E. *Análise, histórica, crítica e simbólica de duas obras de Victor Brauner: Arquitetura Pentacular e Taça da Dúvida*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História da Arte e da Cultura. Universidade Estadual de Campinas, 1998.

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

SEMIN, Didier. "Victor Brauner and the Surrealist Movement" In: DAVIDSON, S. *Victor Brauner: surrealist hieroglyphs*. Houston, Texas: The Menil Collection, 2002.

VANCI-PERAHIM, M. "Victor Brauner in Roumanie" In: *Victor Brauner, 1903-1966*, Milão: Galleria Schwarz, 1995.