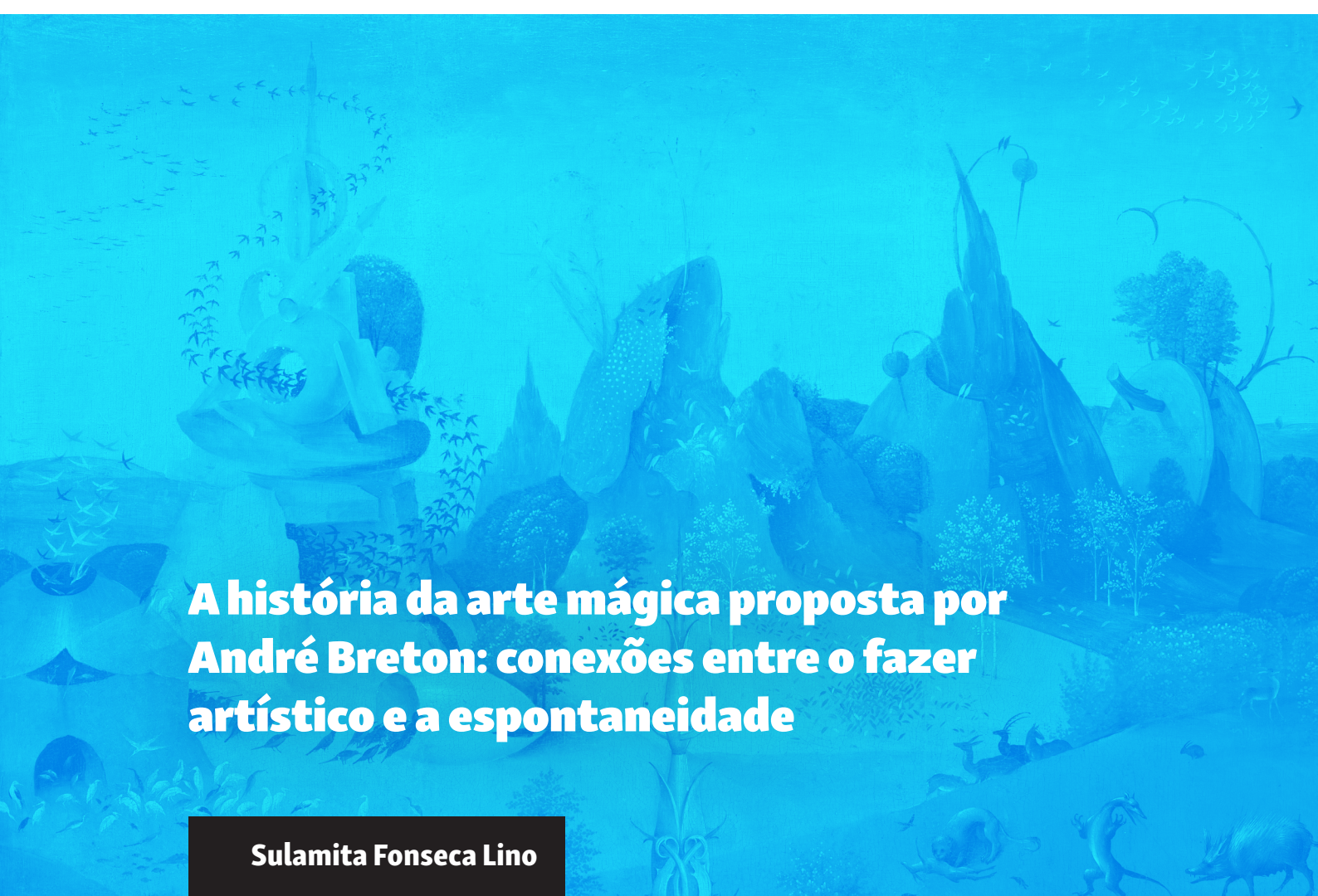




A história da arte mágica proposta por André Breton: conexões entre o fazer artístico e a espontaneidade

Sulamita Fonseca Lino

Como citar:

LINO, Sulamita Fonseca. A história da arte mágica proposta por André Breton: conexões entre o fazer artístico e a espontaneidade. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 229-246, set.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8676897. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676897>.

Imagem [modificada]: Hieronymus Bosch, O Jardim das Delícias Terrenas (detalhe), óleo sobre painel, c.1490-1500. Museu do Prado. Fonte: Wikimedia Commons.

A história da arte mágica proposta por André Breton: conexões entre o fazer artístico e a espontaneidade

The history of magic art by André Breton: connections between artistic working and spontaneity

Sulamita Fonseca Lino*

RESUMO

Em 1957, três décadas após a criação do primeiro *Manifesto Surrealista* (1924), Breton publica *L'Art Magique : Une Histoire de l'Art*, obra na qual são retomados temas como o fascínio pelo mistério, pelo desconhecido e pelo maravilhoso. O livro consiste em um vasto levantamento de imagens, obras de arte e textos de autores que lidaram com o tema da magia em diversos campos do conhecimento, como o ocultismo, a antropologia, a filosofia e a literatura. Nesta obra, Breton retoma temas tratados nos escritos surrealistas anteriores, tais como o acaso, a espontaneidade e a oposição ao racionalismo. Contudo, todos eles agora são reconfigurados a partir da perspectiva da magia. Isso fez com que o autor retomasse os textos de Baudelaire, o debate acerca da arte primitiva e a maneira como o surrealismo abordou a questão da magia. Tendo em vista que *L'Art Magique* é uma obra com muitas referências, optamos, neste trabalho, por fazer uma apresentação geral do texto e abordar as conexões entre o fazer artístico e a espontaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

Surrealismo. André Breton. História da Arte. Magia. Primitivo. Belo.

ABSTRACT

In 1957, three decades after the creation of the first Surrealist Manifesto (1924), Breton published *L'Art Magique : Une Histoire de l'Art*. The book consists of a vast collection of images, works of art and texts by authors who use the theme of magic in various fields of knowledge, such as the occult, anthropology, philosophy and literature. The fundamental proposal of the work is to write an art history in a non-chronological sense. In that new context, Breton chose to revisit Baudelaire's texts, primitive art and surrealism's magic perspective. Considering that *L'Art Magique* is a work with

many references, we separated that paper in two parts : the first one, we make a briefly presentation of all book; in the second, we address the connections between artistic making and spontaneity.

KEYWORDS

Surrealism. André Breton. Art History. Magic. Primitive. Beauty.

Introdução

Em 1957, mais de trinta anos após a publicação do primeiro Manifesto Surrealista (1924), André Breton publica *L'Art Magique: Une Histoire de l'Art*¹, obra na qual ele formulou uma história da arte a partir da perspectiva da magia. A proposta é fazer um contraponto à história da arte tradicional associada aos “conteúdos estáveis”, tais como “arte clássica”, “arte barroca”, entre outras. Para isso, ele destaca que a atração pelo mágico mobilizou a produção artística desde seus primórdios; por isso, a noção de “arte mágica” pode ser considerada como uma “presença flutuante”, que invade as demais classificações (Breton, 2008:79). O texto é composto de um amplo levantamento no âmbito das artes e da cultura, buscando demonstrar a existência do componente mágico, mesmo em períodos históricos caracterizados pela racionalidade, tais como o Renascimento e a Era Industrial.

Segundo Breton (2008:100), o contexto da Primeira Guerra Mundial provocou transformações definitivas nas artes do século XX, que dizem respeito à necessidade de perturbar o mundo das aparências, buscar reconfigurar ou eliminar o tema do realismo, ou seja, uma ruptura com a imitação. Para que isso ocorresse, seria necessário renovar os princípios do fazer artístico, que agora buscavam por novas experiências, como

exemplificado na arte de Marc Chagall e sua relação com o folclore russo, na busca de Wassily Kandinsky pelas experiências dos xamãs, na relação de Giorgio de Chirico com a metafísica, entre outros. Considerando essa premissa, Breton (2008) organiza sua história da arte a partir da dicotomia entre afirmação e negação da racionalidade, que percorre vários períodos da arte e diferentes campos do conhecimento: desde livros sobre ocultismo e magia do século XIX, passando pela *Natural History of Religion*, de Hume, *Totem e Tabu*, de Sigmund Freud, *Introdução à obra de Mauss*, de Claude Lévi-Strauss, entre outros. No âmbito da literatura e da crítica de arte, ele faz referência aos franceses Victor Hugo, Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire. Um dos destaques da obra é a coleção de imagens, sendo possível dividi-la em vários temas: uma parte retirada de livros sobre ocultismo, antropologia e obras de arte, tais como as imagens do zodíaco, cartas do tarô, máscaras, voduns etc.; e outra que considera as artes pictóricas, com obras de Hieronymus Bosch [Fig.1], Piero di Cosimo, Francisco de Goya, Paul Gauguin, Johann Heinrich Füssli, William Blake, Giorgio de Chirico, Gustave Moreau, entre outros. A obra foi dividida em cinco partes, a saber: 1. A arte anti-histórica e a arte primitiva hoje; 2. Arte das culturas antigas: dialética da magia; 3. A magia desviada: a Idade Média; 4. Os tempos modernos: crise da magia; 5. A magia reencontrada: o surrealismo. Ao propor o termo “arte mágica”, portanto, Breton está inscrevendo na história da arte não uma classificação, mas uma problematização que rejeita a ideia de que a magia seja apenas uma propriedade adjetiva à arte. Assim, em termos de nomenclatura, não se trata de simplesmente aplicar o epíteto mágico à palavra arte (Breton, 2008:79-81).

Por ter essa natureza diversa, *L'Art Magique* é uma obra que pode ser abordada através de perspectivas diversas, e, neste trabalho, optamos por tratar o tema das conexões entre a espontaneidade e o fazer artístico. A primeira discussão está inscrita no debate do sentido do belo encontrado por Breton em Baudelaire. O autor surrealista propõe a ideia de “nova beleza”,

constituída a partir de três epítetos duplos e equivalentes: erótica-velada, explosiva-estática e mágica-circunstancial. Para trabalhar esses aspectos, Breton retoma duas premissas do pensamento de Baudelaire: a crítica ao belo acadêmico, entendido como impessoal, monótono, cheio de tristeza e tédio; e a defesa de que, na modernidade, ele deveria estar comprometido em provocar os afetos, permitindo o que deixa fluir o espontâneo e a imaginação. O segundo aspecto trata da possibilidade de o fazer artístico reconfigurar o estado da magia por meio da arte “primitiva”. Por fim, consideraremos a abordagem surrealista que vê a magia como uma forma emancipatória do irracional (Baudin, 2014:182).



FIG. 1. Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas* (detalhe), c.1490-1500, óleo sobre painel, Museu do Prado.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas#/.

O belo e a magia

Para configurar o sentido dessa História da Arte, é fundamental entendê-la não apenas como uma coleção de referências, mas também compreender o seu modo operativo, no qual ocorre a produção artística. Para isso, Breton destaca, em vários pontos da obra, a importância da ruptura entre a arte e a racionalidade, e recorre ao pensamento de Charles Baudelaire, encontrando neste autor os fundamentos para se pensar em uma arte verdadeiramente vinculada à espontaneidade, agora permeada por um novo sentido dado à relação entre o belo e a magia.

As observações de Baudelaire acerca da espontaneidade têm como referência eventos distantes cronologicamente, como os Salões de Arte do século XIX e a Idade Média². Esses exemplos tão distintos têm em comum o confronto entre arte e racionalidade. A premissa de Baudelaire é que o pensamento racionalista impôs regras sobre o fazer artístico: desde o tratamento dado aos materiais e às técnicas de execução até as normas de proporção, forma, temas de representação, etc. O auge desse processo ocorreu nos salões de arte do século XIX, nos quais a ideia do belo estava vinculada às regras:

(...) se os homens se incumbiram de exprimir o belo conforme as regras dos professores juízes, o belo, ele mesmo, desaparecerá da terra, devido ao fato que todos os tipos, todas as ideias, todas sensações se confundiram dentro de uma vasta unidade, monótona e impessoal, imensa na tristeza e no nada (Baudelaire apud Breton, 2008:79).

Breton (2008) usa esse exemplo para corroborar com a argumentação de Baudelaire, afirmando que a espontaneidade dos sentimentos na arte foi negada devido ao racionalismo do pensamento, momento em que as escolas passaram a impor a necessidade de normas e procedimentos técnicos. Nesse sentido, é fundamental retomar a ideia de que o fazer artístico consiste na manipulação dos materiais e da imaginação, visando manifestar a

espontaneidade dos sentimentos, algo oposto ao que estava sendo praticado. A síntese disso está na frase “o belo não pode ser promulgado por decretos” (Breton, 2008: 80-81), assim, seria fundamental negar a racionalidade imposta à produção artística para abrir caminho ao encontro da arte com a sensibilidade. Essa imposição de critérios para criar a arte afeta tanto o artista quanto o público, que, por sua vez, ao observar as obras, teria apenas a confirmação das normas de execução. De maneira geral, as regras impediriam o desenvolvimento da sensibilidade em ambos. Contudo, o termo utilizado para fazer o contraponto entre a espontaneidade e as regras ainda é o belo³. Para Baudelaire, ele não pode ter regras; já para Breton, ele continua sendo indissociável da arte, mas deve ser atualizado considerando o estatuto da magia.

As considerações sobre a magia em Baudelaire estão centradas nas condições da arte medieval e seu vínculo com a caça às bruxas. Esse foi o momento no qual a ambiência era composta por monstros, demônios, em que não havia separação entre a realidade e a fantasia. Segundo Baudelaire:

Como uma inteligência humana pode conter tantas maldições e maravilhas, conceber e descrever tantas absurdidades assustadoras? Eu não compreendo, nem determino positivamente a razão, mas nos deparamos na história com a prova da imensa efervescência de contaminação, de envenenamento pela atmosfera moral, e eu não posso deixar de destacar (...) que este prestigioso florescimento das monstruosidades coincide de maneira significativa com a famosa e histórica *epidemia das bruxas* (Baudelaire apud Breton, 2008: 216).

Para Breton (2008: 217), a arte da Idade Média evidencia a relação entre o mundo terreno e o espiritual. Nela, reconhecemos a presença dos seres de ordem transcendente, como bruxas, monstros, anjos, demônios, entre outros. Além desse período, encontramos o imaginário de artistas posteriores cujas obras refletem referências do medievo, como é o caso das obras de Bruegel e Bosch. Inicialmente, tais obras foram classificadas

como possuidoras de uma “graça satânica”. Posteriormente, após o advento da psicanálise, a palavra *graça* foi substituída por *loucura* ou *alucinação*. No entanto, o mistério permanece como algo obscuro (*noir*) (Breton, 2008: 217).

Durante esse período da história, a arte apresentou um amplo conteúdo mágico, relacionado a algo que transcendia a realidade e estava vinculado a um certo tipo de delírio. Isso permitia a visualização de monstros, demônios, seres híbridos, cenas de céu, inferno, entre outros. Para Breton, as análises de Baudelaire guardam o seguinte argumento: as obras de arte podem ser constituídas tanto pelo positivismo científico quanto pelo misticismo. Desse modo, o pintor pode ser considerado, em um sentido amplo, como um possuído (*possédé*).

Para Breton (2008), as manifestações artísticas, como as medievais, apresentam uma condição de êxtase e alucinação, situando-se em um estado da arte entre o lógico e o mágico. Além disso, ele reconhece que em Baudelaire existe uma forma de conceituar o belo que o vincula ao espontâneo, porém atravessado pela ideia de magia. Dessa forma, a arte mágica incorpora o belo como uma categoria que abrange o fazer artístico de maneira ampla, e, ao longo de grande parte da história da arte, apenas em um breve intervalo ele foi submetido às regras. Em síntese, o belo é aquilo que não pode ter regras; é o que faz sentir. Já a magia, por sua vez, não é aquela que está na origem da arte, mas sim aquela relacionada com a espontaneidade e a imaginação ilimitada, tanto por parte do artista quanto do observador. Para que isso ocorra, é importante que o artista possa recorrer às técnicas, aos materiais e à imaginação; somente assim ele conseguirá manter vivo o atributo mágico da arte. Como resultado, em sua obra encontramos uma “impregnação do sensível” que, potencialmente, proporciona ilusões que ativam a imaginação dos observadores. Assim, o belo, o mágico, a espontaneidade e a imaginação são condições indissociáveis, constituindo categorias e sensações que envolvem todos aqueles que estão em contato com a obra de arte.

Objetos mágicos e arte primitiva

Na obra *L'Art Magique* há um capítulo intitulado “Arte pré-histórica e arte primitiva atual”, no qual é abordado um tema tão caro às vanguardas do início do século XX: a relação entre a produção artística e os objetos considerados primitivos. De acordo com Robert Goodwater (1967: 4-7), o interesse dos artistas do século XX pelas obras dos “povos primitivos” não foi repentino, mas sim resultado de um longo processo que remonta ao século XIX, durante as excursões feitas pelos europeus à Oceania e à África. Essas viagens que possibilitaram a formação de coleções de objetos etnográficos, a princípio justificadas pelo interesse científico, documentação e preservação dos objetos. Em Paris, por exemplo, ainda em meados do século XIX (1855), durante a Exposição Universal, surgiu a ideia para a criação de um museu etnográfico⁴. No entanto, essas coleções não se limitaram aos acervos institucionais, pois os artistas também começaram a acumular esses objetos. Um exemplo notável do encontro entre arte de vanguarda e objetos primitivos é a tela *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* (1907). Nessa tela de Pablo Picasso, considerada como aquela que inaugurou o Cubismo, vemos a configuração de figuras que remetem às máscaras⁵. De acordo com Giulio Carlo Argan, essa atitude de recorrer às formas plásticas não europeias foi motivada pelo interesse na estrutura formal desses objetos, uma vez que eles representam uma integralidade desconhecida na arte ocidental. Essa integralidade reflete “uma antiga tradição, dualista: matéria e espírito, particular e universal, coisas e espaço” (Argan, 1996: 425). Embora a maioria das vanguardas tenha encontrado nesses objetos uma fonte de referências formais, essa relação se configurou de maneira distinta no grupo surrealista.

De acordo com Evan Maurer (1994), esses artistas estavam atraídos pelos objetos e pela visão de mundo que eles representavam. Essa dupla perspectiva configurou práticas distintas e complementares, uma vez que eles se dedicaram à leitura de estudos de etnografia e antropologia dos séculos XIX e XX e optaram, simultaneamente, por investigar, colecionar e

expor os artefatos considerados primitivos. No primeiro caso, o estudo das obras de James Frazer e Lévy-Bruhl foram fundamentais. Ao reconstituir essa aproximação, Maurer (1994) destaca o texto “The Golden Bough” (1890) de James Frazer, no qual são abordados exemplos de mitos e lendas do mundo antigo, do Oriente, do folclore europeu, da África, da Oceania e das Américas. Sua leitura desse material passou também pela questão dos sonhos em todos esses contextos. Já Lucien Lévy-Bruhl, nas obras *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) e *La mentalité primitive* (1922), considera que as “sociedades primitivas” organizam o mundo por meio de um princípio dualístico, contrapondo as forças espirituais com a realidade. Ele argumenta que o sonho proporciona o lugar de encontro entre a realidade física e as entidades espirituais. Ambos os autores, portanto, descrevem exemplos de sociedades nas quais é possível encontrar um estado ininterrupto de comunicação entre o material, a realidade temporal e os espíritos, em que os sonhos são um processo que media todos esses mundos.

No que tange à aproximação com os objetos primitivos, ocorreram apropriações por meio de exposições e de seus usos nas publicações surrealistas, tais como a revista *La Révolution Surréaliste*. Sophie LeClercq (2007) observa, de maneira bastante precisa, que o período de consolidação do movimento surrealista, o “entreguerras”, ocorreu a institucionalização do museu etnográfico, que organiza em suas vitrines coleções de objetos vindos da Oceania, África e Américas, lugares aos quais são atribuídos os títulos de “extra ocidentais”, “não ocidentais” ou “selvagens”. Além do museu havia também as exposições privadas, duas delas, ocorridas em 1935 e 1936, organizadas por Charles Ratton, exemplificam o recorte dado pelos surrealistas, ou melhor, demonstram como eles abordaram esses artefatos por meio de uma “visão de mundo” europeia. Naquele momento, carregado com a crítica à guerra, aos valores ocidentais e a um certo esgotamento dos círculos altamente intelectuais e racionais, era necessário ir ao encontro do espontâneo, do selvagem que existia em nós. A primeira mostra foi dedicada às máscaras, originárias do Alaska, e aos marfins, da costa oeste da América.

Já a segunda, Sophie Leclercq (2007: 139) classificou como uma exposição manifesto, pois nela ocorreu uma mistura dos objetos “não ocidentais” com obras dos artistas surrealistas. Em seu catálogo há um texto, escrito por Breton e Éluard, defendendo o princípio da “analogia”, ou seja, o interesse em apresentar objetos de realidades distintas lado a lado. O exercício proposto na segunda exposição passou a ser uma prática presente nas publicações surrealistas. Nesse sentido, esses artefatos foram submetidos a três situações distintas e complementares: eles guardam os signos de sua “primeira vida”, ou seja, daqueles contextos nos quais foram criados; ao retirá-los de seus lugares de origem eles se transformam em “artefatos”; e por fim, são considerados “objetos surrealistas”. Nessa última condição, eles são colocados lado a lado com obras criadas no contexto europeu. Essa apropriação transforma objetos “selvagens” em “surrealistas” (Leclercq, 2007:140).

Ao indicar esse duplo interesse nos objetos e textos etnográficos, nos anos 1930, os surrealistas criaram uma leitura própria que não corresponde aos seus atributos originais⁶. Já nos anos 1950, no texto *L'Art Magique*, Breton (2008: 80-81) afirma que eles correspondem à “fase anímica da humanidade” e, portanto, são obras que manifestam o mágico e podem ser chamadas de arte mágica, pré-histórica ou arcaica. Em sua essência, apresentam características distintas. A primeira seria sua atitude de ordem utilitária: “a obra de arte funcionaria como reparação, como projeção, e como rascunho de um ritmo de vida mágico”. A segunda refere-se à representação da repetição de uma cena que dominará a realidade. O animal capturado aparece em pinturas e esculturas demonstrando a importância dos sacrifícios mágicos.

Assim, Breton (2008) considera a relação entre a arte primitiva como um reencontro com os aspectos que configuram a arte mágica. Nesse sentido, ocorre a distinção oportuna entre os termos “primitivo” e “mágico”. A arte elaborada por sociedades nas quais a dualidade entre realidade e espírito é imanente pode ser considerada como arte mágica. Por outro lado, a arte primitiva é uma categorização europeia para objetos configurados

a partir do componente mágico autóctone. Breton é preciso ao dizer que o que ele deseja é o reencontro com os aspectos da arte mágica. De acordo com Evan Maurer (1994: 541), ele considera como “primitivo” aquilo que guarda a “experiência primitiva”, ou seja, “formas elementares de consciência humana que refletem em atitudes e conceitos”. O processo criativo é configurado, portanto, através da magia, e essa questão fascina os surrealistas, pois reconhecem nessa prática a resposta para a vida, que atende, simultaneamente, o mundo espiritual e o sonho. Para Breton (2008:173:183), esses objetos demonstram a existência de um ritmo de vida permeado pelo mágico. Eles não foram criados pelo “homem primitivo”, mas sim por um artista que esculpe e pinta ídolos da fecundidade e imagens apotropaicas que coincidem com sua compreensão das formas dinâmicas do cosmos.

A atitude de Breton e dos surrealistas diante daquilo que era considerado “arte primitiva” era distinta das demais vanguardas, pois o interesse estava nos modos operativos para a produção de objetos mágicos, considerando, portanto, que tais objetos foram criados em sociedades nas quais não havia separação entre a realidade e o espiritual, e em que o sonho mediava a comunicação entre esses mundos. A materialização de um objeto mágico (escultura ou pintura) era vista como uma forma de conexão entre eles. A arte mágica, portanto, é totalmente distinta da ideia de arte primitiva, pois nela é imanente uma forma de experiência do mundo. Assim, o reencontro sugerido por Breton (2008) é uma prática artística que ocorre através de uma espontaneidade gerada pela prática da magia cotidiana.

Magia e surrealismo

No último capítulo da obra *L'Art Magique*, intitulado “A Magia reencontrada: o Surrealismo”, Breton propõe analisar de que maneira os conteúdos mágicos estiveram presentes nessa vanguarda. Para isso, ele resgata o tema do fantástico presente no Primeiro Manifesto (1924) e no texto

“Que é Surrealismo?” (1934). Agora, ele destaca a seguinte passagem, que foi apresentada no texto de 1924 como uma nota de rodapé: “O que há de admirável no fantástico é que não há mais nada de fantástico: existe apenas o real”⁷ (Breton, 1999: 419). Essa frase foi uma nota do seguinte trecho:

(...) Desta vez, minha intenção era dizer a verdade sobre o ódio ao **maravilhoso** que grassa em certos homens, deste ridículo no qual o querem fazer cair. Falando claro: o **fantástico** é sempre **belo**, qualquer fantástico é belo, só mesmo o fantástico é belo.⁸ [Grifo nosso]

Cabe, aqui, retomar o encontro de três termos fundamentais: o fantástico, o maravilhoso e o belo. No primeiro caso, há uma aproximação conceitual das palavras em francês *fantastique* e *merveilleux*, visto que ambas fazem referência a algo inexplicável, sobrenatural, mágico, miraculoso e fantasmagórico⁹. Podemos considerar que, em 1957, os termos fantástico e maravilhoso, em si, guardam o sentido de mágico. No entanto, é fundamental revisitar essa relação entre o fantástico e o belo, bem como suas origens, conforme definida por Baudelaire. Como já discutido anteriormente neste trabalho, a ideia de beleza estava intrinsecamente ligada à negação das regras na arte e associada à espontaneidade. Assim, o fantástico e o maravilhoso também podem ser apresentados por intermédio da arte, permitindo a manifestação da espontaneidade, uma qualidade que Breton identificou como imanente do belo. Na obra de 1957, todas essas características foram associadas à compreensão de arte mágica. Mas como foram pensadas as diretrizes da magia?

Talvez a melhor maneira de compreender essa terminologia seja considerar a aproximação como os termos do fantástico com o irracional, o qual, de acordo com Breton (2008), pode ser identificado tanto na arte produzida por pessoas em tratamento de saúde mental¹⁰ quanto nas obras de artistas como Giorgio de Chirico, com sua proposta de uma pintura metafísica que se aproxima da filosofia de Friedrich Nietzsche; Gustave Moreau, cujo trabalho é dedicado ao simbolismo por meio do resgate de

temas da mitologia e do universo mágico; e Wassily Kandinsky, devido à sua aproximação com a arte dos xamãs¹¹. Nesse sentido, o atributo mágico está vinculado a questões conceituais do universo filosófico, como a metafísica ou os temas mitológicos, mas também pode ser encontrado na não distinção entre sonho e realidade dos xamãs, assim como em outras manifestações do “funcionamento real do pensamento” dos indivíduos diagnosticados com transtornos mentais (Breton, 2008: 280-281). O que é mágico, portando, na prática artística se manifesta de três maneiras distintas: na relação direta com a filosofia, nos modos de vida das tribos autóctones e na expressão do inconsciente.

O termo “mágico” também foi trabalhado no texto “Que é Surrealismo?” (1934), que, cronologicamente, está situado entre o *Primeiro Manifesto* (1924) e *L'Art Magique* (1957). Nele, foi apresentada a conexão entre os “segredos da arte mágica surrealista”, como os métodos da escrita automática. Esse exercício propunha deixar fluir a espontaneidade como uma recusa à lógica e à racionalidade:

Vivemos ainda sob o reino da lógica, mas os métodos lógicos em nossos dias já não se aplicam senão à resolução de problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto, que ainda está na moda, só permite considerar fatos estreitamente ligados à nossa experiência. Os fins lógicos pelo contrário, nos escapam. (...) A imaginação está talvez na iminência de retomar os seus direitos. Se as profundezas do nosso espírito ocultam forças estranhas, capazes de aumentar as da superfície ou de lutar vitoriosamente contra elas, é de todo interesse captá-las, captá-las primeiro, para em seguida submetê-las, se possível, ao controle da nossa razão (Breton in Chipp, 1999: 418-419).

Pode-se argumentar, portanto, que, em 1957, Breton (2008: 283-284) sintetizou todas essas ideias ao propor as “direções mágicas do surrealismo nas artes” como uma expansão da atividade *Imaginaire* através do pacto com o desconhecido e o *non-mesuré* (Breton, 2008: 283-285). Isso configura a ideia de uma “nova beleza”, uma que rompe definitivamente com os

condicionantes da beleza clássica e que incorpora os processos artísticos à manifestação do espontâneo, do fantástico e do inconsciente. Outro aspecto importante dessa abordagem é a diversidade de trabalhos que Breton analisa como mágicos no contexto do surrealismo, especialmente nas artes pictóricas, em que são consideradas tanto obras figurativas quanto não figurativas. Isso demonstra que a magia está presente em diversas formas de pensamento e em práticas ancestrais. Assim, Breton (2008: 284-285) conclui que o que importa ao surrealismo é aquilo que Marcel Duchamp chamou de *Anti-Réalité*, como uma verdadeira oposição ao positivismo, assim, a anti-realidade é vista como a verdadeira realidade.

Conclusão

A história da arte mágica proposta por Breton é constituída de uma extensa coleção de objetos artísticos e místicos, além de referências à psicologia, ao ocultismo e às ciências sociais. É uma obra que pode ser interpretada simultaneamente como uma catalogação e como uma revisão dos termos trabalhados no surrealismo mais de trinta anos após o *Primeiro Manifesto* (1924). Em termos conclusivos, a arte mágica pode ser entendida como um processo do fazer artístico que promove a suspensão das fronteiras entre realidade e fantasia. Essa condição está presente na arte mágica em si, chamada de “arte primitiva”, e nas experiências que promoveram os exercícios da espontaneidade, permitindo fluir o acaso e o aleatório.

Para Breton (2008), é fundamental romper com o aspecto simplista que considera a arte mágica como algo externo ao mundo racional, urbano, bélico e industrial do início do século XX. Ao contrário, esse estado de suspensão entre realidade e fantasia é um componente intrínseco da arte, independentemente do período histórico. Para formar esse argumento, seu ponto de partida foi a crítica de Baudelaire à racionalidade, constituída

no contexto em que a arte passou a ser promovida como um conjunto de regras, e a defesa do poeta por uma “Nova beleza” vinculada ao espontâneo. Somado a isso, é fundamental perceber que tudo aquilo que esteve oculto, seja no sonho, no inconsciente ou nas práticas mágicas, deve ser valorizado. A história da arte mágica dos povos autóctones mostra que aquilo que é irracional e espontâneo é imensamente importante em todos os atributos da forma de vida humana, em suas práticas artísticas e sociais.

Nesse sentido, essa nova história da arte só poderia ser formulada a partir do surrealismo, pois ele se distingue das vanguardas contemporâneas, como o construtivismo, o cubismo, o expressionismo, pela recusa a uma linguagem única e pelo fato de não ter relação com a arte abstrata, reforçando, desde o começo, a predileção pelo figurativo. Além disso, foi também um movimento amplo no campo artístico, ao incorporar literatura, fotografia e pintura, promovendo a aproximação entre todas essas experiências artísticas. De certa maneira, essa não distinção entre as fronteiras das práticas artísticas é um aspecto do pensamento de Breton, que, por sua vez, ao longo dos anos do surrealismo, buscou defender a importância da experiência tanto de criar arte quanto de vivenciá-la. A magia, portanto, é um modo operativo da arte, um ponto intermediário entre a vigília e o sonho, entre a racionalidade e o irracional. A conexão entre tudo isso se dá através do espontâneo, do experimento, de uma arte que não é cerceada por regras.

L'Art Magique é uma história da arte escrita na perspectiva do surrealismo. Ela não é cronológica, coleciona imagens e textos de vários lugares e naturezas e resgata três elementos fundamentais do surrealismo, como sintetizado por Evan Maurer (1994: 541): o sonho entendido como uma experiência integrada à vida; o poder do inconsciente, trabalhado através do automatismo; a aceitação universal do mito como algo que envolve os povos de várias partes do mundo. Tudo isso pode ser encontrado nas artes em que o fazer artístico estiver conectado com o espontâneo.

Referências

- ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BAUDOUIN, T. *Surrealism and the Occult*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.
- BRETON, A. O que é surrealismo?. In: CHIPPI, H. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.414-422.
- _____. L'Art Magique: une histoire de l'art. In: BRETON, A. *Ouvres Complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 2008, p.50-289.
- BRETON, A. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1966 [2021].
- CHIPPI, H. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DABAENE, V. Les surréalistes et le musée d'ethnographie. *Labyritnhe*, Paris, n.12, p.71-94, 2002. DOI : <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.1209>. Acesso em : setembro.2024.
- GOODWATER, R. *Primitivism in Modern Art*. New York: Vintage Book Edition, 1967.
- KAISER, W. *O grotesco : configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LECLERCQ, S. L'appropriation surréaliste de « l'art sauvage » dans l'entre-deux-guerres : l'objet surréaliste contre l'objet colonial. *Histoire de l'art*, n.60, pp.137-148, 2007.
- MAURER, E. Dada and Surrealism. In: RUBIN, W. (ed.). *Primitivism in 20th Century Art*. New York : MoMA, 1994.
- MAUZÉ, M. Odes à l'art de la côte Nord-Ouest. *Surréalisme et ethnographie. Gradhiva*, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts, Paris, n.26, p.180-209, 2017.
- RUBIN, W. (ed.). *Primitivism in 20th Century Art*. New York : MoMA, 1994.
- SAINT GIRONS, B. *Le Sublime : de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Desejonquères, 2005.

Notas

*Professora Associada da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), atuando nos cursos de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Pós-Graduação em Filosofia. A presente pesquisa contou com o financiamento da Fapemig. E-mail: sulamitalino@ufop.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6618-9131>.

- 1 A primeira edição da obra é de 1957, realizada pelo *Club Français du Livre*; em 2003, ela foi reeditada pela Éditions Phébus, por fim, em 2008, o texto foi inserido no quarto volume das *Ouvres Complètes*, de André Breton, organizada pelas Éditions Gallimard. No presente trabalho, usamos como referência a publicação de 2008. Segundo Baudin (2014: 182), a maior parte do texto foi escrita por Legrand, com

- a supervisão de Breton, contudo, a autoria é atribuída a este último.
- 2 Como observou Wolfgang Kaiser (2003:140) nos manifestos de 1924 e 1928, Breton aponta para a importância da luta contra a lógica e o racionalismo que teria aprisionado a cultura moderna.
 - 3 É importante destacar a vinculação tanto da obra de Breton quanto de Baudelaire com a categoria estética do belo. De acordo com Baldine Saint Girons (2005), durante o período da modernidade ocorreu o “eclipse do belo”, destacando-se a categoria estética do Sublime. Mesmo diante dessa condição, Breton reforça a ideia da busca por uma nova beleza no âmbito do Surrealismo. Em seu texto, embora escrito em meados do século XX, não encontramos nenhuma relação com as ideias do Sublime.
 - 4 Em 1878, foi fundado o Museu do Trocadéro, cujo acervo foi posteriormente dividido entre o Museu do Homem e o Museu do Quai Branly, este último concentrando a coleção de arte etnográfica. No entanto, segundo Robert Goodwater (1967), esse fenômeno não se restringiu à França. Museus desse tipo também foram estabelecidos na Alemanha e na Áustria durante o mesmo período. Vincent Debaese (2002: 12) destaca que no caso de Paris, seu primeiro museu etnográfico foi instalado em condições precárias, com vitrines improvisadas e sem lugares de trabalho para cuidado e manipulação do acervo. Contudo, a partir de 1928, o museu passou a promover, além das exposições, bailes e desfiles, onde as pessoas usavam modelos “exóticos”. A partir dos anos 1930, a maneira como esses objetos foram abordados pelos artistas muda significativamente, pois eles representam um mundo não europeu, que em síntese, é aquele no qual existe uma forma de vida menos racional.
 - 5 De acordo com Rubin (1994: 339), Picasso preservou sua coleção de arte primitiva por toda vida, o que é comprovado pelas fotografias de seus ateliês das décadas de 1910 a 1960 e pelo vasto material preservado no Museu Picasso em Paris.
 - 6 Marie Mauzé (2017: 181) observa que os surrealistas buscaram criar narrativas próprias sobre os objetos da Oceania, África e Américas, criando relatos acerca de crenças, questões sobrenaturais e emoção estética. Quando comparada com as leituras criteriosas, dos mesmos objetos, elaborados pelos etnógrafos, concluiu-se que os primeiros criaram uma abordagem própria.
 - 7 Tradução livre do texto original: “Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel”.
 - 8 Este manifesto está disponível em domínio público, sem paginação.
 - 9 Esta é uma referência ao trecho em que ele debate sobre o Maravilhoso (*Merveilleux*) e o ódio ao maravilhoso (*haine du merveilleux*) (Breton, 1966 [2021]). Em francês, o termo *Merveilleux* se refere ao inexplicável, sobrenatural, mágico, miraculoso, fantástico, fantasmagórico (dicionário *Petit Robert*).
 - 10 No que diz respeito à arte dos hospitais, Breton (2008) destaca os quadros de Séraphine Louis e de Louis-Phillipe Crépin, os estudos de Dr. Jean Delay, Pierre Desclaux, René Digo, que foram apresentados na *Semaine des hôpitaux* (1947), e a obra *Bildnerei der Geisteskranken* (1920), de Hans Prinzhorn.
 - 11 Embora seja conhecido por sua arte abstrata, o interesse de Breton pela obra de Kandinsky se dá devido à sua abordagem em *Der Blaue Reiter* a partir de uma perspectiva diferente sobre o tema do primitivismo, tão caro às vanguardas. Esse componente não é visto apenas como uma referência formal, embora seja possível reconhecer os artefatos xamânicos como o cavalo, o tambor e as vestes, mas sim uma condição para a produção dos objetos.

Artigo submetido em junho de 2024. Aprovado em agosto de 2024.