

Estado da publicação: O preprint foi publicado em outro meio.

DOI do preprint publicado: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251101>

A questão do objeto surrealista e os objetos de Arthur Bispo do Rosário: convergências

Marta Dantas

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251101>

Submetido em: 2025-09-11

Postado em: 2025-09-11 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202527e20251101

Dossiê

A questão do objeto surrealista e os objetos de Arthur Bispo do Rosário: convergências

The question of the surrealist object and the objects of Arthur Bispo do Rosário: convergences

Marta Dantas

Universidade Estadual de Londrina (UEL). Londrina, PR, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0003-3877-1284>

marta_dantas@uel.br

RESUMO

Ao longo da aventura surrealista, Breton admitiu que, além da poesia, as artes plásticas são também capazes de apresentar o homem a si mesmo, na medida em que podem colocar em evidência e desenvolver dois mundos aparentemente opostos – o objetivo e o subjetivo. O nosso intuito é apresentar como a contribuição original do surrealismo para as artes plásticas tomou a forma do objeto. Para tanto, abordaremos, brevemente, o debate ensejado no interior do movimento sobre as artes plásticas para centrar a atenção na questão do objeto surrealista, numa perspectiva que vai além da subversão dos meios tradicionais da pintura e da escultura, que visa, colocar em crise a relação do objeto com sua função utilitária e mercadológica e, ao mesmo tempo, recuperar a capacidade do espírito humano se fundir com o mundo sensível. Perspectiva esta que nos permite mostrar convergências com os objetos do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, cuja vida exigiu a criação de uma obra ao mesmo tempo encantada e em sintonia com sua época.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo; objetos surrealistas; Arthur Bispo do Rosario.

ABSTRACT

Throughout the surrealist adventure, Breton acknowledged that, beyond poetry, the visual arts are also capable of presenting man to himself, as they can highlight and develop two seemingly opposing worlds – the objective and the subjective. Our aim is to demonstrate how Surrealism's original contribution to the visual arts took the form of the object. To this end, we will briefly address the debate within the movement on the visual arts to focus attention on the question of the Surrealist object, from a perspective that goes beyond the subversion of the traditional media of painting and sculpture, aiming at challenging the relationship of the object with its utilitarian and marketable function and, at the same time, recover the human spirit's capacity to merge with the sensible world.

This perspective allows us to demonstrate convergences with the objects of Brazilian artist Arthur Bispo do Rosário, whose life demanded the creation of a work at once enchanting and in tune with its time.

KEYWORDS: Surrealism; surrealist objects; Arthur Bispo do Rosário.

*Proponho a cada um a abertura de alçapões interiores,
uma viagem na espessura dos objetos...*
Francis Ponge

Rumo ao objeto

O Surrealismo não foi um movimento artístico/literário, nem uma escola, nem um sistema. Herdeiro do Romantismo, ele foi uma revolta radical contra a civilização moderna e o processo de “desencantamento do mundo”¹. Sua missão foi a supressão da antinomia sujeito/objeto - forma que assume para nós o que chamamos de “realidade”, a face opaca que a civilização moderna nos permite conhecer da vida. Ele foi uma prática de existência que visava acessar não o irreal, mas o coração do real e libertar o espírito humano do racionalismo limitado por meio da valorização da imaginação, dos estados não conscientes e do desejo.

Ao longo da aventura surrealista, Breton admitiu que, além da poesia, as artes plásticas são também capazes de apresentar o homem a si mesmo, na medida em que podem colocar em evidência e desenvolver dois mundos aparentemente opostos – o objetivo e o subjetivo. Para tanto, não há uma técnica e nem uma estética privilegiada, porque o que importa é que a obra plástica, assim como a poesia, seja a manifestação e a extensão da liberdade do espírito humano e de seus mistérios, sem abrir mão dos meios artísticos, mas libertando-os de todos os tipos de coerção. As obras plásticas devem ser uma grande aventura psíquica a partir da cooperação das forças antinômicas do subjetivo e do objetivo, do dentro e do fora, do controle e do automatismo, do consciente e do não consciente, do individual e do coletivo.

O nosso intuito é apresentar, brevemente, o debate ensejado no interior do movimento sobre as artes plásticas para centrar a atenção na questão do objeto surrealista, sem pretender esgotá-la e tampouco se debruçar sobre suas várias categorias, até porque elas são da ordem do inclassificável. Esperamos mostrar que a questão do objeto surrealista vai além da subversão dos meios tradicionais da pintura e da escultura. Ela busca, por um lado, colocar em crise a relação do objeto com a função utilitária e mercadológica, por outro, ela participa da tentativa de recuperação dos poderes perdidos do homem, como a sua capacidade de fusão com o mundo sensível. Perspectiva que nos

¹ "Desencantamento do mundo", noção central na teoria weberiana de modernidade, é pensado como processo histórico-religioso e histórico-científico que desencadeou a desmágica da vida.

permite estabelecer relações com os objetos do artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, cuja vida exigiu a criação de uma obra ao mesmo tempo encantada e em sintonia com sua época.

A vida dos objetos

Segundo Roland Barthes (2000, p. 111), um objeto “é a assinatura humana do mundo”, mas também o mediador, a testemunha e o interlocutor silencioso entre o homem e o mundo. Ele pode ser criado, transformado ou trazido à luz pelas mãos do homem. Ele se apresenta como uma realidade que possui uma função específica que, para cumpri-la, exige uma forma, uma aparência, peso, cor etc. Se pensado a partir de sua etimologia:

[...] o objeto (o *objectum* do latim escolástico), é uma ‘coisa que é colocada diante’, ‘que afeta o sentido’ [...]. É um elemento visível e palpável, uma coisa bem distinta do sujeito, que nos faz obstáculo e que é pensada por oposição ao seu pensante. (Guigon, 2001, p. 168)

O objeto pode ser manipulado e se submete aos sentidos. Dócil somente à primeira vista, pois “os objetos não foram sempre ob-jetos, no sentido em que o entende o ocidente técnico, com seu hífen etimológico. Não se submete (*jecta*) [sic] sempre ao sentido daquele que os faz ou utiliza.” (Guigon, 2001, p. 168). Desprovidos de seus atributos usuais, eles se mostram revestidos com múltiplas camadas de sentido que ultrapassam seu valor de uso e de troca. E como nós, os objetos têm duas vidas: a diurna e a noturna.

Quando as estrelas despontam no céu, aqueles que dormem deixam de ser regidos pelo princípio de realidade para a elaboração íntima de fantasias, medos e desejos. Entramos numa outra e misteriosa dimensão, em que há uma perda momentânea de nós mesmos, e os objetos perdem suas relações habituais com o espaço, com o tempo, subvertem sua original finalidade e ganham vida. Depois desse parêntese noturno, retornamos a nós mesmos e os objetos retornam para sua posição habitual no espaço e no tempo. Todavia, retornamos renovados, afetados pela experiência noturna, enquanto os objetos retornam, sem serem afetados, para sua aparente impassividade. Marcel Proust (apud Bodei, 2018, p. 14) questionou: "Talvez a quietude das coisas ao nosso redor lhes seja imposta pela nossa certeza [...], pela imobilidade do nosso pensamento diante delas.”²

² Todas as traduções são de minha autoria.

Na presença da imensa variedade de objetos e de sua polissemia, nós os classificamos e os reduzimos a entidades materiais diante de nós e as nominamos. Contudo, as palavras que nomeiam os objetos nos oferecem somente a imagem usual e unívoca do objeto com o intuito de nos orientar no mundo. A questão é que os objetos não se reduzem a isso. Eles possuem múltiplos sentidos e valores simbólicos e afetivos; mas, para descobrirmos a vida dos objetos, se faz necessário contarmos com a nossa imaginação para que eles possam, em plena luz do dia, se transformar em objetos noturnos, projeções de nossas fantasias, medos e desejos. Eles também carregam as múltiplas significações que a humanidade semeou sobre eles. Desinvestidos de sua função e investidos de outros sentidos, eles se transformam em coisas, segundo Remo Bodei (2018).

O surrealismo, ao passar a privilegiar o objeto subvertendo seu valor de uso e troca e sua relação com o sujeito, desejava mostrar o sujeito no seu inverso, ou seja, sob seu aspecto mais recôndito. Liberto de sua servidão utilitário, o objeto, em plena luz do dia, passa a ser onírico, libera uma série de virtualidades, liberta a sua surrealidade.

Em busca do objeto noturno em plena luz do dia

Em 1924, André Breton sonhou com um curioso objeto que encontrou num mercado de pulgas: um livro cuja lombada era constituída de um gnomo, com longa barba branca que chegava aos pés, talhado em madeira e cujas páginas eram de grossa lã negra. O sonho tornou consciente o desejo do poeta de colocar em circulação objetos perturbadores e sonhar com tantos outros: “Haveria máquinas de construção muito inteligente que permaneceriam sem uso” (Breton, 1970, p. 25). Meses após o sonho, Breton escreveu o Manifesto do Surrealismo e, nele, a questão do objeto é apresentada logo após a apresentação do homem como “sonhador definitivo”:

O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais descontente com seu destino, passa penosamente em revista os objetos que foi levado a utilizar, objetos que lhe vieram ter às mãos por obra de sua indolência ou de seu esforço, quase sempre de seu esforço, visto que ele consentiu em trabalhar [...]. (Breton, 2001, p. 15)

Nesse diagnóstico, o homem não se reconhece nos objetos “que lhe vieram ter às mãos por obra de sua indolência ou de seu esforço” porque sujeito e objeto se encontram cindidos. Mas o Manifesto de 1924 não avança sobre essa questão. Dois anos depois, em dezembro de 1926, um anúncio na capa de *La Révolution Surréaliste* nº 8 dizia: “Em breve exposição de objetos surrealistas. Reserve o catálogo que definirá formalmente o

objeto surrealista e reproduzirá os tipos de objetos expostos”³. O anúncio, contudo, não teve qualquer efeito imediato.

Segundo Emmanuel Guigon (2001, p. 176), o apelo lançado no Manifesto de 1924 acerca da relação problemática entre homem e objeto “não despertou, contudo, qualquer eco concreto”. O que é compreensível, pois o Surrealismo exigia a revolução do homem e é nessa direção que o Manifesto aponta: o homem necessita “pertencer a si próprio inteiramente, [...] manter em estado anárquico o bando cada vez mais temível de seus desejos” (Breton, 2001, p. 33). E a poesia, transformada num ditado do pensamento, sem o controle exercido pela razão, pela moral e pela estética, deve ensiná-lo a abandonar o Eu e libertar o outro que o habita, deve torná-lo receptáculo de muitos ecos. O Manifesto de 1924 deposita na linguagem poética automática toda a esperança de transformação do homem em direção à surrealidade: “A linguagem foi dada ao homem para que dela use surrealisticamente” (Breton, 2001, p. 48). E a questão do objeto, que exige um debate em torno das artes plásticas, ficou em suspenso. Todavia, as artes plásticas sempre estiveram presentes no Surrealismo e, nesse período, Breton, entre outros surrealistas, já era um colecionador.

É preciso considerarmos que, em 1924, cubistas, futuristas e dadaístas já haviam colocado em crise os códigos da representação tradicional com a invenção do *papier collé*, da colagem e da fotomontagem. A pintura passou a convocar não mais a representação dos objetos, mas os próprios objetos banais do cotidiano. Em 1913, Marcel Duchamp compôs o primeiro *ready made*, *Roda de bicicleta* (Fig. 14). Logo, a subversão dos meios tradicionais da pintura e da escultura já era uma realidade. Qual seria a contribuição dos surrealistas?

No grupo surrealista, as desconfianças em relação à pintura eram grandes. Max Morise, no primeiro número de *La Revolution Surréaliste*, publicado também em 1924, questiona a possibilidade do automatismo aplicado à pintura. No terceiro número da revista, Pierre Naville (1925, p. 27) afirmou: “Ninguém ignora que não existe *pintura surrealista*. Nem os traços do lápis entregues à aleatoriedade dos gestos, nem a imagem traçando as figuras dos sonhos, nem as fantasias imaginativas [...]”. Para ele, a pintura alimentava o mito do artista gênio, a tradição ocidental e a fetichização como objeto de arte; além disso, sua criação individual (devido à natureza dos materiais) se contrapunha

³ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15282997/f2.item#>

aos apelos surrealistas por uma forma coletiva de criação. A intervenção de Breton nesse debate deu origem a uma série de artigos reunidos e publicados, em 1928, em *Le surréalisme et la peinture*⁴, e a que foram acrescentados outros até 1964.

Surréalisme et la peinture inicia com a seguinte afirmação de Breton: “O olho existe em estado selvagem.” (1965, p. 1). Afirmação que revela o pensamento de Breton como crítico de arte: ela se opõe à ideia de progresso em arte, apresenta uma dimensão antropológica ao mesmo tempo que sinaliza que os artistas devem se inspirar nas artes que estão à margem da tradição artística ocidental e que vão além da psique individual. A afirmação sugere a necessidade de uma regressão ao estágio primário do indivíduo (a infância) e da humanidade (o selvagem) e parte da crença numa idade do ouro, na qual o homem e a natureza constituíam uma unidade. Breton sonhava com a pintura liberta da representação da realidade: “A obra plástica, para responder à necessidade de revisão absoluta dos valores reais sobre os quais hoje todos os espíritos estão de acordo, se referirá, portanto, a um *modelo puramente interno*, ou não será.” (Breton, 1965, p. 4).

A ideia de “modelo interior” é ambígua e gerou a fixação, em *tromp-l’oeil*, de imagens oníricas. É certo que uma imagem pode ser interior e não necessariamente onírica; pode ser interior e, no entanto, ser pintada de forma convencional, por meio de técnicas acadêmicas, como é o caso da produção pictórica de Salvador Dali. A criação dessas imagens na pintura, ainda que tenham uma grande potência poética de estranhamento e do insólito e um efeito de derealização, não produzem uma autocrítica dos seus meios.

Em 1941, Breton explicita o risco de essas imagens se tornarem vazias, ilustrativas: a “missão da pintura é menos fazer malabarismos técnicos do que expressar... o mistério e a poesia que certas combinações de objetos emitem.” (apud Py, 1991, p. 137). Reconheceu que a pintura de René Magritte e Yves Tanguy são casos à parte. A pintura de Magritte apresenta uma ruptura entre o significado e o significante, uma evidente denúncia de que a representação do objeto não é o objeto. Ele trabalhava no espaço mesmo da representação; não se trata de pintura automática, nem de experiência onírica e não rompe com a mimesis; partiu do realismo ordinário e coloca em evidência a

⁴ Fato interessante, Breton manteve o título, *Surréalisme et la peinture* na última edição em 1967 como forma de enfatizar que o Surrealismo não é uma estética, não é uma escola que impõe diretrizes aos pintores, ao contrário, cada artista busca encontrar sua própria poética, enquanto a criação artística deve ser um “laboratório a céu aberto”.

emergência do desejo no tecido da existência e a complexidade cognitiva do ato de ver e representar. Quanto ao “modelo interior”, o termo “modelo” significa uma maneira de ver e não uma imitação, noção que deve ser abandonada em prol de imagens evocadas num estado anárquico, aquém e além das visões oníricas, num universo de latência total, como as imagens que encontramos na pintura do autodidata Tanguy.

Sobre as experiências do automatismo nas artes plásticas, além de Juan Miró, André Masson é considerado como aquele realmente levou a cabo a obra de arte automática; seus desenhos involuntários, com ritmos interiores, apresentam grande força erótica e se aproximam da escritura automática ao metamorfosear seres e objetos em sinais gráficos. A fusão entre escritura e pintura sempre foi almejada por Breton e ele a encontra nos trabalhos de Masson.

Quanto à escultura, Breton observa que ela também se desenvolvia na direção da construção de signos do universo: "A escultura se entrega com Arp ao prazer da linha, com Calder às ‘alegrias puras do equilíbrio’, com More ao ‘jogo dialético e necessário do plano e do vazio’, e alcança com Giacometti a ‘magia poética moderna’." (Py, 1991, p. 140,141). Ele valoriza o fato de a escultura ter abandonado todo elemento anedótico; todavia, as questões apresentadas pela escultura são, sobretudo, formais. Para Breton, o importante numa obra, seja ela literária ou plástica, não é somente a forma, mas sobretudo a concepção de homem que a obra apresenta: ele deve aparecer reconciliado consigo e a razão não deve se opor mais à totalidade do desejo.

Nesse debate sobre o surrealismo e as artes plásticas, Breton pontua, ao longo dos anos, questões fundamentais: a subversão da ideia de arte e de artista, a valorização da imaginação no processo criativo em detrimento da representação da pouca realidade, o ataque à antinomia sujeito/objeto, a exploração do psiquismo. A prática da *frottage* e da *collage* por Max Ernest vem atender, em larga medida, essas questões, pois colocam em suspensão a personalidade, o talento, a propriedade artística e a ideia de representação da realidade; todavia, explica Didier Ottinger (2016, p. 166), embora possua “virtudes ‘políticas’, a colagem não consegue se estabelecer como a chave que abre as portas do materialismo dialético para os surrealistas.” O automatismo poético foi uma máquina de guerra contra a reflexão, a linguagem e a noção de realidade; era necessário encontrar seu equivalente nas artes plásticas. O grande salto foi em direção ao mundo dos objetos:

O objeto era de fato a solução esperada. Melhor do que a colagem, que mantinha uma interpretação da realidade, na qual permanecia uma parte da expressão subjetiva, o objeto

constituía a própria realidade, fundava-a, sem interpretação ou mediação. (Ottinger, 2016, p. 166)

O desvio absoluto

Em “1933, pela primeira vez, uma borboleta natural pôde ser incluída no campo de uma pintura”, relata Breton (1970, p. 145) sobre uma obra de Picasso. Para ele, esta transgressão, além de ultrapassar os limites tradicionais da pintura e evocar, com a presença da borboleta, a metamorfose, trata-se da captura de formas vivas da natureza para dentro do suporte da pintura e ele espera que, um dia, toda natureza seja atirada para dentro da máquina plástica. Segundo Michel Carrouges (1950), é com esse espírito que Breton vai além, em direção ao mundo dos objetos fabricados em três dimensões. Margueritte Bonnet (1975, p. 221), por seu turno, afirma que, já em 1924, o que anima um breve texto de Breton (1988, p. 251) “Giorgio De Chirico”, é uma reflexão sobre o objeto poético: “Se imaginar a esfinge como um leão com cabeça de mulher já foi poético, acredito que uma verdadeira mitologia moderna está em formação”. A pintura de De Chirico transcenderia o domínio puramente pictural, uma vez que objetivava certa sensibilidade do espírito moderno ao apresentar determinados objetos arbitrários (como a estátua e o manequim). Sensibilidade esta que já se manifestava na imagem criada por Lautréamont na segunda metade do século XIX, um guarda-chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação, e, no início do século XX, por Apollinaire (apud Bonnet, 1975, p. 221): “Uma cartola está sobre/Uma mesa carregada de frutas.”

A questão do objeto aparece para Breton no seu sonho, na pintura De Chirico, na poesia de Apollinaire... O fato é que o surrealismo não escolhe uma via, mas por vias diversas almejou o mesmo fim: a subversão do objeto por meio do desvio de sua funcionalidade e que poderia implicar em criação, apropriação, descontextualização do objeto. O que importava era “caçar a besta louca do uso” (Breton, 1965, p. 279), ou seja, pôr em crise a relação do objeto com a função utilitária e mercadológica e, ao mesmo tempo, reativar o nosso desejo interrogando-o a partir do objeto, mecanismo análogo ao sonho, uma vez que liberta o nosso desejo.

Em 1929, Breton criou “poemas objeto”, “poemas em que alguns elementos sensíveis (um canivete, um ovo de gesso, duas asas de porcelana cinza) se compõem com palavras” (Breton, 1992c, p. 558), uma combinação entre recursos plásticos e palavras

com o fim de “especular sobre seu poder de exaltação recíproca.” (Breton, 1965, p. 284). A partir de 1930, a questão do objeto adquiriu maior importância.

Em 1934, Breton, em *O que é o surrealismo?*, declarou que, à época, os olhos do surrealismo estavam voltados essencialmente para o objeto e para a produção de sua crise. O que vem a ser a crise do objeto? Segundo Murat (2013), a “crise do objeto” deve estar situada sobre três planos: o da economia política (a da alienação do sujeito e fetichização da mercadoria), o da perversão fetiche (objeto emblemático que substitui o objeto sexual) e o da antropologia religiosa (o papel sagrado do objeto associado às práticas rituais e crenças).

Em 1935, quando Breton rompe com o Partido Comunista⁵, passa a ser acusado de antirrevolucionário e, como resposta, no mesmo ano, na sua conferência “Situação surrealista do objeto” em Praga, apresenta a questão do objeto a partir da perspectiva hegeliana e aponta a necessidade de conciliar, dialeticamente, percepção e representação; conclui sinalizando: “o problema artístico consiste, hoje em dia, em levar a representação mental a uma precisão cada vez mais objetiva, pelo exercício voluntário da imaginação e da memória” (Breton, 2001, p. 334). No ano seguinte, no ensaio “Crise de l’objet”, se volta na direção de um novo espírito científico, de uma nova noção de realidade apresentada pela física não euclidiana. Breton buscava apresentar uma base científica para a questão do objeto diante das acusações de misticismo e de, ao romper com o Partido Comunista, retirar do primeiro plano a necessidade da revolução social. O objeto surrealista seria, na expressão de Paul Éluard, uma “verdadeira ‘física da poesia’” (apud Breton, 1965, p. 279). É o objeto que viria em resposta a esse contexto político e científico-filosófico.

⁵ Em 1927, os surrealistas aderiram ao Partido Comunista Francês. Em 1930, Breton publica o Segundo Manifesto do Surrealismo como resposta à acusação do PCF de ser o Surrealismo um movimento de orientação anticomunista e contra-revolucionário e reafirma sua adesão ao materialismo histórico. Mas é preciso ter em mente que arte e revolução eram questões inseparáveis para este movimento que almejava a liberdade no sentido pleno, que propunha uma revolta em todos os sentidos, não se limitando à ordem social e política e, portanto, não poderia se subordinar a disciplina de um partido que restringia a liberdade de criação.

Salvador Dalí, segundo Ottinger (2016, p. 168), numa tentativa de responder aos apelos de ordem materialista do Partido Comunista e afetado pela *Bola suspensa* (Fig. 1) de Alberto Giacometti, tomou-a como protótipo do "objeto com função simbólica". Trata de uma gaiola de ferro aberta com uma bola com uma fenda suspensa por um fio e outro sólido de forma semicircular; além do evidente simbolismo erótico devido ao movimento que coloca em contato os dois sólidos, o objeto solicita a manipulação, rompendo assim com o objeto de arte intocável. O erotismo inerente à *Bola suspensa* associado a um mínimo de funcionamento mecânico passou a definir os objetos com função simbólica. Dalí acreditou ter encontrado a "receita" para a produção do objeto surrealista:

Comecei então a lançar o objeto surrealista, o objeto irracional com função simbólica, contra as narrativas oníricas, a escrita automática etc. O objeto surrealista tinha que ser absolutamente inútil, tanto do ponto de vista prático quanto racional. [...] A presença e a circulação desses objetos competiam com o objeto útil e prático [...]. (Dalí apud Ottinger, 2016, p. 168).



Fig. 1 - GIACOMETTI, Alberto. *Bola suspensa*. 1930. Madeira, ferro e corda, 60,4 x 36,5 x 34 cm. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/ck>



Fig. 2 - DALÍ, Salvador. *O sapato de Gala*, objeto surrealista com funcionamento simbólico. 1931. Sapato, mármore branco, fotografias, um copo contendo cera, uma forca, uma caixa de fósforos, cabelo e um raspador de madeira, 49 cm alt.

Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/LeSoulier-de-Gala--ObjetSurrealiste/A964125E44D28382>

A maneira como o desejo se apresenta explicitamente nos "objetos com função simbólica" foi alvo de crítica por parte de Breton; para ele, o excesso de subjetivismo individual somado ao determinismo envolvido nas criações desses objetos não os distinguem da arte burguesa.

Quais objetos poderiam ser considerados surrealistas e em que situação os encontrar? A resposta já se encontrava no sonho que Breton teve em 1924, em que ele encontrara um insólito livro, com lombada em forma de gnomo e páginas em lã, num mercado de pulgas. Seria necessário encontrá-lo num estado de espírito aspirado pelos surrealistas: a disponibilidade para o encontro inesperado. Foi na experiência da deambulação pela cidade de Paris, mais precisamente, no mercado de pulgas de Saint-Ouen, na companhia de Giacometti, em 1934, espécie de repetição com diferença do sonho de 1924, que permitiu a Breton uma reflexão mais aprofundada acerca do objeto. Experiência relatada, em 1937, em *O amor louco*.

Breton, segundo Walter Benjamin (1987a, p. 25), foi o primeiro “a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, [...] nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, [...] nas roupas de mais de cinco anos [...] quando a moda começa a abandoná-los”. Ele exalta os surrealistas por terem percebido que a miséria não é só social, ela se manifesta nas coisas escravizadas e escravizantes e “compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução.” A questão para os surrealistas é que a miséria não era só econômica, mas também psicológica.

O mercado de pulgas é um mundo constituído de objetos velhos de todos os tipos, quinquilharias, manequins (como aqueles apresentados na pintura de De Chirico), chapéus (como a cartola de Apollinaire), cartas, fotografias, objetos insólitos, enfim, objetos que estão em desuso e à espera de quem dê a eles uma nova vida. Nele, Giacometti e Breton encontraram dois objetos: uma máscara de metal e uma colher de madeira cuja extremidade do cabo tinha forma de sapatinho. Eles discutiram sobre o significado de tais achados: “Esses dois objetos [...] convidavam-nos instantaneamente a considerar a sua existência concreta e, ao mesmo tempo, desvendavam-nos certas facetas, assaz inesperadas, da sua vida.” (Breton, 1971, p. 39). Na interpretação de Breton, a máscara veio ao encontro do desejo do escultor de resolver a parte superior de uma escultura que representava uma figura feminina: “a intervenção da máscara parecia destinar-se a ajudar Giacometti a vencer sua indecisão a esse respeito.” (p. 41). Já a colher se revelou um objeto ligado às fantasias sexuais de Breton.



Fig. 3 - Velha carta postal do Mercado de Pulgas de Saint-Ouen – Paris
Fonte: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/esprit-des-lieux/un-dimanche-aux-puces-de-saint-ouen-4494344>

O encontro fortuito de Breton com a colher de pau cuja extremidade do cabo tinha forma de sapatinho (Fig. 4) colocou em crise o objeto colher ao se manifestar no plano da perversão fetiche. Ao tomá-la como a objetificação de um objeto de desejo que havia se manifestado para ele num fragmento de frase ao despertar, “cinzeiro Cinderela”, Breton compreendeu o significado erótico do seu objeto de desejo ao relacionar o objeto achado, a colher, ao conto de Perrault e perceber a analogia entre o pé, que deve caber no sapatinho de cristal, e a forma fálica da colher. Uma vez que, no conto, o sapatinho se destinava a uma única mulher, Cinderela, o *objeto achado*, a colher, revelaria para Breton seu aspecto recôndito, aquele que está à procura da mulher única, do grande e único amor, da “beleza convulsiva [...] erótico-velada” (Breton, 1971, p. 25).

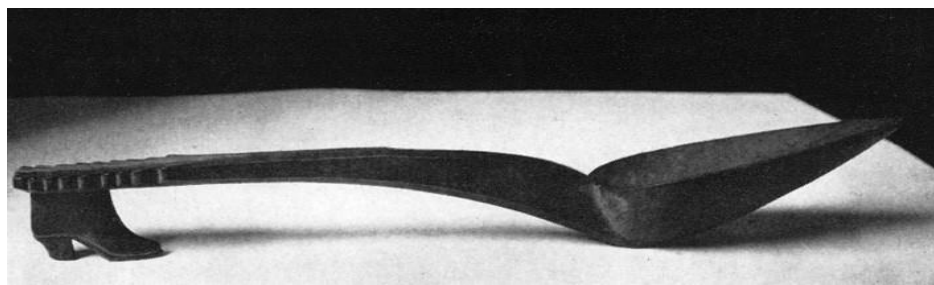


Fig. 4 - Anônimo. *Objeto achado* por André Breton no mercado de pulgas de Saint-Ouen. 1934. Madeira, 6,6 x 37,2 x 8,2 cm.
Fonte: <https://books.openedition.org/pur/240243>

Não foram poucas as abordagens acerca do objeto no Surrealismo, mas é em *O amor louco* que ele se apresenta em total consonância com a proposta do Surrealismo como *objeto achado*: “O objeto ‘achado’ desempenha [...], rigorosamente, a mesma função do sonho” (1971, p. 41), capaz de resolver o desejo não consciente, mas também de equacionar, dialeticamente, o materialismo e o freudismo, a subversão do objeto e o autoconhecimento do homem. Ele é análogo ao encontro amoroso, entre as palavras – que faz brotar a poesia surrealista - e entre amantes porque deve nascer da “união livre”. Como todos esses encontros, ele é o testemunho de que o mundo subjetivo e o objetivo, o dentro e o fora, se comunicam, se afetam. É o maravilhoso se manifestando nessa vida. Esse é o ápice da reflexão surrealista aplicada ao objeto, uma vez que não há vestígios do saber-fazer valorizado pela estética burguesa. De acordo com Murat (2013, p. 194), “a contribuição original do surrealismo para as artes plásticas tomou a forma do objeto”.

O Dictionarie Abrégé du Surréalisme (Breton, 1992, p. 826-827), publicado em 1938 e escrito por Breton com a participação de Paul Éluard, passa em revisão a história dos objetos no Surrealismo e, não por acaso, os *ready-mades* de Marcel Duchamp constam como os primeiros objetos surrealistas enquanto há a seguinte ressalva acerca da *Bola suspensa* de Giacometti, tida até então, como primeiro objeto surrealista: “mas ainda se prendia aos meios específicos da escultura”. Compreensível, uma vez que o *objeto achado* está muito próximo do *ready-made* e é de grande potência subversiva. Como explica Walter Benjamin (1987b) em uma de suas reflexões sobre a relação entre arte e revolução, a solidariedade do escritor/artista para com os trabalhadores não deve estar somente no nível de suas convicções, mas no lugar que o escritor/artista ocupa no processo de produção. Como o trabalhador, o artista revolucionário não deve possuir um conhecimento especializado, deve eliminar também a oposição entre artista e público e entre técnica e conteúdo. Breton entende que o gesto duchampiano implica uma ação direta na realidade ao tomar um objeto banal e transformá-lo em obra somente pela força do desejo⁶, gesto que põe em crise, simultaneamente, o conceito vigente de obra de arte e de artista. É o mesmo gesto que produz o *objeto achado*, mas esse tem o acréscimo de uma pitada de magia:

⁶ A noção de *ready-made* é mais complexa. Segundo Paz (1977), o *ready-made* nasce de um gesto que somente Marcel Duchamp poderia realizar e, por meio da ironia, convertia o objeto manufaturado em coisa inútil. Segundo Schwartz (1999, p. 28), para que um objeto comum se tornasse um *ready-made* seria preciso reunir três condições: a necessidade de dar ao objeto um título, resultar do encontro fortuito e da necessidade de descontextualizá-lo e a sua escolha deveria partir da neutralidade do gosto.

Só nele se patenteia o maravilhoso precipitado do desejo. Só ele tem o poder de engrandecer o universo, de o fazer renunciar em parte à sua opacidade, de nos desvendar as suas extraordinárias qualidades preceptivas, proporcionais às inúmeras exigências do nosso espírito. A vida quotidiana é, de resto, fértil em pequenos achados deste género [sic], achados onde frequentemente predomina um elemento aparentemente gratuito [...]. Estou intimamente persuadido de que as percepções registradas da maneira mais involuntária [...] escondem a solução, simbólica ou não, das dificuldades que cada qual encontra perante si. (Breton, 1971, p. 19, 20)

O *objeto achado*, encontro entre o desejo individual com as camadas de memória coletiva do objeto, é fruto da magia cotidiana, ou seja, da magia despojada de seu aspecto ritual, mas que conserva sua eficácia uma vez que, para Breton, na esteira de Novalis:

[...] “magia” não é em si outra coisa que uma vontade, e essa vontade é um grande mistério de toda maravilha e de todo segredo; se produz mediante o apetite do desejo do ser ao mesmo tempo que se busca uma saída – que ameaça ser torrencial – em um mundo, o nosso [...]. (Breton, 1989, p. 134).



Fig. 5 - Vista da instalação da *Exposição Surrealista de Objetos*, Galeria Chales Rattou. Paris. 1936.

Fonte: <https://medium.com/signifier/the-object-of-art-43bae5a91bc0>

Outro evento importante – sobretudo no que diz respeito ao plano da antropologia religiosa – para compreendermos a dimensão da questão do objeto no Surrealismo foi a *Exposition Surréaliste d’Objets*, em Paris em 1936, realizada na Galeria Charles Rattou. A escolha dessa galeria, especializada em arte medieval, africana e “primitiva” é significativa. Nesta exposição havia objetos de Duchamp, Dalí, Dora Maar, Méret Oppenheim, Hans Bellmer, Breton, Magritte, Man Ray, entre outros. Alguns eram objetos que sofreram a ação de fenômenos naturais, os “objetos perturbados”. Leonor Fini, por exemplo, expôs um livro com conchas encrustadas devido ao fato de ele ter residido,

durante um tempo, no mar. Havia também objetos que se modificaram com o uso: Dora Maar apresentou uma forma de bolo em forma de estrela que foi usada num jantar presidido por Raymond Roussel.



Fig. 6 - OPPENHEIM, Méret. *O almoço em pele*. 1936. Xícara de chá, pires e colher cobertos de pele; xícara com 10,9 cm de diâmetro; pires com 23,7 cm de diâmetro; colher com 20,2 cm de comprimento e altura total de 7,3 cm.

Fonte: <https://www.beauxarts.com/encyclo/meret-oppenheim-en-2-minutes/>

Entre eles também se encontravam os não objetos – “objetos naturais”, vegetais e minerais; uma maneira de os surrealistas enfatizarem que as maravilhas secretas podem estar também na natureza e como elas sugerem analogias: “Estibina da Transilvânia semelhantes a ouriços, cristais de bismuto que sugerem a forma de um gigantesco caractere de imprensa [...]” (Guigon, 2001, p. 189). Alguns objetos pertenciam à coleção de André Breton, como a *Roda oval* (Fig. 7), fabricada pelo ferreiro e artista *naïf* Alphonse Benquet em 1878. Outros eram “objetos selvagens” da América e da Oceania, máscaras do Alaska, Nova Guiné, bonecas Hopi, seixos gravados da Ilha de Páscoa etc. Ao todo, 200 itens foram expostos.



Fig. 7 - BENQUET, Alphonse. *Roda oval*. 1878. madeira, metal e pintura, 28 x 22 x 1,8 cm.

Fonte: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/alphonse-benquet_roue-ovale_metal-matiere_peinture-technique_bois-matiere_1878

Apesar da variedade de objetos, Breton, no prefácio do catálogo, enfatiza quatro pontos: a negação da separação entre sujeito e objeto, a predominância do princípio desejo em detrimento do princípio de realidade, o contraponto de objetos oriundos de culturas não ocidentais ou não pertencentes ao sistema das artes e o desejo de reconquistar o poder evocativo dos “objetos-deuses”, esculturas máscaras, ídolos, enfim, objetos oriundos de um processo criativo configurado através da magia e que coincidem com um determinado entendimento do funcionamento dinâmico do cosmos:

Alternando com os precedentes [...], os objetos-deuses de certas regiões e de certas épocas, distinguidos entre todos pelo fracasso retumbante que infligem às leis de representação plástica que são as nossas, cujo poder evocativo particularmente invejamos [...] [e] gostaríamos de reconquistar. (Breton, 1965, 282-283)

Breton via uma relação entre objetos etnográficos, objetos criados por artistas *naïfs* e brutos: seus criadores estariam mais próximos de um estado original que desconhece as oposições entre mundo subjetivo e objetivo, assim como estaria também a criança: “o primitivo e a criança conservam os traços, que retira a maldição de uma barreira intransponível entre o mundo interior e o mundo exterior e que, para o homem, seria a salvação reencontrar.” (Breton, 1979a, p. 87). Mais próximos, portanto, de “um certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias.” (Breton, 2001, p.154). A noção desse “ponto do sublime”, pedra angular fundamental da cosmologia surrealista, herdada dos ocultistas, que se opõe diametralmente ao materialismo, é a aspiração a mais profunda do Surrealismo: “uma aspiração tão profunda que talvez o Surrealismo venha a atribuir-lhe essencialmente a substância de que foi feito.” (Breton, 1979a, p. 87).

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que a exposição dos objetos surrealistas, lado a lado com elementos naturais, objetos etnográficos e do *naïf* Alphonse Benquet, quase nada esclarece sobre eles, mas diz muito sobre o Surrealismo. Embora o título da

exposição fosse “Exposição Surrealista dos Objetos”, uma vez que todos foram escolhidos pelos surrealistas, todos foram transformados, pela força do desejo, em objetos surrealistas. Diferentes dos objetos produzidos por outras vanguardas⁷ e colocados lado a lado, é como se, pela lei do contágio, pudessem evocar algo a mais que sua presença física e a sua materialidade: os poderes perdidos do homem que o Surrealismo buscava recuperar. A noção de “recuperação”, ligada à crença numa idade do ouro, é fundamental no Surrealismo e se apresenta, no Segundo Manifesto:

[...] lembremo-nos de que a ideia surrealista visa, simplesmente, à recuperação total de nossa força psíquica por um meio que mais não é do que a descida vertiginosa ao interior de nós mesmos, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares, o passeio perpétuo em plena zona proibida” (Breton, 2001, p. 166).

A partir de 1935, a expressão “objeto surrealista” passa a ter um sentido mais amplo, “filosófico”, muito além daquele de senso comum, uma “pequena construção não escultórica” (Breton, 2001, p. 309). O apagamento da fronteira entre pintura e poesia já havia sido consumada com os poemas objeto. A arquitetura, cujo exemplo para Breton é o Palácio Ideal do carteiro Ferdinand Cheval, uma construção que levou 40 anos para ser concluída, feita de pedras e fósseis marinhos que o carteiro recolhia nos trajetos exigidos pelo seu trabalho, cuja finalidade é tão e somente a morada do sonho de seu criador. Essa construção sinaliza, segundo Breton, que a “necessidade humana, que se manifesta em nosso tempo e foi considerada prerrogativa da poesia, não tardará a suplantar certas resistências rotineiras que tentam esconder-se por detrás das pretensas exigências da utilidade.” (2001, p. 313). O que é condição *sine qua non* para a poesia surrealista – a perda da finalidade de comunicação imediata da linguagem em prol da sua dimensão secreta de seu caráter simbólico, que ultrapassa a esfera da expressão, o desvio do sentido por meio da analogia e a força magnética que atrai palavras distintas e distantes – foi estendida para as outras artes. Segundo Breton (2001, p. 311), se não existe “no momento atual [1935], nenhuma diferença de ambição fundamental entre um poema de Paul Éluard, de Benjamin Péret, e uma tela de Max Ernest, de Miró, de Tanguy”, por extensão, como diria Magritte, a poesia é um cachimbo. Trata-se da transcendência da arte e da literatura

⁷ Os objetos dadaístas, por exemplo, embora sejam antiartísticos, são símbolos de revolta e negação: antipoéticos, contra o modernismo, contra tudo; o que importava era o seu poder de provocação em qualquer direção, da arte, dos costumes, do bom senso etc.

numa concepção mais ampla da criação artística, de uma prática poética voltada para a perturbação da vida cotidiana. Isso porque a “situação do objeto surrealista” e a “situação surrealista do objeto” são correlativas, ou seja, devem estar de acordo com a maneira de representar o objeto:

Uma realidade pronta e acabada, cuja destinação original parece ter sido fixada de uma vez por todas (*um guarda-chuva*), encontrando-se subitamente em presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (*uma máquina de costura*), num lugar que ambos devem sentir-se deslocados (*uma mesa de dissecação*), escapará, por esse fato mesmo, a sua destinação original e a sua identidade; ela passará de seu falso absoluto, pelo desvio de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. (Breton, 2001, p. 330)

O ápice da reflexão surrealista aplicada ao objeto é uma forma de apogeu do surrealismo, não há vestígios do saber-fazer, do talento valorizado pela estética burguesa.

Lugares fora do mundo da razão

Em 1937⁸, Breton ficou à frente de uma galeria de arte batizada por ele de Gradiva⁹:

[...] um lugar atemporal, em qualquer lugar fora do mundo da razão, onde aqueles objetos feitos pelo homem que perderam seu significado utilitário, ainda não o encontraram ou se desviaram dele significativamente – que por isso são de alguma forma UM SEGREDO, emergiriam de maneira eletiva e ininterrupta do rio de areia cada vez mais estreito que constitui a visão do homem adulto e tenderiam a lhe devolver a transparência daquela das crianças. (Breton, 1979, p. 31, 32)

Em 1938, um ex-marinheiro, negro e sergipano, Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), ouviu vozes que decretaram sua missão: reconstruir as coisas do mundo para o Dia do Juízo Final. No mesmo ano, passou a errar por instituições psiquiátricas e foi diagnosticado como esquizofrênico-paranoide. A gênese de sua obra nasce da necessidade de transgredir a morte, atribuindo à realidade um suplemento metafísico. Sua missão, ele dizia: “Não, não é glória, não. Eu faço isso obrigado. Senão não fazia nada disso. [...] Eu escuto uma voz e é essa voz que me obriga a fazer tudo isso.” (apud Dantas, 2009, p. 90). Bispo criou mais de 1.500 objetos, entre eles miniaturas, vitrines, estandartes bordados, vestimentas¹⁰.

⁸ Ano que Breton publica *O amor louco*.

⁹ Título de um romance de Wilhelm Jensen publicado em 1903. O romance foi tema do estudo de Freud, *O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de W. Jensen*, e ambos tiveram grande impacto entre os surrealistas e significa “aquela que avança”.

¹⁰ O acervo de Arthur Bispo do Rosário é tombado pelo INEPAC e pelo IPHAN e se encontra no Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, localizado na antiga Colônia Juliano Moreira.

Enquanto Breton criava “um lugar fora do mundo da razão” na galeria Gradiva, Bispo criava um outro “lugar fora da razão” nas várias celas que foi ocupando em um dos pavilhões da então instituição psiquiátrica Colônia Juliano Moreira, onde viveu por muitos anos até falecer. Seu “lugar fora mundo da razão” era uma espécie templo onde “entulhos de objetos pareciam expandir-se por crescimento espontâneo; tal como os porões dos navios, ele era destinado à arrumação de ‘cargas’” (Dantas, 2009, p. 94). Ele operou a transformação simbólica desses espaços e dos objetos a partir de um processo de acumulação, catalogação, transformação e criação de objetos; trabalho de criação de “[...] um mundo específico e encantado, com uma forte simbologia que se direciona rumo à transformação do caos em um cosmos, impulso arcaico das grandes cosmogonias míticas.” (Fiker, 2009, s/p).

Numa situação diferente daquela dos surrealistas, a história de Bispo e sua obra está relacionada à lógica da genealogia da discriminação praticada pelas instituições psiquiátricas até a primeira metade do século XX:

Tal como acontecia com os objetos industriais quando deixavam de cumprir com seu papel, os seres humanos eram descartados, jogados fora como lixo. Bispo fez parte dessa lógica. Era ele, também, colecionador e objeto colecionado. Dejeito humano e acumulador de dejetos industriais. (Dantas, 2009, p. 107)

Enquanto o hospício destituía as pessoas de sua singularidade, produzia e preservava a demência orgânica, Bispo cumpria sua missão a partir dos restos da cultura material de que dispunha no hospício, recolhidos por ele nas suas andanças pela instituição psiquiátrica.

Uma das suas atividades era a criação de miniaturas: representação, em tamanha pequeno, das várias coisas que compõem a cultura material de nossa sociedade e feitas de materiais diversos: madeira, lata, tecido, papelão etc. Algumas miniaturas (Fig. 8, 9)¹¹ são envolvidas por fios azuis, que ele obtinha desfiando o uniforme manicomial:

Como um mágico, ao reproduzir as coisas em tamanho menor, Bispo colocava em prática a lei da similitude, passava a ter poderes sobre elas porque as havia criado à semelhança dos objetos já existentes. [...] Uma prática presente no pensamento selvagem e no infantil [...]. (Dantas, 2002, p. 104)

Os fios, apropriados do mundo real, contagiavam o objeto, que era encoberto, garantindo maior eficiência mágica: a alteração desse mesmo “real”.

¹¹ Fotografias dos objetos de Arthur Bispo do Rosário por Fernanda Magalhães.



Fig. 8 - ROSÁRIO, Bispo do. *Moinho de cana*. S/d. 17x21cm.

Fig. 9 - ROSÁRIO, Bispo do. *Escada dupla*. S/d. 56x17cm.

Suas miniaturas, embora não apresentem dimensões liliputianas, nos levam de volta à infância, à realidade dos brinquedos, onde o lúdico e o mágico se concentram. Diante dos restos de objetos, as crianças estão, segundo Benjamin (1984, p. 77), “[...] menos empenhadas em imitar as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais [...] um nova e incoerente relação.”. Com Bispo e suas miniaturas não foi diferente; como a criança, possuiu o mundo porque o tinha em miniatura. E como os brinquedos, suas miniaturas estão submetidas à dialética do real e do maravilhoso.



Fig. 10 - ROSÁRIO, Bispo do. *Botas*. *Assemblage* com seis botas de borracha, suporte de madeira e papelão, s/medida

Fig. 11 - ROSÁRIO, Bispo do. *Congas e havaianas*. S/d. *Assemblage* com 36 congas e seis chinélos havaiana, suporte de madeira, s/medidas.



A partir da eleição e organização de objetos obsoletos, Bispo criou *assemblages*, que foram denominadas de *Vitrines*¹² (Fig. 10, 11, 12, 13, 14). Fragmentos da realidade, objetos banais que participavam do cotidiano do hospício foram elevados a condições de objetos para serem vistos, expostos. Elas são a subversão da lógica do consumo: enquanto, nas vitrines das lojas, os objetos convocam a “necessidade” de adquiri-los, as vitrines de Bispo solicitam a contemplação da transformação de meros objetos em objetos poéticos. Nelas, os objetos libertos da função utilitária evocam novas línguas: a da materialidade, das cores, das formas; certas vitrines operam a negação da identidade do objeto em proveito de sua categoria com espécie.

Fig. 12 - ROSÁRIO, Bispo do. *Cestas e canecas coloridas*. S/d. *Assemblage* com cestas, canecas e outros objetos, na sua maioria de plástico, suporte de madeira e papelão, 197x70cm.



Fig. 13 - ROSÁRIO, Bispo do. *Talheres*. S/d. *Assemblage* com 49 colheres de sopa, dez colheres de chá, quatro de café, cinco de sobremesa, dez garfos e seis facas em metais diversos, suporte de madeira e papelão, 197x70cm

Fig. 14 - ROSÁRIO, Bispo do. *Canecas*. S/d. *Assemblage* com 32 canecas de alumínio, suporte de madeira e papelão, 110x47cm

¹² Título criado pelo crítico de arte Frederico Moraes.

Sua *Roda da fortuna* (Fig. 15) é semelhante à *Roda de bicicleta* (Fig. 16) de Marcel Duchamp e está em sintonia com *La Fortune III* (Fig. 15), de Man Ray.

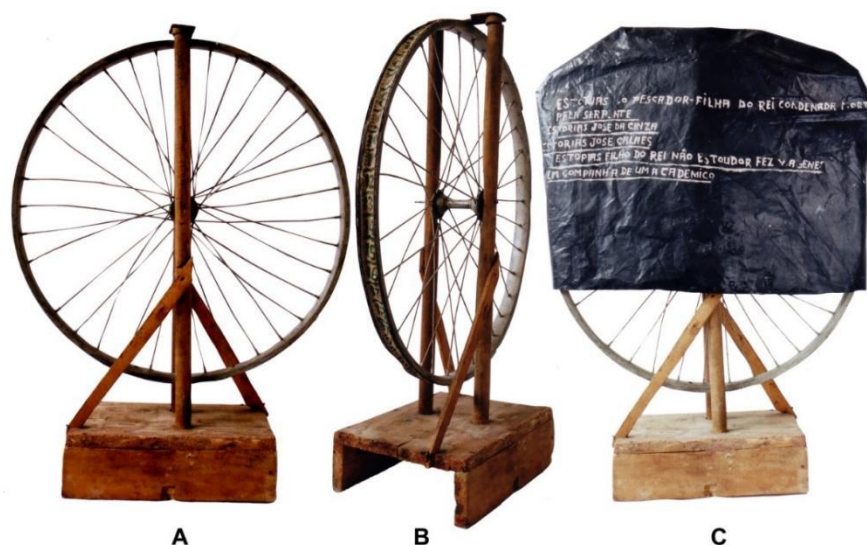


Fig. 15 A - ROSÁRIO, Bispo do. *Roda da fortuna*. Roda de ferro com números sobre base de madeira. Base 9x29,5x21cm, altura 66,5cm, roda 51cm de diâmetro

Fig. 15 B- Detalhe da parte externa da roda, onde podem ser vistos os números

Fig. 15 C- *Roda da fortuna* com capa confeccionada por Bispo

Na versão de Man Ray, a fortuna é o próprio acaso, o que faz desse tipo de objeto um objeto surrealista. Objeto popular em parque de diversões e quermesses, a roda da fortuna é um jogo de azar. Na versão de Bispo, pode simbolizar uma mandala, ou, por analogia, um timão enquanto o espaço que fundou, uma espécie de barca de Noé com representações dos objetos existentes e os nomes dos escolhidos para o novo mundo; onirismo diurno evocado pelas características reais do objeto.



Fig. 16 - DUCHAMP, Marcel. *Roda de bicicleta*. 1913. 129,5 x 63,5 x 41,9 cm. (obra original perdida; versão de 1951).
Fonte: <https://historia-arte.com/obras/rueda-de-bicicleta>



Fig. 17 RAY, Man. *A fortuna III*. Man Ray. 1946. Rolo de papel higiênico, duas molas e uma roda emprestada de um jogo de azar. 47,3 x 20,2 x 14,5 cm.

Fonte:

<https://www.mutualart.com/Artwork/La-Fortune-III/F024466F3CCBF5879DF3CD2F8B445642>

A *Gaiola* (Fig. 18) dialoga tanto com o “objeto achado” quanto com *ready-made*. Na sua etiqueta de metal se lê “2030- GAIOLA DE PASSARINHO”, diferente do jogo de linguagem duchampiano, Bispo catalogava seus objetos de forma tautológica, ao mesmo tempo que esvazia o sentido da função do objeto uma vez que o seu gesto o transforma. Esse objeto carrega uma multiplicidade de sentidos: nos remete ao panóptico,

símbolo do mecanismo de poder e controle social e a própria cela como espaço de aprisionamento. A gaiola para pássaros possui barras pouco visíveis que remetem a potências coercitivas quase invisíveis como os sistemas de dominação do nosso imaginário. Ela faz parte do vocabulário visual surrealista e, tanto quanto o manequim, faz parte do arsenal de objetos da mitologia surrealista. Como exemplo, o objeto surrealista de André Masson (Fig. 19), a gaiola, como um chapéu que aprisiona a cabeça do manequim, pode representar tanto a mulher objetificada com a boca obstruída por uma flor, como, numa perspectiva erótica, pode simbolizar a mulher cativa.



Fig. 18 - ROSÁRIO, Bispo do. *Gaiola*. S/d. Gaiola de metal com ninho de palha e bebedouro de plástico com etiqueta de metal onde se lê “2030- GAIOLA DE PASSARINHO”, base 19x24cm, diâmetro 10cm

Fig. 19 - MASSON, André. *A mordça verde na boca do pensamento*. 1938. (Detalhe)

Fonte: <https://www.museohelgadealvear.com/en/catalogo/sin-titulo-1-maniqui-de-andre-masson-le-baillon-vert-a-bouche-de-pensee-en-la-exposicion-internacional-del-surrealismo/>



Carrilhão (Fig. 20) nos remete à imagem chave dos surrealistas: a aproximação de realidades distintas e distantes, o relógio carrilhão e banco, e nos convida a assistir a um casamento inusitado.



Fig. 20 - ROSÁRIO, Bispo do. *Carrilhão*. S/d. Relógio carrilhão de mesa, fora de funcionamento, 12x63x10cm.

Super-Cid (Fig. 21) e *Talcos* (Fig. 22) são coleções motivadas pela padronização das embalagens e da seriação de um mesmo produto. Como as *Vitrines*, essas obras contam um pouco da história material de algumas décadas do século XX; são fragmentos da sociedade industrial, vestígio de processos históricos e, simultaneamente, vestígios de um processo psicológico.



Fig. 21 - ROSÁRIO, Bispo do. *Super-Cid*. S/d. Coleção de latas do inseticida Super-Cid guardadas em recipiente de madeira com alça, 31x15x33cm

Fig. 22 - ROSÁRIO, Bispo do. *Talcos*. S/d. Coleção de latas de talco de marcas variadas guardadas em balde de alumínio, 30cm de alt., base e diâmetro 30cm.

Bispo possuía um “olho em estado selvagem”, como bem definiu Breton: “O olho não advertido, quero dizer, não instruído para isso que vai ver, mas também não deformado pela ‘maneira de ver’ o que, no Ocidente, é um consenso há séculos...” (Breton apud Pierre, 1987, p. 254). Não que esse olho tenha escapado, necessariamente, à toda forma de domesticação; ele evoca uma espécie de “selvageria” na medida em que se opõe ao olhar civilizado ocidental, sobretudo no que concerne às finalidades e modalidades da atividade artística. O olho de Bispo mantinha suas capacidades antropológicas polimorfas em dia, como ocorre com as crianças, o que permitiu transformar simples objetos em

“coisas”, tratá-los como objetos noturnos que evocam o maravilhoso encontro entre a subjetividade e a objetividade.

Os bordados – reminiscências da infância na sua cidade natal de tradição de bordadeiras – foram por ele redescobertos em sua potencialidade gráfica e pictórica, em suas virtualidades e virtuosidades. Entre eles se encontra a peça central do conjunto de sua obra, seu grande objeto, o *Manto da apresentação* (Fig. 23). Seu bordado é também desenho, mas participa da dialética do direito e do avesso, da superfície externa e interna, sendo muitas vezes difícil discernir um do outro. Confeccionado para o dia do encontro com Deus no dia do juízo final, o manto bordado também é tatuagem. No tecido, material análogo à superfície da pele, representou, na face externa, objetos e, no interior, escreveu nomes de pessoas para serem transportados magicamente para o novo mundo. O manto também é ponte, conexão entre o exterior e o interior, o mundo subjetivo e o objetivo, o sagrado e o profano, o imaginário individual e o coletivo, uma vez que traz consigo reminiscências dos festejos populares afro-brasileiros, como a Congada, celebração da coroação dos reis do Congo. Vestido no seu manto e num movimento dialético de desintegração e reintegração, Bispo morria para a sua condição social de negro, pobre e louco e renascia como rei negro e fundador de uma nova era. Ao transfigurar sua vida, subverteu a lógica da instituição psiquiátrica, que implica aniquilar a singularidade e a dignidade do sujeito, transformando-o num objeto mudo e passivo, sem passado, presente e futuro.

Centrado na imaginação, de natureza aglutinadora, envolvente e sincrética, o manto tem o poder de restituir a dimensão dos impulsos afetivos no ser submetido à brutalidade e à privação; o que nele se manifesta aponta para o invisível, o impalpável e o inefável. Seu colorido carnavalesco emana o sentimento do sagrado. Nele, a arte e a vida se encontram costurados uma à outra.



Fig. 23 - ROSÁRIO, Bispo do. *Manto da apresentação*. S/d. Face externa, bordado sobre tecido (cobertor) com superposição de cordas de cortina. Face interna, detalhe dos nomes bordados.

A vida de Bispo exigiu que a sua subjetividade interferisse, sem cessar, num processo de ação recíproca, no qual as sensações são tanto o resultado do desejo ativo quanto dos objetos sobre os quais ele atuava. Assim, seu trabalho, seu gesto, coloca em questão a realidade das aparências cotidianas. Sua intervenção não era a fabricação de um mundo artificial, mas a revelação de uma parte do desconhecido nele e nos objetos banais, como buscavam os surrealistas. Tudo o que criou “não foi simplesmente o ‘refazer’, o ‘recuperar’ [...] foi ‘inventar’ o mundo conforme sua vontade, dando-lhe potência, impregnando-o de forças mágicas. (Dantas, 2009, p. 91). Nos seus objetos, é o trabalho poético que está em jogo, esse estranho poder de vir-a-ser de cada objeto¹³. Não é um mergulho no irreal, mas a descoberta de uma realidade mais profunda.

Convergências

No livro *Le Surréalisme et la peinture* (1965), Breton dedica páginas a Pablo Picasso e Joan Miró (que não participaram diretamente do movimento) e a artistas ligados ao grupo. No capítulo, denominado “Environs”, ou seja, “arredores”, apresenta vários ensaios, entre eles, alguns dedicados a artistas *naïfs*, mediúnicos e brutos. Num

¹³ Sua obra permite estabelecer também diálogos com algumas vanguardas da segunda metade do século XX, como, por exemplo, o Novo Realismo.

desses ensaios, “L’art de fous, la clé des champs”¹⁴, Breton se alinha ao manifesto da arte bruta escrito por Jean Dubuffet (1967, p. 201) em 1948:

Nós entendemos por Arte Bruta as obras executadas por pessoas sem nenhuma cultura artística [...] de sorte que, em sua realização, seus autores tiram tudo (temas, escolha dos materiais usados nas obras, meios de transposição, ritmos, modos de escrituras etc.) de sua própria profundidade [...]. Nós assistimos, nela, à operação artística toda pura, bruta, inteiramente reinventada, em todas as suas fases por seu autor a partir apenas de seus próprios impulsos.

Breton também enfatiza a imprecisão da noção de loucura e afirma a autenticidade das criações dos loucos que não foram sufocadas pelas exigências da razão:

Não cessaremos até que justiça seja feita do cego e intolerável preconceito ao qual foram submetidas por tão longo tempo as obras de arte produzidas nos manicômios e até que não as tenhamos livrado da atmosfera ruim que se criou ao redor delas. (Breton, 1965, p. 313)

A fim de propor uma saída para a civilização moderna ocidental e sem perder o foco no homem, centro de sua atenção e por onde se inicia a mudança da vida em direção à surrealidade, Breton buscou pesquisar e colecionar desenhos, pinturas, escrituras e objetos criados por sujeitos distantes da arte cultural, sejam eles *naïfs* ou brutos; também se interessou pelo homem primitivo, seus objetos, seu *modus operandi* e sua mentalidade. Isso porque Breton almejava encontrar a idade do ouro, o reino perdido; pesquisa que não visava nem ao passado e nem ao futuro, mas ao “[...] centro de convergência que é, simultaneamente, a origem e o depois do fim dos tempos: o dia anterior ao início e o depois do fim.” (Paz, 1967, p. 26).

A relação da arte com a vida é de fundamental importância para o surrealismo. No caso de Bispo, essa relação nasce de uma vida em estreita relação com a morte. Sua obra, preparação para o juízo final, é experiência paradoxal de afirmação da sua vida. Parodiando Paz, podemos dizer que sua obra é, simultaneamente, origem e o depois do fim dos tempos, uma busca pela idade de ouro, pois suas representações das coisas do mundo eram destinadas para um futuro messiânico, um novo mundo, onde tudo seria plano, não haveria psiquiatras, nem desigualdade e nem doenças.

Por outro lado, o que estava em jogo para Breton é o alcance operacional de manifestações artísticas, sua eficácia, seu poder de mudar esse mundo e essa vida:

O testemunho de loucos ou de ingênuos só é estimulante na medida em que existe um critério para avaliar o que é um "signo ascendente" e o que não é. O surrealista admira as expressões dos doentes e dos autodidatas apenas porque ele próprio pode apreciar o valor

¹⁴ Publicado pela primeira vez em 1948-49 nos *Les Cahiers de la Pléiade* n° 6 e, em 1965, acrescentado a obra *Le Surréalisme et la peinture*.

poético de desenhos e textos. A luz surrealista implica, para ser luz, a existência de sombra [...]. No entanto, no mundo do louco, esses critérios estariam ausentes. Breton espera de uma obra o tremor da pluma de vento no tempo. O próprio louco poderia ter experimentado tal impressão? E, acima de tudo, dizê-lo? (Blachère, 1996, p. 19)

Arthur Bispo do Rosário não viveu ininterruptamente sob a sombra, muitas vezes a lucidez muitas iluminava invadia seu corpo e sua cela; não era louco em tempo integral. Lançou-se na direção dos objetos industriais, mercadorias ordinárias que marcaram sua época, os libertou de sua antiga condição de servidão e os transformou em objetos mágicos; criou outros, projeções invertidas da sua própria condição objetificada, intervenção redentora. Não teria ele sentido o vento do seu tempo? O funcionamento de nossa civilização, ávida por criar objetos, objetificar seres humanos, produzir lixo material e humano e extrair suas dignidades?

Os objetos de Bispo do Rosário e os objetos surrealistas são convergentes. Ela não nasceu do desejo de subverter aos meios tradicionais das artes plásticas e a questão do objeto surrealista, como vimos, visava muito mais do isso. Seus objetos se situam no plano da economia política e da antropologia religiosa, nasceram da fusão da necessidade do espírito com o mundo sensível. Podemos reconhecer nas suas criações o movimento dialético de desintegração e de reintegração de si, do maravilhoso e do real, do dentro e do fora, do avesso e do direito, a libertação dos impulsos instintivos que são barrados no sujeito adulto e ignorados pela criança, fazendo predominar o princípio de prazer sobre o princípio de realidade. Ela coloca em crise não só objetos, mas também a antinomia loucura/sanidade, a história e a crítica de arte, e nos faz ampliar o que consideramos arte. Sua obra, tanto quanto a dos surrealistas, não mudou o mundo, elas são a afirmação dessa vida num contexto de terrível desumanização (seja o do hospício, no caso do Bispo, seja o das duas grandes guerras, no caso dos surrealistas).

O Breton poeta, colecionador, crítico de arte, materialista dialético, esotérico e investigador do espírito humano, não faz mais do que um¹⁵. Essa *assemblage* intelectual

¹⁵ Não significa que ele estava isento de contradições. Nos seus ensaios, noções como “arte de loucos”, “primitivo”, “magia” são vagas, às vezes idealizadas, outras vezes contraditórias, mas sinalizam o desejo ardente de ir ao encontro de processos criativos que desconhecem a separação entre o mundo material e o espiritual, e que este último e o sonho compareçam como resposta para as questões da vida.

e poética encontra no seu *O muro* (Fig. 24), – instalação de objetos heteróclitos, numa das paredes de seu ateliê na rua Fontaine em Paris, que tem no centro uma pintura de Paul Klee rodeada por uma pintura de Francis Picabia, outra de Jean Degottex, coabitando com objetos afetivos, uma natureza morte do *naïf* Douanier Rousseau, a *Roda oval* (Fig. 7), osso de baleia esculpido, uma caixa de cigarras mumificadas, bugigangas sem valor, *A Bola suspensa* de Giacometti, máscaras e esculturas na maioria advinda da Oceania, entre outros tantos – a representação, por analogia, do projeto surrealista. *O muro*, análogo à *Exposição Surrealista dos Objetos*, apresenta a coexistência e a reconciliação de objetos distintos e distantes, alguns oriundos de mundos opostos. Um altar profano de que os objetos de Arthur Bispo do Rosário poderiam, sem sombra de dúvida, tomar parte.



Fig. 24 - BRETON, André. *O muro* (1922-1966). Vista do "muro Breton" no Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou.

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/en/pompidou-plus/magazine/article/chez-andre-breton-at-42-rue-fontaine-paris>

Há algo de mágico que se mantém nessa decisão de reunir todos esses objetos: provocar as mais perturbadoras, eminentes e necessárias, transformações que ainda não ocorreram e, por isso, mantém absolutamente atuais as exigências do Surrealismo, cuja grande ousadia foi apostar na máquina dialética a ponto de aproximar materialismo e

esoterismo, sonho/imaginação e ação de maneira que a revolução poética engloba a revolução política.

Referências

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*. Dir. Fanny Abramovich; Trad. Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Sumus, 1984.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia. *In: Magia e técnica, arte e política*. Vol 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 21-35.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In: Magia e técnica, arte e política*. Vol 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 120-136.
- BLACHÈRE, Jean-Claude. *Les totems d'André Breton: Surréalisme et primitivisme littéraire*. Paris: Editions L'Harmattan, 1996.
- BODEI, Remo. *La vie des choses*. Belval: Circé, 2018.
- BONNET, Marguerite. *André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: Librairie José Corti, 1975.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965.
- BRETON, André. Introduction au discours sur le peu de réalité. *In: Point du jour*. Paris: Gallimard, 1970, p. 7-24.
- BRETON, André. *O amor louco*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- BRETON, André. Sobre el arte mágico. *In: BONNET, Marguerite (org.). André Breton, magia cotidiana*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1989, p.131-136.
- BRETON, André. Giorgio de Chirico. *In: BONNET, Marguerite (org.). Œuvres complètes*, V. 1. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998. p. 251-252.
- BRETON, André. Dictionnaire abrégé du surréalisme. *In: BONNET, Marguerite (org.). Œuvres complètes*, V. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992. p. 787-862.

BRETON, André. Objets surréalistes. In: BONNET, Marguerite (org.). *Œuvres complètes*, V. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992. p. 1199-1200.

BRETON, André. Rêve-objet. In: BONNET, Marguerite (org.). *Œuvres complètes*, V. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992. p. 558-559.

BRETON, André. Gradiva. In: *La clés des champs*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p. 30-34.

BRETON, André. Situation du surréalisme entre les deux guerres. In: *La clés des champs*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979a, p. 71-90.

BRETON, André. L'art des fous, la clé des champs. In: *La clés des champs*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p. 274-287.

CARROUGES, Michel. *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1950.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: A poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DUBUFFET, Jean. L'art brut préféré aux arts culturels. In: *Prospectus et tous écrits suivants*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1967, p. 198-202.

FIKER, Raul. Posfácio. In: DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: A poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

GUIGON, Emmanuel. Objetos singulares. In: *Surrealismo*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2001, p. 166-217.

MORISSE, Max. Les yeux enchantés. *La Révolution Surréaliste*, n. 1, p. 26-27, 1924.

MURAT, Michel. *Le surréalisme*. Paris: Le Livre de Poche, 2013.

NAVILLE, Pierre. Beaux-Arts. *La Révolution Surréaliste*, n. 3, p. 27, 1925.

OTTINGER, Didier. Sculpture challenge. Surrealism and materialism. *Contrastes*, Revista Internacional de Filosofia. Málaga (Espanha), vol. 11, nº 3, p. 161-176, 2016.

PAZ, Octavio. A revelação poética. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 121-188.

PAZ, Octávio. André Breton ou la Recherche du Commencement. In: *La Nouvelle Revue Française*, André Breton et le mouvement surréaliste, Paris, 1967. p. 25-39.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIERRE, José. *André Breton et la peinture*. Lausanne: L'âge d'Homme, 1987.

PY, Françoise. L'œil sauvage: André Breton critique d'art. *Europe*, Revue littéraire, André Breton, n° 743, p. 135-143, mars 1991.

SCHWARZ, Arturo. De la poétique duchampienne à celle du nouveau réalisme. In: ABADIE, Daniel. (org.). *Le nouveau réalisme*. Paris: Éd. Du Jeu de Paume, 1999, p. 25-34.

WILLER, Claudio (2008). Magia, poesia e realidade: o acaso objetivo em André Breton. In: GUINSBURG, Jacó; LEINER, Sheila (orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 323-350.

Declaração de conflito de interesse

A autora declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Editora-Chefe: Cássia Maria Bezerra do Nascimento

Editor Executivo: Gerson Roberto Neumann

Editores Associados:

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

Anderson Bastos Martins

Germana Henriques Pereira

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.