Sobre a questão arte e realidade: um elogio ao surrealismo

On the question of art and reality: praise for surrealism

Marina Coelho Santos¹

¹ Bacharel em filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é mestranda em filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Amparada com bolsa CAPES. Brasil.

E-mail: marinacoelho95@gmail.com . Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2918-9025>

RESUMO: O fio condutor deste artigo consiste em abordar a relação filosófica entre arte e realidade e o modo como as vanguardas artísticas do século XX, em especial o surrealismo, colocam em questão essa dicotomia ao se perguntar pelo papel da arte ante a realidade e pôr em xeque os modelos de representação tradicionais. É nosso objetivo, em um primeiro momento, mediante revisão bibliográfica, expor o papel da arte ante a realidade de acordo com a tradição filosófica e os modelos de representação tradicionais e, em um segundo momento, analisar de que forma as vanguardas artísticas, em especial o surrealismo, subvertem esses modelos, partindo de estudos de filósofos da arte e da exemplaridade de algumas obras e manifestos europeus, mencionando também o caso brasileiro. Notamos, a partir destes dois momentos, que a ideia de realidade pode expressar tanto a realidade política, construída hierarquicamente aos moldes de uma tradição racionalista, moral e burguesa, quanto pode expressar o apagamento, pela arte, dos limites estabelecidos por essa realidade reificada para evocar uma realidade abscondita e primitiva, pertencente ao mesmo domínio subversivo da arte, como faz o surrealismo. Foi possível concluir que, se na tradição filosófica e nos modelos tradicionais de representação se estabelece, de modo geral, uma fissura entre o mundo da arte e o mundo real, em algumas manifestações vanguardistas, especialmente o surrealismo, visualiza-se uma tentativa de reunificação entre arte e realidade, assim como a própria noção de realidade é transformada.

Palavras-chave: Arte, Realidade, Surrealismo.

ABSTRACT: *The guiding thread of this article is to approach the philosophical relationship between art and reality and the way in which the artistic avant-gardes of the twentieth century, especially surrealism, call into question this dichotomy by asking about the role of art in the face of reality and put at stake traditional representation models. It is our aim, at first, through bibliographical revision, to expose the role of art before reality according to the philosophical tradition and models of representation and, secondly, to analyze in what way artistic vanguards, in particular surrealism, subvert these models, starting from studies of philosophers of art and the exemplarity of some European works and manifests, also mentioning the Brazilian case. We note from these two moments that the idea of reality can express both political reality, built hierarchically to the molds of a rationalist, moral and bourgeois tradition, as it can express the erasure, by art, of the limits established by this reified reality for evoking an concealed and primitive reality, belonging to the same subversive domain of art, as surrealism does. It was possible to conclude that, if in the philosophical tradition and in the models of representation a general cleavage is established between the world of art and the real world, in avant-garde manifestations, especially surrealism, an attempt is made to reunify art and reality, just as the very notion of reality is transformed*

Keywords: Art, Reality, Surrealism.

Os modelos tradicionais de representação artística

As noções mudam como as pulgas mudam de dono; deve-se, em primeiro lugar, escrever a história dos julgamentos estéticos, pra pôr ordem nesse museu das terminologias arbitrárias e começar a discernir as bases destas noções e destes julgamentos, a fim de poder verificar se há uma hierarquia destes valores (Einstein, 2016)

Segundo Arthur Danto (1924 - 2013), em seu artigo “O descredenciamento filosófico da arte” (2014), existe desde os primórdios uma certa crença político-filosófica de que a arte é um perigo para a realidade e, por isso, seus efeitos sobre esta última devem ser neutralizados. Essa crença, verdadeira ou não, é estabelecida pela primeira vez com Platão (427 a.C - 347 a.C), que instaura uma construção conceitual do mundo, baseado em essências verdadeiras, contraposta ao mundo das aparências mundanas. Trata-se, para Platão, como se sabe, da superação do modo de vida estético dos Gregos antigos - representados sobretudo por Homero e pelos tragediógrafos como Ésquilo e Sófocles -, baseado no mito e na realidade do mundo sensível, em direção a uma realidade verdadeira, eterna, e conceitual, a qual a filosofia deve se dirigir.

É claro que, sobretudo, a constituição ontológica da realidade platônica¹ é orientada por uma atitude política, ou melhor, pelo estabelecimento de novas hierarquias políticas, onde se coloca em primeiro lugar as ideias, ou formas verdadeiras, em segundo lugar os entes sensíveis e artefatos e em terceiro lugar as imagens. A arte, nesse modelo, pertence, portanto, ao grau mais inferior da hierarquia por ser a imitação de uma imitação das formas sensíveis. Danto afirma que: “É importante para Platão pôr a arte numa quarentena contra a esfera prático-política, (...); e a ideia de que a arte esteja presa no reino das aparências de segunda ordem assegura que ela nada possa fazer acontecer” (DANTO, 2014, p. 39-40).

Ao deslocar a arte da esfera prático-política, Platão expulsa o artista não só da *pólis*, mas da realidade conceitualmente construída e hierarquicamente organizada. Segundo Danto, o ataque platônico à arte se faz tanto de maneira a separar a realidade filosófico-política em relação à arte, quanto de racionalizar a arte e o domínio dos sentimentos, colocando a arte a serviço da *pólis* ideal de maneira didática e inofensiva para reforçar o papel dos cidadãos da República.

É nesse sentido que Badiou (1937 -), em seu livro *Pequeno manual de inestética* (2002), intitula o regime platônico da arte de esquema didático. Para Badiou, a arte no regime platônico é submetida a uma verdade - ou realidade - filosófica e é tratada de maneira instrumental, isto é, subordinada à educação dos cidadãos da *pólis* e à efeitos públicos. Rancière (1940 -), por sua vez, outro filósofo a esquematizar histórico-filosoficamente o papel da arte, em seu livro *A partilha do sensível* (2009), intitula o regime platônico de regime ético de imagens. Rancière afirma acerca do regime da arte em Platão que: “existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simplesmente as aparências” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). As artes verdadeiras teriam por fim a educação dos cidadãos e a inscrição desses mesmos na “partilha das ocupações da cidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 28), desse modo a arte verdadeira concerne a uma ética a serviço das coletividades. É necessário pontuar que, apesar da arte em Platão servir para fins didáticos e coletivos, ela é em grande parte, como afirmou Danto, excluída da realidade filosófico-política e tratada como subversiva.

Seguindo com o modelo de Rancière, o filósofo francês afirma que segue-se do regime ético das imagens o regime poético ou representativo, que está claramente associado à poética de Aristóteles (384 a.C

¹ Entenda-se por realidade platônica o mundo das ideias, que ontologicamente corresponde à realidade mais fundamental para Platão.

- 322 a.C). Este regime não está preocupado com a verdade das imagens que a arte produz, mas em estabelecer um âmbito em que imitações podem ser produzidas e apreciadas conforme modelos adequados. Nesse sentido, o regime poético-representativo define formas de expressões e gêneros poéticos em que a arte pode ser apreciada a partir do princípio da verossimilhança. Para Badiou, que intitula o regime aristotélico de modelo clássico, a arte, nesse sentido, é destituída de realidade pelo princípio da verossimilhança, mas isso não é um problema, pois a arte tem por função agradar e por efeito prático a *catharsis*, que neutraliza as paixões humanas transferindo-as para o âmbito da arte, da aparência, dando, assim, à arte um efeito terapêutico contra a realidade, na esteira do que Danto chama de neutralização da arte e racionalização das paixões.

O terceiro regime de Rancière é o regime estético: “Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). A arte, nesse regime, segundo Rancière, é singularizada e desobrigada de qualquer subordinação à temas e gêneros estabelecidos nas belas-artes a partir do regime clássico. Nesse regime, a arte em parte se autonomiza e em parte identifica sua forma com “as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Rancière inclui nesse esquema a autonomização burguesa da arte com Kant (1724 - 1804), o romantismo schilleriano e também as vanguardas do século XX.

As vanguardas, para Rancière, seriam tanto tributárias da autonomia kantiana da arte, quanto do romantismo schilleriano. Por um lado, herdeiras do kantismo, as artes de vanguarda² cada vez mais demandam sua autonomização em relação à realidade e aos esquemas clássicos e éticos, a ponto de constituir uma “revolução antimimética” (RANCIÈRE, 2009, p. 38) em busca da forma pura da arte. Essa revolução, no entanto, na perspectiva de Rancière, é análoga ao espírito revolucionário da modernidade política. Pensando a partir de Adorno (1903 - 1969), poderíamos dizer que o revolucionário na vanguarda se dá pela forma e pelo seu distanciamento crítico com o real. Por outro lado, tributárias do romantismo schilleriano³, as vanguardas, dentro do modelo estético, seriam também “forma e autoformação da vida” (RANCIÈRE, 2009, p. 39), no sentido de realizar uma habitação comum, política e coletiva no mundo a partir da sensibilidade, tendo a arte o papel de humanizar o homem e realizar novas formas de vida comum, baseadas na liberdade de pensamento.

Para Rancière, assim como para Badiou⁴, as vanguardas, portanto, se inserem nos paradigma modernos de representação, isto é, no modelo estético. As vanguardas, para os dois autores em questão, realizam seu potencial crítico somente contra o ideal clássico de representação da realidade e de organização de gêneros e finalidades - como ser agradável - da arte. Ao nosso ver, essas leituras, que inserem as vanguardas na esteira da estética moderna, neutralizam tanto o potencial crítico da arte em relação a sua autonomização ante a realidade e a práxis vital, quanto o seu potencial de inserir-se na práxis e subverter a organização da realidade logicamente construída, reificada e orientada para fins instrumentais.

² Entenda-se por artes de vanguarda as produções artísticas pertinentes às diferentes vanguardas artísticas surgidas no século XX, como o dadaísmo, o surrealismo, o futurismo, o cubismo, o expressionismo, entre outras.

³ Schiller (1759 - 1805) foi um importante precursor das ideias do romantismo alemão, surgido no final do século XIX. As ideias românticas mencionadas por Rancière podem ser encontradas no livro *Cartas sobre a educação estética do homem* (1794), em que Schiller discorre sobre a possibilidade de harmonizar os diferentes impulsos humanos a partir da arte.

⁴ Badiou insere as vanguardas em parte no que ele chama de modelo romântico, representado por Schiller, Hegel, entre outros, em que a arte expressa uma verdade, e em parte no modelo didático, pelo seu conteúdo muitas vezes político. Mas não vamos entrar em detalhes sobre sua interpretação.

Nesse sentido, Danto diz o seguinte sobre o modelo estético moderno o qual Rancière introduz as vanguardas: “A estética é uma invenção do século XVIII, mas ela é tão exatamente política - e pelas mesmas causas - quanto era a de Platão de pôr os artistas à distância, para o que a distância estética é uma refinada metáfora” (DANTO, 2014, p. 46). Isso ocorre pois, para a estética kantiana, a arte deve ser uma *finalidade sem fim* e sua contemplação uma *contemplação desinteressada*, uma atividade alheia aos interesses e necessidades da realidade logicamente organizada. Esse modelo também neutraliza os efeitos da arte, tal como Platão e Aristóteles o fizeram.

Peter Bürger (1936 - 2017), por sua vez, em seu livro *Teoria da vanguarda* (2012), possui uma leitura mais radical do que Rancière e Badiou sobre o potencial subversivo das vanguardas ante aos modelos tradicionais, sobretudo por valorizar a tentativa desses movimentos artísticos do século XX de quebrar com a aparente autonomia e neutralidade a qual a arte está inserida para imergir criticamente na práxis vital, questionando a vida reificada. Além disso, sua interpretação histórico-social sobre o papel da arte ante a realidade, sobretudo a realidade político-social, é bastante interessante e vale a pena expormos alguns pontos para, em seguida, avançarmos em direção à ruptura introduzida pelas vanguardas.

Bürger apresenta uma tipologia histórica da arte⁵ focada em elementos como o modo de produção, recepção e finalidade de uso das obras de arte. Sendo assim, ele divide a arte em três tipos. O primeiro refere-se à arte sacra, ligada à religião como instituição social, produzida e apreciada coletivamente e com finalidade de culto. Bürger dá como exemplo a arte sacra da alta idade média. O segundo tipo é a arte cortesã, que também está ligada à práxis institucional da sociedade em questão, serve para a auto-representação da alta camada daquela sociedade e é apreciada coletivamente. No entanto, diferente da arte sacra, a arte cortesã já é produzida individualmente e, para Bürger, marca um primeiro estágio da emancipação do artista e, igualmente, da esfera da arte, que deixa de ser sacra e torna-se social. É importante dizer que todos os tipos de arte, para Bürger, dizem respeito a um modo de representação da realidade historicamente condicionado. O terceiro tipo, finalmente, é a arte burguesa, termo utilizado por Bürger para se referir à arte ligada ao surgimento das teorias estéticas de Kant e Schiller (1759 - 1805), por exemplo, e condizente com o que Rancière chama de regime estético. Esse tipo de arte tem função de representação, herdada da aristocracia, da auto-compreensão da classe burguesa, por isso o nome. Sua característica principal é que a “produção e a recepção da autocompreensão articulada na arte não são mais associadas à práxis vital” (BÜRGER, 2012, p. 94).

A separação da práxis vital na arte burguesa é o que caracteriza a autonomização da arte e do artista em relação às outras esferas sociais. A arte torna-se um domínio de satisfação *residual* burguesa, afastada da lógica da instrumentalidade reinante na sociedade moderna, visto que a arte, para a estética moderna, especialmente a kantiana, não possui nenhuma finalidade em si. É nesse sentido que Bürger afirma, ao contrário de Rancière e Badiou, que os “movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa” (BÜRGER, 2012, p. 96).

Isto é, a partir da revisão dos modelos tradicionais de representação artística e da relação da arte com a realidade, concordamos com Bürger que a arte de vanguarda deseja romper com os três esquemas tradicionais que expomos até aqui. A vanguarda deseja implodir a neutralização de seus efeitos sobre a realidade que a condicionou a ser a mera representação desta última e a reafirmação da hierarquia social, como no esquema didático-ético platônico. A vanguarda também rompe com a ideia de ser uma prática terapêutica e purgante de sentimentos nocivos à realidade política logicamente organizada, e com seu condicionamento

⁵ Cabe notar que este tipo de classificação histórica da arte é apenas um dos tipos de classificação que podem ser adotados para análise das obras de arte.

às regras e princípios de produção e representação clássicos, subordinada à gêneros e temas - como no esquema clássico. Por último, a vanguarda, ao contrário do que afirmam Rancière e Badiou e de encontro com a afirmação de Bürger e com as constatações de Danto respectivamente, é crítica do isolamento da arte em um âmbito autônomo e afastado da práxis vital, característica dos valores estéticos da sociedade burguesa e das estéticas modernas, e da neutralização de seus efeitos sobre o real.

A ruptura vanguardista

Para Bürger, o principal fio condutor dos movimentos de vanguarda é a reinserção da arte na práxis vital, criticando assim a concepção burguesa de arte, descolada da práxis. Mas não se trata de uma inserção na práxis vital reificada, ordenada segundo a racionalidade instrumental burguesa, mas da subversão dessa práxis e construção de uma nova práxis vital a partir de elementos outros, muitas vezes críticos em relação à realidade social. Nesse sentido, para Bürger, o distanciamento dos valores estéticos em relação à práxis reificada é um pressuposto necessário para o surgimento das vanguardas. Ainda que as vanguardas sejam altamente críticas ao descolamento dos valores estéticos da práxis, elas conservam um certo distanciamento crítico do âmbito social, que caracteriza justamente seu potencial de subversão e criação.

Algumas das principais características das vanguardas, segundo Bürger, são, por exemplo, a criação e recepção coletiva das manifestações artísticas, como nos *happenings* dadás e nas obras sem assinatura do artista, como a bem conhecida Fonte de Duchamp (1887 - 1968) - em que o artista francês, em 1917, envia a uma exposição um urinol de cabeça para baixo, intitulado como Fonte e assinado por R. Mutt - na verdade o nome da fábrica do urinol e não do artista; a superação da instituição arte com a tentativa de fazer da arte um modo de vida revolucionário e não reificado; ruptura com o sistema de representação tradicional das obras, como o afastamento do figurativismo⁶ e do realismo⁷; a crítica da obra de arte orgânica, caracterizada pela união das partes a um todo de sentido e pela representação, no mais das vezes, realista da natureza e do homem.

Nesse sentido, a arte de vanguarda questiona o próprio conceito de obra ao romper com a síntese entre parte e todo da obra orgânica e produzir através de fragmentos. Esses fragmentos característicos da obra de vanguarda não se referem à realidade, mas são a própria realidade, como nas montagens que acoplam objetos reais e de uso à obra de arte. Desse modo, o que ocorre é a ruptura de sentido que o todo da obra de arte orgânica realiza. O efeito da ruptura de sentido é o choque, que tira o espectador de sua zona de conforto e introduz a necessidade de transformação da práxis vital. Sobretudo, na arte de vanguarda “não são mais negados os procedimentos artísticos e princípios estilísticos (...), mas toda a tradição da arte” (BÜRGER, 2012, p. 113). Do mesmo modo, o filósofo italiano Gianni Vattimo (1936 -) afirma:

A prática das artes, começando desde as vanguardas históricas do século XX, mostra um fenômeno geral de “explosão” da estética para fora dos limites institucionais que a tradição a havia fixado. As poéticas

⁶ Figurativismo, ou arte figurativa, corresponde às diversas manifestações artísticas ao longo da história da arte mas, principalmente, à pintura, que se caracteriza pela representação da forma humana, da natureza, ou de objetos, em que pode-se reconhecer a imagem daquilo que foi representado. O figurativismo refere-se a reprodução de uma imagem da realidade.

⁷ Refiro-me ao realismo em pintura, caracterizado pela representação neutra, mais aproximada possível, da visão objetiva do elemento a ser representado, seja ele uma paisagem, a figura humana ou uma situação específica. O movimento realista, ao qual a pintura faz parte, surgiu na França, em reação ao movimento romântico, no período de 1850 e perdurou até o fim do século XIX.

de vanguarda rechaçam a delimitação que a filosofia lhes impõe; não se deixam considerar exclusivamente como lugar de experiência a-teórica e a-prática, mas se propõe como modelos de conhecimento privilegiado do real e como momentos de destruição da estrutura hierarquizada das sociedades e do indivíduo, como instrumentos de verdadeira agitação social e política (VATTIMO, 1987, p. 50-51).

Numa crítica radical e mordaz aos modos tradicionais de representação, sobretudo ao figurativismo, Carl Einstein (1885 - 1940), escritor, crítico e pensador multifacetado, nos traz elementos interessantes para pensar a relação das vanguardas com a realidade, não a realidade logicamente organizada, ético-apolínea, mas a realidade entendida num sentido mais profundo e vital, dionisíaco, o que aos poucos nos aproxima da questão do surrealismo. Em seu “Notas sobre o cubismo”, publicado em 1929 na revista *Documents*, Einstein afirma que: “abalar o mundo figurativo equivale a pôr em questão as garantias da existência” (EINSTEIN, 2016, p. 34). Isso porque nossa tradição é pautada na crença na figura, seja dos deuses, seja do corpo do homem, em sua idealização e adoração: “A possibilidade de repetir as coisas tranquilizava aqueles que temiam a morte. O mundo dos duplos picturais respondia a uma necessidade de eternidade” (EINSTEIN, 2016, p.35). Na figura se pode fixar com mais facilidade a realidade e garantir, por meio das imagens, a certeza das coisas e sua proteção contra o signo da morte. Einstein intitula a fé nos objetos e imagens figurativas de “positivismo pictural” e “preguiça biológica” (EINSTEIN, 2016, p. 35).

Além disso, a partir da suspeita filosófica ante os valores morais-burgueses tradicionalmente consolidados na sociedade, suspeita surgida com o niilismo do século XIX, desponta o interesse artístico, segundo Einstein, pelas épocas “arcaicas, míticas e tectônicas” (EINSTEIN, 2016, p. 36). Ainda de acordo com Einstein (2016), nas vanguardas dissolve-se a ideia de uma unidade entre realidade e figuração e irrompe uma “força assassina” de ruptura e espanto que escava arqueologicamente as origens míticas e mágicas de nossa percepção do real. Podemos dizer que, no lugar da tautologia e da repetição do mundo em imagens, coloca-se a alteridade radical, a dissolução do objeto, a multiplicidade dos sentidos, o tectonismo vivificante.

É sobre a busca por esse outro sentido de realidade, isto é, dionisíaco, mítico, aproximado à vida em sua multiplicidade, fragmentariedade, capaz de romper tanto com as delimitações convencionais do lugar e função da arte, quanto com as certezas lógicas e a instrumentalidade do mundo burguês, que fala Danto (2014) em seu artigo “Arte e perturbação”. Lá, o filósofo afirma que a história da arte do século XX foi a história das transformações e revoluções que subvertem os limites que separam a arte de um lado, neutralizada pela estética e pela filosofia clássica, e a vida de outro. Para Danto, a arte do século XX, isto é, as vanguardas, instauraram o impulso de retroceder limites e comprometer-se com a realidade, imergindo na vida através da arte, para destruir as formas de vida reificadas. A arte de vanguarda, sobretudo o dadaísmo e o surrealismo, tratavam de suspender convenções, inclusive aquela que separa a realidade da representação, mas não, como já afirmou Bürger, para se ligar à realidade comum e organizada, mas para se reconectar com os impulsos mais primitivos e sombrios, com a origem da arte enquanto ritual e magia, ou mesmo com os elementos infantis e pulsionais de nossa psiquê, teorizados por Freud (1856 - 1939) na recém surgida teoria psicanalítica. Deste modo, pretendo analisar mais de perto o caso do surrealismo.

O surrealismo

Pode-se dizer que o surrealismo, assim como o seu precursor dadaísmo, foram os movimentos que mais encarnaram o espírito vanguardista surgido das primeiras duas décadas do século XX. Se o futurismo e o cubismo mostravam-se ainda preocupados com uma certa racionalidade estética e estilística, o dadaísmo e o surrealismo expressam a negação de qualquer racionalismo e tratam de romper os limites formais que

separa arte e vida. O dadaísmo⁸ é pioneiro em sua revolta contra as tradições, sejam elas morais, sociais ou estéticas. Nesse sentido, introduz performances furiosas, como as do Cabaré Voltaire⁹, em 1916, assim como a inversão de valores artísticos e o questionamento da instituição arte através dos *ready-mades* de Duchamp, aos quais a Fonte pertence e situados na mesma época do Cabaré, e das colagens de Schwitters (1887 - 1948), composição de quadros a partir de detritos, lixo, jornais velhos, pedaços de vidro, coisas quebradas, entre outros. O pressuposto é libertar a arte de quaisquer convenções representativas ou de finalidades, como ser agradável, por exemplo, e, assim, introduzir-se destrutivamente, como um hóspede maldito, no âmago das convenções burguesas. Sobretudo, esses dois movimentos ansiavam pelo primado da vida, em toda sua multiplicidade e complexidade, ante a estética; pelo potencial orgiástico, remetido ao dionisismo nietzschiano, ancorado na fúria e no experimentalismo¹⁰, que conduz a uma liberdade radical e crítica ante ao positivismo e à razão instrumental de uma sociedade agonizante, em que aquilo que é dito civilizado, em meio a guerra atroz, mostra seus alicerces ocultos e sua face mais bárbara. O trecho do primeiro manifesto dadaísta alemão composto por Huelsenbeck (1892 - 1974), datado de 1918, afirma:

A palavra dadá simboliza a relação mais primitiva com a realidade que nos envolve. Com o dadaísmo, uma nova realidade toma posse dos seus direitos. A vida aparece numa simultânea confusão de barulhos, de cores, de ritmos espirituais que são imediatamente retratados na arte dadaísta pelos gritos, pelas febres sensacionais da sua audaz psique cotidiana e em toda a sua brutal realidade (HUELSENBECK *apud* MICHELI, 2004, p. 141).

O surrealismo, cujo os maiores expoentes na Europa foram André Breton (1896 - 1966), Max Ernst (1891 - 1976), Luis Buñuel (1900 - 1983), Antonin Artaud (1896 - 1948), René Magritte (1898 - 1967), André Masson (1896- 1987) e Salvador Dalí (1904 - 1989), mantém boa parte dessas características do dadaísmo. Conforme Micheli (2004), se o dadá era negação, o surrealismo representa uma tentativa mais positiva de dar uma fisionomia à liberdade proveniente da negação. Além disso, entendemos que o surrealismo expressa de maneira exemplar a dicotomia arte - realidade. Isto ocorre pois, para além do espírito destrutivo do dadaísmo, que aprofunda a crise das convenções sociais - daquilo que chamamos de realidade -, o surrealismo evoca uma outra realidade, a do sonho, da embriaguez, do inconsciente, da alucinação, do maravilhoso e do terrível. Ao evocar essa outra realidade, através da arte, o surrealismo deseja apagar as linhas demarcatórias que separam a realidade lógica da realidade da arte, transformando tanto a ideia de arte, quanto subvertendo as significações comuns e rígidas de uma realidade racionalmente estruturada.

Seguindo o raciocínio de Danto sobre as artes *disturbatórias*, que se aplica ao surrealismo, podemos dizer que o surrealismo ativa aquele perigo da arte, a qual temiam os filósofos desde Platão até Kant, de “reconectar a arte com aqueles impulsos sombrios a partir dos quais se acredita que a arte se originou” (DANTO, 2014, p. 164). Isto é, a arte se mostra perigosa na medida em que se reconecta com - e traz à tona

⁸ Composto por nomes plurais como Tzara, escritor de um dos manifestos dadaístas, Duchamp, Picabia, Man Ray, Schwitters, Huelsenbeck, entre outros.

⁹ Cabaré fundado em 1916, por Hugo Ball e Emmy Hennings, em Zurique, e fechado no mesmo ano. O cabaré era voltado para manifestações artísticas e políticas de caráter revolucionário e, assim como para seus fundadores, Ball e Hennings, foi palco para artistas importantes da época que vieram a formar o movimento dadaísta, como Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Sophie Tauber-Arp, entre outros. O cabaré foi palco de performances caóticas e experimentais, tendo mais de uma vez presenciado reações hostis do público. Lá foi lido o primeiro manifesto dadá composto por Hugo Ball.

¹⁰ O experimentalismo - que vem de experimentação - é, sumariamente, uma atitude criativa que caracteriza-se pela liberdade criativa e, principalmente, pela ruptura com formas de arte pré-estabelecidas.

- o lado sombrio, pulsional e perigoso da própria vida. Desse modo, os esforços dos filósofos em isolar a arte provém do mesmo esforço perverso de organizar e imobilizar a vida, ou melhor, as múltiplas faces do real em virtude de uma única, que se apresenta sempre como a face moral, racional e lógica.

A partir da premissa dada da negação e da premissa surrealista de religar a arte ao inconsciente, ao lado mais insólito da vida, vem à tona o excesso de realidade que possui tanto a arte quanto a vida. Isto é, o dadaísmo e o surrealismo, principalmente, trazem à tona o elemento inabarcável e ilógico do real - o elemento mítico.

Desse modo, Micheli afirma que em toda vanguarda o sentimento de crise entre arte e sociedade, fantasia e realidade é agudo, mas somente no surrealismo a tentativa de transpor essa crise torna-se em especificamente empenhada, numa via poético-revolucionária¹¹:

Assim, ao dar vida à imagem, o artista surrealista viola as leis da ordem natural e social. Mas é exatamente esse o seu objetivo, pois, aproximando repentinamente e de surpresa dois temas da realidade que parecem inconciliáveis, e negando assim sua dessemelhança, provoca, no que diz respeito ao resultado de tal operação, um choque extremamente violento, que coloca em movimento sua imaginação através dos insólitos caminhos da alucinação e do sonho (MICHELI, 2014, p. 161).

O próprio André Breton, maior expoente teórico do movimento, justifica o nome surrealismo como a resolução dos estados contraditórios do sonho e da realidade: “Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de sur-realidade, se assim se pode dizer” (BRETON, 1924, p. 6).

É no sentido de pensar a tentativa surrealista de abalar os limites da realidade através da arte que Carl Einstein escreve um interessante artigo, igualmente na revista francesa *Document*, para tratar de um dos representantes do surrealismo na pintura, André Masson, mas acaba tratando dos pressupostos do surrealismo como um todo. Desse modo, Einstein escreve:

Uma coisa é importante: abalar o que chamam de realidade com alucinações não adaptadas, a fim de alterar as hierarquias dos valores do real. As forças alucinatórias abrem uma brecha na ordem dos processos mecânicos; introduzem blocos de “a-causalidade” nessa realidade que foi tomada absurdamente como uma (EINSTEIN, 2016, p. 20).

Einstein argumenta que o surrealismo retoma as forças perigosas do imaginário, arcaicas, alucinatórias. Para Einstein, é na discordância entre o alucinatório e o objeto que reside a “possibilidade de mudar as coisas” (EINSTEIN, 2016, p. 21). O próprio Breton argumenta nesta mesma via, no manifesto do surrealismo de 1924, que se trata de retomar o primado do imaginário ante o racionalismo absoluto que limita a nossa experiência. No entanto, não se trata nem de uma total desordem da imaginação, nem de submeter-

¹¹ Uma das características do surrealismo é sua atitude revolucionária que, em muitos momentos, alinhou-se ao partido comunista. Uma das fontes e inspirações do surrealismo foi decididamente Marx, mas não somente. Havia um esforço de conciliar o ideário político de transformação de Marx com o ideário poético de transformação de Rimbaud, por exemplo, num movimento que é fortemente inspirado pelas ideias de Freud - o que scandalizaria, e continua a scandalizar, marxistas mais ortodoxos. No entanto, as características políticas do movimento não serão tratadas neste ensaio por questões de espaço. Quanto a isso, conferir o ensaio de Walter Benjamin intitulado “O surrealismo: o último instante da inteligência europeia” In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. Igualmente conferir os escritos de Breton sobre surrealismo e revolução In: BRETON, A; TROTSKY, L; ANDRADE, M. *Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

se totalmente à alteridade, pois é a forma artística, a fisionomia do surrealismo, que nos protege das forças destrutivas do inconsciente, tal como na tragédia grega existia o impulso apolíneo para a desordem e a embriaguez fatal dionisíaca. É nesse sentido que Breton afirma:

Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão. Os próprios analistas só têm a ganhar com isso. Mas é importante observar que nenhum meio está a priori designado para conduzir este empreendimento. (BRETON, 1924, p. 4)

Também não se trata de um subjetivismo desenfreado em face à objetividade do social, mas justamente da dissolução do Eu através das liberação das forças mais primitivas e do inconsciente numa experiência artisticamente coletiva e aliada à revolução. Desse modo, resgatando o totemismo e o mimetismo primitivo, o surrealismo não deseja mais imitar os objetos do mundo real - o realismo é seu grande inimigo, como assinala Breton no manifesto de 1924 -, mas fundir-se a eles, dissolvendo tanto os limites da consciência, quanto as formas e estruturas dos objetos. Nesse sentido, os principais modos de operação do surrealismo são a descoberta e inserção de acasos no cotidiano e nas obras; a escrita automática guiada pelo fluxo inconsciente; a produção do extraordinário e a introdução da a-causalidade na realidade ordenada por causas e efeitos; a utilização de elementos míticos e simbólicos nas obras; a quebra do sentido das imagens - sentido que torna-se ou inexistente ou enigmático.

O papel do artista, no surrealismo, também se torna diferente. Tendo como inspirações autores como Alfred Jarry (1873 - 1907) e Arthur Rimbaud (1854 - 1891), o artista surrealista se compromete diretamente com a vida, imiscui-se na práxis vital para transformá-la artisticamente. Desse modo, o surrealismo não é uma técnica artística, mas um modo de sensibilidade poética ante a realidade, uma atitude de reencantamento da vida no auge da modernidade, sem perder a postura predominantemente crítica - e, portanto, não alienada - ao real. O artista surrealista transforma a vida em uma obra de arte experimental e evoca não somente a necessidade de transformar a realidade, mas também o próprio homem. É por isso que no surrealismo pode-se ver antecipações de movimentos filosóficos importantes como o existencialismo de Sartre (1905 - 1980) e de Camus (1913 - 1960).

Nesse sentido, o surrealismo dá um passo adiante em relação à poética das vanguardas para transformar-se em uma atitude crítico-criativa, uma postura que entra a fundo na reconciliação entre arte e realidade, criando um mundo - com outras significações, mais potentes, capazes de abalar as forças cristalizadas da superfície - e uma forma de vida mais ampla, mais vital “que reconstrói a realidade segundo uma espécie de desorientação das faculdades de percepção para tirar daí uma nova leitura do mundo” (BARRETO, 2005, p. 303). Octavio Paz (1914 - 1998) afirma: “O surrealismo é uma atitude do espírito humano. Talvez a mais antiga e constante, a mais poderosa e secreta” (PAZ, 1980, p. 29). Desse modo, apesar de autores, como o já mencionado Bürger, apontarem um fracasso das vanguardas em cumprir com aquilo que se propunham, a saber, a imersão e transformação da práxis-vital¹², acreditamos que o surrealismo é um caso bem sucedido

¹² A crítica de Bürger ao surrealismo em específico consiste, em suma, em apontar o perigo de recair em um subjetivismo e alienar-se do social. Crítica essa que procuramos combater em nossa exposição ao mostrar que a postura crítica e o espírito anárquico do surrealismo, além da dissolução do Eu em níveis mais primitivos e coletivos de identificação, são incompatíveis com uma postura alienada e solipsista. Além disso, Bürger acusa o surrealismo em particular, mas estende-se para toda as vanguardas, de não criticar o princípio regente da sociedade capitalista, isto é, o lucro, mas somente a racionalidade instrumental. Desse modo, as vanguardas foram, na visão de Bürger,

da vanguarda, na medida em que diversos elementos surrealistas se perpetuaram, na arte, na filosofia, na etnologia¹³, etc. Isso ocorre, pois para além de um movimento artístico, o surrealismo conseguiu criar uma postura subversiva, criativa, libertadora, ante a realidade.

É interessante notar, para concluir e para que não se possa, de forma alguma, deixar de lado, que o surrealismo também teve seus adeptos no Brasil e, por ser um país colonizado há pouco mais de quinhentos anos e com uma diversidade étnica e cultural de povos ancestrais mais afluída do que na Europa do século XX, possui um olhar particular sobre os elementos primitivos na busca, através da arte, de evocar noções diversas do real.

Cavalcanti (2011), em seu artigo “Surrealismo e filosofia: uma nova história a ser contada”, afirma que durante os anos de 1924 e 1926 existem publicações de cunho surrealista, como o artigo de Sérgio Buarque de Holanda, publicado na revista *Estética* em 1924, intitulado *Manifesto pelos direitos do sonho*. Além disso, a revista de *Antropofagia* saúda a chegada de Benjamin Péret, surrealista francês, ao Brasil. Na revista, afirma-se que o surrealismo é *um dos melhores movimentos pré-antropofágicos* (CAVALCANTI, 2011, p. 8). Seguindo o levantamento de Cavalcanti, o próprio Oswald de Andrade (1890 - 1954), no *Manifesto antropofágico*, exalta a experiência primitiva e mágica pré-existente na identidade plural do Brasil, em cujas raízes habita o elemento estranho, feroz e refratário aos costumes europeus. Cavalcanti afirma:

Em sua obra, Oswald constrói paralelos com o primitivismo etnológico em voga entre os vanguardistas europeus, principalmente entre os surrealistas, de valorização dos componentes mágicos e instintivos da existência humana, descrevendo os tupis como portadores do “substrato inconsciente” de uma espécie de “religião natural” antropófaga como uma solução original de leitura da cultura brasileira. Se para André Breton “o olho existe em estado selvagem”, já Oswald de Andrade propõe “ver com os olhos livres” sua realidade cultural e a valorizar poeticamente os fatos etnográficos (CAVALCANTI, 2011, p. 9).

Outros artistas como Murilo Mendes (1901 - 1975), Jorge de Lima (1893 - 1953) e, posteriormente, Roberto Piva (1937 - 2010), Claudio Willer (1940 -), Campos de Carvalho (1916 - 1998), deixaram transparecer em suas obras as ideias aqui mencionadas pertinentes ao movimento surrealista. Tomando por exemplos a escrita experimental e livre, a atitude contrária a elementos de uma realidade nefanda e mesquinha, assim como o olhar poético, que integra o insólito, o estranho, a embriaguez e a libertação dos sentidos à vida. Nesse sentido, a pluralidade perspectiva dos trópicos, a ferocidade do olhar selvagem e antropófago, próximo a uma experiência arcaica, mágica e etnológica, é um tipo de experiência encarnada do surrealismo que diz muito respeito a nós, viventes dos trópicos.

Sendo assim, tentamos neste ensaio abordar algumas relações entre a dicotomia arte e realidade a partir das vanguardas do século XX, tendo por foco o surrealismo como exemplo melhor sucedido de exposição e tentativa de “reconciliação” dessa dicotomia presente nos modelos de representação tradicionais. Esse problema entre arte e realidade foi exposto, em primeiro lugar, a partir da revisão bibliográfica dos esquemas tradicionais de representação artística, conforme entendem Rancière e Badiou, principalmente. Vimos que os modelos tradicionais, entendidos como os modelos didático-ético, clássico e estético, tendem, de maneira geral, ou a colocar a arte a serviço da sociedade, ou/e neutralizar suas potencialidades tomando-

incapazes da transformação da práxis vital que pretenderam. Ora, sabemos que as vanguardas tinham propósitos, mas não finalidades específicas. Se o tivessem, recairíamos no modelo didático platônico - que, a propósito, é a saída positiva de Bürger do problema do fracasso das vanguardas, ao propor uma nova leitura de Brecht.

¹³ Ver o caso do poeta surrealista Benjamin Péret que veio morar no Brasil em 1929 e se aventurou pelos estudos etnológicos.

a como um elemento não pertencente a realidade estabelecida e inserindo uma fissura e um distanciamento entre o mundo da arte e o mundo da vida. Além disso, vimos que Badiou e Rancière tendem a classificar as vanguardas de acordo com o modelo estético de representação, mas, ao fazerem isso, perdem de vista que as vanguardas, para além de um distanciamento da práxis, que o modelo estético produz, realizam, conforme Bürger, uma imersão na práxis vital. Não no sentido de uma imersão na práxis reificada - na realidade reificada - da sociedade, mas no sentido de uma contestação e transformação dessa práxis, resgatando sentidos e práticas recalcados pela organização social e política do real.

Posteriormente, analisei algumas ideias presentes no movimento surrealista, em manifestos, com o exemplo de obras e revisão de bibliografia, para expor de que modo o surrealismo se posta ante os modelos de representação tradicionais, expostos na primeira parte do texto, e lida com a separação entre mundo da arte e mundo real. Para o surrealismo, não basta negar as estruturas da realidade estabelecida, deve-se trazer à tona uma *realidade mais primordial*, porque isolada - assim como a arte - pela filosofia, pela moral e pela sociedade como um todo. Essa realidade primordial é condizente ao sonho, ao inconsciente, ao rito e à magia, elementos de alteridade *da qual a própria arte provém* - lembremos do coro trágico originário dos ritos dionisíacos. São esses elementos heterônomos ao sujeito burguês e à sociedade erigida em princípios utilitaristas que são evocados pelo surrealismo numa experiência de radical suspensão das delimitações entre arte e realidade, mundo do sonho e mundo real, e que provocam não apenas uma mudança no modo de fazer artístico, mas uma postura *disturbativa* do homem em meio ao real.

Nesse sentido, é possível concluir, a partir dos dois momentos principais do texto, que o sentido de realidade oposto à arte nos modelos tradicionais refere-se à realidade politicamente orientada e socialmente estabelecida. As vanguardas desejavam romper com a normatividade dessa noção de realidade a partir da fusão entre arte e realidade como elemento de transformação de uma práxis reificada. Além da dissolução dos limites entre arte e realidade, o surrealismo, especialmente, evoca tudo aquilo que, assim como a arte - e proveniente do mesmo domínio subversivo da arte -, foi recalcado pelo sentido dominante de realidade e os valores que circulam na formação de sentido dessa realidade a cada vez estabelecida ao longo da tradição.

Ser poeta, ou artista, após o surrealismo é existir para além do âmbito institucional, seja da arte, da academia, das estruturas da sociedade; é ousar fazer da vida uma obra de arte. A tarefa vanguardista\surrealista de modificação das significações da realidade estruturada e de transformação e libertação de formas de vida é o que permanece. Permanece não por um fracasso em concluir um objetivo; permanece como uma tarefa infinita, sempre por fazer, como um ponto de partida e uma atividade profética por excelência.

Referências

- BARRETO, R (2005). "O apocalipse o olhar em silêncio: poesia e pintura em Max Ernst e Murilo Mendes". *Alpha*, 6, 300-312.
- BENJAMIN, W (1929). "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia". In: *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETON, A (1924). *Manifesto do surrealismo*. p. 6. Acessado em 9 de dezembro de 2018 e encontrado em: <http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>.
- BRETON, A; TROTSKY, L; ANDRADE, M (1938). *Por uma arte revolucionária independente*. Tradução: Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

BÜRGER, P (1974). *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. 1º edição Cosac Naify portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAVALCANTI, A (2011). “Surrealismo e filosofia: uma nova história a ser contada”. *Escrita*, 12, 1-15.

DANTO, A (1986). “O descredenciamento filosófico da arte”. In: *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. “Arte e perturbação”. In: *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014

EINSTEIN, C (1929). “André Masson, estudo etnológico”. In: *Documents*, 1929. Tradução: Takashi Wakamatsu. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

_____. “Notas sobre o cubismo”. In: *Documents*, 1929. Tradução: Takashi Wakamatsu. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

MICHELI, M (1959). *As vanguardas artísticas*. Tradução: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PAZ, O (1974). *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1980.

RANCIÈRE, J (2000). *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

VATTIMO, G (1985). “Muerte o crepúsculo del arte”. In: *El fin de la modernidad*. Tradução: Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987.

Artigo recebido em: 31 de maio de 2019

Artigo aceito em: 15 de julho de 2019