

DADA SURREALISMO O ESPAÇO IMAGINÁRIO

SILVIA MIRANDA MEIRA

Resumo: O presente artigo pretende, através de uma reflexão sobre a história do movimento de vanguarda artístico Dada e do Surrealismo, observar a mudança nos conceitos estéticos da época, conceitos estes que fazem parte da comunicação visual atual. Com a dissolução dos marcos de referência herdados do passado e com o consecutivo declínio das tradições, o espaço imaginário passou a ganhar uma importância fundamental na história da arte. O Dadaísmo, movimento que mais deixou evidente as visões da imaginação fundamentando o poder básico da imagem contemporânea.

Palavras-chave: 1. Movimentos artísticos Dada e Surrealismo; 2. comunicação visual; 3. imagem contemporânea.

Abstract: This article intends, through a reflection based on the history of Dada and Surrealist art movements, to observe the change of the aesthetics concepts of the period, which take part of today's visual communication, with the dissolution of the reference marks inherited of the past and with the consequent declining of traditions. The Imaginary space acquired a great importance for the history of art. Dadaism, the movement which more evident the vision of the imagination supporting the power of the contemporary image.

Keywords: 1. Dada and Surrealist art movements; 2. visual communication; 3. contemporary image.

Uma grande quantidade de historiadores de arte acredita que os trabalhos de arte produzidos pelos artistas dadá, durante a Primeira Grande Guerra, estão entre aqueles que mais influenciaram a criatividade do século XX. Embora os próprios dadaístas tenham proclamado a morte do movimento alguns anos depois, pode-se observar que as atitudes e os conceitos estéticos que motivaram os esforços criativos dessa época estão ainda presentes hoje em dia.

Foi no Cabaré Voltaire, bar de Zurique, onde a sociedade artística (poetas, artistas e filósofos) se reunia para discutir idéias e colaborações, que se deu o início oficial do movimento dadaísta, em 1916. No ano seguinte, apareceram a Galeria Dadá e a revista *Dadá*, freqüentadas pelo pintor Tristan Tzara (1896-1963), Jean Arp (1886-1966) e outros. Suas idéias se propagaram até Paris.

Quando nos confrontamos com a questão do que a arte deve ser, ou com a noção cultural que determina padrões criativos, é difícil não se encontrar equivalentes nos artistas dadá. Reagindo às atrocidades da guerra, eles se uniram, assumindo atitudes novas com relação ao gosto, e foram os primeiros a questionarem as definições tradicionais aceitas sobre arte. Alguns foram até mais adiante, anarquizando os sistemas sociais e econômicos que permeavam os trabalhos artísticos da época.

Nascido da desafeição e do desespero que invadiu o Leste durante a Primeira Guerra Mundial, o movimento Dadá se definia por um estatuto mental - anarquia cosmopolitana -, trazendo uma nova forma à noção tradicional de arte.

"Dadá é um estado de espírito", dizia Breton. Esse estado de espírito já era endêmico na Europa antes da guerra, mas o conflito deu novo impulso e urgência ao descontentamento que muitos artistas plásticos e poetas jovens já sentiam (...). A guerra era a agonia de uma sociedade baseada na cobiça e no materialismo, diziam os dadás (...). 'O dadaísta luta contra os horrores e delírios mortais de seu tempo.' A própria arte era dependente dessa sociedade (...). O artista e o poeta eram produzidos pela burguesia e deles esperava-se, portanto, que a defendessem e a preservassem. 'O propósito da arte, para os burgueses, era fazer dinheiro' (...).

"A arte tinha se tornado uma transação comercial, literal e metaforicamente; os artistas eram mercenários em espírito, e os poetas, banqueiros da linguagem (...). A revolta dos dadaístas envolveu um tipo complexo de ironia, porque eles próprios eram dependentes da sociedade condenada, e a destruição desta e de sua arte significaria, pois, a destruição deles próprios como artistas. Assim, num certo sentido, o Dadá existiu para se destruir" (Ades, *apud* Stangos, 1991).

O espírito de liberdade e de incomum acompanhava basicamente as manifestações originais do movimento, em contraste com os trabalhos de impacto visual que se

faziam na época. Não havia unidade entre os dadás. Por um lado, havia aqueles que, como Arp, buscavam uma nova arte a fim de substituir o esteticismo gasto e irrelevante; e, por outro, aqueles que, como Picabia, estavam empenhados na destruição pela zombaria e, também, preparados para explorar a ironia de sua posição.

Dadá teve um caráter ligeiramente diferenciado para cada artista adepto do movimento. Entretanto, talvez se possam distinguir dois tipos de características marcantes através dos trabalhos de Arp e Picabia. Os dadaístas continuaram produzindo arte (ou o que, em virtude de um processo de osmose, se converteu subsequentemente em arte), mas cada um seguindo sua própria direção.

Para Arp, o Dadá visou destruir as razoáveis ilusões do homem e recuperar a ordem natural e absurda, quis substituir o contra-senso lógico dos homens de hoje pelo illogicamente desprovido de sentido. É por isso que Dadá era pelo sentido infinito e pelos meios definidos. A simpatia de Arp sempre permaneceu com o movimento, embora mais tarde freqüentasse os círculos surrealistas. Arp era poeta, tanto quanto artista plástico, e aderiu ao ataque à linguagem que o Dadá desencadeou e que o Surrealismo continuaria à sua maneira.

Entretanto, enquanto o Surrealismo organizaria essas idéias num conjunto de regras e princípios, no Dadá elas eram apenas uma grande explosão de atividade que tinha por objetivo provocar o público, a destruição das noções tradicionais de bom gosto e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo.

Picabia aperfeiçoou a apresentação do objeto dadá como um gesto teatral. Ele dizia que "as únicas coisas realmente feias são a arte e a antiarte. Sempre que a arte aparece, a vida desaparece". Com o descrédito da obra de arte veio o cultivo do gesto. Dadá torna-se um modo de vida. O efeito dos gestos dadá era inteiramente desproporcional ao montante de energia que os dadaístas neles investiam. Suas exposições, por exemplo, eram notáveis por sua total incoerência. Nada há que fosse um estilo dadá. Geralmente as obras dadá eram transitórias por sua própria natureza e produzidas, com freqüência, para demonstração e entretenimento, atuando como isca para o público. A apresentação de objetos transitórios, impermanentes ou claramente desprovidos de significado numa exposição era ainda mais provocativa.

Os historiadores que reconheceram a importância do Dadaísmo, o fizeram apesar das diferenças de apreciação quanto às obras executadas pelos artistas do movimento. Alguns historiadores, que davam grande ênfase ao Cubismo, somente mais tarde chegaram a reconhecer, reexaminando os movimentos do século XX, que o Dadá reuniria uma síntese do começo e do final do século.

Zurique, Nova York, Berlim, Colônia, Hannover e Paris foram as cidades onde o Dadaísmo mais se propagou. Os países que sofreram significativa influência do movimento foram Holanda, Bélgica, Espanha, Itália, Rússia, Romênia, Polônia, Croácia e Japão.

O Dadaísmo americano foi representado pelos trabalhos de Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976), Francis Picabia (1879-1953) e Jean Crotti (1878-

1958). Dos quatro, só Man Ray era americano, e todos desenvolveram também carreira em Paris.

Os fundadores do movimento queriam diferenciar o Dadá dos outros movimentos da época dizendo ser um estado de mente, algo que sempre existiu e irá existir. Muitos artistas de vanguarda dizem que compartilharam essa atitude, em alguma fase de sua carreira, sem ao mesmo tempo se considerarem dadaístas. Como um movimento de arte, a duração do Dadaísmo foi breve. Marcel Duchamp, expressão máxima do movimento, ainda é fonte de inspiração para vários artistas.

Duchamp se interessava em reivindicar o estatuto criativo do objeto de arte, acreditando ser um fazer tanto do olho quanto da mente, e não apenas um comprometimento com as convenções e padrões da arte burguesa. O escândalo era um de seus princípios básicos. Preocupado com a liberdade e a autonomia do fazer artístico, seu trabalho se desenvolve baseado em uma coerência intelectual que procura restaurar a dignidade do pensar e agir artístico, consequência de sua abordagem radical relativa à natureza da obra de arte e suas características estéticas.

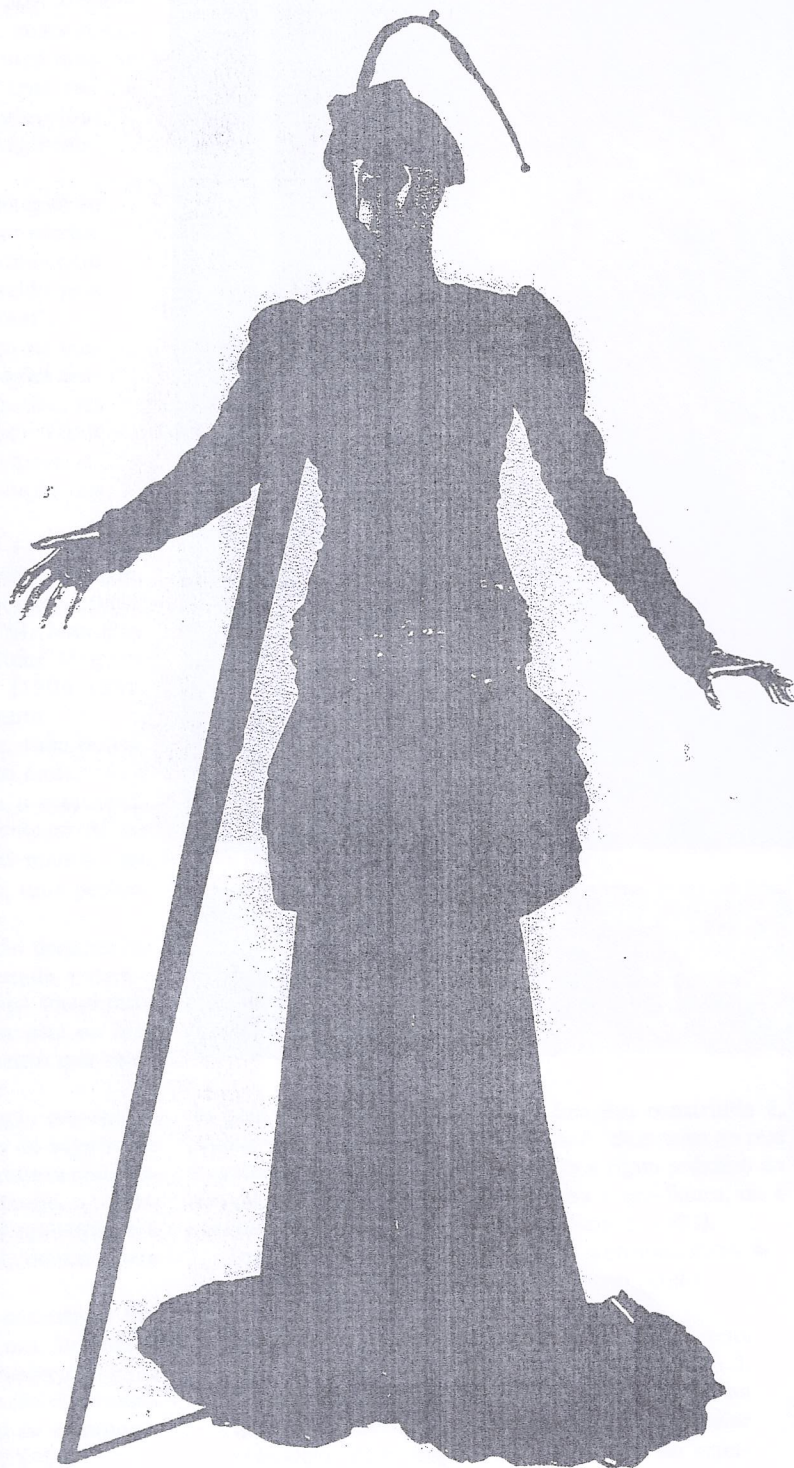
SURREALISMO

Inserir o Surrealismo na mesma série cronológica das demais vanguardas é comparar coisas completamente distintas: de um lado, movimentos preocupados em transformar a linguagem artística (o que não impediu, evidentemente, que tivessem desdobramentos filosóficos, políticos e ideológicos em geral); de outro, expressões mais amplas, abrangentes e ambiciosas, pretendendo a mudança do homem e da sociedade, na qual a manifestação artística é somente um dos aspectos.

Movimento político, literário, filosófico e artístico, o Surrealismo nasceu na França, no apogeu entre as duas guerras. Seu principal manifestante foi André Breton. Os surrealistas queriam explicitar o funcionamento real do pensamento. As inspirações eram diversas, tais como visões simbólicas, metafísicas, estranhas, radicais, primitivas, irracionais, onde o Surrealismo mostrava o modelo interior: a liberação do inconsciente, o profundo do conhecimento, o ilógico. Sem ter uma mesma técnica que caracterizasse esse estilo, os artistas surrealistas se apresentavam com grande diversidade e cheios de inovação, entre eles, Max Ernst com colagens, Magritte com associações insólitas de objetos e Dalí com construções fantásticas e figurações oníricas e simbólicas.

No Surrealismo, temos uma ruptura muito mais radical. Isto não significa que a contribuição especificamente artística do Surrealismo deva ser desconsiderada, ao contrário, aceitando-se sua inclusão na série das vanguardas, teria forçosamente que ser tomado como um dos mais produtivos dos movimentos (Breton, 1985).

O *Manifesto Surrealista*, escrito por André Breton em 1924, afirma que o homem do pós-guerra procura refazer-se por sentir que lhe faltam razões para viver; faltando-lhe amplidão para seus gostos e idéias, retém os eventos perdidos na imaginação e apregoa a liberdade do espírito. Só a imaginação lhe traz o que pode ser. A loucura, vítima da imaginação, não segue re-



Salvador Dalí. Costume do ano 2045. 1924-1930. Traje em perol de seda cinza-azul com nuca vermelha. Inventário: T. 15. Entrada no acervo: 09.06.1951. Foto do Ibr Paulo Franco. Acervo do Ibr.

gras, não tem limites, não sofre críticas e exacerba as ilusões e alucinações. "O homem põe e dispõe. Depende só dele pertencer-se por inteiro, isto é, manter em estado anárquico o bando cada vez mais medonho de seus desejos. A poesia ensina-lhe isso. Traz nela a perfeita compensação das misérias que padecemos."

André Breton (1985) designou por Surrealismo

"o automatismo psíquico puro através do qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento, sem o controle exercido pela razão e sem a preocupação estética ou moral".

"O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a substituí-los na resolução dos principais problemas da vida".

Figuras marcantes do Surrealismo foram: Aragon, Baron, Breton (1896-1966), Paul Eluard (1895-1952), Péret (1899-1959), Max Ernst (1891-1976), Man Ray (1890-1976), Yves Tanguy (1900-1955), René Magritte (1898-1967), entre outros. Salvador Dalí (1904-1989) tornou-se a figura de destaque do movimento.

Do ponto de vista intelectual tratava-se, tudo indica, da existência de um certo ponto do espírito onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Nesse lugar mental, não se pode empreender, senão para si próprio, uma perigosa mas suprema exploração.

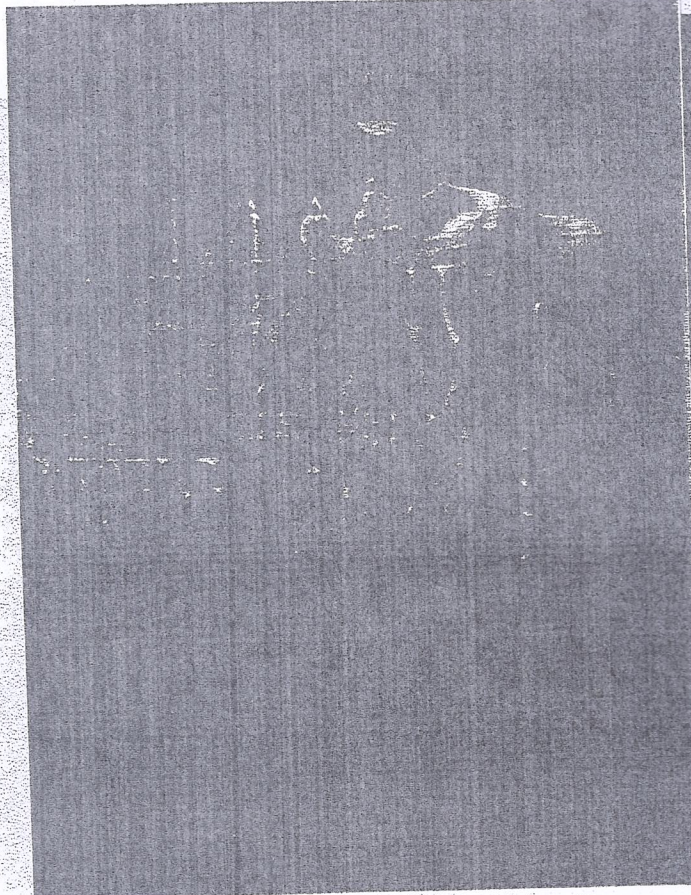
Nos tempos modernos, com a dissolução progressiva dos marcos de referência herdados do passado e com o consecutivo declínio das tradições, o espaço imaginário passa a adquirir uma importância fundamental na história da arte. Foi o Surrealismo o movimento que mais deixou evidentes as visões da imaginação.

Octávio Paz (1974) nota que há um duplo movimento no Surrealismo: de um lado, objetivação do sujeito, de outro, subjetivação do objeto, ambos de natureza dialética evidente. Ele observa ainda que, filho do desejo, o objeto surrealista se subjetiviza, transformando a realidade, e é também influenciado pelo inconsciente, pelo delírio e pela cumplicidade com a loucura.

As diversas concepções subjetivas, constitutivas dos tempos modernos, fundamentam o Belo nas faculdades da imaginação, sentimento e razão. A modernidade se define por esse vasto processo de subjetivação do mundo, colocando o espaço imaginário como local de comunicação entre o artista e o espectador (Ferry, 1995).

O ESPAÇO IMAGINÁRIO

A imaginação é a maior testemunha de liberdade da consciência com relação à realidade. A qualidade do imaginário é de intervir, opondo o imaginado, produto da imaginação ou da consciência imaginativa, ao real, sendo defini-



Max Ernst, Bryce Canyon Translation, 1947. Óleo sobre tela, 50 x 39 cm, inscrições, assinatura e data embaixo à direita: "max ernst 46". Inventário: 187. Entrada no acervo: 2.10.1947, doado por por Pacotilha - Maranhão. Proveniência: Assis Chateaubriand, R. Acervo do MASP.

do pela irreabilidade construída. A imagem construída é, muitas vezes, baseada na aproximação de elementos do real fragmentado e composto em irreal. Ela é signo próximo do surreal, apesar de que muitas vezes ela é pré-figura, ou é conciliação do real e da imaginação (Saison, 1981).

Durand (1969), em seus estudos antropológicos sobre o imaginário, descreve o termo como sendo

"o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui parte capital da mente humana. (...). O imaginário nada mais é que a trajetória na qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e na qual, reciprocamente, as representações se explicam pelas visões anteriores do sujeito com relação ao meio objetivo".

Existe uma confusão entre o real e o imaginário, uma vez que o imaginário é tido como uma forma de adaptação do indivíduo ao mundo. O imaginário, muitas

vezes transitório, é uma forma de construção do real. O imaginário é construído a partir do real, mas os dois universos se excluem. Não é possível descrever as origens desse tipo de funcionamento mental sem levar em conta os primeiros momentos de organização do psiquismo, as origens do pensamento simbólico e a diferenciação do interior e do exterior, nos quais o imaginário intervém diretamente.

De acordo com Sartre (1986), a consciência imaginativa pode ser conceituada como sendo uma consciência representativa, no sentido de que ela vai achar o seu objeto no campo da percepção e não obrigatoriamente na realidade. São os elementos sensíveis que a constituem, ao mesmo tempo em que ela se orienta com relação ao objeto, como a consciência perceptiva com relação ao objeto percebido.

A consciência imaginativa é espontânea e criativa; ela mantém, através da criação, as qualidades sensíveis do objeto. Como na percepção, o objeto é constituído por uma multiplicidade infinita de determinações e relações possíveis. Diferentemente da percepção, onde o elemento representativo corresponde a um ato passivo da consciência, na imaginação, o elemento representado é produto ativo da consciência e provém de uma vontade criativa.

Por outro lado, a imaginação atua muito como representante de um objeto ausente. Neste caso, dizemos que houve uma intenção no ato imaginativo, característica também da imaginação. Muitas vezes, frente à ausência do objeto, a consciência atua através da imaginação como forma de presentificar o objeto, como representante analógico do objeto. A consciência imaginativa pode atuar também frente a um objeto presente, transformando-o, dizia Sartre.

O que define o mundo imaginário como universo é a atitude da consciência frente à realidade. A consciência é a motivadora de interpretações ou transformações do real.

Na raiz da imaginação, encontramos também o desejo, um esforço cego de possuir, no plano da representação, aquilo que já foi possuído no plano afetivo. Assim, a estrutura de uma consciência afetiva de desejo é semelhante àquela da consciência imaginativa (Sami-Ali, 1974).

Um fator essencial da consciência imaginativa é a crença na existência do imaginado, ou da imagem mental. A crença na presença do objeto imaginado conduz, também, a consciência à imaginação.

Para Sami-Ali, outro aspecto interessante a se considerar é que, na imaginação, pode-se observar os julgamentos e valores do sujeito na interpretação das formas imaginadas. Na imaginação, pode-se encontrar simbolizados determinados significantes do sujeito, que não têm significação própria, mas encontram significado dentro do contexto imaginativo.

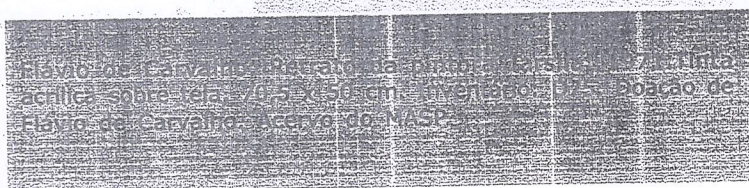
É difícil determinar através de qual atitude intencional a consciência opera no sentido imaginativo, e qual a sua relação funcional com o esquema simbólico dessa atitude. Sabe-se que o análogo, paralelo, ao esquema imaginativo são os processos afetivos, mas como delimitar esse espaço imaginário?

O caráter essencial desse esquema de pensamento

é que ele ocorre através de imagens, a partir de imagens, após a qual surge o pensamento, conectando, relacionando as imagens.

Outra característica importante da consciência imaginativa é que é consciência ambígua, consciência vazia de estrutura relacional com um objeto exterior e consciência plena do estado emocional do sujeito. Ela também traz ao sujeito informações sobre suas próprias capacidades, muitas vezes desconhecidas.

O espaço imaginário pode ser entendido como um plano de presenças, por causa das atitudes da consciência; ela se comporta como se estivesse na presença dos



Obra de Erylino, Rato, da Pintura, 1974, em tela acrílica sobre tela 40,5 x 50 cm, invertido. Doação de Erylino de Carvalho. Arquivo do NASP.

objetos-imagens, isto é, a consciência procura apreender esse espaço imaginário e formar pensamento sobre ele, como faz sobre um objeto exterior. A forma pela qual os objetos-imagens aparecem na consciência é a forma espacial, já que a consciência só pode realizar uma presença sob essa forma. O que ocorre na consciência, na realidade, é uma confusão natural entre a transcendência e a exterioridade do objeto-imagem (Sartre, 1986).

A consciência imaginativa representa um certo tipo de pensamento: as imagens são como a encarnação do pensamento sem reflexão. O pensamento não se constitui sobre o objeto, mas ele faz aparecer o objeto, ao mesmo tempo que o objeto da realidade se faz ausente.

Na atitude imaginária, diz Sartre, encontramos-nos em presença de um objeto que é análogo ao objeto que pode nos aparecer na percepção. A consciência imaginativa funciona muito por pensamento associativo, mais até que por pensamento simbólico. Outro fator importante são as transformações, regidas por leis de composição e justaposição, que decorrem do processo imaginativo.

Característica também do espaço imaginário é a censura. Todo processo de pensamento que sofre censura pela consciência tende a obter maior força de expressão no espaço imaginário. A mesma força exercida para reprimir determinados pensamentos, quando eliminada a censura, é exercida sobre o processo imaginário. A intensidade de energia é exatamente a mesma tanto no processo de recalçamento como no processo imaginativo.

O pensamento oprimido ganha força e valor pelo fato mesmo de ter sido censurado. A imagem acumula uma falsa energia em torno dela, justamente pelo fato de ter sido reprimida. Essa força de compressão exerce, quando retirada a censura, uma mesma força de expressão imaginária.

No aspecto visível do ato perceptivo, unem-se outros aspectos invisíveis provenientes da intenção. Na realidade, são essas intenções que dão à percepção toda uma riqueza de conhecimento; sem elas o conteúdo psíquico se tornaria pobre. Sem dúvida são as mesmas intenções que interferem na percepção, que atuam na consciência imaginativa, projetando qualidades no objeto percebido.

O ato de imaginação é destinado a fazer aparecer o objeto pensado ou a coisa desejada, de modo que tenhamos uma sensação de posse, afastando as dificuldades e as distâncias existentes e possibilitando a realização do desejo. A estas ordens da consciência, os objetos obedecem, aparecendo, mas eles têm um modo de existência totalmente específico.

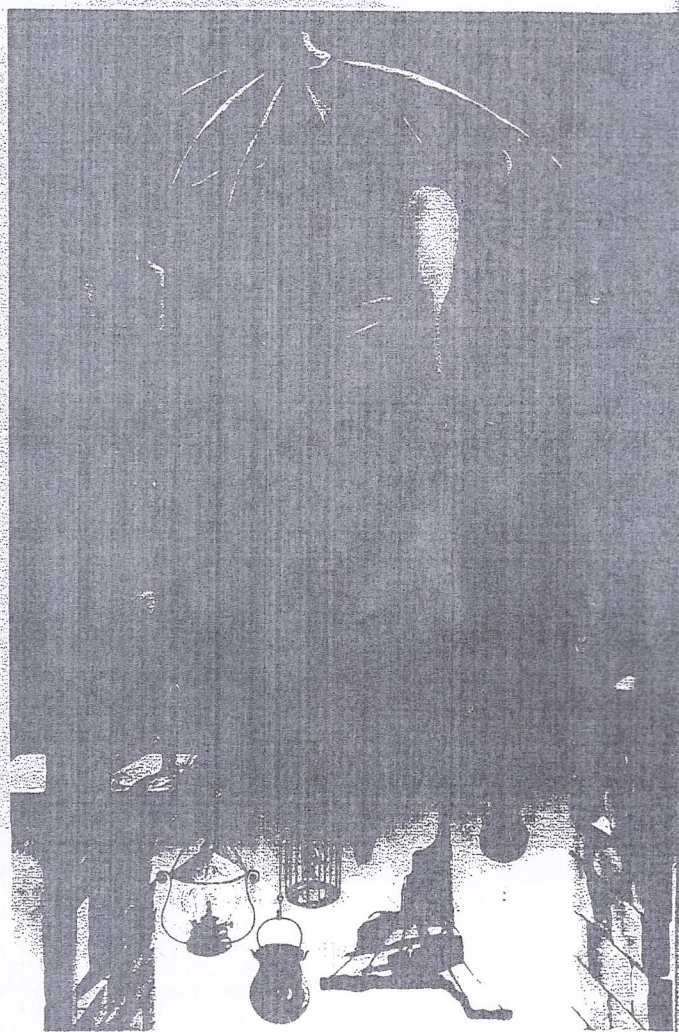
O objeto em imagem é irreal; sem dúvida ele está presente na consciência, mas fora de controle. Ele é um objeto passivo que não pode ser modificado por uma causa ou um efeito, a não ser pela própria imaginação. É, assim, mantido de forma artificial, podendo desaparecer a qualquer momento.

Na realidade, a imaginação tem uma função. O objeto irreal, em imagem, é uma forma substitutiva, instantânea, de enganar ou de satisfazer o desejo. É o próprio desejo na maioria das vezes que constitui o objeto (Sartre, 1986).

A imaginação, para Kant (1987), é como uma função do conhecimento ou da opinião, nem sempre consciente.

A imaginação é descrita como uma função indispensável da alma. Ela atua em dois níveis: primeiro, completando fragmentos dos sentidos, pois é impossível de se perceber o todo de um objeto de uma única vez. As percepções são sempre parciais com relação ao objeto percebido, e o complemento dado à percepção é fruto da imaginação. No segundo nível, a imaginação produtiva transcendental combina a experiência vivida com projeções desconhecidas. Kant enfatizava o poder cognitivo da imaginação, sua capacidade de formar imagens nas operações mentais, como uma função constitutiva da consciência.

Aristóteles (*apud* Lalande, 1988) dizia que é impossível até se pensar sem uma imagem mental. Para muitos filósofos, a imaginação faz parte do pensamento.



Vinícius Pradella, *Eu só vou um pouco mais longe do que ela*, 1969; óleo sobre tela, 92 x 65 cm. Entrada no acervo: julho de 1969. Doado por Carlos Alberto Gonzáles e sra. Inventário: T533. Acervo do MASP.

DADÁ

Os gestos dadá eram absurdos. Duchamp, quando inscreveu sua obra, um urinol a que chamou Fonte, para a Exposição dos Independentes em Nova York, sob o pseudônimo de R. Mutt, encenou um escândalo quando se recusaram a expô-la, demitindo-se do júri.

O MANIFESTO DADÁ

O Manifesto Dadá de 1918, de Tzara, agressivo e nihilista, assinala realmente o início de uma nova fase para o movimento. Foi esse manifesto que seduziu Breton e obteve a adesão do grupo *Litteratur* em Paris, e parece ter sido inspirado pela chegada de Francis Picabia a Zurique, cuja revista *Itinerante*, n. 391, publicada a partir de 1917, em Barcelona, Nova York, Zurique e Paris, continha os mais virulentos ataques contra praticamente tudo. O pessimismo de Picabia, combinado com sua personalidade enérgica e magnética, dominou o Dadá pelo resto de sua existência.

O MANIFESTO SURREALISTA

Baseando-se no primeiro Manifesto Surrealista de 1924, a preocupação de André Breton e de seus companheiros sempre foi, muito mais que inovar, a de recuperar a tradição, reescrever a história, e olhar o passado sob uma outra perspectiva. O fundamento do Surrealismo, ou sua razão de ser, era uma tentativa não apenas de revolucionar ou questionar a criação artística (o que foi levado até o limite pelo Dadaísmo), mas sim de repensar e refazer o homem, a sociedade, e sua relação, passando pela revalorização do sujeito. Esta nova concepção de sujeito compreendia a dialética relação do ser com o seu inconsciente. A participação do não-sujeito consciente, do outro e do "duplo", é fundamental.

Referências Bibliográficas

- ADES, D. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, N. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.
- FERRY, L. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ed. Ensaio, 1995.
- KANT, E. *Critique de la raison pure*. Paris: Flammarion, 1987.
- LALANDE, A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: PUF, 1988.
- PAZ, O. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1974.
- SAISON, M. *Imaginaire / imaginable: parcours*

- philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale*. Paris: Ed. Klincksieck, 1981.
- SAMI-ALI, A. *L'espace imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.
- SARTRE, J. P. *L'imaginaire, psychologie de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1986.

SÍLVIA MIRANDA MEIRA Doutora em História da Arte do Século XX pela Universidade de Paris IV (Sorbonne) e Conservadora com especialização em museus pela École Nationale du Patrimoine, Paris. Professora de História da Arte do Século XX na ECA/USP e Coordenadora dos cursos de História da Arte da Escola do MASP.