



Dadaísmo e Surrealismo: zonas fronteiriças da relação interartes

Dadaism and surrealism: frontier areas of the interartistic relation

Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs¹

Resumo: Este artigo pretende analisar a relação interartística da literatura e da pintura, com base nas vanguardas surrealista e dadaísta. Para isso, serão utilizados alguns quadros de artistas representativos das duas vanguardas, textos de escritores modernistas, além de textos de Mallarmè e telas do Neoplasticismo, obras que revolucionaram a literatura e a pintura, respectivamente, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

Palavras-Chave: Relação interartística, Dadaísmo, Surrealismo, Literatura, Pintura.

Abstract: This article intends to analyze the interartistic relation of the literature and of the painting, with base in the surrealist and dadaist vanguards. For that, some will be used representative artists' pictures of the two vanguards, modernist writers' texts, besides texts of Mallarmè and pictures of Neoplasticism, works that revolutionized the literature and the painting, respectively, in the end of the century XIX and in the first decades of the century XX.

Keywords: Interartistic relation, Dadaism, Surrealism, Literature, Painting.

Tendências artísticas e interartísticas

Em conformidade com as vanguardas européias, que tinham como principais metas a recusa à representação mimética e a liberdade social e estética, as tendências artísticas do Neoplasticismo e do Abstracionismo, durante as décadas de 1910 e 1920, privilegiavam as formas geométricas e o aspecto não-figurativo. Isso equivale a dizer que a relação direta da arte com o referente externo passou a ser desconsiderada. Em 1920, Malevitch retomou as principais ideias do **Manifesto do suprematismo**, lançado em 1915, e vinculou a estética à não-representação. Tal projeto, no entanto, já era desenvolvido há algum tempo pelo artista. Em 1913, Malevitch fez **Quadrado negro sobre fundo branco** e, cinco anos depois, pintou formas brancas sobre fundos brancos, intensificando o processo:

¹ Verônica Daniel Kobs é doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2009) e professora adjunta do Centro Universitário Campos de Andrade, além de Membro Consultor do Conselho de Editoração da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

(...) os problemas formais acabam ocupando por inteiro a inteligência de Malevitch, direcionando-o cada vez mais para uma rarefação estilística, até, justamente, a solidão da tela branca — a essência da arte, extraída do invólucro das coisas representadas, assim se volatilizou. (MICHELLI, 1991, p. 235)

A mudança rompeu com o padrão artístico vigente e contrariou o horizonte de expectativas do público e da crítica. A verossimilhança cedeu lugar ao simbólico. Em vez da perfeição de traços, privilegiava-se o mosaico cubista, a mescla surpreendente do Dadaísmo, as distorções expressionistas, o devaneio do Surrealismo ou a exaltação futurista ao cenário urbano, em detrimento das paisagens bucólicas. A revolução das vanguardas européias definiu o movimento modernista e interferiu significativamente na produção literária de alguns autores brasileiros, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

É bem verdade que a mistura entre imagem e palavra já tinha sido experimentada, no final do século XIX, por Mallarmè. O autor francês investiu na relação da palavra com o espaço, abandonando o *layout* padrão dos textos literários. Essa característica resultou da intersemioticidade, pois a página do livro passou a ser tratada como tela, na qual a palavra poderia ser desmembrada e distribuída pelo espaço em branco, reforçando, na maioria das vezes, o seu significado, que deixava de ser apenas sugerido, para ser concretizado, na página. Com *Un coup de dès*, de 1897, Mallarmè abandonou a linearidade do verso e explorou a disposição das linhas tipográficas. Dessa distribuição inusitada e inovadora para a época, formava-se uma cadência rítmica:

O NÚMERO

EXISTIRIA

senão como a alucinação dispersa da agonia

COMEÇARIA E CESSARIA

brotando qual negado e fechado quando surgido

enfim

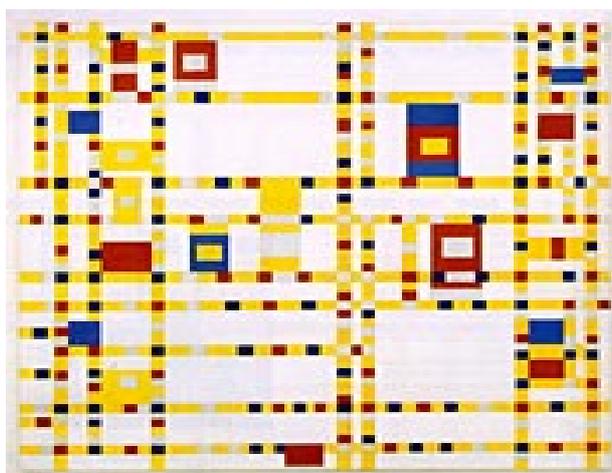
por alguma profusão espargida em realidade

CIFRAR-SE-IA

evidência da soma por pouco fosse uma
ILUMINARIA

O ACASO (MALLARMÈ, 1990, p. 125)

Relacionando duas linguagens artísticas diferentes, Mallarmè estabeleceu um discurso sincrético. A fragmentação e a descontinuidade do texto do poeta podem ser relacionadas às mesmas características, percebidas com facilidade, nesta tela, de Mondrian:



1 - **Broadway boogie-woogie** (1942-43), de Piet Mondrian. Óleo sobre tela.
Imagem disponível no [site www.artchive.com](http://www.artchive.com).

Enquanto Mondrian distribui as cores puras, em traços descontínuos, obtendo, através da fragmentação, um todo mesclado sobre a superfície branca, Mallarmè alcança a descontinuidade pela interrupção dos versos, desalinhados e colocados em lados opostos, estratégia que interfere de modo decisivo na apreensão do sentido do texto. Além disso, deve-se enfatizar o uso de letras de tipos e tamanhos diferentes. O aspecto gráfico auxilia no destaque dado a algumas palavras, razão pela qual “acaso” é escrito apenas com letras maiúsculas.

O estilo de pintura do artista holandês destacava-se pelo aspecto não-figurativo e intrinsecamente racional. Mondrian era um dos principais colaboradores do *De stijl*, que se destacou no período de 1917 a 1931. O grupo valorizava o fazer artístico baseado nos princípios matemáticos, daí a predominância da alternância de cores, de linhas e ângulos retos. O objetivo

era a harmonia, através da combinação de elementos antagônicos. O resultado era a criação de uma sintaxe visual específica, na qual os elementos que compunham o conjunto associavam-se por coordenação, seguindo o mesmo princípio da Teoria da *Gestalt*, que, aliás, posteriormente, serviu de base à poesia concreta.

A racionalidade e o apelo à visualidade, pontos de convergência entre as artes de Mondrian e Mallarmè, são perceptíveis também em **O livro**, publicado em 1957 e considerado pelo escritor francês, em carta escrita a Verlaine, um projeto “arquitetônico e premeditado e, não, um apanhado de inspirações de acaso” (MALLARMÈ, 1990, p. 135). Além disso, em **O livro**, avultam os símbolos, numerais, traços, exponenciais e até mesmo cálculos. Nessa obra, o espaço em branco também é predominante, o que denota extrema afinidade entre os experimentos literários do poeta e as pinturas de Malevitch e Mondrian. Conforme o excerto transcrito acima, Malevitch tendia à “rarefação estilística”. Mondrian utilizava procedimento bastante parecido: “Ele retira progressivamente do objeto todas as suas notas caracterizantes, as suas particularidades, até reduzi-lo a um esqueleto, à estilização, à linha: ou seja, até fazê-lo desaparecer.” (MICHELI, 1991, p. 248).

Como se vê, a hibridização que norteia a relação interartes propiciou a aproximação entre literatura e pintura, antes mesmo de o advento das vanguardas européias servirem de modelo para a revolução modernista, no Brasil. A intersemiotividade tinha chegado para ficar. Conforme Hugo Ball: “Com a diluição das fronteiras entre as artes, o pintor voltava-se para a arte da poesia e o poeta dedicava-se à pintura.” (RITCHER, 1993, p. 70). Essa troca, também chamada “blur”, propiciou e continua propiciando a ampliação das possibilidades artísticas. Testando outros instrumentos, antes de domínio exclusivo de outro tipo de arte, a literatura excedeu o limite da palavra e da escrita, porque multiplicou suas formas de expressão, a partir do momento em que incorporou a imagem e o aproveitamento do espaço, para romper com a normalidade e efetivar mudanças estéticas que acabaram por delinear a evolução do fazer literário.

Dadaísmo

Com o início da Primeira Guerra Mundial, o movimento Dadá propõe o retorno à primitividade. Sob o impacto destrutivo da guerra, sugeria-se começar do zero e fazer uma arte “nova”:

Com o dadaísmo, uma nova realidade toma posse de seus direitos. A vida aparece uma simultânea confusão de barulhos, de cores, de ritmos espirituais que são imediatamente retratados na arte dadaísta pelos gritos e pelas febres sensacionais da sua audaz psique cotidiana e em toda a sua brutal realidade. Eis a encruzilhada bem definida que distingue o dadaísmo de todas as outras tendências da arte (...). (MICHELI, 1991, p. 41).

A “confusão” referida no trecho acima reflete o clima de desestabilidade total, instaurado pela guerra. Rompendo com os padrões vigentes, o movimento passou a investir na “não-superioridade do artista como criador” (ADES, 2000, p. 87). Essa e outras mudanças, que passaram a ser implementadas aos poucos, desde 1916, foram aprofundadas e registradas por Tristan Tzara, em 1918, no **Manifesto Dadá**. Imperavam o improvisado e a aleatoriedade, na criação de uma arte que tinha como princípio básico a reorganização de elementos previamente dados. No texto **Para fazer um poema dadaísta**, Tristan Tzara, através da metalinguagem, faz o eu-lírico dar as dicas:

(...)

Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você.(...)

(TZARA, 2009, p. 1)

Seguindo à risca os passos indicados no texto, chega-se à montagem, técnica que predominou, durante o movimento dadaísta. Tudo começou como brincadeira, quando, para evitar a censura, da frente de batalha, eram enviados “estranhos cartões-postais compostos de retalhos de jornais e revistas, em que

imagens contrastantes eram combinadas com intenções polêmicas e desmistificadoras (...)” (MICHELI, 1991, p. 141). De modos diferentes, a montagem se fez presente em diversas obras dadaístas. **A historic seance**, de Theodore Fraenkel, aproxima-se muito do texto de Tzara. Coerente com a negação da valorização excessiva do autor, o movimento Dadá privilegiava o pré-dado. Em vez de originalidade, importava a seleção e a reorganização, permitindo que os objetos selecionados servissem à outra coisa, com função diferente da que comumente lhe era atribuída. Sendo assim, a criação artística orientava esse novo olhar, que obrigava também o espectador a mudar a perspectiva, para ampliar a função do objeto, já conhecido, a partir da sugestão de uma função ainda desconhecida, mas possível, pelo deslocamento e pela recontextualização.



2 – **A historic seance** (1920), de Theodore Fraenkel. Colagem em papel.
Imagem disponível no site www.imj.org.il

Com o *ready-made*, o artista Dadá enfatizava a hibridização, ao combinar o produto industrializado com o artesanal. No quadro de Fraenkel, percebe-se a importância da imprensa tipográfica, no entanto, a relativização da supremacia do artista fica clara, distanciando-se da teoria estabelecida no *Manifesto*, apesar de os adeptos mais radicais da vanguarda terem declarado que não seguiam nenhuma “teoria”, já que a composição ainda dependia da ação do autor sobre as peças que ele escolheu, para formar sua obra-mosaico.

Sobre essa junção do industrializado com o artesanal, H. B. Chipp cita o testemunho de Hannah Höch, em **Dada photo montage**:

Todo o nosso objetivo consistia em integrar os objetos do mundo das máquinas e da indústria ao mundo da arte. Nossas colagens tipográficas, ou montagens, pretendiam realizar isso impondo, sobre uma coisa que só podia ser feita a mão, a aparência de uma coisa que havia sido totalmente feita a máquina. Numa composição imaginativa, costumávamos reunir elementos retirados de livros, jornais, cartazes ou folhetos, num arranjo que até então nenhuma máquina podia compor. (CHIPP, 1999, p. 401).

Na literatura, uma produção que se aproxima da montagem dadaísta são os “versos harmônicos” de Mário de Andrade. Em *Prefácio interessantíssimo*, o autor modernista assim define “harmonia”:

Combinação dos sons simultâneos. Exemplo: "arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... povoar!..." estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio "arroubos", como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e ficava vibrando, *à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e **que não vem***. (ANDRADE, 2007, p. 4).

Em outros versos de *Inspiração*, do revolucionário **Paulicéia desvairada**, a fragmentação e a junção inusitada dos versos harmônicos se repetem: “Perfumes de Paris... Aryz! / Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!...” (ANDRADE, 2009, p. 1). As partículas “telegráficas” continuam a se justapor, isoladas e autônomas pela pausa longa das reticências, responsáveis, ao mesmo tempo, pela ligação e pelo destaque da disparidade dos elementos escolhidos para formar os versos.

Entretanto, a afinidade de Mário de Andrade com o Dadaísmo não se restringe à fragmentação resultante da montagem. Em *Ode ao burguês*, o autor modernista parece compartilhar da irritação contra o sistema e do desejo de liberdade citados no **Manifesto Dadá**:

Todo homem deve gritar. Há um grande trabalho destrutivo, negativo, a ser executado. Varrer, limpar. (...) o protesto aos socos de todo ser voltado para uma ação destrutiva e dadá... a abolição de toda hierarquia e de toda equação social de valores estabelecidos entre os servos que estão entre nós é dadá; (...). (MICHELI, 1991, pp. 136-7).

Compare-se o trecho do Manifesto, transcrito acima, a estes versos de *Ode ao burguês*: “Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio! / Morte ao burguês de gíolhos, / cheirando religião e que não crê em Deus! / Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico! / Ódio fundamento, sem perdão!” (ANDRADE, 2009, p. 1). A partir dos exemplos destacados, fica clara a reação ao sistema, negando, principalmente, a divisão e a hierarquia de classes.

Voltando à questão da montagem, na utilização dos versos harmônicos por Mário de Andrade, ressalte-se que o abandono dos *enjambements* reforça a autonomia das partes do verso. Esse procedimento se intensifica, em textos de outros autores modernistas. É o caso de *São José del rei*, de Oswald de Andrade, e *Cidadezinha qualquer*, de Carlos Drummond de Andrade, nos quais cada verso é responsável por sugerir uma imagem específica, cuja sucessão termina por formar um conjunto que corresponde às cidades dos títulos. Como se os poemas fossem pequenos filmes, os versos correspondem a *frames*, que, lado a lado, formam uma grande paisagem. De modo a comprovar esse processo que privilegia o teor imagético do texto, cite-se, na íntegra, o poema de Oswald de Andrade, já mencionado: “Bananeiras / O Sol / O cansaço da ilusão / Igrejas / O ouro na serra de pedra / A decadência” (ANDRADE, 1972, p. 72). Tal como no poema de Mário de Andrade, aqui as imagens sucedem-se, formando um encadeamento. Mas há diferenças: os elementos, em vez de desconexão, sugerem complementaridade e, além disso, a mudança de um verso a outro intensifica o significado de cada parte que compõe o quebra-cabeças.

Há quem defenda, pela predominância da montagem em várias vanguardas, a afinidade dos poemas de Oswald de Andrade e Drummond com o Cubismo. De fato, a relação com o Dadaísmo, estabelecida anteriormente, sustenta-se mais pelo uso da justaposição e pela ruptura das obras com o

padrão artístico vigente, exaltando todo o desejo e a necessidade de liberdade que o movimento preconizava. Já na relação com o Cubismo, destaca-se a lógica entre a imagem formada e as pequenas partes que a compõem. Enquanto o Dadaísmo investia na disparidade dos elementos, o Cubismo resumia-se à síntese, a partir do destaque aos elementos principais. Como afirma Mario de Micheli, importava, no Cubismo, a “organização numa síntese intelectual que, operando uma seleção, enucleasse os seus dados essenciais” (MICHELI, 1991, p. 174). A partir dessa passagem, chega-se à principal diferença entre o Dadá e o Cubismo. Embora a seleção e a justaposição constituam pontos comuns entre as duas vanguardas, a seleção, no Cubismo, deve focar os “dados essenciais”. Para o Dadaísmo, não havia regras nem sequência. O desafio era justamente confrontar o todo equilibrado que predominava na maioria das obras de arte tradicionais.

Surrealismo

O movimento surrealista teve seu auge no período de 1922 a 1925 e, em seu *Manifesto*, trazia a seguinte definição: “Puro automatismo psíquico, através do qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão (...).” (ADES, 2000, p. 91). A atmosfera surrealista enfatizava o *non sense*, o que contrariava por completo a representação mimética. O objeto desse tipo de arte caracterizava-se como um ponto de fuga em relação à representação tradicional, determinada pelo vínculo com o referente real. Admitia-se a figuratividade, mas privilegiavam-se a imaginação e o universo onírico, o que justificava o destaque a junções inusitadas:

A imagem surrealista nasce da justaposição fortuita de duas realidades diferentes, e é da centelha gerada por esse encontro que depende a beleza da imagem; quanto mais diferentes forem os dois termos da imagem, mais brilhante será a centelha. (ADES, 2000, p. 92)

Na pintura, pode ser ressaltada a arte de Salvador Dalí. Na capa da revista **Minotaure** número 8, por exemplo, há, em primeiro plano, a figura de

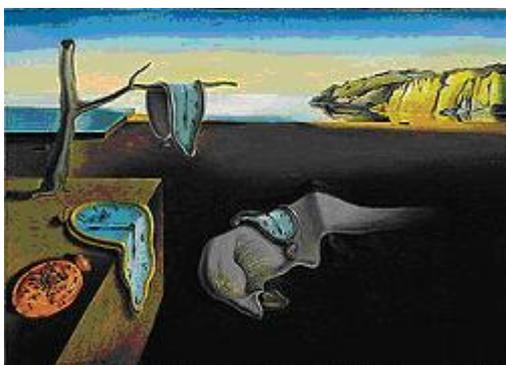
um corpo feminino com cabeça de touro. Para enfatizar a artificialidade da figura, a imagem lembra mais um manequim, exposto em uma vitrine, do que uma mulher real. Mas o efeito insólito é causado também por outros elementos. O peito do manequim é uma gaveta aberta, da qual saem roupas. O ventre, exposto, revela um crustáceo. Também há buracos nas coxas, que deixam à mostra uma taça e uma garrafa. Rebites fazendo emendas, chaves e círculos em baixo relevo, além de mais uma gaveta minúscula, em um dos tornozelos, completam a figura inumana, colocada sobre um fundo preto, cercada por quatro cogumelos de fumaça, um em cada canto, ao fundo. Na lateral direita, diversos tipos de pontas de lanças pretas sobre o fundo branco.



3 – Capa da revista **Minotaure** desenhada por Salvador Dalí, em 1936.
Imagem disponível no *site* www.angel-art-house.com

A descrição detalhada, seguida da reprodução do desenho, não objetiva investigar as possíveis interpretações da tela surrealista. Mais importante é o conjunto formado por elementos aparentemente desconexos, fazendo questão absoluta de evidenciar a montagem e, com ela, provocar o estranhamento. Palavras como “montagem” e “justaposição” demonstram afinidades entre o Surrealismo e o Dadaísmo. André Breton é o principal responsável por essa associação, pois participou das duas vanguardas. Outra coisa que comprova a relação é esta afirmação, de Dawn Ades, que faz referência ao jogo do “cadáver delicioso”, muito usado também no período Dadá: “Faziam jogos infantis, como o ‘*cadavre exquis*’, em que cada jogador desenha uma cabeça, o corpo ou as pernas, dobrando o papel depois de sua vez, de modo que sua contribuição não possa ser vista.” (ADES, 2000, p. 93).

Descontextualização e fragmentação são pontos de partida para o *non sense* surrealista, que opta pela figuratividade, mas que, longe de serem verossímeis, ficam restritas ao plano simbólico. Porém, deve-se ressaltar que o Surrealismo utiliza a realidade como parte do processo criativo, mas a desconstrói e a desestrutura, no momento em que agrega vários elementos, sem nenhuma relação direta. Por isso, essa vanguarda liga-se mais ao inconsciente e ao devaneio. A mescla de elementos despersonifica-os, fazendo com que todos eles passem a desempenhar função totalmente distinta daquela que desempenhavam, quando ainda participavam de seu ambiente original.



4 – **A persistência da memória** (1931), de Salvador Dalí. Óleo sobre tela.
Imagem disponível no *site* www.en.wikipedia.org

Salvador Dalí, na tela reproduzida acima, potencializou os princípios surrealistas. Além de misturar a imensidão atemporal do deserto com a exatidão e a linearidade temporal dos relógios, derretidos, deformados, mas presentes na zona fronteira do sonho e da realidade, o artista usou a técnica ilusionista, que permite a inserção de elementos da realidade no espaço onírico. Isso retoma a visão-clichê do oásis no meio do deserto, que torna possível o que é impossível. As telas que se inserem nessa categoria são chamadas “pinturas oníricas”, que, conforme Freud, têm o “labor do sonho”, como, por exemplo, a existência de elementos contrários lado a lado, a condensação de dois ou mais objetos ou imagens, o uso de objetos que têm um valor simbólico (...).” (ADES, 2000, pp. 95-6). Tal antagonismo é o elemento responsável pela exacerbação do aspecto surrealista em *A persistência da memória*.

Outra característica de Dalí é a formação da “imagem paranóica”, que pode ser exemplificada com **Retrato de Mae West**. Nesse tipo de obra, duas imagens convivem, para demonstrar que uma sugere a outra, pela similaridade de formas. Mario de Micheli, em **As vanguardas artísticas**, explica esse processo:

Com base num processo claramente paranóico, foi possível obter uma imagem dupla, isto é, a representação de um objeto que, sem a mínima modificação figurativa ou anatômica, seja, ao mesmo tempo, a representação de um outro objeto absolutamente diferente, também despojado de todo tipo de deformação ou anormalidade que qualquer arranjo poderia ocultar. O resultado de uma imagem assim é possível graças à violência de pensamento paranóico, que se serviu, com astúcia e destreza, da quantidade necessária de pretextos, coincidências, etc., aproveitando-se delas para fazer aparecer a segunda imagem; neste caso, ela toma o lugar da idéia obsessiva. (MICHELI, 1991, p. 164).

Diante do que é exposto pelo autor, conclui-se que a projeção do rosto de Mae West sobre a sala de uma casa ou de um apartamento revela a importância da imagem feminina, que assume o papel de imagem “obsessiva”. Por essa razão, o cabelo, os olhos e o nariz da mulher assumem o primeiro plano, escondendo a imagem do cenário, mas revelando extrema semelhança com as formas dos objetos que fazem parte dele.

Dentre as obras de Salvador Dalí aqui reproduzidas, a que é mais típica da vanguarda surrealista é a capa da revista **Minotaure**. Portanto, voltemos a ela, para fazer a associação da pintura com a literatura. No poema *Cartão postal*, de Murilo Mendes, o escritor parte de uma paisagem comum, um “jardim público”, mas se detém sobre aspectos bastante peculiares do cenário. O inusitado das imagens deve muito ao uso de metáforas, tanto de metonímias como de sinédoques, como pode ser percebido nos versos abaixo: “consciências corando ao sol nos bancos,/ bebês arquivados em carrinhos alemães/ esperam pacientemente o dia em que poderão ler O guarani” (MENDES, 1959, p. 106). O fato de trocar “pessoas” por “consciências” e de fazer referência a “bebês arquivados” possibilita a visualização da paisagem de um modo incomum. Além disso, a metáfora do arquivo leva à justaposição de

objetos, influenciando na leitura do carrinho de bebê, que passa a ser um depósito, ou, conforme as palavras do poeta, um “arquivo”. Claro que o Surrealismo do texto não é tão intenso quanto o das imagens de um quadro, mas a duplicidade da metáfora propicia a justaposição e a inserção de um cenário circunscrito no limiar de sonho e realidade.



5 – **Retrato de Mae West** (1935-35), de Salvador Dalí. *Oil on canvas*.
Imagem disponível no *site* www.artesdoispontos.com

Também chamam atenção os detalhes sobre os elementos e as pessoas que compõem a cena descrita. Contrariando a postura clichê, os bebês do texto “esperam pacientemente o dia em que poderão ler O guarani”. Desestabiliza-se o horizonte de expectativas do leitor, oferecendo-se a ele uma informação inusitada, resultante da vazão dada à imaginação e ao universo onírico, e que se contrapõe àquilo que habitualmente aparece associado aos bebês. O mesmo efeito é causado pela particularização da “almofada de ramagens bordadas”. Esse objeto é ligado ao nome de Dona Cocota Pereira, uma desconhecida que singulariza a descrição do objeto, pois o eu lírico confere importância a elementos que são considerados apenas acessórios, em uma descrição habitual. Some-se a isso a comparação entre o pôr-do-sol e a imagem da “cabeça daquela menina sardenta” afundando “na almofada de ramagens bordadas”. A comparação se sustenta pela semelhança de tons e forma (o amarelo do sol e o alaranjado dos cabelos da menina/ o arredondado do sol e da cabeça), mas investe na aproximação de elementos recortados de

espaços diferentes. Uma paisagem clássica é relacionada a um instante flagrado no cotidiano. A julgar pelo termo “cotidiano”, espera-se algo comum e banal, mas ocorre justamente o contrário. É como se o Surrealismo abrisse outro leque de possibilidades, tiradas da realidade, mas que, por serem incomuns, tangem o mundo da imaginação, emprestando autenticidade e beleza à cena poética.

A exacerbação dadaísta no Surrealismo

Liberdade, ruptura e transformação estética, tanto na literatura como na pintura, são termos que caracterizaram e aproximaram Dadaísmo e Surrealismo. Além disso, a semelhança entre as vanguardas e a profundidade que o Surrealismo deu a princípios que já eram fundamentais, na estética dada, foram motivadas e facilitadas pelas participações de Max Ernst e André Breton, nas duas tendências artísticas. A fronteira quase invisível que separa as artes da literatura e da pintura é a mesma que se responsabilizou por não delinear diferenças absolutas entre uma vanguarda e outra. Os conceitos e as técnicas permaneceram, mas passaram a ser abordados de outra forma. Por exemplo, o automatismo, vinculado ao acaso, no Dadaísmo, também era peça-chave no Surrealismo. A diferença era que, no Dadaísmo, tal recurso não passava de uma “grande explosão de atividades que tinha por objetivo provocar o público, as noções tradicionais de bom gosto, e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo” (ADES, 2000, p. 85), enquanto que, no Surrealismo, ele passou a ser um dos principais instrumentos para exceder o limite do figurativo, propiciando maior introspecção ao artista e ao espectador. O universo onírico era uma porta aberta ao autoconhecimento e à criatividade artística.

Também na colagem e na montagem, Dadaísmo e Surrealismo se relacionavam. Em **O gigante acéfalo**, de Max Ernst, a combinação de elementos diferentes resulta em uma “desorganização *poética* da realidade” (ADES, 2000, p. 88), permitindo ver, na tela, não só uma nova proposta de arte, mas o privilégio de uma imagem irreal ou de sonho, a partir da justaposição de elementos da realidade.



6 – **O gigante acéfalo** (1921), de Max Ernst. Óleo sobre tela.
Imagem disponível no *site* www.ricci-art.net

Boa parte da crítica considera Max Ernst o precursor da fotomontagem, mesmo ele tendo registrado a autoria de sua primeira obra nesse estilo, apenas em 1919. Nas palavras do próprio artista, Dadaísmo e Surrealismo parecem mesmo indissociáveis:

(...) eu encontrava reunidos elementos de figuração tão distantes que o próprio absurdo deste conjunto provocou uma súbita intensificação das minhas faculdades visionárias e fez nascer em mim uma sucessão alucinante de imagens contraditórias, imagens duplas, triplas e múltiplas, sobrepondo-se umas às outras com a persistência e a rapidez próprias das lembranças de amor e das visões da sonolência. (MICHELI, 1991, p. 144).

E o que dizer de **Bicycle wheel**, de Marcel Duchamp? A que estética essa obra se filia: dadaísta ou surrealista? Não há como classificar com exatidão. Tratar essas duas tendências artísticas como excludentes seria cair em reducionismo. A riqueza do objeto de arte de Duchamp está justamente na dificuldade de não se poder afirmar se o que predomina é a destruição dadaísta, fundamentada na ideia de abandono do uso convencional do banco e da roda, ou a irrealidade do objeto que acabou de ser concebido, que tem a roda e o banco na sua composição, mas que, recortados de seu contexto usual, perderam a função. A categoria é o que menos importa. Relevante

mesmo é o fato de uma roda sobre um banco ter virado obra de arte e, exatamente por isso, sua principal função é instigar a imaginação dos espectadores, que lançam novos olhares sobre objetos que, antes, passavam despercebidos, envoltos na sombra do uso cotidiano e da normalidade.

Bibliografia

ADES, Dawn. **Dadá e Surrealismo**. In: STANGOS, N. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 81-99.

ANDRADE, Mário de. **Prefácio interessantíssimo**. Disponível em: <http://www.geocities.com/soho/nook/4880/mario.html>. Acesso em: 11 fev. 2007.

ANDRADE, Mário de. **Ode ao burguês**. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/and.html#ode>. Acesso em: 19 nov. 2009.

ANDRADE, Mário de. **São Paulo**. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_10/saopaulo.htm. Acesso em: 19 nov. 2009.

ANDRADE, O. de. **Obras completas** (vol. VII). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

HÖCH, Hannah. **Dada photo montage**. In: CHIPPEL, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 401.

MALLARMÈ, Stéphane. **O livro**. In: GRÜNEWALD, J. L. (Org.). **Stéphane Mallarmè**. Poemas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 129-133.

MALLARMÈ, Stéphane. **Um lance de dados**. In: GRÜNEWALD, J. L. (Org.). **Stéphane Mallarmè**. Poemas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 121-128.

MENDES, M. **Poesias** — 1925/1955. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

MICHELI, M. de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RICHTER, H. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TZARA, Tristan. **Dadaísmo**. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com.br/literatura/dadaismo.htm>. Acesso em: 19 nov. 2009.