Filosofia e Surrealismo: a Insuficiência da Realidade[1]

Newton Cunha

> O autor destas páginas, não tendo ainda vinte e nove anos, já se contradisse, de 7 a 10 de janeiro de 1925, data em que nos encontramos, cem vezes sobre um ponto capital, a saber, o valor que merece ser atribuído à realidade [...] Horrível problema, no entanto! Cada dia que vivo, cada ação que executo, cada representação que me surge, como se nada fosse, me fazem acreditar que cometo uma fraude.
>
> André Breton[2]

A expressão *le peu de réalité* (o pouco de realidade), utilizada por Breton neste seu panfleto homônimo, nos revela uma das principais fontes do sentimento de mundo surrealista e nos serve, por isso mesmo, como auxiliar na compreensão de seus princípios estéticos e comportamentais.

Ela diz respeito, evidentemente, ao mal-estar, à falta de sentido, ao uso mecânico e mercantilista de todas as coisas e à extensa mediocridade do mundo. Daí o desprezo atribuído à realidade material, em seus aspectos existenciais, sociopolíticos e culturais. Ela, a realidade, é tida e vivida como o que aqui me permito chamar de "princípio de insuficiência": insuficiência de significado, de imaginação, de possibilidades de ação e prazer, local inevitável de relações coercitivas que nos pedem fugas ou contrapartidas: "A terrível lei psicológica das compensações [...] em virtude da qual não podemos deixar de pagar caro por um momento de lucidez, de prazer ou felicidade, e – é preciso dizer-se também – que nosso pior abatimento e nosso maior desespero bem

[1] Texto originalmente publicado em *O Surrealismo*, Ed. Perspectiva, 2008 (organização: Jacó Guinsburg e Sheila Leirner).
[2] Introduction au discours sur le peu de réalité, *Point du jour*, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1992, p. 273 (Coleção Pléiade).

valeriam uma revanche imediata"[3]. Ou ainda: "O pragmatismo não está ao meu alcance" (*Les pas perdus*). No surrealismo quer-se realizar o desejo, o sonho e praticar-se a liberdade, palavra "apta a sustentar, indefinidamente, o velho fanatismo humano", e que responde à "única aspiração possível [...] E a verdade é que as alucinações, as ilusões etc. constituem uma fonte considerável de prazer [...] Digamo-lo claramente e de uma vez por todas: o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, e somente o maravilhoso é belo" (*Manifeste du surréalisme*, 1924). Busca-se uma salvação pela arte, mas arte vivida ou arte de viver. Um modo de agir em que o imaginário e o real estejam coligados, em que o imaginário se torne real, pelo qual se eliminem as antinomias habituais – "reduzir as oposições erroneamente apresentadas como insuperáveis" (*La clé des champs*).

Esta visão de mundo deitou suas raízes na modernidade e, mais propriamente, nas idéias românticas do Eu, da subjetividade livre e no irracionalismo. Na transição dos séculos XVIII e XIX, a "filosofia da vida", a valorização do sensível e uma espiritualidade mística reagiram em bloco à "filosofia da razão" e aos ensaios incipientes do materialismo científico.

Fichte, o primeiro sacerdote da filosofia romântica, argumenta que a realidade sensível e o conhecimento só são concebíveis a partir de um Eu, qualificado de Absoluto. Ou seja, não há como perceber e pronunciar-se sobre a "realidade" (qualquer que seja ela) fora de uma atividade pensante e, por isso, ela é imanente ao Pensamento. Na ausência de uma "egoidade" não existem realidades e nem pensamento possíveis. Assim, o Eu Absoluto constitui, simultaneamente, o princípio formal e material do conhecimento. A partir dele, de sua atividade, é que se pode chegar à percepção de uma dualidade – de um "eu" particular contraposto a um objeto ou ente natural. Só este segundo "eu", finito e empírico, diferencia-se dos entes de realidade sobre a qual o homem age. Ambos são frutos do Eu Absoluto, pura atividade criadora e autoconsciência além do espaço e do tempo, o qual precede e condiciona a construção de todas as realidades determinadas.

[3] Idem, p. 271.

Quanto à liberdade pessoal, creio ser suficiente, neste espaço, duas opiniões. A primeira, de Hegel, inscrita no § *124* de seus *Princípios da Filosofia do Direito*:

> O direito à liberdade subjetiva constitui o ponto central e de inflexão que marca a diferença entre a antiguidade e a época moderna. Este direito, na sua infinitude, encontra-se expresso no cristianismo e tornou-se o princípio universal e efetivo de uma nova forma do mundo. Entre as configurações que lhes estão próximas, contam-se o amor, o romantismo, a busca da eterna bem-aventurança do indivíduo, e depois as convicções morais e os escrúpulos, e depois ainda as outras formas em que, em parte, se destacam como princípios da sociedade civil e como elementos da constituição política, e, em parte, se manifestam de uma forma geral na história, particularmente na história da arte, da ciência e da filosofia[4].

Essa característica, se faz dos tempos modernos tempos superiores aos passados, também os torna mais vulneráveis aos conflitos, às crises e às desilusões. A segunda, de Daniel Bell, reafirma: "A idéia fundamental do modernismo, a tendência que se difundiu na civilização ocidental, desde o século XVI, é a seguinte: a unidade da sociedade não é o grupo, nem a corporação, nem a tribo, nem a cidade, mas sim o indivíduo"[5].

Entre as suas muitas e reconhecidas características, o romantismo exaltou as forças naturais e irracionais da vida, consagrando, simultaneamente, o individualismo, sobretudo aquele em que se manifestam os impulsos excepcionais e misteriosos do "gênio" (*das Kraftgenie*). Ao propugnar a liberdade subjetiva do espírito (mas igualmente a objetiva ou política, isto é, a dos povos nacionais), o indivíduo romântico via-se quase como um criador de si (as figuras de Prometeu e de Fausto resumem bem, e respectivamente, as ânsias de rebelião e de experimentação), e tanto mais autêntico seria quanto maior fosse

---

[4] *Principes de la philosophie du droit*, Paris: Vrin, 1989.
[5] *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris: PUF, 1979, p. 26.

a própria espontaneidade demonstrada. Nas províncias da arte, forma e conteúdo passaram a ser determinados sobretudo pela interioridade individual. Assim, Friedrich Schlegel, ao contrastar os gêneros clássico e romântico, argumentou que um poeta clássico subordina-se ao tema, enquanto um representante da segunda escola impõe, pela forma, sua personalidade ao conteúdo, pois seu arbítrio não obedece a leis. E o efeito artístico na poesia, como propôs Hoelderlin em seus comentários sobre Édipo, deveria ser obtido por meio de uma "catástrofe" ou ruína do sentido usual que as coisas possuíssem. Em tudo isso brotava a preferência pela fantasia, pelo sonho, pelo inusitado, e se patenteava o desdém pela banalidade mecânica do cotidiano e pelo utilitarismo burguês, sem nos esquecermos da ironia, então empregada como antídoto às dores inevitáveis da vida.

Já o "irracionalismo" de Schopenhauer decorre da idéia de que a existência consiste primariamente na manifestação cega da vontade (realidade *noumenal* ou impulso de simplesmente existir). A exteriorização desse fundamento, que se desdobra ateológica, *sem Deus*, e ateleologicamente, *sem finalidades*, varia de um grau inferior, constituído pelas forças descomunais da natureza, até aquele mais elevado, qual seja, o da razão humana. Mas o conhecimento que ela produz resulta ser, no final das contas, pura representação ou apenas aparência, dado que tudo o que existe para o pensamento só existe como percepção relativa a um sujeito.

> reconheceremos que o espaço, tal como o tempo, e tudo o que existe ao mesmo tempo no espaço e no tempo, em uma palavra, tudo o que tem causa ou fim, possui uma realidade puramente relativa [...] Esse pensamento, no que tem de essencial, não é novo; é nesse sentido que Heráclito constatava com melancolia o fluxo eterno das coisas [...] E Maya é o véu da ilusão que, ao cobrir os olhos dos mortais, lhes faz ver um mundo que não se pode dizer se existe ou não, um mundo que se assemelha ao sonho[6].

[6] *O Mundo como Vontade e Representação*, Rio de Janeiro: Contraponto; Porto: Rés Editora, 2001, p. 14.

Portanto, a diferença entre a vontade irrefreável, criadora inesgotável de necessidades, e a representação do espírito abre-se para um abismo de dor e sofrimento, para um vazio intransponível entre desejo e mundo, do qual se extrai o sentimento do absurdo. Inútil querer salvar-se pelo progresso ou pela civilização. A realidade será sempre insuficiente para o indivíduo, não tanto por sua pequenez, mas porque infinita.

Percebe-se a influência de Schopenhauer sobre, por exemplo, William James numa obra como *Existe a Consciência?*. Nesta, a relação entre sujeito e objeto (exterior ou interior), isto é, o fenômeno da consciência, não constitui uma relação primordial ou não se encontra entre "os primeiros princípios". Anteriormente, há de haver a "experiência pura", na qual não existe ainda a duplicidade sujeito-objeto. Essa experiência não é outra coisa senão *o fluxo contínuo e imediato da vida*, uma torrente que fornece o material para a consciência, necessariamente derivada. Só há experiência, portanto, onde há vida, mas a experiência pura não determina a verdade ou o erro, a falsidade ou a veracidade do ato. Apenas no âmbito da consciência e do conhecimento é que um tribunal como este se estabelece e uma escolha pode ser realizada. Por isso mesmo, a consciência e a razão estão subordinadas a níveis e a elementos inferiores, simplesmente vitais, que se poderiam chamar de *inconscientes*.

Mas voltando uma última vez a Schopenhauer, é importante lembrar que para ele há três saídas para a dor do mundo (*Weltschmerzen*), além do suicídio. Não sendo tão abruptas como esta derradeira atitude, é possível e conveniente nos dedicarmos à justiça, à compaixão (a ética em situação radical) e à arte. Com esta aqui, as aparências fenomênicas, as representações, podem ser reenviadas a modelos ideais e superiores de existência. Essa elevação é possível porque a Vontade, antes de se objetivar na pluralidade incessante dos indivíduos, se expressa em formas gerais, fora do tempo e do espaço. Constituem, portanto, arquétipos ou "representações do ser em geral", excluídas da caducidade da vida e do sofrimento nela presente.

Também na qualidade de lenitivo, a "medicina" da arte reencontra-se em Nietzsche, antes de alcançar o surrealismo.

Por meio de um niilismo radical e do *amor fati*, desta fidelidade absoluta à terra e à faticidade com que aqui somos postos, o filósofo dos aforismos pregou o rompimento com a moral do rebanho e do ressentimento, a desconsagração das normas vigentes, a dissolução das aparências enganosas e a superação da racionalidade em nome de um vigoroso instinto vital. Depois da morte de Deus, só há uma solução para o humanismo – matar o que existe de humano, tal como o construiu a cultura judaico-cristã.

Incluído neste seu vitalismo encontra-se o modelo da arte grega, cuja força proveio de dois sentimentos antitéticos, mas entrelaçados: o apolíneo e o dionisíaco. O primeiro é fruto do *sonho*; o segundo, da *embriaguez* ou embaralhamento da consciência. No modo apolíneo, o sujeito plasma o mundo; no modo dionisíaco, é plasmado pela natureza.

> A bela aparência do mundo onírico, em que cada homem vê-se artista completo, é a matriz de toda a arte figurativa e, também, como veremos, de uma metade importante da poesia [...] Na vida suprema desta realidade onírica temos, no entanto, o sentimento translúcido de sua *aparência*; só quando esse sentimento cessa começam os efeitos patológicos, nos quais o sonho não restaura e se interrompe a força natural e criativa de seus estados [...] A arte dionisíaca, ao contrário, repousa no jogo da embriaguez, no êxtase. Dois poderes, sobretudo, são os que elevam o homem natural e ingênuo ao esquecimento de si, próprio da embriaguez: o instinto primaveril e a bebida narcótica. Seus efeitos encontram-se simbolizados na figura de Dioniso. Em ambos os casos, o *principium individuationis* acaba rompido e o subjetivo desaparece ante a violência eruptiva do humano-geral e, mais ainda, do universal-natural [...] Esta combinação caracteriza o ponto culminante do mundo grego: originariamente, só Apolo é deus da arte na Grécia e seu poder foi aquele que, de tal forma moderou Dioniso, que irrompia da Ásia, que pôde fazer surgir a mais bela aliança fraterna [...] Todos os instintos sublimes do ser (helênico) revelaram-se nesta idealização da orgia[7].

[7] La visión dionisíaca del mundo, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 2002, p. 21.

Em outro momento, n'*O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (*§ 7*), o autor reafirma que, tendo conhecido a essência das coisas, após a experiência letárgica, o homem dionisíaco sente nojo do mundo: "Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, como uma feiticeira salvadora, com seus bálsamos, a *arte*; só ela é capaz de converter aqueles pensamentos de nojo sobre o susto e o absurdo da existência em representações com as quais se poder viver: o *sublime* como domesticação artística do susto, e o *cômico* como alívio artístico do nojo diante do absurdo".

Embora devedoras de idéias como as que aqui expostas, provenientes do século XIX, as noções e os ideais do surrealismo se opuseram ou conservaram uma clara distância das principais correntes filosóficas do início do século XX. E, salvo quanto à psicanálise, afastou-se ele até mesmo das demais correntes da psicologia.

Seria tentador estabelecer relações entre o vitalismo (intuicionismo, élan vital) de Bergson e certas concepções radicalmente subjetivas do surrealismo, como o "modelo interior", a "abstração da realidade" ou o "automatismo do pensamento", inscritas entre os princípios estéticos do movimento. No entanto, seria confundir as reservas de Bergson perante o pensamento científico, ou mesmo o seu antiintelectualismo, com posturas irracionalistas. O que o filósofo reivindica com essas reações é a importância da consciência, da intuição imediata, contrapostas ao raciocínio ou à inteligência, faculdades predominantemente simbólicas ou linguísticas que funcionam por análise e síntese. Logo, de modo exterior aos entes e deles extraindo apenas um conhecimento relativo. Em sua opinião, "a inteligência e a intuição representam duas direções opostas do *trabalho consciente*: a intuição avança no próprio sentido da vida, enquanto a inteligência caminha num sentido inverso"[8]. Isto é, no sentido do inorgânico. A inteligência foi feita para pensar a matéria, o sólido. É a faculdade principal do *homo faber*. "A natureza, negando ao homem instrumentos pré-formados, dá-lhe uma inteligência, isto é, o poder de inventar e construir um número indefinido de instrumentos"[9].

---

[8] *L'évolution créatrice*, Paris: Felix Alcan, 1939, p. 289.
[9] *La pensée et le mouvant*, Paris: Felix Alcan, p. 76.

A intuição tem um valor insubstituível porque brota da vida, da experiência imediata, e eleva-se a uma essência e a uma totalidade. Constitui uma visão do interior e, na verdade, inefável das relações, dos processos e dos objetos. Podemos

> distinguir duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa. A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista em que nos colocamos e dos símbolos pelos quais nos exprimimos. A segunda não se prende a nenhum ponto de vista e não se apóia em nenhum símbolo. Acerca da primeira maneira de conhecer, diremos que ela se detém no *relativo*; quanto à segunda, onde ela é possível, diremos que atinge o *absoluto*[10].

Este absoluto é aquilo que dura ou permanece, apesar de contínuas mudanças. E a duração pura "exclui toda ideia de justaposição, de exterioridade e de extensão"[11]. Ao élan vital (impulso original, fluxo permanente, instinto, assemelhado à Vontade de Schopenhauer) alia-se a inteligência, este guia de ação, para que, fundidos, se chegue à intuição, forma privilegiada de captação da essência do real, ou seja, da ação e do devir permanentes.

Mas ainda que o intuicionismo de Bergson mantenha a atividade conceitual em segundo plano, também não valoriza a representação e, consequentemente, a aparência artística: "nenhuma imagem jamais reproduzirá o sentimento original que tenho do escoamento de mim mesmo [...] Àquele que não for capaz de se dar a intuição da duração constitutiva de seu ser, nada seria capaz de fazê-lo, e os conceitos menos ainda do que as imagens"[12].

A fenomenologia, inaugurada com as *Investigações Lógicas* de Husserl, teve por finalidade fundamentar com a máxima precisão, de um modo neocartesiano, as investigações filosóficas e científicas. Para tanto, o método

---

[10] *Introdução à Metafísica*, *Obras Incompletas*, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 13, (Coleção Os Pensadores).
[11] Idem, p. 16.
[12] Idem, p. 17.

exige uma *descrição pura* da realidade, entendida como aquilo que se oferece ao olhar intelectual, estando este aqui desvinculado de preconceitos prévios. Essa busca por uma verificação do "objeto em si", em seu caráter essencial, não submetido sequer ao tempo, reafirma, antes de tudo, o primado insubstituível da razão. O que exclui, *pour cause*, o subjetivismo e quaisquer tendências pessoais. Assim, a fenomenologia de orientação husserliana encontra na realidade da consciência e de sua permanente intencionalidade o tema privilegiado de suas preocupações. Se a consciência é uma intenção que se dirige para um objeto, então é o próprio objeto (e não apenas a sua aparência) que é dado à consciência. Por conseguinte, a consciência pode se pronunciar sobre o objeto intencionado, em conformidade com sua intenção, pois não há distinção aqui entre ser e aparecer. Ou ainda: o ser é correlato à consciência. Sendo a origem de todo significado, somente a consciência o atribui ao mundo e o faz aparecer como fenômeno (e não o inconsciente ou o estado onírico). Logo, o *cogito* constitui-se ou funciona em virtude de um *cogitatum*, de um sentido para si (que associações livres jamais seriam capazes de consolidar).

Foi necessariamente contra o relativismo subjetivo e a favor de uma "ciência filosófica universal e absolutamente válida" que a fenomenologia se manifestou de início, considerando a "Filosofia como Ciência de Rigor" (*Philosophie als strenge Wissenschaft*). Daí o conselho de Gaston Bachelard: "Somente uma filosofia em *estado de alerta* pode seguir as modificações profundas do conhecimento científico"[13].

A busca por métodos ou sistemas aparentemente sólidos de investigação epistemológica, que permitiu à ciência, além dos aspectos utilitários, despertar uma enorme atração intelectual, desembocou naturalmente em questões como: o que faz com que a inércia imaginada por Galileu, o evolucionismo de Darwin ou a relatividade de Einstein sejam consideradas "ciência", e não metafísica ou arte? Os novos positivistas tinham sugestões a fazer. E com elas, asseverou Bertrand Russell, "uma grande quantidade de misticismo, como o de Bergson, tornou-se antiquada"[14].

---

[13] *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris: P.U.F., 1951, p. 19.
[14] *História da Filosofia Ocidental*, São Paulo: Nacional, p. 404.

Do início à primeira metade do século XX, Russell talvez tenha sido o mais prolífico e um dos mais influentes filósofos fora dos círculos acadêmicos. Com ele (e George E. Moore) houve uma retomada do realismo e do tradicional empirismo britânico.

Entenda-se por realismo a concepção segundo a qual há coisas reais, independentemente da consciência. Mas as propriedades das coisas reais, captadas inicialmente pelos sentidos, existem apenas para uma consciência, que a elas reage de certo modo. Ou seja, a consciência é um fenômeno subjetivo e as coisas possuem, de seu lado, um caráter objetivo, o qual estimula a captação de certas qualidades pela percepção. Não só a realidade constitui o objeto privilegiado do conhecimento, como pode ser captada em seus aspectos subjetivos (no eu) e transubjetivos (fora do eu). Cabe à filosofia debruçar-se então sobre as ciências da natureza e, desvencilhada de noções metafísicas e idealistas, exercer uma atividade crítica, isto é, de submissão dos conceitos à análise lógica das proposições. Por exemplo, determinar se o uso do termo *é* aparece como predicado, como indicativo de identidade ou de existência, a fim de eliminar ambigüidades lingüísticas. No tocante ao empirismo, este significa que o conhecimento da matéria não é imediatamente acessível ao entendimento. Ele tem início antes e necessariamente nas sensações e, nesta fase, são captados os dados sensíveis (*sense data*, que, aliás, podem ser diferentemente percebidos por pessoas diferentes), e que se ligam entre si por relações de natureza lógico-racional (a lógica é *a priori* e, ao mesmo tempo, tautológica, apenas reafirmativa). Se assim não fosse, nenhuma idéia distinta poderia ser formulada, ainda que "todo conhecimento humano seja incerto, inexato e parcial"[15].

Como quer que seja, as concepções de Russell e, de modo geral, as do positivismo lógico do Círculo de Viena evitam critérios psicológicos e subjetivos e querem demonstrar que linguagem e natureza são, ambas, construções lógicas (a matemática se transcreve em termos lógicos dedutíveis, segundo Gottlob Frege) e podem, conseqüentemente, adequar-se a um conhecimento verdadeiro. Uma proposição, portanto, não constitui uma asserção

[15] Bertrand Russell, *Human Knowledge*: its scope and limits, New York: Simon and Schuster, 1948, parte IV.

cognitivamente dotada de sentido (nem falsa, nem verdadeira) a não ser que seja analítica (matematicamente desenvolvida) ou então submetida à verificação da experiência "impessoal".

Também o existencialismo, ou, mais corretamente, os existencialismos, não nos parecem servir de fundamento ao surrealismo, ainda que, como no caso de Bergson, pudessem sugerir alguns vínculos. Por exemplo, a constatação de que a existência é pura subjetividade e, portanto, seria o homem capaz de criar-se livremente, ou ter-se como projeto em seus próprios atos e desejos. Ou ainda o sentimento de que a vida se escoa em meio a ressonâncias de angústia ou de náusea (a insuficiência da realidade).

Começando por Heidegger, sabe-se, inicialmente, que para o filósofo o *Dasein* (o ser humano) jamais alcança a sua totalidade ou plenitude, permanecendo para sempre inacabado. Esta fonte de angústia o faz refugiar-se, normal e cotidianamente, numa impessoalidade ao mesmo tempo apaziguadora, medíocre e alienante. Impessoalidade que atiça a tagarelice contumaz e que serve de escudo à consciência (*Gewissen*) mais profunda.

Mas aqui está a diferença, comparada à "fuga" surrealista. A saída possível para Heidegger é uma atitude resoluta, determinada (a sua *Entschlossenheit*) e consiste na assunção *consciente*, por parte do *Dasein*, da temporalidade intrínseca e da angústia que lhe é pertinente. E este ato de corajosa lucidez ocorre em meio ao silêncio e ao êxtase pessoais.

Quanto à obra de Sartre, embora ela só tenha ganho notoriedade mais de uma década após o primeiro manifesto surrealista, parece interessante observar que seu pensamento tanto conflita quanto se parece coadunar com os princípios do movimento.

Na *Transcendência do Ego* encontramos a rejeição da idéia habitual de subjetividade, tão cara, justamente, aos românticos e aos surrealistas: "O eu (ego) não é um habitante da consciência. Não está na consciência, nem formal nem materialmente, mas sim fora, no mundo: é um ente do mundo como o eu de um outro"[16]. É em meio à multiplicidade, às diferenças e conflitos da realidade

[16] Jean-Paul Sartre, *La trascendence de l'ego*, Paris: Vrin, p. 42.

que o “eu” se percebe no mundo. A fenomenologia sartreana assevera que a consciência não assimila o objeto, mas sai de si para ir ao encontro do objeto; logo, ela se transcende para encontrar o objeto transcendente. A consciência, portanto, não se define por uma imanência, mas por sua intencionalidade, ou, melhor ainda, por um jogo de “intencionalidades transversais”, em fluxo. Com isso já se anuncia o aforismo segundo o qual a existência precede a essência. Também a emoção, ainda que se expresse como modificação mágica do mundo, no intuito de afastar os perigos ali existentes, não deixa de ser uma emanação ou modo de ser da consciência, do ser que deseja. A consciência funciona como espécie de manifestação frente a um mundo que ela nulifica. Pois qualquer objeto que se apresente à consciência *já não é consciência*. E o mesmo se passa com outra consciência que não a minha. Devo negar o outro para que ele exista, e vice-versa. Ora, esse jogo é radicalmente *cogitante*, reflexivo, e nada deve ao inconsciente. A escolha sempre livre a que estou condenado, o meu engajamento ou a construção de um sentido para a vida são fenômenos conscientes. Não é um estado inconsciente que move o meu desejo, mas o objeto desejável. Daí Sartre se ter referido ao “incompreensível conceito de inconsciente” e a todo fato psíquico como co-extensivo à consciência.

Naquilo que diz respeito mais diretamente às concepções artísticas, podemos observar, simultaneamente, traços comuns e opostos às idéias surrealistas.

Sabe-se que para Sartre a arte cria uma *necessidade*, isto é, um desenrolar previamente concebido ou um processo sob controle, tanto quanto uma finalidade prevista (ao menos nas obras artísticas anteriores a certos correntes modernistas, como a pintura ou a música aleatórias). Na obra de arte os “acontecimentos” ou as “formas” são propostas e dirigidas, corrigindo-se aquilo que, no âmbito imediato do vivido, é sempre *contingência*. Assim, a “escrita automática” surrealista ou se opõe à noção poética sartreana, ou não chega a constituir-se em verdadeira obra poética, permanecendo apenas como transcrição do que é sentido ou emotivamente experimentado, e de maneira “enevoada”. Por exemplo: “O parque, a esta hora, estendia suas louras mãos acima da fonte mágica. Um castelo sem significado rolava na superfície da terra. Junto a Deus, o caderno desse castelo estava aberto sobre um desenho de

sombras de penas e de íris. O Beijo da Jovem Viúva: tal era o nome da estalagem acariciada pela velocidade do automóvel e pelas colgaduras de relvas horizontais" (*Peixe Solúvel*, 1924). Torna-se evidente que em construções dessa natureza não se impõem uma *necessidade* nem um *significado* como os requeridos por Sartre. Sobretudo no âmbito da literatura, já que para o filósofo "a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele" (*O que é Literatura*?)

Sob outro ponto de vista, no entanto, a beleza – em conformidade com o texto *O Imaginário* – é um valor que não se encontra na realidade, e sim no âmbito da imaginação, no irreal, na representação. Segundo Sartre, há uma diferença entre imagem, conceito e percepção, embora sejam todas elas formas de consciência pelas quais um objeto nos é dado. Na percepção, o objeto só me é oferecido por *um de seus lados ou aspectos* (na percepção de um cubo, por exemplo, não consigo perceber todos os seus lados e ângulos, simultaneamente). Ainda assim, pela percepção podemos verificar a existência de várias relações possíveis do objeto, as quais serão definidas mais completamente pelo conceito. Assim, pelo conceito, apreendo a *totalidade do objeto*, sabendo que um cubo possui seis lados, oito vértices e vinte e quatro ângulos retos. A imagem mental, por fim, é *a mais pobre* das formas conscientes. Nada se pode aprender de uma imagem que já não se saiba anteriormente. A imagem, portanto, é uma *quase-observação* (*quasi observation*), a *observação presente de uma ausência que nada ensina*.

Ainda conforme o entendimento de Sartre, na vida imaginária, como as dos sonhadores mórbidos, foge-se do real, do conteúdo do real, da subordinação de nossos comportamentos em meio às nossas múltiplas relações, da imprevisibilidade dos acontecimentos, e justamente por isso jamais se pode chegar a uma situação satisfatória, de pleno contentamento, dado o abismo existente entre o desejo e a realidade.

Ora, é justamente pela imaginação que alcançamos a saída surrealista para a insuficiência do real, pois somente ali a beleza poderia ser livremente criada. Seja a imaginação *controlada*, como a defende Ferdinand Alquié, em *Philosophie du surréalisme*, isto é, a de um sonho acordado, em conformidade com o espírito médico da psicanálise, seja a imaginação da *irracionalidade,*

paranóica, avessa a quaisquer análises lógicas (Dali, Buñuel). “E, sem dúvida, é difícil de separar, no surrealismo, essas duas concepções da imaginação: elas se interpenetram e jamais se distinguem claramente”[17].

Aqui, uma pequena digressão: ainda que Alquié defenda uma proximidade muito estreita entre a concepção freudiana do inconsciente e as pesquisas de Breton, relativas ao papel da imaginação, o próprio Freud, em carta a Stefan Zweig, com data de 26/7/1937, opina a respeito dos participantes do movimento: são “loucos integrais, digamos a 95%, como o álcool absoluto”.

Retornando ao tema da imaginação, convém nos perguntarmos, ainda que a resposta seja concisa, sobre sua natureza psicológica.

Entre outras possíveis definições, ela constitui uma representação psíquica sensível, ou seja, a inteligência que opera por imagens. Embora possa ser, obviamente, estimulada pelo real, pelo objetivo ou exterior (imaginação reprodutora), possui como característica o não se subordinar inteiramente a eles (neste caso, temos mais precisamente a memória ou a imagem mnemônica, reprodução do visto, do vivido, do ouvido). A imaginação, pela liberdade com que se manifesta, dá formas próprias à criação intelectual e afetiva (imaginação criadora). Representa o mundo da consciência subjetiva e o dos desejos (inconscientes?), podendo incluir tanto os aspectos abstratos da inteligência como os da vida instintivo-emocional. É controversa a questão se é capaz de criar imagens provindas diretamente da necessidade e da sensação. Assim, por exemplo, que imagem concretizaria a saudade, a dor orgânica ou o contentamento de uma presença? Nenhuma? Qualquer uma? Algumas? Nos dois últimos casos, seriam imagens icônicas (decalcadas do real), simbólicas (arbitrárias, tais como cores ou formas geométricas), ou ambas, indiferentemente?

Uma espécie particular de imaginação, no entanto, tem muito a ver com os conflitos entre desejo e realidade: o *devaneio*. Sua elaboração esquiva-se à dicotomia proveniente da insatisfação ou da insuficiência do real. Ele se postula

[17] *Philosophie du surréalisme*, Paris: Flammarion, 1955, p. 177.

como uma conversão de estados afetivos, de ideias ou mesmo de ideais, em forma fantasiosa, realizando-se tanto no estado de vigília como nos sonhos.

Se empregássemos aqui a nomenclatura freudiana, diríamos tratar-se do "sonho diurno", pois suas operações psíquicas atuam de modo semelhante ao do estado onírico. A literatura, por exemplo, seria, caracteristicamente, um devaneio. E na história do surrealismo, sabe-se inclusive da importância exercida pela personagem de Spitteler – *Imago* –, a mulher que satisfaz a todos os desejos, em substituição à amada real, mas indiferente ao herói Viktor.

Ora, para que o movimento pudesse ir além das manifestações artísticas e relacionar-se com a vida em sociedade, seria pertinente a assunção de uma filosofia ou de uma ideologia política. Adotemos, pois, como verdadeiramente importante a afirmação de Breton (*Point de jour, L'amour fou*) segundo a qual o surrealismo manteve-se fiel à tentativa de superar as antinomias entre o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo, o consciente e o inconsciente. O que também quer dizer, "a penetração do mundo pela via oculta", "a detecção de um novo fantástico", "a criptoestesia lírica do submundo". O poder do imaginário seria a chave para aquela síntese buscada, pois, no fundo, Breton "se propõe a modificar a condição social, e está atento à condição humana. Se ele se prende à linguagem, é para identificá-la com o homem, para com ela fazer, conforme o dito de Maurice Blanchot, a liberdade humana agir, manifestar-se"[18]. Ou ainda, em outras palavras, as de Octávio Paz, para quem "Reencontrar a linguagem natural é retornar à natureza, antes da queda e da história: a poesia é o testemunho da inocência primeira"[19].

Se é a partir da esfera imaginária que o surrealismo se "propõe exprimir o funcionamento real do pensamento [...] na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral", então não poderia ser outra a sua escolha político-ideológica, a não ser a utopia libertária do anarquismo, uma insubmissão generalizada a convencionalismos éticos e sociais, a lógicas e domínios econômicos, a interesses políticos grupais. Embora se apresentasse como movimento filosoficamente materialista e

[18] *Entretiens*, citado por Alquié, op. cit., p. 197.
[19] *André Breton ou la recherche du commencemnet*, *L'art*, n. 32, 1967.

ideologicamente anticapitalista e revolucionário, as tentativas de aproximação com o comunismo, por via do partido francês, evidenciaram profundas discórdias de princípios e de objetivos. Uma convergência que foi, no entanto, desejada até mesmo por Walter Benjamin, mas que se mostrou, no mínimo, ingênua:

> A realidade conseguirá superar-se, na medida em que o exige o manifesto comunista, apenas quando nela o espaço físico e o imagístico se interpenetrarem tão profundamente que toda a tensão revolucionária se transforma em uma comoção nervoso-física coletiva e que todas as comoções nervoso-físicas da coletividade se tornem descargas revolucionárias. Neste momento, são os surrealistas os únicos a compreender as exigências do Manifesto (o de Marx-Engels), correspondentes aos dias de hoje[20].

Do que foi exposto até aqui, podemos formar um quadro-resumo contendo os seguintes aspectos:

1) a própria denominação de "surreal" indica uma recusa e o desejo de se ultrapassar e reconstruir as realidades material e espiritual, tal como historicamente se têm apresentado, com todos os seus conflitos e limitações;

2) essa ânsia de liberdade e de completa manifestação do "eu" provém, em grande medida, da filosofia e da mentalidade românticas, com a força do subjetivismo que as caracterizam;

3) na qualidade de *necessidades*, a vontade e os impulsos naturais são incontornáveis; há, portanto, componentes que escapam à racionalidade ou são inconscientes no comportamento humano;

4) os sonhos e os estratos psicológicos mais profundos, quando exteriorizados sem as injunções racionais ou conceituais, expressam a verdadeira realidade, que se encontra subjacente;

[20] O Surrealismo, *Obras Incompletas*, São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 85, (Coleção Os Pensadores).

5) consciência e intenção, na fenomenologia de Husserl, são condições *sine qua non* do verdadeiro conhecimento. E realizar a intenção (*Erfüllung*) exige um processo áspero de análise cognitiva, o que não é a perspectiva surrealista.

6) por fim, foram-lhe profundamente estranhos os espíritos contemporâneos do positivismo, do pragmatismo, do realismo analítico e o da ciência aplicada, esta aqui tão cara, por exemplo, aos futuristas;

Por consequência, na concepção surrealista a *verdade* encontra-se num pensamento (se assim se pode chamar) predominantemente desvinculado de critérios racionais; a *beleza* se expressa sobretudo em materiais sensíveis do inconsciente e dos impulsos vitais; e o *comportamento ético* manifesta-se como subjetividade livre, radical. A verdade, o belo e o bem adquirem contornos de devaneios ideais, crenças louváveis e mesmo necessárias, inclusive para que haja projeções pessoais, engajamentos coletivos e utopias históricas.

Mas o que se deixa de perceber aí é que toda fantasia, quando convertida em *realidade*, tende a adquirir a insuficiência, os constrangimentos, os limites e as necessidades que lhe são inerentes, ou seja, próprias à materialização e à adoção de uma forma concreta.

Relacionam-se a esse desacordo (realidade *versus* devaneio) as observações de Adorno registradas em um de seus últimos escritos, *Teoria Estética*, segundo as quais

> a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o *estado perene de não-liberdade no todo* [...] a sua autonomia começa a ostentar um momento de cegueira, desde sempre peculiar à arte. Na época de sua emancipação, este momento eclipsa todos os outros, apesar ou por causa da ausência de ingenuidade a que já, segundo Hegel, não mais se pode esquivar [...] a arte condena-se a outorgar ao ente e ao existente uma promessa num Outro, reforça o sortilégio de que se quis libertar a autonomia da arte. De uma tal promessa é já suspeito o próprio princípio de autonomia: ao pretender pôr uma totalidade exterior, uma esfera, fechada em si mesma, esta imagem é transferida para o mundo em que a arte se encontra e que a produz [...] Só em virtude da separação da realidade empírica, que

> permite à arte modelar, segundo as suas necessidades, a relação do Todo às partes, é que a obra de arte se torna Ser à segunda potência. As obras de arte são cópias do vivente empírico na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante[21].

Para concluir, sentimo-nos propensos a acreditar que as noções de arte e de ação imaginativa, no caso surrealista, ecoam com mais semelhança, embora de maneira modernista, evidentemente, as análises de Schopenhauer sobre a metafísica do belo.

Em sua opinião, a arte possui uma capacidade soteriológica, isto é, salvacionista ou libertadora (*Erlösung*), ou ainda de reconstrução de um mundo distinto da realidade cega ou, no caso surrealista, "racional, prosaica". Esta última atitude, na opinião do grupo, é causa de "horror, fruto da mediocridade, do ódio e de presunção rasteira" (Manifesto, 1924).

Se o estado estético, em Schopenhauer, configura uma intuição de arquétipos puros, ele assim se caracteriza justamente porque faz desaparecer o princípio de razão. Um objeto natural contemplado ou a criação de uma obra estética destaca-se do cotidiano e da efemeridade que lhe é própria, permitindo que o sofrimento se afaste da consciência empírica ou imediata. Ao se desvencilhar das representações que a razão constrói, na forma de conceitos, a intuição recupera a sua inocência e, com ela, o prazer sensível. No estado estético, a liberdade se afirma porque se desgarra da Vontade cega e, assim, a supera. Por isso é Arte, e não apenas Vida.

Numa versão surrealista, poderíamos substituir a intuição de Schopenhauer por imaginação e inconsciente, e ambos continuariam a ser veículos para os mesmos fins. Mas jamais saberemos se o gosto modernista pela provocação, pelo escândalo, pelo *non-sense*, o ilógico, pelo narcisismo, *aurait épaté le bon bourgeois* que foi o filósofo alemão.

---

[21] *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, p. 11-15, (Coleção Arte e Comunicação), grifos meus.