

ALQUIMIA DA IMAGEM: COLAGEM SURREALISTA E MELANCOLIA EM WALTER BENJAMIN

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9254

*Lucas Fier*¹

Resumo: A colagem representa para o Surrealismo tanto uma técnica artística, comum no contexto das vanguardas, como um elemento fundamental da sua poética para a composição das imagens, que encontram sua potência na aproximação entre duas ou mais realidades distintas e incompatíveis. Definida por Max Ernst como “alquimia da imagem visual”, o efeito visado da colagem surrealista é o curto-circuito da percepção comum, capaz de criar um estranhamento frente à vida cotidiana e habitual. O presente trabalho tem como objetivo propor uma relação da colagem surrealista com o conceito de melancolia apresentado por Walter Benjamin, compreendendo-a como procedimento alegórico, e analisar a sua conexão com a “organização do pessimismo” enquanto “melancolia revolucionária”.

Palavras-chave: Surrealismo, Colagem, Melancolia, Alquimia, Walter Benjamin.

Abstract: For Surrealism, collage represents both an artistic technique, common in the context of the avant-garde, and a fundamental element of its poetics for the composition of images, which find their power in the rapprochement between two or more distinct and incompatible realities. Defined by Max Ernst as “alchemy of visual image”, the intended effect of surrealist collage is the short-circuiting of common perception, capable of creating a strangeness in the face of everyday and habitual life. The present work aims to propose a relationship between surrealist collage and the concept of melancholy presented by Walter Benjamin, understanding it as an allegorical procedure, and analyzing its connection with the “organization of pessimism” as “revolutionary melancholy”.

Keywords: Surrealism; Collage; Melancholy; Alchemy; Walter Benjamin.

Resumen: Para el surrealismo, el collage representa a la vez una técnica artística, común en el contexto de las vanguardias, y un elemento fundamental de su poética para la composición de imágenes, que encuentran su poder en el acercamiento entre dos o más realidades distintas e incompatibles. Definido por Max Ernst como “alquimia de la imagen visual”, el efecto buscado del collage surrealista es el cortocircuito de la percepción común, capaz de crear una extrañeza frente a la vida cotidiana y habitual. El presente trabajo tiene como objetivo proponer una relación entre el collage surrealista y el concepto de melancolía presentado por Walter Benjamin, entendiéndolo como

¹ Artista e pesquisador. Doutorando em História pela UFPR - na linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa. Possui Mestrado em Artes pela Universidade Estadual do Paraná e graduação em Licenciatura em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (atual UNESPAR). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4452155544946097>. E-mail para contato: lfier2@gmail.com.

un procedimiento alegórico, y analizando su conexión con la “organización del pesimismo” como “melancolía revolucionaria”.

Palabras Clave: Surrealismo; Collage; Melancolía; Alquimia; Walter Benjamín

INTRODUÇÃO

A colagem surrealista, ou *collage*², como chamou o seu criador, teve início quando o pintor alemão Max Ernst começou a recortar fotografias e ilustrações de periódicos, romances, catálogos e livros científicos, entre outros, e a colá-los de maneira a produzir imagens múltiplas e contraditórias. A partir destas imagens Ernst produziu três fotonovelas, ou “romances-colagem”, como ele designou: *La femme 100 têtes* (A mulher 100 cabeças) de 1929, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Sonho de uma jovem que quis entrar no Carmelo) de 1930, e *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais) de 1934 (FABRIS, 2020 p. 155).

O método não era, em si, novo. A colagem já vinha se desenvolvendo no contexto da produção artística modernista desde, pelo menos 1912, com o *papier collé* de Pablo Picasso, bem como por dadaístas e construtivistas (FABRIS, 2003). Max Ernst, porém, produziu algo diferente: uma paisagem onírica e intrigante, repleta de disjunções e lacunas tal como o sonho e a memória, governada por uma atitude irracional.

Tanto que o próprio Ernst oferece uma descrição da colagem surrealista em *Dicionário abreviado do Surrealismo* de 1938, no qual ele diz, no verbete *collage*: “É algo como a alquimia da imagem visual. O milagre da transfiguração total dos seres e objetos, modifiquem ou não o seu aspecto físico ou anatômico.”³ (ERNST in BRETON; ELUARD, 2003 p. 30 – tradução nossa).

André Breton também percebeu a potência da colagem para os objetivos do Surrealismo, reconhecendo a possibilidade de utilizá-la sem que ela se destinasse a lograr efeitos estéticos “de compensação”, como meros substitutos da pintura (BRETON, 2002 p. 26). Neste sentido, cabe ressaltar que a pintura tradicional primava pela organicidade dos elementos representados, ao passo a fotomontagem permitia manter a independência destes elementos.

Desta forma, tendo como base o conceito surrealista de colagem, e sua associação com a alquimia, propomos uma relação do Surrealismo com a melancolia, em uma reflexão embasada por Walter Benjamin. Para tanto, resalta-se as significações históricas da melancolia analisadas em *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), no qual este conceito é compreendido como um estado de luto mediante um mundo fragmentado.

A partir dessa perspectiva a descrição de Max Ernst sobre a “alquimia da imagem visual” poderá ser interpretada em termos que revelam o caráter melancólico do Surrealismo. Para tanto analisaremos a seguir o conceito surrealista de imagem.

Imagem e Melancolia

Para Sérgio Lima (1995 p. 421) o Surrealismo foi o único movimento intelectual contemporâneo a reivindicar a imagem em seus plenos poderes, isto é, em sua “primazia absoluta”. Como cita André

² Existe uma disputa em relação ao termo que deveria ser adotado para se referir à colagem surrealista. Alguns autores defendem o uso do termo original em francês “*collage*”, tal como o artista e pesquisador Sérgio Lima, a fim de manter sua especificidade conceitual.

³ “El milagro de la transfiguración total e los seres y de los objetos tanto si modifican o no su aspecto físico o anatómico”.

Breton no primeiro manifesto, para o poeta Pierre Reverdy (apud BRETON, 1985 p. 52), “a imagem é uma criação pura do espírito”.

Por esta razão o surrealismo propõe, em matéria de representação, uma ruptura com o mundo sensível, guiada pelas exigências da visão interior: “a obra de arte plástica ou se referirá a um modelo puramente interno ou deixará de existir”⁴ (BRETON, 2002 p. 4 – tradução nossa). Visão interior também conhecida como imaginação: “o surrealismo faz da imaginação o elemento principal da criação” (FABRIS, 2002 p. 146). Neste cenário, o mundo exterior passa a ser tão somente um suporte, um referencial a ser retrabalhado em função da imaginação, esta sim a verdadeira fonte de criação.

Na estreita relação entre imagem e imaginação, temos ainda um elemento fundamental: o desejo. “É da linguagem do Desejo que surge a Imagem” (LIMA, 2006 p. 25). Pois é o desejo a força propulsora da humanidade, reinante na esfera inconsciente. Na imaginação a imagem alcança e revela o desejo: “(...) a mente, ao encontrar-se idealmente afastada de tudo, pode começar a ocupar-se com a sua própria vida, na qual o alcançado e o desejado não mais se excluem (...)”⁵ (BRETON, 2002 p. 4 – tradução nossa).

Nem toda imagem, porém, tem o mesmo poder. A potência das imagens, a força pela qual ela revela o desejo, varia em função da sua qualidade poética. Para qualificar as imagens Breton (1985 p. 45) utiliza conceitos próprios do Surrealismo, como “beleza” e “maravilhoso” (*merveilleux*): “(...) o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo”. Mas o maravilhoso, segundo o poeta, não é sempre o mesmo: ele

participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as *ruínas* românticas, o *manequim* moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo (italico do autor).

O que qualifica poeticamente uma imagem, conferindo-lhe beleza e maravilha? Ao citar Pierre Reverdy, Breton destaca que a imagem, como criação do espírito, nasce da aproximação de duas realidades distintas e fortuitas, sendo tanto mais potentes quanto maior for a sua incompatibilidade, como uma “função da diferença potencial entre os dois condutores.” (BRETON, 1985 p. 70).

A prática artística que aproxima duas ou mais realidades distantes é a colagem: ela aproxima fragmentos de contextos distintos, de materiais não elaborados pelo artista, que anteriormente compunham a vida prática. Desta forma, o Surrealismo contém a colagem no âmago da sua poética, a partir de deslocamentos e conjunções desconcertantes, tais como o paradigmático encontro do guarda-chuva com a máquina de costura sobre a mesa de dissecação de Lautréamont.⁶

Segundo o filósofo Ferdinand Alquié (apud LIMA, 1995 p. 230), “o Surrealismo tenta quebrar a coerência das imagens estáveis que constituem o Mundo objetivo” para com isso, “reconciliar o desejo e a representação”, uma vez que a consciência comum os separa:

(...) aceitando definir o homem como o ser que imagina, vendo na imaginação o signo mais evidente de nossa liberdade, o Surrealismo espera submeter de novo aos poderes do desejo um conjunto de imagens que são constituídas, sobretudo, pela ruptura com o próprio desejo.

⁴ “the plastic work of art will either refer to a purely internal model or will cease to exist”.

⁵ “(...) the mind, on finding itself ideally withdrawn from everything, can begin to occupy itself with its own life, in which the attained and the desired no longer exclude one another (...)”.

⁶ Conde de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) foi um dos “poetas malditos” ligados ao simbolismo do século XIX que foram reivindicados por André Breton como ancestrais do Surrealismo.

A imagem se configura, assim, como uma espécie de “revelação”: ela é a percepção na qual se interpenetram sujeito e objeto (LIMA, 1995 p. 423), ao mesmo tempo em que revela a imagem do desejo inconsciente.

A qualidade poética que torna a imagem uma revelação não é encontrada exclusivamente na arte. Na verdade, ela é particularmente encontrada na vida, nos objetos do cotidiano, onde estes mesmos objetos se tornam disfuncionais, alheios aos seus contextos, estranhos e incomunicáveis.

Breton comenta sua frustração em procurar por imagens dessa natureza nas obras de arte, encontrando-as preferencialmente na paisagem urbana: “devo confessar que perambulei furiosamente pelos corredores escorregadios dos museus (...). Os encantos que a rua tinha para me oferecer eram mil vezes mais reais”⁷ (BRETON, 2002 p. 3 – tradução nossa). O filósofo Walter Benjamin (2014 p. 26) fez um comentário reafirmando este fascínio: “(...) nenhum rosto é tão surrealista quanto o verdadeiro rosto de uma cidade”.

O princípio da colagem na poética surrealista, o maravilhoso na imagem, se vale de um estranhamento, uma desconfiança em relação ao habitual, a consciência da lacuna entre os objetos e seus conceitos, dos significados e significantes. Este olhar desfamiliarizante pode ser entendido como contemplação melancólica, que vê tudo como ruínas (GENTRY, 2014 p. 40).

O desafio de “fazer uso” da melancolia é, portanto, análogo ao problema de como aproveitar o poder dissociativo do sonho e, ao mesmo tempo, despertar do estado de sonho para uma Surrealidade que supera e apaga a fronteira entre objeto e sujeito, realidade e sonho.⁸ (GENTRY, 2014 p. 43 – tradução nossa)

Walter Benjamin apresenta em diversas ocasiões, e talvez principalmente em suas teses Sobre o Conceito da História (BENJAMIN, 2014 p. 214), uma visão que não aderiria ao otimismo do “progresso” compartilhado por outros socialistas de sua época, mas, pelo contrário, nutria um pessimismo crítico, um sentimento de urgência, de eminência do desastre.

Em *O Surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia*, Benjamin (2014 p. 34) fala, acatando a ideia do até então poeta surrealista Pierre Naville, sobre a necessidade da “organização do pessimismo”. O pessimismo de Benjamin está muito longe de um pessimismo desmobilizante: trata-se de um pessimismo revolucionário, baseado na desconfiança em relação ao curso dos acontecimentos. Segundo o pensador franco-brasileiro Michael Löwy (2005 p. 25) esse pessimismo se manifesta como uma “melancolia revolucionária”.

O conceito parece contraditório, uma vez que a melancolia está historicamente associada à resignação, à inação e à acédia⁹. Contudo Benjamin e também outros artistas e pensadores modernistas do início do século XX, segundo Derrick Gentry (2014 p. 36), não viam a melancolia como exclusivamente fonte de passividade, mas sim como um recurso para “experimentação artística e a atividade revolucionária”.

Podemos conceber então uma primeira aproximação do surrealismo com a melancolia revolucionária a partir da contemplação melancólica dos objetos, especialmente aqueles que foram abandonados e que estão em ruínas. Para Walter Benjamin (2014 p. 25), Breton foi

⁷ “I must confess that I have stalked furiously through the slippery-floored halls of museums (...). The enchantments that the street outside had to offer me were a thousand times more real.”

⁸ “The challenge of “making use” of melancholy is thus analogous to the problem of how to tap into the dissociative power of dream while, at the same time, waking oneself from the dream state into a Surreality that overcomes and erases the boundary between object and subject, reality and dream.”

⁹ Acédia é um estado de apatia e imobilidade que historicamente foi relacionada ao sofrimento e à melancolia.

o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, (...) quando a moda começa a abandoná-los. (...) ninguém havia percebido de que moda a miséria, não somente a social como também a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformaram-se em niilismo revolucionário.

Benjamin (1984 p. 104) desenvolve o seu conceito de melancolia ao analisar um páthos melancólico próprio do século XVII, associado a uma visão de mundo que estabelecia uma distância praticamente intransponível entre a vida cotidiana e a fé, difundido tanto pela reforma protestante quanto pela contrarreforma, e que vê a natureza radicalmente privada de transcendência, “desprovida de Graça”, e uma história secularizada, decadente e destituído de fins: a história como tragédia.

Neste “campo de ruínas” as coisas perdem os seus significados, são desessencializados e, portanto, estão mortos. Compreendemos que tal sentimento teria sido um elemento presente no desenvolvimento da modernidade posterior, e se faz útil para entender os objetivos das vanguardas artísticas. Organização revolucionária do pessimismo e a “revelação” da imagem surrealista produzida através do choque estão ligados à esta fragmentação desessencializante.

Tais concepções e práticas têm, em suas raízes, a colagem, a montagem, as vanguardas artísticas e os ideais do romantismo alemão. Por esta razão falaremos sobre o procedimento da montagem e o seu papel no contexto das vanguardas artísticas pois, como filho do seu tempo, o Surrealismo encontra os seus fundamentos no curso do desenvolvimento da atmosfera intelectual revolucionária e disruptiva do início do século XX.

Montagem e Alegoria

A prática da colagem tem como procedimento técnico a montagem. A colagem e a fotomontagem estão intimamente ligadas à experiência da modernidade, representando uma prática nova no começo do século XX, que incorporava as mais recentes tecnologias da produção de imagem, e que por sua vez estava a cada dia mais presente na vida cotidiana (CHIARELLI, 2003 p. 71).

A partir de então a montagem passou a representar, nas diferentes linguagens, não apenas um procedimento técnico (indispensável no caso do cinema), mas sobretudo um princípio artístico (BÜRGER, 2017 p. 165-166) que viria a orientar a produção da arte de vanguarda. Segundo Peter Bürger (2017 p. 169) as vanguardas devem ser compreendidas a partir da inserção “de fragmentos da realidade” nas obras, rompendo a unidade do quadro e, conseqüentemente, com todo o sistema de representação artística como reprodução da realidade.

É importante ressaltar, contudo, que os elementos introduzidos no interior da obra eram especialmente elementos provenientes da indústria e do consumo de massas. Ao se referir a movimentos como cubismo e futurismo, Annateresa Fabris (2003 p. 11-13) utiliza a expressão “dimensão do real”, que teria sido introduzida na obra, não apenas porque teriam sido negados os materiais tradicionais da arte, mas aludindo também a uma realidade social, dando preferência à objetos e refugos do contexto cotidiano, especialmente o jornal.

A montagem e seus derivados são, portanto, produtos da modernidade, não apenas por sua poética compartilhar do ideário modernista as pretensões de superar o antigo sistema de representação e desejar produzir o novo; mas é ela mesma produto do desenvolvimento técnico (em especial a reprodutibilidade da imagem) da moderna indústria, de uma era em que as indústrias se automatizavam, as fotografias se multiplicavam em jornais e os aparelhos de rádios massificavam a informação e a propaganda de produtos de consumo, assim como a nascente indústria cultural.

O capitalismo do início do século XX é também a época das linhas de montagem e do fordismo e de um novo patamar para a automatização do processo produtivo. Os trabalhadores foram afastados ainda mais do produto das mercadorias que produziam, desqualificando, por um lado, o trabalhador, e transformando, por outro, as mercadorias em produtos massificados. Fato que, evidentemente, produziu profundas transformações em toda a cultura.

Este mundo de produção em massa alterou radicalmente o significado dos objetos numa reificação profunda e sem precedentes que atingiu todas as esferas da vida. Este não foi apenas o destino dos objetos, mas também das práticas com as quais eles estão sempre enredados. A produção em massa e a mercantilização liquidaram o que restava dos costumes ligados à produção local, exigindo que as pessoas construíssem o sentido das suas vidas através das compras e não da produção. Esta transição para um mundo de vida de consumo afetou não apenas objetos concretos, mas alterou ainda mais vigorosamente práticas simbólicas e estéticas¹⁰ (BANISH, 2013 p. 11 - tradução nossa).

Neste momento histórico, a colagem e a montagem foram formas pelas quais os artistas reagiram às novas condições sociais de massificação, reificação e consumismo. Para David Banish (2013 p. 12) estes artistas procuraram maneiras de refletir e combater os efeitos reificantes dessa nova cultura mercantil, resolvendo assim “o problema de dar sentido a um mundo pronto”.

Um dos elementos mais relevantes deste mundo novo para o fenômeno de reificação é a fragmentação dos métodos de produção. Faz-se interessante lembrar a teorização que Marx elaborou sobre este conceito em seus *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* de 1844, e que viria a ser publicada somente em 1932. De forma muito geral, a alienação se apresenta nesta obra como um estranhamento, um não pertencimento do trabalhador perante sua própria atividade. O trabalho alienado é o trabalho separado do seu usufruto, e fragmentado no próprio processo produtivo – processo que aliena o próprio trabalhador e se caracteriza como “alienação ativa”:

[O trabalhador] não se afirma no trabalho, mas nega-se a si mesmo, não se sente bem, mas infeliz, não desenvolve livremente as energias físicas e mentais, mas esgota-se fisicamente e arruína o espírito. Por conseguinte, o trabalhador só se sente em si fora do trabalho, enquanto no trabalho se sente fora de si. Assim, o seu trabalho não é voluntário, mas imposto, é *trabalho forçado*. Não constitui a satisfação de uma necessidade, mas apenas um meio de satisfazer outras necessidades. (MARX, 2004 p. 114 – itálico do autor).

Como o filósofo pôde desenvolver ao longo de sua obra, a alienação do trabalho está diretamente relacionada com outras formas de alienação, e se apresenta como uma humanidade cindida, fragmentada, que perdeu a si mesma e que almeja a restituição da sua integralidade.

A nova arte deste mundo fragmentado foi a arte de vanguarda que, para Peter Bürger (2017), tem na montagem um procedimento fundamental. Antes da vanguarda, a arte da sociedade burguesa é por ele designada como “arte orgânica”, na qual há unidade entre o todo e as suas partes: o geral e o particular se articulam sem mediações (BÜRGER, 2017 p. 128). Já a arte de vanguarda é por ele chamada “não orgânica” e que, pelo seu caráter fragmentário, a unidade entre o todo e as partes só

¹⁰ “This world of mass production radically altered the meaning of objects in an unprecedented and profound reification that reached into every sphere of life. This was not just the fate of objects, but also of the practices with which they are always enmeshed. Mass production and commodification liquidated what remained of folkways tied to local production, demanding people construct the meaning of their lives through purchases rather than production. This transition to a lifeworld of consumption affected not only concrete objects, but even more forcefully altered symbolic and aesthetic practices.”

ocorre através de uma mediação, isto é, uma atividade interpretativa cujo significado será estabelecido pelo artista ou pelo expectador.

Para desenvolver o conceito de obra de arte não orgânica Bürger usa como ponto de partida o conceito de alegoria que Walter Benjamin desenvolveu ao tratar do *Trauerspiel* em *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), mas que, na opinião de Bürger (2017 p. 155), só teria encontrado o seu objeto adequado na obra de arte de vanguarda.

O *Trauerspiel* foi um gênero teatral próprio do período barroco na Alemanha, que manifestaria de maneira exemplar a concepção lutuosa da história e da natureza do período, e que encontrava na morte o seu principal emblema: “O cadáver é o supremo adereço cênico, emblemático, do drama barroco do século XVII” (BENJAMIN, 1984 p. 242). O cadáver é o inorgânico, o desintegrado, o despedaçado. É a parte separada do todo, que sobrevive como ruína. Benjamin relembra a análise de Johann Winckelmann¹¹ a respeito de sua *Descrição do torso de Hércules no Belvedere de Roma*,

quando o inspeciona, num sentido totalmente anti-clássico, pedaço por pedaço, membro por membro. Não é por acaso que o objeto desse exame é um torso. Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue (BENJAMIN, 1984 p. 198).

A alegoria torna-se, assim, o procedimento de criação que se dá a partir do fragmento, do elemento isolado de seu contexto, mas que, no entanto, permite novas configurações e a construção de um novo sentido: “Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto” (ROUANET in BENJAMIN, 1984 p. 40). Este sentido, como ressalta Bürger (2017 p. 156), é sempre atribuído, jamais essência do elemento alegorizado.

A alegoria se apresenta como expressão da melancolia, absorto em sua contemplação sombria:

(...) a alegoria é o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite. (...) e é verdade que a fascinação do enfermo com o pormenor isolado e microscópico cede lugar à decepção com que ele contempla o emblema esvaziado (BENJAMIN, 1984 p. 207).

O conceito de melancolia em Benjamin é importante para a teoria das vanguardas de Peter Bürger, já que ele representa uma tentativa de fixar as coisas arruinadas em sua singularidade, tentando salvá-las do seu desaparecimento, e que, no entanto, é um procedimento insatisfatório “porque não lhe corresponde nenhum dos conceitos gerais de conformação da realidade”:

O devotamento ao sempre singular é destituído de esperança porque está vinculado à consciência de que a realidade, enquanto algo a ser conformado, escapa ao indivíduo. É natural que se veja, no conceito benjaminiano de melancolia, a descrição de uma postura intelectual do vanguardista, que não consegue mais, como antes dele o esteticista, transfigurar a própria carência de função social. (BÜRGER, 2017 p. 161)

Embora o conceito benjaminiano de alegoria seja bastante específico, a escolha do termo pelo filósofo não foi gratuita. Segundo Ismail Xavier (2013), a alegoria, em sua acepção básica (falar de uma coisa se referindo à outra), já traz em si uma fratura entre o conteúdo e a forma de uma mensagem, um sentido não manifesto:

Traz, portanto, um reconhecimento de que a linguagem, se é expressão, não é imediata, havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre

¹¹ Johann Joachim Winckelmann foi historiador da arte, teórico e arqueólogo alemão do século XVIII.

a fala e a experiência, em outras palavras, a mediação da espessura própria da linguagem em sua relação problemática com o mundo. (XAVIER, 2013)

Em outras palavras, o discurso alegórico contém lacunas e implica na incompletude. Tal incompletude leva o seu espectador à um esforço de decifração, uma tentativa de reunir os elementos dispersos para formar, ele mesmo, uma unidade (XAVIER, 2013). Pode-se dizer que o espectador participa, também em sua recepção, do procedimento da montagem.

No caso das vanguardas, sobretudo o dadaísmo, construtivismo e surrealismo, a arte não orgânica não se apresenta somente como um reflexo de um mundo fragmentado e de uma humanidade esvaziada: ao contrário, é um protesto contra ele e a possibilidade de superá-lo.

Benjamin, ao constatar a transformação social da arte, cuja gênese ele atribuía às transformações técnicas de reprodutibilidade da imagem, em especial à fotografia, viu a possibilidade da sua democratização, mediante o fenecimento do seu valor aurático¹² (BENJAMIN, 2015). Em *O Autor Como Produtor*, o filósofo propõe que um artista revolucionário, comprometido com a transformação da realidade, deve operar de acordo com certas condições da realidade imediata, o que inclui a dimensão técnica, não apenas para propagar ideias revolucionários, mas para mudar a arte em sua função social.

Benjamin ressalta o conceito de “refuncionalização”, criado pelo dramaturgo Bertold Brecht, que visava transformar os instrumentos de produção através do seu uso. Ele cita o dadaísmo, a fotomontagem de John Heartfield (BENJAMIN, 2014 p. 137) e o teatro épico do próprio Brecht, no qual uma das características marcantes seria a interrupção da ação, procedimento que teria se tornado familiar graças ao cinema, o rádio, a imprensa e à fotografia: “Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado” (BENJAMIN 2014 p. 143).

Colagem e Alquimia

Benjamin, ao propor o conceito de alegoria, resgata o termo de um antigo descrédito apontado pelos românticos alemães. Estes, por sua vez, acreditavam que o símbolo, por eles aprovado como procedimento legitimamente artístico, era capaz de fazer ver o universal no particular (ou a verdade no sensível). Já a alegoria, faria o movimento oposto e, como convenção, aludia ao universal através do particular, apenas uma ilustração do pensamento abstrato (ROUANET in BENJAMIN, 1984 p. 37; XAVIER, 2013). Sobre este tema Benjamin (1984 p. 182) afirma: “A introdução na estética desse conceito distorcido de símbolo foi uma extravagância romântica hostil à vida, que precedeu o deserto da moderna crítica de arte.”

Apesar da divergência em relação ao papel da alegoria, identificamos a existência de um ponto de convergência entre o romantismo alemão e as vanguardas artísticas: a pretensão de transformar o mundo através da arte. Para sermos mais precisos: as vanguardas, ao menos a partir do dadaísmo, propunham o fim da arte, isto é, a supressão da arte em sua especificidade: fundir a arte à vida e realizar uma identidade imediata entre ato e forma (RANCIÈRE, 2012 p. 30).

Nas palavras de Peter Bürger (2017) isso significava recolocar a prática artística em contato com a práxis vital. A arte, na sociedade burguesa, teria se autonomizado, sendo separada dos outros domínios da vida. Enquanto a práxis social no capitalismo havia se alienado, sendo submetida à “racionalidade-voltada-para-fins”, a arte tornada autônoma ainda preservava um elemento de liberdade, no qual o sujeito burguês “experimenta-se na arte como ‘ser humano’; nela, ele consegue

¹² A aura é uma distância, uma inacessibilidade, que conferia valor à obra de arte (BENJAMIN, 2015).

desenvolver a totalidade de suas capacidades (...)” (BÜRGER, 2017 p. 114). O objetivo das vanguardas artísticas era trazer essa liberdade à vida.

Tal ideal pode ser observado desde os pensadores do romantismo alemão, e em especial no filósofo e poeta Friedrich Schiller. Em *A Educação Estética do Homem* (2002) de 1975 o filósofo constatava a alienação da humanidade e a atribuía, sobretudo, à uma cisão entre a razão e a sensibilidade, promovida justamente pela divisão do trabalho. Schiller afirma que a solução para este problema estaria na arte, pois esta seria “filha da liberdade”, inclusive em sua dimensão política, e que para resolver o problema político do seu tempo (em que impera a tirania da “utilidade”) “é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade.” (SCHILLER, 2002 p. 22)

Pode-se dizer, portanto, que o discurso que viria a ser incorporado pelas vanguardas artísticas já estava sendo desenvolvido pelos românticos alemães. E o Surrealismo, por sua vez, pode também ser considerado um herdeiro do romantismo no século XX. Ele propõe uma arte transformadora, capaz de promover uma humanidade liberta, desalienada e íntegra em suas partes¹³.

Contra o racionalismo e utilitarismo do mundo capitalista, e manifestando o mesmo desejo de superar a cisão entre razão e sensibilidade, é a partir da concepção psicanalítica de inconsciente que Breton propõe a (re)união entre vigília e sonho (ou seja, entre consciência e inconsciente), estados contraditórios somente em aparência, mas que juntos dão acesso à “realidade absoluta”, a *surrealidade* (BRETON, 2018 p. 45).

As aspirações utópicas e revolucionárias do Surrealismo são influenciadas pelo romantismo também através de um sentimento de nostalgia, muito característico do espírito romântico do século XIX:

Nostalgia de um passado perdido – real ou imaginário -, o romantismo se opõe, com a energia melancólica do desespero, ao espírito quantificador do mundo burguês, à reificação do mercado, ao nivelamento de cunho utilitarista, e, sobretudo, ao *desencantamento do mundo.*” (LÖWY, 2018 p. 81 – itálico do autor)

Michael Löwy (2018 p. 83-84) fala em um “marxismo romântico”, que teria animado alguns autores do século XX (entre os quais o próprio Benjamin), que reconhece a nostalgia de um passado pré-capitalista “como um elemento essencial da luta pela transformação revolucionária do presente”.

E é também no espírito do romantismo que os surrealistas teriam encontrado inspiração na magia e ocultismo: o pensamento mágico como estado de revolta contra o mundo moderno e, ao mesmo tempo, contra a religião institucionalizada (LIMA, 1995 p. 80). Como uma “das operações humanas voltadas ao domínio das forças da natureza pela utilização de práticas secretas de caráter mais ou menos irracional”, como definiu Breton (apud LÖWY, 2018 p. 86), a magia se apresenta como forma alternativa à científica-moderna de conceber o mundo e a relação com as coisas, sem instrumentalizá-las, e capaz de reencantar o mundo.

Uma das formas destacadas de magia resgatada pelos surrealistas foi a alquimia. No *Segundo Manifesto do Surrealismo* Breton afirma: “Peço que observem bem que as pesquisas surrealistas apresentam com as pesquisas alquímicas uma notável analogia de afinidade (...)”, na qual se considera a verdadeira pedra filosofal¹⁴ a imaginação enfim liberta (BRETON, 1985 p. 151).

Voltemos então à definição de Max Ernst (in BRETON; ELUARD, 2003 p. 30) a respeito da colagem surrealista: “algo como a alquimia da imagem visual”. Aqui o artista caracteriza a sua prática como

¹³ Os surrealistas não acreditavam, contudo, que a arte seria capaz de revolucionar o mundo sozinha: esta seria uma aliada na tomada dos meios de produção pela classe trabalhadora. O mesmo não se dava no caso de Schiller, que por sua vez não acreditava na revolução.

¹⁴ A pedra filosofal seria um artefato mítico capaz de realizar a obra alquímica: a transmutação dos metais inferiores em ouro (ou, em sua interpretação não literal, o aperfeiçoamento da alma humana).

algo que vai além de uma simples analogia de um procedimento meramente visual, mas que se justifica como processo de transmutação.

O trabalho de transmutação era também chamado pelos alquimistas de “arte” (*ars*), ou “grande arte”: o trabalho sobre a matéria-prima para elevá-la à sua perfeição física e espiritual (ROOB, 2020 p. 14). A palavra “arte”, naquele contexto, não possuía a mesma conotação que possui na modernidade, mas a analogia dos surrealistas com a alquimia não poderia ser mais precisa: a sua “arte” (já no sentido moderno) agia sobre a matéria-prima do ser humano para transformá-la.

Neste ponto se faz interessante fazer um breve apontamento da relação da melancolia com a alquimia. A melancolia é um conceito que passou por diversas transformações ao longo da história, recebendo diferentes camadas de significação, em com interpretações médicas, teológicas, filosóficas e políticas.

Os primeiros atributos conhecidos da melancolia foram estabelecidos por Hipócrates (460-377 a.C.), que a definiu como tristeza e medo que “duram muito tempo” (RODRIGUES, 2017 p. 34). O médico e pensador grego propunha uma explicação fisiológica para tal estado: ela seria o resultado de um desequilíbrio entre os quatro “humores”, causado pelo excesso de bílis negra. A patologia também resultaria em “epilepsia, loucura furiosa (mania), tristeza, lesões cutâneas etc.” (MESSERSCHMIDT, 2020 p. 89).

A percepção da melancolia viria a se transformar a partir de uma interpretação dada por Aristóteles (384-322 a.C.) na qual, mais do que uma simples doença, seria um estado próprio de contemplação filosófica, comum aos homens excepcionais nas artes, na poesia, na política e na filosofia, entre os quais os próprios Empédocles, Sócrates e Platão (ARISTÓTELES, 2024).

A melancolia passou a ser marcada por uma dualidade e considerada simultaneamente, então, tanto um mal como a marca do gênio, capaz de contemplar o mundo em sua profundidade. Segundo Benjamin (1984 p. 170), a melancolia supunha um vínculo entre a genialidade e a loucura, que se manifestava principalmente no dom da profecia: “A concepção segundo a qual a melancolia estimula a capacidade profética vem da Antiguidade, através do tratado aristotélico *De Divinatione Somnium*.” (BENJAMIN, 1984 p. 170)

Ao longo da Idade Média, sob estreita ligação com o desenvolvimento do esoterismo ocidental, em contato com o pensamento árabe, foi estabelecida a correspondência astrológica entre a melancolia e Saturno, o planeta mais frio e distante, “responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior (...)” (BENJAMIN, 1984 p. 171-172). Saturno é também o deus do tempo, através do qual as coisas encontram corrupção e morte. Outrora soberano da idade do ouro, Cronos-Saturno foi derrotado pelo seu filho Zeus-Jupiter e aprisionado no Tártaro, sob a terra, onde passou a simbolizar o aspecto destrutivo do tempo, como Pai da Morte (ROOB, 2020 p. 171).

A “grande arte” dos alquimistas supunha um mundo constituído por uma matéria-prima, bruta e imperfeita, que precisava ser transformada. É também a alquimia herdeira de mitos gnósticos, nos quais o mundo era a criação corrupta do Demiurgo, e precisava ser reorganizado:

para curar o organismo enfermo do mundo, tem de conduzir as centelhas de luz divina, o ouro espiritual, até à pátria celeste através das sete esferas planetárias do cosmos ptolomaico e de regresso à pátria terrena. À esfera exterior de Saturno corresponde “a veste imunda da alma”, ou seja, o metal mais grosseiro, o chumbo (ROOB, 2020 p. 19).

Para os alquimistas, seguindo a doutrina das correspondências nos níveis do micro e do macrocosmo¹⁵, o “impulso demiúrgico e criador dos astros exteriores correspondia, no homem, a

¹⁵ Trata-se da crença de que os elementos que constituem o cosmos se correspondem, se representam e se influenciam mutuamente em diferentes níveis, tal como os astros (no nível macro) com características humanas (no nível micro).

capacidade criativa da imaginação” (ROOB, 2020 p. 20). Para Paracelso a imaginação é o princípio de toda magia: “Pela imaginação autêntica nós poderíamos transformar nosso corpo, nós poderíamos agir sobre o Céu” (LIMA, 1995 p. 350).

Isso nos conduz à valorização da imaginação pelos surrealistas, em sua “notável analogia de afinidade” com a alquimia: a imaginação criadora, reveladora do desejo, portadora da liberdade e operadora da transformação. A imaginação como faculdade, como potência de criação (e não como fantasia) teria o poder de conduzir a humanidade para a sua libertação.

Mas o trabalho alquímico deve ser realizado mediante determinadas etapas, entre as quais o *putrefactio*, o momento saturnino associado à morte. O retorno à idade do ouro da eternidade só é alcançado mediante a vitória sobre o tempo, e a imortalidade é alcançada *através* da morte. Por isso Saturno “se converteu no patrono dos alquimistas, o seu modelo identificador” (ROOB, 2020 p. 171).

Considerações Finais

A alquimia possui o sentido de reunir o que está fragmentado, de restauração da matéria-prima a um estado primevo. Esta restauração não se dá através de um simples regresso, mas de uma reconfiguração, no qual o seu processo está condicionado pela alternância entre dissolução e coagulação, e que cujo ponto culminante é a “conjunção” (ROOB, 2020 p. 26). Pode ser entendido, portanto, como um processo de montagem. A reintegração deve passar necessariamente pela fragmentação, e daí o caráter não-orgânico da obra surrealista:

Se o surrealismo se caracteriza, grosso modo, pela refutação do pensamento lógico cartesiano e instaura como sua matéria-prima principal a imaginação e o mundo onírico como modos de apreensão da realidade, a alegoria assoma como um instrumento eficaz à estética surrealista” (HODAS, 2019 p. 92).

A construção alegórica se presta ao rompimento da coerência simbólica e da transcendência, gerando um disrupção na percepção comum. “A collage é um curto-circuito de imagens aplicadas numa superfície sensível”, declarou Sérgio Lima (1995 p. 354), acrescentando que se trata de “uma operação que se dá nos diversos níveis do real”, e que ultrapassa os limites da linguagem (LIMA, 1995 p. 351-352).

O seu caráter alegórico, que desafia a ordem convencional das coisas (inclusive uma dissociação entre significados e significantes) permite o tipo de “desregramento de todos os sentidos” dito por Rimbaud e comentado por Breton (1985 p. 151) e que se dá, no choque provocado, em uma espécie de “embriaguez” que Benjamin (2014 p. 33) chamou de “iluminação profana”.

O surrealismo torna-se alegórico ao refutar a lógica das palavras e a possível harmonia da vida que deseja ser, antes de mais nada, una. A fragmentação, a exposição da história como declínio e a multiplicidade configurada por meio dos caminhos nebulosos insólitos do onírico nada mais são do que um modo alegórico de se enxergar a realidade e de dizer o plural em detrimento das amarras do uníssono. (HODAS, 2019 p. 100)

O trabalho da colagem, operado a este nível, é o trabalho do melancólico. Ele é animado por um desejo utópico de reintegração, mas fundamentado na constatação melancólica de um mundo em ruínas e por um trabalho de desconstrução de falsas totalidades.

Desta forma a melancolia se faz parte do trabalho surrealista, ainda como vínculo entre genialidade e loucura, como incitador da meditação profunda própria do enlutado, pessimista com relação ao curso dos eventos históricos, mas capaz de conferir o “dom divinatório” da revelação, a iluminação profana através da imagem.

Referências

- ARISTÓTELES. Problema XXX. Tradução de Elisabete Thamer. Disponível em: <http://www.pec.ufrj.br/ousia/trad_prob.htm>. Acesso em: 19 mai. 2024
- BANISH, David. Collage Culture: Readymades, Meaning, and the Age of Consumption. Amsterdã: Editions Rodopi B.V., 2013.
- BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão [tradução de Sergio Paulo Rouanet]. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [tradução de Gabriel Valladão Silva]. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2015. E-book.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura [tradução de Sérgio Paulo Rouanet]. 8ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2014.
- BRETON, André. Manifestos do surrealismo [tradução de Luiz Forbes]. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.
- BRETON, André. Surrealism and Painting [tradução: Simon Watson Taylor] Boston: MFA Publications, 2002. Título original: Le Surréalisme et la Peinture.
- BRETON, André; ELUARD, Paul. Dicionario abreviado del surrealismo [tradução de Rafael Jackson]. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. Dictionnaire abrégé du surréalisme.
- BÜRGER, Peter. Teoria das Vanguardas [tradução de José Pedro Antunes]. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. ARS (São Paulo), v. 1, p. 67-81, 2003.
- FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. História (São Paulo), v. 22, p. 11-58, 2003.
- FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. Revista USP, n. 55, p. 143-151, 2002.
- FABRIS, Annateresa. Os folhetins perversos de Max Ernst. Anuário de literatura, v. 15, n. 1, p. 154, 2010.
- GENTRY, Derrick. Agreeable Despair: Modernism and Melancholy. Dissertation submitted to the Graduate Faculty in English in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York. 2014.
- HODAS, Flávia Aparecida. Surrealismo e Alegoria na Filosofia de Walter Benjamin. Revista Garrafa, v. 17, n. 49, p. 89-102. 2019.
- LIMA, Sérgio. A Aventura Surrealista. Tomo1. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- LÖWY, Michael. Walter Benjamin: Aviso de Incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história" / tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das reses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. - São Paulo: Boitempo, 2005
- LÖWY, Michael. A Estrela da Manhã: Surrealismo e marxismo [tradução: Eliana Aguiar] 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- MARX, Karl. Manuscritos Econômico-Filosóficos [tradução de Alex Marins]. Editora São Paulo: Martin Claret, 2004.

MESSERSCHMIDT, Marcos Lentino. Pensar a melancolia: dos humores de Hipócrates ao pessimismo revolucionário de Walter Benjamin. Griot : Revista de Filosofia, Amargosa – BA, v.20, n.2, p.88-98, junho, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. O Destino das Imagens [tradução de Mônica Costa Netto]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RODRIGUES, Andreia Freitas. Dürer e o Tema da Melancolia. Revista Nava, v. 3, n. 1, p. 33-51, 2017.

ROOB, Alexander. O Museu Hermético: Alquimia & Misticismo [tradução de Tersa Curvelo]. Hohenzollernring: Taschen GmbH, 2020.

SCHILLER, Friedrich. A Educação Estética do Homem: numa série de cartas [tradução de Roberto Schwars e Márcio Suzuki]. 4ª Edição. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2002.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. Editora Cosac Naify, 2014.