

SURREALISMO E ALEGORIA NA FILOSOFIA DE WALTER BENJAMIN

Flávia Aparecida Hodas (Doutoranda em Letras pela UEL)

RESUMO

Conforme Walter Benjamin em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, por muito tempo, os estudos sobre a alegoria foram esquecidos devido ao seu caráter inferior se comparado ao símbolo. Para alguns críticos, enquanto o símbolo captava a realidade de forma universal, a alegoria era considerada um meio de dizer o outro e, por isso, era incapaz de representar a totalidade. Longe de ser apenas uma figura de linguagem cuja característica principal seja expressar ideias abstratas por meio de elementos concretos, a alegoria passa a ser observada, através do olhar benjaminiano, como um fenômeno estético que revela um mundo entregue ao caos. O presente trabalho tem como objetivo analisar a correlação, a partir da ótica benjaminiana, entre o pensamento alegórico e a estética surrealista. Ao fazer do mundo onírico, a fragmentação, a colagem e, sobretudo, a montagem de imagens inusitadas as suas principais matérias-primas para a criação artístico-literária, a alegoria assoma como uma das principais formas disponíveis à estética surrealista para suscitar o choque e promover, desse modo, uma libertação das amarras do pensamento lógico-racional.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Alegoria; Surrealismo.

ABSTRACT

For a long time according to Walter Benjamin, in *The Origin of German Tragic Drama*, the studies about allegory was forgotten because of its inferior characteristic when compared to the symbol. For some artists, while the symbol captured the reality in a universal way allegory have been considered as a means of saying the other and so it have been seen an unable figure to represent the totality. Allegory is not only a figure of speech whose main characteristic is to express abstract ideas from concrete elements. Quite the opposite according to the Benjamin's outlook it is an aesthetic phenomenon that reveal a vision of a chaotic world. The present work aims to analyze the relation between allegorical thinking and surrealist aesthetics from Benjamin's perspective. Using the dream world, fragmentation, collage and assemblage of disparate images as its main materials for artistic creation, allegory represents one of the main tools of surrealist aesthetics to promote shock and consequently the liberation of logical and rational thinking.

Keywords: Walter Benjamin; Allegory; Surrealism.

INTRODUÇÃO

Transitando por diversas áreas do conhecimento, como filosofia, política literatura, história e, até mesmo, teologia, o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin é cercado por conceitos diversos. Apesar do extensivo rol de trabalhos analíticos e críticos sobre a sua obra, muitos desses conceitos-chave que percorrem suas teorias ainda se mostram enigmáticos e provocam inquietações em seus estudiosos. Seja a partir da perspectiva sobre a modernidade, ponto fulcral de toda a sua filosofia, seja a partir de noções importantes como os da reprodutibilidade técnica da arte, da aura, da melancolia e da alegoria, todo esse rol de definições do pensamento benjaminiano se revela, sobretudo, como um arcabouço de conceitos fecundos e que, em última instância, possibilitam ao estudioso se enveredar por caminhos múltiplos para compreender as experiências do mundo moderno.

Em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, trabalho com o qual se pretendia obter a livre-docência, Benjamin (1984) se volta para a estética barroca a fim de lançar novos olhares sobre esse estilo, que vinha sofrendo preconceitos literários por inúmeros críticos até então. Denso e enigmático, permeado por citações e refutando posições de filósofos renomados, de Schopenhauer a Nietzsche, Benjamin procura analisar a estética barroca sob o olhar da alegoria. Longe de ser apenas uma figura de linguagem cuja característica principal supostamente seria a de expressar ideias abstratas por meio de elementos concretos, a alegoria é observada, por meio do olhar benjaminiano, como um fenômeno estético revelador de uma visão de mundo não somente típica do movimento barroco, mas que estará presente nas mais variáveis manifestações artísticas da modernidade, de Baudelaire as vanguardas artísticas do século XX. Em outras palavras, conforme José Guilherme Merquior, em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, “com o conceito de alegoria, polissêmico, aberto, histórico, hostil a todo gênero de monismo na interpretação da realidade, Benjamin explorou o mundo de Kafka, da montagem surrealista e da tragédia barroca” (1969, p. 110). A partir de Benjamin, portanto, a alegoria não se trata apenas de um instrumento expressivo da linguagem artística, porém, caminhando por campos muito mais amplos, ela se torna um modo de produção que reflete, de certa forma, a ausência de sentidos unívocos e incontestes.

Partindo das concepções benjaminianas, ademais, de críticos como Peter Bürger (1993) e José Guilherme Merquior (1969), pode-se observar que o conceito de alegoria possui uma

relação ao estilo surrealista. A fragmentação e a montagem, as tensões entre significante e significado, expressão e conteúdo e, além disso, a polissemia inerente ao fenômeno alegórico são algumas das perspectivas que passam a delinear os movimentos artísticos modernos e, em específico, a própria estética 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. A imaginação nada mais é do que um passaporte para dizer o outro e, conseqüentemente, um modo de dizer não contemplado pela lógica. Desse modo, a alegoria, ao subverter o sentido de totalidade e proclamar a derrocada do significado uno, oferece-se aos surrealistas como uma maneira de criar sentidos que se afastem de uma postura convencional e, muitas vezes, alienante.

ALEGORIA: BREVE APONTAMENTOS

No *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moises define a alegoria como um “discurso acerca de uma coisa para se compreender outra” (2004, p. 14). Aprofundando um pouco essa concepção, Flávio Koethe, descreve a alegoria como a “representação concreta de uma ideia abstrata” (1986, p. 6). Nesse sentido, cada elemento concreto, presente em textos, pinturas ou, até mesmo, em esculturas, remete, sob a perspectiva um outro significado que não o seu literal. Fácil seria se o conceito de alegoria aí se fixasse, mas, revelando-se muito mais complexo o campo pelo qual se estende, ele se mostra cheio de percalços e incertezas.

Na Antiguidade Clássica, a alegoria era analisada dentro do campo da retórica e era concebida como uma figura de linguagem. Conforme Koethe (1986), para Aristóteles, que se preocupava com o discurso e com a maneira pela qual ele poderia atingir o seu público alvo, a verdade por si só não era suficiente para se impor. Por isso, a retórica, juntamente a dialética, servia de instrumento expressivo para auxiliar na persuasão dos interlocutores. Partindo-se das concepções aristotélicas, segundo Koethe (1986), a alegoria, enquanto elemento retórico, era utilizada para levar ao público a exposição de uma verdade. As fábulas são exemplos disso, pois, ao se utilizarem de elementos concretos para comporem suas histórias, elas introduzem, na verdade, um outro discurso que não o literal, e é justamente por meio desse procedimento que elas buscam convencer os seus interlocutores. A partir dessa perspectiva, a alegoria, sob um estudo mais atento, revela, paulatinamente, camadas

mais profundas de significação. Longe de ser concebida apenas como o discurso do outro ou da concretização de ideias abstratas, a alegoria também pode ser utilizada como arma ideológica. Por trás de cada sentido alegórico, oculta-se um outro sentido, ou seja, uma “alegorização” da alegoria, como expõe Koethe (1986, p. 18). As fábulas assomam, diante dessas perspectivas, como textos ideológicos ao fazerem da alegoria um procedimento intrínseco à construção de seus sentidos: é por meio de elementos concretos que elas revelam, em última instância, discursos repletos de conceitos morais e, conseqüentemente, de orientações e modelos de conduta.

Atrelado ao caráter ideológico da alegoria, subsiste, no seu bojo, o caráter de convencionalismo. De acordo com Flávio Koethe, “a fetichização da alegoria pretende garantir, através do convencionalismo semântico de sua linguagem, o caráter ‘eterno’ da ‘ideia’ que ela representa” (1986, p. 21). Autoritária por excelência, por meio de elementos convencionais perpetuados em relação ao nível semântico, a alegoria torna-se a expressão de uma convenção. Assim, muitos críticos literários, e, até mesmo escritores, viram-na com maus olhos, por serem vazias e não causarem impacto exatamente pelo seu caráter convencional. Para os classicistas, a alegoria não se tratava de um meio de expressão, mas, por conta dos signos convencionais que se perfaziam em suas manifestações, era concebida enquanto mera ilustração.

Por muito tempo, conforme Benjamin, os estudos sobre a alegoria estiveram à mercê do esquecimento devido ao seu caráter inferior quando comparada ao símbolo. É a partir desses pressupostos, portanto, que o filósofo alemão busca captar a gênese da alegoria. Segundo Benjamin, “por mais de cem anos a filosofia da arte tem sido dominada por um usurpador que ocupou o poder durante o caos provocado pelo Romantismo” (1984, p.191). Ao mencionar esse usurpador, ele se refere justamente à sublevação do símbolo, que era concebido com maior prestígio no âmbito literário. O símbolo, para o filósofo alemão, contrapõe-se ao conceito de alegoria, formando, portanto, um polo de elementos opostos. Para Goethe, citado por Benjamin, enquanto a alegoria busca “o particular do universal”, o símbolo, por sua vez, vê no “particular o universal” (1984, p. 186). A concepção goethiana já revela, dessa maneira, alguns dos preconceitos estéticos que permearam a conceituação da alegoria ao longo dos séculos. A elevação do símbolo, enquanto instrumento expressivo, residia precipuamente na sua capacidade de captar o todo no particular, ou seja, a partir da experiência individual, o universal era expresso, formando, assim, o símbolo universal concreto. Além disso, para os escritores clássicos, havia no símbolo uma fusão entre sujeito

e objeto, estabelecendo uma harmonia entre o homem e a natureza. A alegoria, em contrapartida, é um recurso que representa o outro e, por conseguinte, é incapaz de representar a totalidade. Enquanto o símbolo é monista, a alegoria se apresenta pluralista e fragmentária. Neste sentido, José Guilherme Merquior, ao fazer uma análise sobre o símbolo e alegoria a partir do pensamento benjaminiano, conclui que:

O símbolo tem uma natureza plástica, porque é a condensação mediata na forma adequada; a alegoria, em vez disso, é temporal porque sempre exprime algo diverso do que se pretendia dizer com ela. Cifras do passado esquecido, as alegorias são marcas da História vista como “paixão do mundo”; como dolorosa e inacabada, significativa apenas na medida em que se arruína. As alegorias correspondem, no mundo das ideias, ao que as ruínas correspondem no reino das coisas. As alegorias pressupõem a fungibilidade do particular no mundo alegórico, cada objeto pode representar um outro. O universo concreto aparece desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros; nada merece uma fisionomia fixa. (MERQUIOR, 1969, p. 104-105)

A partir dos estudos benjaminianos, portanto, que a alegoria se delineia de forma mais aprofundada. Antes de ser concebida como mero meio de expressão, a alegoria se mostra muito mais complexa no pensamento de Walter Benjamin, sendo circunscrita através dos vários elementos que a configuram. A princípio, a alegoria deve ser compreendida não segundo uma visão unívoca, como pressupõem aqueles que a delimitam como mera expressão da convenção. Os elementos que a estruturam abrem múltiplas perspectivas para interpretações diversas. E é exatamente ao tirar o signo da sua totalidade de apreensão, que a alegoria o transfere para a fragmentação. As palavras não podem ser apreendidas como elementos bem delimitados, mas devem ser analisadas a partir da polissemia que é inerente ao fenômeno linguístico. Ao dizer o outro, o pensamento alegórico se abre para o plural. Nesse sentido, o caráter imediato e límpido do signo, seja ele linguístico ou visual, é refutado para que o enigma e a obscuridade se façam presentes. Nas palavras de Benjamin,

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao mediativo, por confuso que ele seja (BENJAMIN, 1984, p.198).

A melancolia também é uma característica marcante da alegoria, à qual se junta a perspectiva histórica que a delimita. De acordo com Walter Benjamin, em uma das principais passagens da *Origem do Drama Barroco Alemão*, a história, desde o princípio, é caracterizada

pelo seu caráter de sofrimento e malogro. Assim, “tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira” (BENJAMIN, 1984, p. 188). Em outras palavras, a alegoria representa a “facies hippocratica da história como protopaisagem petrificada” (BENJAMIN, 1984, p. 188), pois, sem a transcendência do símbolo, os pontos fixos que antes caracterizavam o mundo se desfazem e a história se mostra, sobretudo, como um mundo de perpétuas ruínas. O barroco é o princípio dessa visão a partir do aspecto sintomático da derrocada do sagrado estável em contraste com o mundo indefinido e cheio de mistérios. O homem barroco é melancólico, pois o distanciamento das coisas e seus significados geram um sentimento de fastio perante um mundo onde não existem mais pontos fixos para se guiar. Em outras palavras,

O poeta barroco não consegue mais distinguir nenhum desígnio divino no caos do mundo e, à beira do abismo do desespero, se reequilibra pela confissão, interpretando a vertigem que o submerge como uma espécie de prova ex-negativo da insuficiência da razão e da necessidade da fé. [...] A alegoria é a figura privilegiada deste movimento de redemoinho, que no fim, vai até destruir-se a si mesma ou, então, salvar-se pela traição de sua mais profunda tendência (GAGNEBIN, 1994, p. 44)

Embora Benjamin analise o conceito de alegoria dentro do âmbito barroco, as características que o delineiam são cruciais para se entender a própria modernidade e, principalmente, o fenômeno das estéticas vanguardistas. A alegoria passa a ser observada não somente como uma figura de linguagem, mas uma visão estética que confere às manifestações artísticas modernas um *modus operandi* do próprio fazer artístico:

a alegoria cava um abismo entre o sujeito clássico, o objeto e a significação. A alegoria serve para revelar a modernidade, na medida em que nela o sujeito perde a sua capacidade de afirmar a sua identidade, os objetos perdem a sua essencialidade e assumem a forma de reificação e de fragmento, e a significação das coisas tem a marca indelével do distanciamento e do estranhamento. O capitalismo moderno é o cumprimento da destruição do sujeito clássico e do objeto haja vista que, diante das leis de mercado, não existe mais sujeito soberano, o mercado domina tudo, inclusive o mundo da arte (SANTOS NETO, 2007, p. 40).

A ausência de uma identidade estável, um premente sentimento de mal-estar em um mundo que se revela cada vez mais hostil, alienante e a eclosão das duas grandes e destruidoras guerras mundiais fizeram com que os símbolos perdessem seus valores quando se tratava de fixar as bases da realidade enquanto elemento uno e totalizante. A fragmentação, a visão da história enquanto declínio, as ruínas do passado, o tédio ou o *spleen* de sujeitos que se veem imóveis perante a fungibilidade mundana e a caducidade de sentidos unívocos são

temas que encontram terreno fértil nas estéticas vanguardistas e fazem da alegoria, diante dessas perspectivas, o meio mais adequado para uma tentativa de se compreender o mundo. Conforme Benjamin, Baudelaire, Kafka e os surrealistas captaram esses fenômenos da modernidade e souberam transpô-los para a suas obras artísticas justamente ao se utilizarem do pensamento alegórico.

SURREALISMO E O PENSAMENTO ALEGÓRICO

No livro *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger (1993) assinala que a diferença crucial entre as vanguardas europeias e os movimentos que as precederam reside justamente no caráter simbólico destes e no alegórico daquelas. Enquanto o sujeito clássico, que vê a obra de arte como um fenômeno orgânico, isto é, como uma conjugação harmônica entre a vida e a obra, os vanguardistas europeus, ao fazerem uso em larga escala de montagens e fragmentações, desestruturam a ilusão da totalidade e elegem a obra não-orgânica como ponto de referência para as suas criações. A partir dessas perspectivas, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Futurismo e o Cubismo, principais estéticas vanguardistas do século XX, instauraram uma ruptura com o modo tradicional de conceber a obra artística uma vez que fizeram de suas obras uma espécie de esvaziamento do sentido dos signos, isolando-os, fragmentando-os e, sobretudo, conforme aponta Bürger (1993), emprestando-lhes novos e inusitados sentidos.

Tendo surgido em Paris, entre o período que decorreu as duas guerras mundiais, o Surrealismo teve como anseio principal desestruturar e destruir a lógica do mundo burguês. O modelo lógico-racional cartesiano, em meio ao mundo conturbado pelas práticas capitalistas, perdeu o seu espaço como modelo incontestável para a compreensão da realidade e, dessa forma, as vanguardas europeias eclodem como novas formas de se observar o mundo, as relações do homem com a sociedade e, por conseguinte, a própria realidade. Nas palavras de André Breton, em seu *Manifesto do Surrealismo*:

O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-lo na resolução dos principais problemas da existência. (BRETON, 2001, p. 40)

Elencando o automatismo psíquico, a iluminação profana, a fantasmagoria e, sobretudo, o mundo onírico e inconsciente como formas experimentais para as suas criações, o surrealismo se afasta da construção de obras orgânicas e simbólicas que buscam a transcendência e, em contrapartida, impõem-se como modelos destrutivos e questionadores. O desprezo pelas formas acabadas e unívocas, o ridículo e o humor se transformam em instrumentos eficientes na medida em que servem de material artístico e, ao mesmo tempo, como práticas ideológicas que dialogam com um posicionamento político revolucionário. Para Benjamin, o surrealismo tende a “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (1987, p.32).

Nessas primeiras definições, o movimento alegórico já se faz perceptível nas manifestações surrealistas. O surrealismo é uma arte fragmentária, pois tanto os sonhos como o inconsciente não são íntegros, mas entrecortados por lapsos e relances. Se o sujeito clássico se pautava numa atitude racional para captar a realidade objetivamente, o surrealismo provoca uma ruptura como o método tradicional, antevendo nele a impossibilidade de apreensão pelas vias do racional e do lógico. Nos poemas de Paul Éluard, nos romances de André Breton, ou nos filmes surrealistas, como em *Um cão Andaluz* (1929), dirigido por Luis Buñuel e Salvador Dalí, o que se observa é uma atitude de captação de singularidades fragmentárias. Se a alegoria tira o signo, seja ele linguístico ou visual, do seu conceito original e abre-o para a impossibilidade de se conceber um sentido uno, o surrealismo se torna um movimento alegórico por excelência. Ao remover cada imagem do seu contexto usual e ao transferi-la para novas possibilidades de sentido (e, inclusive, para ausência deste), o surrealismo ancora-se nos patamares da polissemia, onde o concreto expande-se e se pauta, por fim, no múltiplo. Em outras palavras:

O artista que produz uma obra orgânica (passaremos a chamar-lhe classicista, sem pretender dar com isso introduzir um conceito da arte clássica) maneja o seu material como se fosse algo de vivo, respeitando o seu significado conforme a forma que tomou em cada situação concreta da vida. Para o vanguardista, pelo contrário, o material nada mais é que isso: material. A sua actividade principal consiste apenas em acabar com a ‘vida’ dos materiais, arrancando-os ao contexto onde realizam a sua função e recebem o seu significado. O classicista vê no material o portador de um significado e aprecia-o por isso, mas o vanguardista só vê nele um sinal vazio, pois é o único com direito a atribuir significados. Deste modo, o classicista maneja o seu material como uma totalidade, enquanto que o vanguardista separa o seu da totalidade da vida, isolando-o e fragmentando-o. (BÜRGER, 1993, p. 119).

O material trabalhado pelos surrealistas assume perspectivas bastante peculiares. Seja em quadros, filmes ou em romances, como o *Camponês de Paris*, de Louis Aragon ou em *Nadja*, de André Breton, as imagens justapostas e contínuas exilam-se de seus sentidos originais e assumem direções semânticas diversas. No filme *Entreato* (1924), por exemplo, a fixação em determinados objetos típicos do mundo moderno como, por exemplo, canhões, máquinas, rodas e uma infinidade de outras imagens recorrentes na ideia de progresso servem de instrumento para provocar uma ruptura com o mundo burguês e, por meio de imagens fantasmagóricas e oníricas, opera-se uma apropriação crítica dos objetos que se alastram no decurso do filme e, conseqüentemente, uma abertura para outros dizeres, para outros sentidos, para o alegórico, em suma.

Diante de um mundo que se revela despojado de sentidos absoluto, todas essas imagens pertencentes a um suposto mundo de progresso despem-se da aura costumeira que as cinge e, em contrapartida, as relações inusitadas pelas quais elas aparecem diante dos olhos dos artistas surrealistas, repletos, muitas vezes, de ironia, comicidade e, até mesmo, de excentricidade, mostram a falência dos sentidos vindos do primado da razão. Nesse sentido o símbolo perde a sua razão de ser e somente a alegoria dá conta de testemunhar a falência de sentido.

No artigo, “O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia”, Benjamin (1987) sublima a “iluminação profana” dos trabalhos surrealistas. A superação de categorias que tendem a alienar o sujeito, como a religião ou a moral burguesa, seria ocasionada por esse tipo de iluminação. Para Walter Benjamin, “a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através de narcóticos. Ela se dá numa ‘iluminação profana’, de inspiração materialista e antropológica” (1987, p.23). Por meio do choque, suscitado pelas imagens descontínuas e fragmentárias, pelo pessimismo, como aponta Benjamin (1987), provindo da desconfiança sobre os próprios destinos da literatura, e de todo um arsenal que tende para a devastação e, ao mesmo tempo, para o fascínio diante dos signos esvaziados de sentido, o surrealismo opera uma expansão espiritual, não por meio de um viés religioso, mas, ao expor suas imagens insólitas e inusitadas, procura promover uma conscientização crítica sobre a realidade humana. Assim, ao despir-se das categorias lógica-rationais, o surrealismo faz da alegoria um meio pragmático e ideológico para “arrancar o pensamento de uma servidão cada vez mais dura, repô-lo no caminho da compreensão total [e] restituir-lhe a pureza original” (BRETTON, 2001, p. 154)

Alguns dos objetos apanhados pelos surrealistas são, portanto, elementos atravessados por fortes demarcações históricas e que, por um olhar alegórico, podem mostrar a ruína da sociedade. Seja o *flâneur* que capta com fascínio os movimentos da cidade conturbada, seja por meio das imagens desconexas de objetos que mostram, sobretudo, mercadorias do mundo capitalista, todos esses fragmentos mostram as ruínas históricas da própria modernidade. A história da salvação, conforme aponta Benjamin (1984), em *Origem do Drama Barroco Alemão*, cedeu seus espaços para a história natural. Se antes havia a consolação na certeza da salvação eterna e da redenção humana, por outro lado, o mundo moderno, embora tivesse esperança na ideia de progresso, revelou-se como um tempo marcado pela falência de qualquer sentido que antes pudesse amparar a vida humana. As ruínas e os destroços desse mundo decaído são captados pelo pensamento alegórico, o qual atesta, em última instância, a própria falência do homem e da sua linguagem. Nesse sentido, interpretando o pensamento sobre a alegoria em Walter Benjamin, Bürger afirma que:

A segunda interpretação, a da estética da recepção, que Benjamin dá do conceito de alegoria (a alegoria mostra a história como história da natureza, ou seja, como história fatal da decadência) parece admitir uma transferência para a arte de vanguarda. Se se toma o comportamento do eu surrealista como protótipo de atitude vanguardista, verificamos que na base dessa conduta está a redução da sociedade à natureza. O eu surrealista pretende restaurar a originalidade da experiência encarando como natural o mundo produzido pelos homens. Desde modo, a realidade social fica protegida contra a ideia de uma possível transformação. A história feita pelos homens reduz-se a história natural quando se petrifica numa imagem da natureza. A grande cidade experimenta-se como natureza enigmática, onde o homem surrealista se move como homem primitivo se movia na verdadeira natureza: em busca de um sentido que os acontecimentos ocultam (BÜRGER, 1993, p. 120-121)

Uma segunda interpretação dada ao pensamento alegórico, sob a perspectiva benjaminiana, relaciona-se à concepção de história enquanto declínio, que gera, por sua vez, sujeitos melancólicos. O alegorista é, essencialmente, um melancólico. Na obra *Melancolia I* (1514), de Dürer, esse sentimento fica claramente exposto ao se observar que os objetos que norteiam o anjo melancólico não lhe causam mais fascínio algum, mas, pelo contrário, suscitam-lhe o fastio. Os seus olhos, que não encontram no alto a salvação divina e, na terra, o paliativo científico, apenas direciona o seu olhar para o horizonte com enfado. Os surrealistas também se instauram em meio a essa melancolia frente aos objetos advindos do mercado capitalistas e da moral burguesa. Mas, ao contrário da atmosfera trágica que envolve

o sujeito barroco, os surrealistas contornam a melancolia com outros aspectos. Conforme Bürger,

No caso da alegoria, no entanto, parece possível, considerando os modos de produção dos produtores, encontrar semelhanças entre o alegórico barroco e o alegórico vanguardista. O que Benjamin designa por melancolia é uma fixação singular, destinada ao fracasso porque não corresponde a nenhum conceito geral da formação da realidade. A devoção por cada singularidade é desesperada, pois implica, a consciência de que a realidade se escapa como algo que se encontra em contínua formação. É natural que se tome o conceito de Benjamin como uma descrição da mentalidade do vanguardista, a quem, ao contrário do esteticista, está já vedado transfigurar a própria carência de função social (BÜRGER, 1993, p.120).

Apropriando-se dos objetos com humor, ironia e, sobretudo, com um fastio inexorável diante de um mundo pautado no anseio do progresso, os surrealistas fazem da visão melancólica sobre a insuficiência da linguagem racional um pressuposto para enveredar por caminhos múltiplos de construção de imagens e sentidos. A despedida da realidade pautada numa visão lógica-cartesiana faz com que todos esses objetos sejam desmistificados. A destruição dos sentidos usais que os envolvem assoma como uma ferramenta importante para gerar impacto sobre as multidões.

Alegoria e surrealismo, portanto, possuem pontos de interseção na medida em que o fragmentário, o múltiplo e o melancólico se perfazem em seu entremeio. Refutando qualquer limpidez da linguagem, em que o significado possua uma relação estrita com o seu significante, a alegoria se caracteriza não somente como uma ferramenta de expressão, mas enquanto um movimento que configura e reflete o mundo envolto pelo caos e pela destruição. O caos e as atribulações do mundo barroco e, por conseguinte, do mundo moderno, não podem ser entrevistados a partir do prisma instaurado pelas obras que se fazem do símbolo e da organicidade que prima pela totalidade elementos fulcrais de sua constituição. A alegoria, por sua vez, como aponta Benjamin, apropriando-se dos campos movediços que se instaura a linguagem, faz da sua manifestação uma estética, um modo de se fazer artístico. 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contrário do símbolo transcendente, que revela um mundo harmônico, a alegoria se perfaz como seu oposto, expondo a história como declínio, a realidade como essencialmente fragmentada e a melancolia como um sentimento frente a um mundo que, se, por um lado, está cercado de supostas evoluções e inovações, por outro lado, não deixa de transparecer a face da permanente ruína e destruição.

O Surrealismo se manifesta como arte alegórica à medida que apanha uma infinidade de imagens desconexas, esvazia-as dos seus sentidos originais e empresta-lhes outros, múltiplos e, sobretudo, insólitos e inusitados. As imagens fragmentárias, sejam oriundas dos sonhos ou do inconsciente, se, por um lado, operam uma fascinação diante da vida, por outro lado, não deixam de atestar a decrepitude do mundo lógico-racional. O moderno legou aos homens uma sociedade sem definições claras, sem identidades próprias e, por conseguinte, um mundo conturbado pelo caos. Apropriando-se desses objetos, destruindo as entidades convencionais que cingem os signos linguísticos, os surrealistas, utilizando-se da alegoria, removem sentidos consagrados pela sociedade burguesa e os transferem para outras possibilidades de sentido que, tendem, em última análise, a vivificar um olhar crítico. Por meio do choque, o surrealismo abre trilhas para um novo pensamento, despido dos grilhões da razão e liberto para alçar voos longínquos e reveladores sobre um outro modo de enxergar a vida humana, bem como todas as relações que a envolvem.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

BRETTON, André. **Manifesto do Surrealismo**. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Entreato. Direção: Rene Claire. Produção: Rene Claire. França, 1924, DVD.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. In: _____. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1994a. p. 37-62.

KOTHE, Flávio René. **A Alegoria.** Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin.** Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MOISES, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

SANTOS NETO, Arthur Bispo dos. **A interpretação alegórica do mundo na filosofia de Walter Benjamin.** Alagoas: Ufal, 2007.