

Alegorias benjaminiana: breves notas^{*}



João Batista Pereira¹

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
(UNILAB)

Resumo:

Centrado em demonstrar a presença da alegoria como recurso interpretativo, este artigo alude à sua permanência na contemporaneidade sob um novo parâmetro analítico. Comprometida desde a Antiguidade Clássica com a retórica e às normas seguidas pelos oradores, ela assemelhava-se a uma metáfora deslocada, primando pela correção e adequação do discurso. Essa finalidade foi transfigurada ao longo da Idade Média, quando seu uso esteve vinculado ao decoro e à moral, principalmente em fábulas e parábolas. Essa convenção foi alterada no Romantismo, onde encontrou seu ocaso, subjugada pelo símbolo. A partir da leitura proposta por Walter Benjamin, no drama barroco alemão, sua existência foi apreendida como recurso elucidativo do universo estético à luz do tempo social, apresentada como figura de linguagem atrelada ao contexto histórico. Refletindo esse espírito do tempo, a alegoria ganha novos contornos: à luz das experiências vivenciadas na precariedade de um mundo cambiante em seus valores, ela passa a ser vislumbrada como categoria indiciária da fragmentada representação do homem na modernidade.

Palavras-chave: Alegoria; Walter Benjamin; Modernidade.

Abstract:

Focused on showing the presence of allegory as an interpretive resource, this article mentions its permanence in modern times from a new analytical parameter. Committed since Classical Antiquity with the rhetoric and the rules followed by the orators, it was like a displaced metaphor, striving for clarity and appropriateness of speech. That purpose was transfigured throughout the Middle Ages, when its use was linked to decency and morality, a convention which was changed in Romanticism, when it met its demise, subdued by the symbol. From the texts proposed by Walter Benjamin, its existence was perceived in the German baroque drama as a resource illuminating the aesthetic universe in the light of social times, presented as a figure of speech tied to the historical context. Reflecting the spirit of the times, the allegory gets new shapes: with the light of experiences in a changing world of insecurity in its own values, it is now envisioned as an analytical category indicting the fragmented representation of the modern man.

Keywords: Allegory; Walter Benjamin; Modernity.

^{*} Recebido em 29 de junho de 2013. Aprovado em 16 de setembro de 2013.

¹ Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Professor Adjunto da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB).

Resumen:

Con el objetivo de demostrar la presencia de la alegoría como recurso interpretativo, este artículo intenta aludir a su permanencia en la época contemporánea mediante un nuevo parámetro analítico. Relacionada desde la Antigüedad Clásica con la retórica y las normas seguidas por los oradores, la alegoría se asemejaba a una metáfora dislocada que se destacaba por la corrección y adecuación del discurso. Esta finalidad se transfiguró a lo largo de la Edad Media, cuando su uso estuvo vinculado al decoro y a la moral, sobre todo en fábulas y parábolas. Esta convención fue alterada en el Romanticismo, donde alcanzó su ocaso subyugada por el símbolo. A partir de la lectura propuesta por Walter Benjamin en el drama barroco alemán, su existencia ha sido percibida como un recurso esclarecedor del universo estético a la luz del tiempo social, presentada como una figura retórica ligada al contexto histórico. Como reflejo de este espíritu de la época, la alegoría adquiere nuevos perfiles: las experiencias vividas en la precariedad de un mundo cambiante en sus valores, pasa a concebirse como una categoría que ofrece muestras de la representación fragmentada del hombre en la época moderna.

Palabras-clave: Alegoría; Walter Benjamin; Modernidade.

I.

Tributárias das atribuições sociais e econômicas que marcaram a cultura ocidental no século XX, as narrativas literárias foram transfiguradas temática e formalmente, refletindo o espírito de um tempo em que o descentramento do sujeito e sua inação se aliaram a uma representação fragmentária da vida. Anatol Rosenfeld contextualizou algumas causas dessas mudanças no livro *Texto e contexto*, traçando um paralelo entre a pintura e o romance moderno, delineados sob um *modus operandi* no qual fatores históricos concorreram para definir essas novas abordagens. Ele lembra que as artes plásticas exprimiram o fenômeno da “desrealização”, abandonando o mimetismo e recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica. A exemplo do impacto causado pela adoção da perspectiva na Idade Média, essa mudança atingiu

agudamente a pintura, principalmente a abstrata e não-figurativa: no expressionismo, a realidade foi usada para externar as emoções e visões subjetivas que dão forma à aparência; no surrealismo, ela forneceu elementos para apresentar a imagem de um mundo dissociado e absurdo, e, no cubismo, este mundo foi reduzido a formas geométricas, envolvido pelas múltiplas camadas da realidade.

No rastro dessas modificações na pintura, o crítico pondera sobre seu alcance nas narrativas literárias: enquanto naquela houve a eliminação do espaço ou da ilusão do espaço proporcionado ao observador, um dos traços que sombrearam os relatos foi a dissipação da sucessão temporal. Neles, a cronologia foi abalada: passado, presente e futuro fundem-se sob um mesmo crivo narrativo, dependentes de uma fabulação em que a causalidade se mostra escassa. Assediados por abordagens nas quais a metalinguagem e o ensimesmamento do homem preponderaram sobre uma estrutura narrativa alheia às canônicas unidades aristotélicas, espaço e tempo foram relativizados. Outrora aceitos sob a égide do absoluto, eles foram contestados ou suprimidos, questionando a capacidade de o homem impor uma direção à sua vida psíquica em um mundo que teima em não refletir o que é apreendido pelos sentidos. Como consequência dessas modificações plasmadas esteticamente, nesses novos caminhos nega-se o realismo que designava a tendência de reproduzir, ainda que de forma estilizada ou idealizada, a realidade (cf. Rosenfeld 1987).

O propósito de recuperar a analogia feita por Anatol Rosenfeld entre pintura e formas literárias busca destacar como as experiências vivenciadas pelo homem, na precariedade desse mundo instável e incerto, oferecem o escopo para valorar a alegoria como instância explicativa da vida no âmbito estético. Comprometida na Antiguidade com a retórica e a oratória, ao longo da Idade Média o seu conceito, uso e finalidade foram modificados, permanecendo na contemporaneidade sob um novo prisma analítico. Na leitura de Walter Benjamin, sua existência foi assimilada como artifício elucidativo do mundo objetivo à luz do tempo social, devendo ser compreendida em estreito liame com o contexto histórico. Refletindo esse espírito do tempo, a alegoria ganha novos contornos, capazes de revelar verdades encobertas que não representam as coisas como elas são, oferecendo uma versão de como elas foram ou poderiam ser.

II.

Uma via para iluminar um mundo tisonado por significações ocultas, distinguindo o que fica enclausurado pela história. Assim pode ser definida a alegoria, figura de linguagem que acompanhou o homem atemporalmente em sua busca de compreender a totalidade do universo antevisto, sempre, através da parte que o representa. A etimologia da palavra denuncia essa constante no conceito que a nomeia: ela fala de outra coisa e não de si mesma — *allos*, outro; *agorin*, falar, acepção predominante na Antiguidade Clássica.

Requerida para o campo poético, o seu uso foi estabelecido pelos mestres da retórica: “a alegoria, que nós interpretamos como inversão de sentido, é quem nos mostra uma coisa nas palavras, outra no sentido, e às vezes também o contrário” (Quintiliano 1944:115). Essa perspectiva ambivalente foi reiterada por Cícero, outorgando longa aceitação à leitura que a absorvia como uma metáfora: ela seria uma palavra que mudava de significado pela semelhança mantida com as outras, assinalando uma leitura diferente para um termo ou ideia, caracterizando-se pelo deslocamento do sentido encontrado. Nessas abordagens, o emprego da alegoria atendia a uma função pragmática: endossar o caráter moral, o encanto proporcionado ao texto ou substituir uma expressão própria ou equivalente, visando adornar o discurso.

O apreço por reiterar esse componente de moralidade na Antiguidade exerceu forte apelo nas artes literárias quando ela atribuiu à alegoria um sentido mais profundo e substantivo ao que era abstrato. O enigma da Esfinge colabora para a compreensão desse enquadramento. É sabido que a questão carecedora de decifração em Tebas — qual seria o ser que ora caminha com dois pés, ora com três, ou, ainda, com quatro, e que é tanto mais fraco quanto mais pés tiver — acolhe a solução em Édipo, citando o homem como resposta. O entendimento da narrativa grega depende de duas condições para se constituir como alegoria: não estar limitada a um fim pedagógico, atrelada aos preceitos morais vigentes à época; e não jogar com a significação metafórica, vedando-se produzir mais de uma leitura da

resposta dela abstraída. Para que o sentido alegórico do enigma seja apreendido, é necessário que as abstrações que o determinam sejam de apreensão imediata: no destino que acompanha Édipo, está contido um drama existencial humano. Se introduzirmos algum dado que possa desviar o leitor desta conclusão, seria construída uma metáfora e não uma alegoria. Como expressão própria do mundo antigo, a linguagem alegórica não possuía dinamismo similar à metafórica: esta era suscetível de variações semânticas mais profundas, não suportando a repetição de um mesmo significado ou dependendo de significados prefixados. Os hieróglifos egípcios, por exemplo, obedeciam a um processo imutável de decodificação, somente realizável sob um único desígnio: um olho simbolizava sempre Deus, um abutre designava a Natureza etc. (cf. Benjamin 2004).

Condicionadas por fatores sócio-históricos — o declínio da Idade Média, o Iluminismo, a Revolução Industrial, o saber científico, a laicização da sociedade etc. —, as possibilidades significativas da alegoria se ampliaram quando as exegeses dos colégios hermenêuticos foram abandonadas, notadamente aquelas vinculadas à escolástica e à literatura patrística. Elas encontraram na liberdade criativa de escritores e críticos literários uma resposta à unicidade que lhes caracterizava na poética clássica, limitadora do seu alcance interpretativo. A multiplicidade de sentidos abrigados na alegoria ganharia foro definitivo com a teoria da literatura do século XX, assimilada pelo combate às novas demandas estéticas provocadas pela

modernidade. Porém, seu estatismo conceitual ainda perduraria até o Romantismo, mantendo-se o imobilismo que a particularizava. O distanciamento das ambiguidades que lhe seriam caras no futuro continuou sendo condição fundamental para interpretar os textos clássicos e a Bíblia, mobilizada sob uma leitura teológica e respondendo à conjuntura dogmática requerida pela Igreja (cf. Ceia 2012).

Distintamente da conotação portada na Antiguidade Clássica, ao longo do medievo a alegoria percorreu caminhos tortuosos, tornando transparente o desconhecido: o uso das parábolas e fábulas e sua instrumentalização por teólogos que a ela recorreram para decifrar os livros bíblicos, ambas as circunstâncias dependentes de um ato hermenêutico para sua eficácia e efetividade. A aproximação com as fábulas e parábolas convinha por elas usualmente se reportarem a uma história ou situação com sentidos duplos ou figurados, sem limites textuais aparentes. A representação do leão e da rã, protagonistas da fábula de Esopo, dá margem para essa leitura: recorrentes como recurso didático e pedagógico na Europa medieval, a personificação e as prosopopeias aceitavam múltiplas leituras. Assim como na poética clássica, esses textos absorviam a alegoria, mais uma vez, sob um matiz moralizador.

Entretanto foi na apreensão das escrituras sagradas e perscrutando formas de aproximar o homem dos textos bíblicos que ela ganhou grande representatividade na história. Comprometida com o sentido mítico-maniqueísta impregnado nos ditames

religiosos, a alegoria auxiliou na elaboração das convenções da doutrina teológica: as epístolas de Paulo, que projetavam a Igreja como noiva, Cidade ou Arca, reforçam esse perfil dogmático. Santo Agostinho dá continuidade a essa tradição: a *Bíblia* deveria ser lida de forma alegórica. Dessa forma, no Velho Testamento, o Novo Testamento está dissimulado, e, no Novo Testamento, o Velho Testamento é revelado. Para o autor de *A cidade de Deus*, a busca da verdade não estaria apenas nas palavras: ela deveria ser concatenada com os acontecimentos históricos, não sendo ao homem permitido o conhecimento literal e imediato das Escrituras, só um segundo sentido poderia aproximá-lo da Verdade divina.

Nesse arco interpretativo que busca a compreensão e revelação do mundo a partir de vestes que acobertam a realidade, a literatura patrística estabeleceu novos horizontes com São Tomás de Aquino ao distinguir a alegoria teológica, distanciada do parâmetro que a tinha como artifício retórico, da secular, na qual a apreensão estética passa a se incluir. Sob essa ótica, vislumbram-se as concepções didático-cristã e figural. A alegoria didático-cristã pode ser identificada nas ações empreendidas pelo Cristianismo para a conquista dos crentes, cuja vertente teológica reporta-se a exegeses bíblicas que privilegiam o sentido literal das Escrituras. Como artifício pedagógico, ela prima pela integração da religião com o cotidiano, sublimando uma intenção de converter o homem, a exemplo dos autos medievais. Nesses ritos religiosos, a disposição dos personagens indicava a finalidade a ser cumprida em suas atuações: os anjos surgiam sempre

do alto, à direita, indicando celestialidade, enquanto os demônios, afigurados em Satã, ficavam à esquerda, emergindo das profundezas do inferno. Essa dicotomia entre o bem e o mal presidiu, como convenção, uma expressão religiosa realizada por personagens cujos atos deveriam ser notórios e exemplares. No campo em que a afirmação e manutenção do poder da Igreja Católica exigiam outras formas de comunicação com os cristãos, o mundo ibérico teve em Padre Antonio Vieira um dos seus mais expressivos representantes. Ele fez uso sistemático da alegoria em sua atuação como evangelizador, como se observa no excurso do *Sermão da Sexagésima*:

Notai uma alegoria própria da nossa língua. O trigo do sementeiro, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu; para o sermão vir nascendo, há-de ter três modos do cair: há-de cair com queda, há-de cair com cadência, há-de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas, porque hão-de de vir bem trazidas e em seu lugar hão-de ter queda; a cadência é para as palavras, porque não hão-de ser escabrosas, nem dissonantes, hão-de ter cadência; o caso é para a disposição, porque há-de ser tão natural e tão desafeta, que pareça caso e não estudo (Vieira 2006:102).

O caráter pedagógico ressaltado na dicotomia entre a virtude e o vício impregnada na alma do crente remete a uma época na qual os princípios morais se utilizaram da alegoria para disseminar lições edificantes. Como traço distintivo que acompanha essa concepção de mundo, destaca-se a conotação de abstração e opacidade do que se buscava traduzir, sem mediação com a realidade, caracterizando a representação que seria resgatada pelos românticos para explicar o seu declínio. Essa foi uma leitura predominante no didatismo

pretendido pelo Cristianismo, cuja contraparte profana encontra eco no nominado sentido figural da alegoria, também preocupada em decodificar e expressar a mensagem divina, mas assumindo como marca uma característica que seria explorada no futuro: o interesse e a concatenação com o mundo sensível e concreto.

Essa perspectiva secular encontra uma síntese na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Erich Auerbach assegura que o principal fundamento para compreender a arte dantesca é interpretá-la figuralmente, opondo-se às tendências espiritualistas e neoplatonizantes vigentes à época. Em outras palavras, abstracionistas. A forma recorrente de Dante representar a realidade, assevera o crítico, é estabelecer um nexos entre dois fatos ou pessoas no qual um deles não significa apenas a si próprio, mas igualmente ao outro, enquanto este compreende ou realiza o sentido do primeiro. Os dois polos da figura são separados, mas ambos se concretizam no tempo da escrita, unificados na corrente da vida histórica. Na plasmação figural, o significado de algo ou alguém é iluminado por outra coisa ou pessoa de caráter mais geral e espiritualizado: a figura de Adão se realiza na de Cristo, a de Eva, na da Igreja, etc. Todavia essa coisa ou pessoa são dadas como encarnações concretas e, importante, o mesmo parâmetro se aplica aos sinais terrenos requisitados para trazer à lume as semelhanças e diferenças nelas percebidas.

Assinalada como signo que faz parte do *modus* utilizado para transfigurar a realidade, o que Dante entende como significação

alegórica, Auerbach nomeia de figural. Entretanto, se nesse contexto a figura é alegoria, nem toda alegoria é figura. Esta é distinta da maior parte das formas alegóricas, em virtude da idêntica historicidade do significante com a coisa significada. Expondo em outras palavras: figura seria uma alegoria histórico-sensível, concreta, em oposição àquela cultivada desde a Antiguidade, voltada para um universo de abstrações, dissociada da realidade objetiva. Dessa modulação que assinala o encontro da alegoria com o mundo empírico, ressoa a contextura material requerida por Benjamin para deliberar sobre o viés estético que ela assumiria na modernidade. Se levarmos em conta que a mais recorrente das acusações feitas pelos românticos concerne ao seu abstracionismo, essa alegação fica relativizada quando ela é associada à categoria figural, a forma assumida com maior frequência no medievo (cf. Auerbach 1997).

Alcançando relevo na Idade Média, por elucidar a obscuridade enigmática dos textos bíblicos, a alegoria encontrou no Romantismo um movimento que suprimiu sua importância como recurso interpretativo da literatura. Essa negação teve em Goethe o seu maior entusiasta, elegendo o símbolo como referência que timbraria com maior acuidade a leitura do mundo a ser feita pela arte do seu tempo. Ele propunha que, como forma de representação, o símbolo implica uma captação plena do todo no particular; na perfeita harmonia entre homem e natureza; em um efeito comunicativo direto, que prescinde do comentário decifrador para o usufruto da poesia; no amor ao aspecto sensível, concreto, do representado, e na revelação de algo,

em última instância, inexprimível pela materialidade do mundo. Esse ideário retoma a *Estética*, de Hegel, onde o filósofo alemão defende que o símbolo possibilita a representação de uma ideia geral na obra de arte, resultando em uma significação verdadeira. De forma inversa e depreciativa, a alegoria é designada como uma representação secundária no conteúdo e na forma, gerando um modo deformado de correspondência entre o mundo objetivo e a arte. A possibilidade de o símbolo partir sempre de imagens poéticas para construir sua significação, externando uma visão de totalidade, clareza e harmonia, o distinguiria da alegoria, cujo fundo de interpretação seria o mundo histórico, divisado à luz das contradições e dualismos sintomáticos da modernidade (cf. Merquior 1969).

Jeanne-Marie Gagnebin (1980:73) sintetiza quão programática foi essa mudança ao lembrar que “a plenitude luminosa do símbolo se opõe, então, à deficiência e à ineficácia da alegoria, que não se basta a si mesma, necessitando recorrer sempre a um sentido exterior”. A cruz, imagem que recupera a morte de Jesus Cristo de forma imediata e transparente, articulando uma unidade harmoniosa de sentido, exemplifica o patamar alcançado pelo símbolo como artifício estético para os românticos. Como propriedade que lhe é inerente, ele transforma de forma imediata o fenômeno em ideia e esta em imagem, resultando numa significação eficaz e intangível, associando dois aspectos da realidade em uma unidade bem sucedida. Como recurso linguístico, o símbolo porta a capacidade de representar e, eventualmente, designar de forma secundária, indicando sempre uma

passagem do particular (o objeto) para o geral (o ideal), manifestação que capta o todo no particular. Através dele, há coincidência do sujeito com o objeto, uma harmonia deliberada entre a natureza e o homem, comunicação que prescinde de decifração e remete a um universo coeso e uniforme, exprimindo uma visão de totalidade.

Recuperado pelos românticos por traduzir uma significação exemplar do reino das ideias, será contra esse *modus operandi* na apreensão da arte que Walter Benjamin se volta no livro *Origem do drama trágico alemão*, opondo a alegoria ao símbolo. Como aludido anteriormente, em decorrência do sentido limitador que a acompanha, a alegoria porta uma designação primária de sentido, oferecendo uma significação somente percebida pela razão, explicitada através de uma alusão daquilo que se busca identificar no objeto. Ela depende, sempre, da transformação dos fenômenos em conceitos e estes em imagens, ficando o conceito limitado e suscetível de elaborações mentais para ser completamente compreendido e externado. Emanando obscuridade e ineficiência na visão dos românticos, sua existência resulta de uma relação arbitrada pela reflexão do homem, construída, obrigatoriamente, a partir de uma racionalização do intelecto. Diferentemente da cruz acima referenciada, a mulher vendada, que mantém e equilibra em sua mão uma balança, não traduz todas as implicações políticas, econômicas e sociais de forma direta e imediata, relacionando-a à Justiça; o alcance dessa significação pleiteia a tradução sensível do conceito que a

imagem porta, sendo improvável obter esse sentido no âmbito de uma mediaticidade (cf. Merquior 1969; Helena 1985).

À luz dessas digressões, o percurso desenvolvido no texto buscou situar sincronicamente alguns pressupostos contextuais nos quais se plasmou o conceito de alegoria. Na Antiguidade Clássica, estava comprometida com a retórica, regras e normas a serem seguidas, assemelhando-se a uma metáfora deslocada, primando pela correção, clareza e adequação da linguagem, visando persuadir e convencer os ouvintes. Ao longo da Idade Média, preponderou uma leitura pragmática, em consórcio com o decoro e a moral — a exemplo de sua utilização em fábulas e parábolas —, e na apropriação feita pela Igreja Católica, utilizando-a para reiterar a aproximação entre os mundos sagrado e terreno. E, no Romantismo, a alegoria encontra o seu ocaso, subjugada pelo símbolo, que atendia esteticamente à clareza requerida pelos poetas. Em meio às ascensões e quedas de que foi objeto, duas características foram perscrutadas por Walter Benjamin para deliberar sobre sua representação no drama trágico alemão e na modernidade: a ausência de uma mediação que contemplasse sua existência como recurso estético à luz do tempo histórico e a possibilidade de apresentá-la como um recurso polissêmico, hostil a uma interpretação fechada e monista da realidade.

III.

A discussão sobre a pertinência do símbolo e da alegoria como suportes teóricos para análise das narrativas literárias alcançou o século XX buscando a conciliação de ambos os conceitos. O campo ideológico no qual eles se moldaram buscou credenciá-los como artifícios para assimilar um universo social contraditório e incompreensível, no qual o sujeito depende cada vez mais do Outro para construir sua alteridade. O símbolo, adotado pelos românticos por responder poeticamente a uma improvável totalidade de mundo, na contemporaneidade foi questionado ante às demandas subjetivas requeridas para a compreensão de uma nova realidade, dependente e alicerçada em um lastro histórico. Mediante esse contexto, uma perspectiva alentada para a ascendência da alegoria na contemporaneidade pretende tê-la como consequência de condicionantes estético e ideológico: aquele, por absorver as novas formas de apreensão da arte, e este, pelo predomínio dos paradigmas marxistas, norteador de uma visão política do fazer literário. Como diretriz conectada com o espírito do tempo em meados do século XX — quando a expressão artística esteve vinculada a posturas político-partidárias — desenha-se um quadro que permite aludir às dissonâncias epistemológicas entre as ideias defendidas por Walter Benjamin e Georg Lukács, marco das divergências que elevaram a alegoria como critério explicativo para as contradições apresentadas na modernidade.

Contextualizando a emergência da alegoria a serviço de uma crítica que ultrapassou o literário, o debate entre os dois autores veio à tona tendo como pano de fundo as abordagens filosóficas da Alemanha dos anos 1930, onde Lukács, no livro *Realismo crítico hoje*, ignora o potencial estético-social das vanguardas literárias. Partidário de um marxismo ortodoxo, em cuja concepção a arte era vislumbrada como totalizadora do real, nesse olhar pairava a exaltação da Alemanha weimariana, do qual Goethe era o modelo a ser cultuado. Na pretendida totalidade harmoniosa e poliversa da obra realista defendida pelo crítico húngaro, a particularidade seria mediada pela estrutura do todo, submetida ao típico ou ao universal. O realismo exprimiria a organização aparentemente caótica da realidade, situação em que a organicidade do símbolo com o mundo representado seria solidária, acepção que remete à proximidade e devoção de Lukács à universalidade do Classicismo. Em conexão com essa idílica nostalgia, cujo pensamento estava voltado mais para o irrecuperável conceito de arte da Antiguidade Clássica do que para o potencial transfigurador das vanguardas do século XX, encontra-se, na sua teorização, um critério decisivo para valorar a forma de apreender a arte: a dependência de tê-la vinculado a um ideal político, o socialismo (cf. Eagleton, 1993).

Em sentido oposto, seguiu Walter Benjamin no que concerne à estética e à função que a alegoria exerce politicamente na elucidação do passado da e na história. Ao considerar os fundamentos históricos determinantes para uma correta fruição da arte, ele rememora que a

alegoria se consolida como componente no drama trágico alemão após o seu ressurgimento, a partir do século XVI, distinguindo-se da conotação perpetuada no medievo. Essa recuperação é tributária de um percurso no qual os eruditos do Renascimento se voltaram para a decifração de pictogramas no estudo religioso, imagens distintas dos signos fonéticos, que representavam um objeto ou conceito por meio de desenhos figurativos, a exemplo dos hieróglifos egípcios. Distanciando-se cada vez mais da escrita, o uso dos hieróglifos ultrapassou a expressão profana e adentrou o terreno do sagrado, quando a estilização da forma passou a expressar um conteúdo cada vez mais místico e metafísico, portando uma explicação esotérica, especulando sobre questões insolúveis, a exemplo da origem do pensamento divino, a criação do mundo, etc. O conceito de tempo na hoje clássica imagem do Oroboros, retomando uma serpente que engole a própria cauda, exemplifica o alcance dessa significação, como se o signo fosse a própria palavra de Deus: remetendo à eternidade, ela emula a ideia de movimento, continuidade, autofecundação e do eterno retorno, suscitando associações com o início, meio e fim da vida.

Como consequência dessa atitude de ordem prática (as trevas do conhecimento iluminadas por interpretações associadas à imagética, principalmente a religiosa), o hermetismo dos hieróglifos encontrou múltiplas ramificações. O seu desenvolvimento levou à criação das iconologias, nas quais as palavras foram substituídas por imagens do que se queria representar, os chamados *rebus*, dando

origem à emblemática, caminho no qual eles ganharam mais opacidade. Derivados do grego *émblema*, significando “o que está colocado dentro” ou “o que está encerrado”, os emblemas foram disseminados entre os séculos XV e XVIII, constituídos por uma imagem ou figura, considerada o seu “corpo”, para a qual convergia o preceito moral a ser transmitido; uma legenda ou título, a sua alma, lema ou mote, sentença frequentemente escrita em latim e que completava o sentido da imagem; e um epigrama, texto explicativo em verso ou prosa, interrelacionando os sentidos expressos pelo corpo e pela alma. A presença ou ausência de alguns desses elementos no emblema levam a classificá-lo como verdadeiro ou falso, quando detinha ou não um significado metafísico; e perfeito ou imperfeito, se nele se incluía corpo e alma. Por representar em termos concretos abstrações, conceitos e entidades de difícil assimilação, a exemplo das virtudes e pecados, ele encontrou um campo fértil nas mensagens que os santos buscavam transmitir, identificados com os atributos: a roda compõe o emblema de Santa Catarina, a espada, o de São Paulo, a cruz vermelha, o de São Jorge, entre outros. Como extensão dessa natureza sagrada, eles chegaram ao universo laico, disseminado pela nobreza. O rei francês Luis XIV corporificou essa adesão: identificado com o sol, sua existência terrena é assumida como uma representação divina, interpretação somente permitida pela complexidade de significações portadas pela emblemática.²

² Para melhor compreensão da emblemática como tema, recorri aos seguintes trabalhos: *Matraga: sua marca*, de Walnice N. Galvão, *Legenda Áurea*, de Jacopo de Varazze, e, *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, de Carlo

A receptividade da teologia para a obscuridade dessa escrita enigmática foi consolidando a apreensão de que a exegese daquela linguagem, o contato com aqueles códigos, dependentes em grande medida de figuras, desenhos e lemas, era prerrogativa dos eruditos, refugiados em um etéreo esoterismo destituído de contato com a realidade. A reafirmação desse método exegético para compreender textos laicos e sagrados demonstra quão distante se encontrava a alegoria que seria referenciada por Walter Benjamin no drama trágico alemão: distanciando-se da medieval e comprometida com uma representação figural do mundo, seus fundamentos interpretativos retornam à Antiguidade Clássica, cercada de um sentido místico, em contato com componentes sociais (cf. Benjamin 2004). Com uma leitura reveladora das limitações da emblemática, a crítica que esse padrão hermenêutico receberá será o *leitmotiv* da sua teorização: uma representação dissociada da realização dentro do tempo histórico.

Esse ressurgimento da alegoria se insere na estética quando a dramaturgia barroca é contraposta à clássica, concebidas como expressões situadas em universos espirituais distintos, carecedoras de valorações diferenciadas. O *corpus* das análises de Benjamin foram peças alemãs do século XVII, nominadas de literaturas mortas; algumas nunca encenadas, nas quais ele buscou distinguir o drama trágico da tragédia. O descentramento e desengano do homem na modernidade oferece o escopo para a sua reflexão: a tragédia, através da piedade e do terror, provoca a catarse purificadora; no palco, um

Ginzburg, todos constantes nas referências bibliográficas.

acontecimento único manifesta um conflito que está sendo julgado por uma instância mais alta, consubstanciada pelos deuses que manietavam os destinos humanos. O drama trágico, por sua vez, ainda mobilizado em sua composição temática pelos ditames da alegoria cristã, oferece a visão de finitude do homem marcado pela morte, encenado em um palco que não é um lugar real, sem portar nenhuma relação com o divino. Vivenciam esses dramas espectadores inseguros, submergidos na iminência do movimento da história, condenados a direcionar os seus pensamentos para problemas insolúveis, para os quais não vislumbram solução. A instância cósmica e os deuses, guardiões outrora capazes de formular julgamentos e proferir vaticínios, definham, revelando o desespero e desassossego do homem com a derrocada dos valores que antes o guiavam.

Ausente o didatismo medieval e sem monotematizar a dicotomia do Bem contra o Mal, a alegoria barroca tem, na metamorfose e na mutabilidade de expressão, a sua força, invadindo o mundo moderno sob uma nova perspectiva. É-lhe intrínseca a ambivalência entre perda e salvação, fragmento e totalidade, unidade e diversidade no dialético entrecruzar dos caminhos híbridos por ela promovidos. Nessa configuração contraditória, “o universo concreto parece desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros; nada merece uma fisionomia fixa. Mas essa mesma alusividade aos objetos torna-os magnos e atraentes; o mundo indiferenciado se converte num tesouro de sentidos” (Merquior 1969:105). Com a imagem da caveira e o divagante estado saturnino do melancólico, a alegoria

revela um modo ambíguo de ser através da concentração de estados emocionais marcados pela instabilidade, alternados entre a tristeza e a ostentação. Sérgio Paulo Rouanet reconhece a pertinência do pensamento de Benjamin quando ele aproxima o olhar alegórico do perfil divagante e atrabiliário do homem, em diálogo com o texto *Luto e Melancolia*, de Freud: “morrendo enquanto objetos do mundo histórico, as coisas ressuscitam enquanto suportes de significações alegóricas” (Rouanet 1981:11). A letargia do melancólico no enfrentamento do presente derivaria de uma relação mal resolvida que o acompanha: sua incapacidade de libertação do passado o leva a se sentir culpado, preservando uma incessante ltuosidade:

Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio: quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda (Benjamin 2004:147).

À luz dessa manutenção de vínculos incessantes do melancólico com o passado, Benjamin elabora conjecturas para consolidar sua leitura da alegoria como meio de recuperar outros ecos e versões de fatos petrificados pela história. Diferentemente do que a timbrava no medievo, quando sua ocorrência se dava mediante a necessidade de ser uma convenção e uma expressão, buscando estabelecer e codificar uma instável mensagem cristã, na estética barroca ela se assume como a expressão de uma convenção teológica já consolidada. A alegoria não é mais utilizada no sentido de disseminar e tornar

hegemônico um culto religioso: há tempos havia sido superada a diversidade de componentes sociais, ideológicos e culturais com que se debatera o Cristianismo na Idade Média, consolidado como uma visão de mundo já construída. A questão não era tornar cristão quem ainda não o era; mas, sim, eliminar com a arte o choque que perdurava entre a proposta reformista e a contrarreformista. Exigindo outras expressões artísticas para os dilemas de cunho religioso que agora surgiam, não havia mais uma única convenção cristã a ser imposta, mas a expressão mutável de uma crença já assimilada, questionada pela reforma iniciada por Martinho Lutero. Em resposta a esse contexto e contestando uma hegemonia religiosa agora abalada, a centralidade da alegoria barroca se desloca de Satã, que ficou represado na Idade Média, sendo invocado outro protagonista. A História, que, “em tudo quanto tem desde o início de inoportuno, de doloroso e de errado, se configura em um rosto, ou melhor, na caveira de morto” (Benjamin 2004:174), assume novos patamares no alvorecer da modernidade.

Segundo Benjamin, dispor da alegoria como suporte analítico nesses novos tempos se impõe pelas condições históricas com que o homem se defronta. Discordando da leitura lukacsiana, ele lembra que, desde o Barroco, nos damos conta de que estamos longe da interioridade não contraditória do Classicismo, espelho de um mundo fechado e uniforme em seus valores e conceitos, capaz de se expressar na singeleza e luminosidade do símbolo. Somos todos sobreviventes da destruição paulatina dos grandes valores antigos, aviltados e

transformados pela mercantilização da vida, envolvida permanentemente pela efemeridade que a caracteriza. O indizível que assedia o homem, sem que ele encontre respostas para as perguntas que o atormentam, sugere que cada fato notado, cada relação estabelecida, cada fulguração sentida, podem ter outros e outros significados. Para nos expressarmos coerentemente nesse universo de incertezas, a alegoria se configura, portanto, como um recurso de natureza exemplar: dizemos uma coisa sabendo que ela significa outra; remetemos, com frequência, a outros níveis de significação, quase sempre distintos daquele em que nos situamos. Na simbiose entre a estética e o social, para além de uma visão mecanicista da arte, enfatiza-se a principal função da leitura alegórica: valorar a arte, inserindo-a no curso do tempo histórico, revelando como os seus procedimentos desnudam as ruínas e escombros culturais que a atitude simbólica tende a ocultar, imaginando-as atemporais, como se portassem valores eternos, imutáveis e universais (cf. Helena 1985; Benjamin 2004).

Para Benjamin, a predisposição para resgatar acontecimentos sublimados pelo tempo e apagados pela história pela via alegórica encontrou no drama trágico alemão um veículo ideal, desvelando sua função para além da estética e alcançando a ideologia que a envolvia. Em sua crítica, foi apreendido o caráter ideológico não afirmativo da alegoria, com as implicações políticas e sociais afetas a essa visão de mundo, destacando o sofrimento, a opressão e a negatividade das peças analisadas, contrapondo-a ao símbolo, cujas propriedades

estéticas antecipavam uma ilusória totalidade: enquanto este pretende religar o homem à arte, sob uma questionável transcendência, aquela expressa a convenção concreta e material dos fatos assumidos pela história. Dissociada da imagem edificada pelos românticos, ela se converte em mantenedora da memória do mundo, tornando manifestas ações reprimidas e apagadas em cada época, utilizando resíduos e fragmentos abandonados no tempo. Em franca oposição ao símbolo, que tende a apresentar a arte atemporalmente, a alegoria opera em intimidade com o elemento deslocado, ignorado, perscrutando a contingência e o que foi esquecido na versão dos vencedores na escrita da história.

Convindo que essas digressões enfatizem a reabilitação da alegoria para assegurar sua valoração histórica e estética até o Barroco, qual o impacto, significado e função provocados por esse ressurgimento na literatura moderna? Um padrão replicado *ad infinitum*, desde fins do século XIX e por todo o século XX, por críticos literários foi reivindicar qualificações antiestéticas da arte, cujo caráter atomizado e desestruturado seria reflexo da conduta do indivíduo burguês, incapaz de ultrapassar, com o seu ponto de vista, o conjunto das leis sociais que o governa. Encontramos na poesia de Charles Baudelaire, antecipando um movimento que também alcançaria as narrativas, indícios dessa tendência ao fragmentário, ao insular: nela é estabelecido um paralelo entre o *spleen* e o estranhamento de sua lírica às nascentes formas de vida da Paris que adentrava a modernidade, cujos poetas sucumbiam ante a profanação

do seu ofício. Como transfigurar um cotidiano que arrancava o homem de suas raízes e o artista do seu espaço sagrado, obrigando-os a vivenciar as mudanças dessa era de incertezas? Benjamin delibera sobre essa indagação a partir de dois enfoques: contestando os modelos simbólicos recrutados de forma extemporânea pelas escolas figurativa e naturalista, inviáveis para representar a sociedade mercantil desse novo tempo, na medida em que eles forjam uma realidade dissociada da subjetividade do homem, e, em sentido oposto, elege o caráter arbitrário e deficiente da alegoria, cujas propriedades conceituais definiriam, com maior legitimidade, as desilusões e distopias de uma época em que o niilismo e a negatividade preponderam como fundo e forma das expressões artísticas.

À luz da incompatibilidade mantida entre o esfiapado pensamento do homem, carecedor de referentes materiais para abrigar suas incertezas, e o mundo que as acolhe, cada vez mais dissociado das volições de sua consciência, a ruptura e a descontinuidade assomam como faces expressivas e características da modernidade. Entre tendências literárias que tendem ao lacunar e ao excessivo, patenteia-se um momento no qual a arte deve transcender o universo concreto, rompendo com suas bases contextuais e a concepção linear da vida apreendida pelos sentidos: prioriza-se uma autonomia do Eu afigurado em fragmentos como motivo temático e recusa-se o contato com a realidade objetiva. Essa transgressão encontrou patamares inéditos na poesia: Paul Valéry e Stéphane

Mallarmé exploraram os signos linguísticos como forma e conteúdo, cultivando a construção e os processos mecânicos de engendramento do texto e das simetrias, radicando nesse percurso um distanciamento entre o Eu e a concretude do mundo material (cf. Todorov 2010:42-43). Entretanto essa opção estética, adotada em igual medida na prosa, atrai para si limitações de ordem histórica: sem problematizar dialeticamente as contradições entre forma e conteúdo, interior e exterior, indivíduo e sociedade, ela se volta para os indícios que afloram das discrepâncias, irregularidades e assimetrias permitidas pelas tramas linguísticas, destituindo o discurso da necessária tensão para refletir sobre as idiosincrasias constitutivas do homem. O sentido e o significado revelados pela alegoria na literatura moderna retoma o fragmento rebelde, o pedaço irreduzível, resíduos irradiados do inesperado: a vã homogeneidade da forma, cúmplice da ordem social, é denunciada pelo anticonformismo da escrita, concebendo a vida em um incessante processo de choque.

Sintoma de uma crise na representação do mundo, o século XX e XXI encontraram na poética moderna o suprassumo dessa tendência, cujo *modus operandi* a inscreve em um jogo aparentemente aleatório, que caminha, no limite, rumo ao insimbolizável. Aventurar-se na compreensão do poema “Sacred Emily”, de Gertrude Stein, suscita encantamento, beleza e desapontamento na forma como o leitor é conduzido para um espaço de ausências de referentes imediatos, e pelo hermetismo de estruturas e ideias fragmentárias, carecedoras de um embasamento empírico

para o seu entendimento. No poema, publicado em 1913, no livro *Geography and Play*, consta a conhecida frase “Rose is a rose is a rose is a rose.”, emblemática no que tange à descontinuidade e opacidade próprias da significação alegórica. A sua leitura endossa a natureza de descontinuidade e evasão contida na diluída caracterização artística do homem e da sociedade na contemporaneidade. Jean-Michel Rabaté, no texto *O estranhamento de uma língua — Os estilos do modernismo* discute o alcance dessa perspectiva. À sua interpretação devemos os comentários a seguir.

Como ponto de partida em sua leitura, o crítico aponta para a forma do registro da frase: grafado com maiúscula no começo e ponto no fim, ele ressalta um procedimento da autora em que fica patenteado um sutil jogo semântico com nomes próprios e substantivos, gerando perplexidade no uso das duas categorias. Pergunta-se: Rosa está em maiúsculo porque está no começo da frase ou porque é um nome próprio?³ Sem uma resposta razoável para o questionamento, outro caminho para compreender o excerto analisado é observar a função cumprida pela constante repetição das mesmas palavras, recurso recorrente em todo o poema. Esse artifício verbal gera uma ecolalia, desnorteando os fundamentos racionais em que se ancora o nosso pensamento. Acompanhada do componente abstrato que a envolve, o ato de repetir incessantemente a mesma palavra caracteriza tessituras estruturais da poesia que irradiou no

³ Essa perspectiva fica prejudicada quando abalizada a partir de algumas traduções que, arbitradas pela licença poética, vertem a frase com o acréscimo da palavra “uma” no início, incorrendo em perdas na interpretação do poema.

século XX: ao incorrer nessa monotematização o leitor fica impedido de recuperar qualquer forma de sentido pela superação dialética (a *Aufhebung* hegeliana), destituindo essa expressão de uma síntese. Eliminadas as diferenças entre substantivo e nomes próprios e entre nomes próprios e verbos, torna-se difícil dissociar o substantivo *a rose* (“uma rosa”) de *arose*, passado de *to arise* (“surgir, levantar-se”), e, deste modo, sugere-se a ressurreição de uma rosa que é também uma mulher (Rosa).

Conectada com a metalinguagem que direcionou os caminhos da arte na contemporaneidade, esse gênero de repetição, sem ser dialético ou especulativo, baseia-se no senso de ritmo externado na fruição textual gerada pelas “rosas”. Um duplo excesso o acompanha: o do corpo da linguagem, que não consegue controlar-se, exigindo continuamente duplicidades que não cessam, e o da linguagem, que continua a operar, a se autoproduzir, colorindo desordenadamente o discurso com as múltiplas possibilidades permitidas pelo termo rosa. Esse conceito de repetição identificada pelo crítico sugere que, se todos imitam os outros, os seres humanos têm algo em comum que permite ao escritor estabelecer paralelos e classificações entre eles. Escrever significa enfrentar a questão da diferença e da semelhança, princípio que se concretiza como uma osmose contínua entre a universalidade e a singularidade. Impossibilitada de ser contida em um único conceito, o ato de repetir se torna infindo, em uma espécie de criação infinita (cf. Rabaté 2009:910-912).

Renascida sob o signo de um tempo em que variadas formas de violência levaram ao declínio da experiência, vinculada à memória coletiva e à tradição, e intensificaram a vivência, relacionada à existência privada do indivíduo e à sua solidão, a alegoria ascende na modernidade, cedendo às exigências de uma expressão literária cada vez mais afastada do *mythos*, tendo como fim o culto a si mesma. Mantendo afinidades com a destruição de uma aura artística que recusa o belo pela aparência, os conteúdos escatológicos e grotescos ganham proeminência como temas, ainda que subjugados à desfiguração da forma, em nome de um hermetismo no fazer poético, mais e mais dependente das arestas contidas nos extremos da linguagem. Como assevera Lúcia Helena (1985:28-29), essa visão de mundo deve ser pensada em liame com a “dissolução de laços experienciais de uma vida comunitária e também em consonância com a dissolução dos valores de uma arte fundamentada nos pressupostos do auratizável: a autenticidade, a unicidade e o sacralizado”. Marcado pelo estigma do anonimato, o homem deve acionar, pelo crivo da sua debilitada consciência, uma moldura que o acondicione nesses novos espaços: em oposição ao autêntico, o falso; à unicidade, a cópia; ao sagrado, o profano. Parafraseando Hannah Arendt, esses são tempos difusos que nos alcançam a todos, cuja poesia está encoberta por uma longa e escura noite. Como fugaz esperança, a alegoria se converte em guia para desbravar os bifurcados caminhos que podem levar à aurora dessa instável época.

IV.

O arremate a essas reflexões enseja aceitar a alegoria como um recurso para compreender o alcance e os limites da literatura como veículo na percepção crítica da realidade. Portadora de uma expressão discursiva polivalente e inscrita historicamente, recebendo a interferência da sociedade com a qual interage, ela se assemelha à palavra nomeadora, que dá existência e sentido às coisas, ligando o abstrato ao concreto e tornando possível a manutenção das utopias acalentadas pelo homem. Nesse sentido, as linhas de força oferecidas pela perspectiva benjaminiana, convertendo-a em elo entre a estética e a história, ocupam um espaço fundamental para reconhecer o potencial emancipador contido nas variadas formas assumidas pela arte. Essa abrangência analítica da alegoria explica sua apropriação por diversas modalidades e tendências hermenêuticas na atualidade, ora demarcando-a em consórcio com símbolo, ora como fundamento para o exercício da própria teoria e crítica literária.

A propriedade alegórica de redimir camadas de vida submersas nas ruínas desprezadas pela história permite mencionar a analogia utilizada por Sigmund Freud, em seus estudos sobre a memória, nos quais ele assente como plausível essa forma de abordagem para decodificar os sonhos. Ao citar as propriedades do *rebus* para ressaltar quão cifrados são os componentes daquele universo onírico, cujos significados só conseguimos entender se nos deixarmos surpreender com sua aparente falta de sentido, seus ideais científicos se

aproximam dos traçados por Walter Benjamin para a estética. Assim como a Psicanálise escava a memória para libertar reminiscências aprisionadas pelo inconsciente, a alegoria restitui relevo e explora formas de expressões irrealizadas, recorrentemente apagadas, trazendo à baila vestígios do passado que clamam por reconhecimento. Com ela, a história e o progresso perdem a proeminência de direcionar o devir e o curso da vida: compreendendo-a em suas variadas latitudes, o homem pode reconfigurar e edificar as suas utopias a partir do que ficou mutilado e sem integridade, obtendo novos sentidos para compreender o presente e o futuro.

Referência bibliográfica

- AUERBACH, Erich. 1997. *Figura*. São Paulo: Ática.
- BENJAMIN, Walter. 2004. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- CEIA, Carlos (Coord.). 2012. Alegoria. In.: *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 16 out. 2012.
- EAGLETON, Terry. 1993. *Ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GABNEBIN, Jeanne-Marie. 1980. *Cacos da história*. São Paulo: Brasiliense.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. 2008. Matraga: sua marca. In.: _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GINZBURG, Carlo. 1991. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. por Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- HELENA, Lucia. 1985. *Totens e tabus da modernidade brasileira*. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / CEUFF.
- KONDER, Leandro. 1988. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus.
- MERQUIOR, José Guilherme. 1969. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- QUINTILIANO. 1944. *Instituição oratórias*. São Paulo: Cultura.
- RABATÉ, Jean-Michel. 2009. O estranhamento de uma língua. Os estilos do modernismo. In.: MORETTI, Franco (Org.). *O romance, 1: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify.

ROUANET, Sérgio Paulo. 1981. *Édipo e o anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

ROSENFELD, Anatol. 1987. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva.

TODOROV, Tzvetan. 2010. *A literatura em perigo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL.

VARAZZE, Jacopo de. 2003. *Legenda áurea*. Trad. Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras.

VIEIRA, Antonio. 2006. *Sermões*. Porto Alegre: L&PM Editores.