

ALEGORIA: A LINGUAGEM DO SILÊNCIO

Zahira Souki

Resumo:

Walter Benjamin acredita que o homem contemporâneo está condenado à tristeza e ao mutismo, pois não pode se expressar através da linguagem vazia que lhe chega pelos meios de comunicação. Impedido de nomear suas experiências, sua linguagem tornou-se abstrata e meramente comunicativa. Somente a alegoria, com seu poder de resignificar através de fragmentos e ruínas, poderá ajudar este homem a resgatar suas experiências e dar a elas um significado.

Palavras-chave: linguagem contemporânea, linguagem vazia, alegoria, silêncio.

“A criatura muda pode ter a esperança de salvar-se através das coisas significadas”

Walter Benjamin

Para Walter Benjamin o homem contemporâneo, rodeado de objetos, enlutado pela perda irremediável de sua aura, vive num mundo fragmentado e banalizado. A herança cultural chega até esse homem pela via dos meios de comunicação, empobrecida, incapaz de ajudá-lo nas reflexões do cotidiano. A sua linguagem, destituída do seu poder de nomear as experiências, torna-se meramente comunicação. Com a perda da ligação com o concreto, vive-se uma nova pobreza. Em meio a ruínas, sob a lei do transitório, o homem contemporâneo vive, na verdade, num mundo abstrato. Devora-se tudo: a cultura, as coisas e os próprios homens, na procura de salvação. Esta se revela ilusória, pois acaba por conduzi-lo à exaustão e à melancolia. Enfim, esse homem é um homem emudecido.

Será, no entanto, através dos próprios fragmentos que o rodeiam, que esse homem emudecido tentará se expressar. Por isso a alegoria, com seu poder de significar a partir da matéria tornada ruína, é uma linguagem capaz de resgatar a miséria vivencial do homem contemporâneo.

Como na Redenção da cabala luriânica¹, em que tudo é restituído ao seu lugar pela magia secreta dos atos humanos, Benjamin (1936) resgata a alegoria e, com ela, as ruínas da história, restituindo-a como conceito crítico da arte contemporânea.

ALEGORIA, UMA LINGUAGEM OBLÍQUA

Etimologicamente, *alegoria* deriva de *allos* - outro e *agorium* - falar na ágora, usar linguagem pública. Falar alegoricamente significa falar em linguagem acessível a todos, remetendo a outro nível de significação, dizendo uma coisa e expressando outra; a alegoria é por excelência, uma linguagem oblíqua².

Quando se fala em alegoria, é comum defini-la como uma figura de linguagem capaz de exprimir, de forma concreta, uma idéia abstrata. Ela é também associada a recursos expressivos que evidenciam a contraposição existente entre a idéia e a materialidade, através da personificação de uma abstração. Para muitos, ela se define ainda como uma expressão artilosa das funções religiosas e políticas, que servem para uma determinada intenção ideológica³. Essas atribuições do termo alegoria, embora corretas, não esgotam as suas possibilidades, porque ele possui desdobramentos e recursos

expressivos que ultrapassam em muito os limites de uma figuração de algo abstrato.

Embora uma alegoria e uma metáfora partam de princípios semelhantes, elas diferem entre si. Ambas estabelecem uma relação entre dois elementos concretos para expressar um significado abstrato. Mas, enquanto a metáfora é construída a partir de uma associação que se apóia na semelhança entre dois elementos diferentes, a associação da alegoria é feita de forma arbitrária, sem nenhuma regra de similaridade. Na alegoria, o significado desejado se incorpora a um objeto escolhido, como resultado de um ato intencional. A diferença existente entre a metáfora e a alegoria se situa no fato de que nesta o significado apóia no significante e pode ser constantemente alterado, o que não acontece na metáfora⁴.

Por outro lado, as suas diferenças em relação ao símbolo, como entendido pelos românticos, são mais acentuadas. Na alegoria, como cada significante foi escolhido de forma arbitrária, não lhe foram impostos limites interpretativos. Além disso, uma intenção alegórica não se prende ao significado sugerido pela sua origem, como acontece no símbolo; por exemplo, sino e igreja, cruz e Cristianismo. Pelo contrário, ela predispõe sempre a uma renovação de significados. Numa alegorização barroca, uma faca tanto pode significar ciúme como martírio. A alegoria, diferentemente do símbolo, exige sempre a presença de um contexto para a sua interpretação. Devido às reinterpretações dos contextos nos quais as alegorias se inserem, sempre são possíveis novas leituras, pela integração de novos fatos que aparecem no desenrolar da história. Desse modo, as alegorias podem sempre revelar intenções que tinham ficado ainda subjacentes a uma primeira leitura.

A alegoria se assemelha ainda a uma fábula: ambas possuem uma dimensão corpórea e concreta, que lhes serve de instrumento de transmissão de significações intencionalmente induzidas. Tanto uma como a outra possuem, além de estarem estruturadas numa relação de texto manifesto e texto latente, uma dimensão ideal, incorpórea e abstrata. Entretanto, a fábula tem um efeito moralizante, que, embora possa aparecer provisória e ocasionalmente na alegoria, não faz parte de sua estrutura.

Muitas representações alegóricas são feitas através da pintura ou da escultura; a alegoria se harmoniza plenamente ao efeito iconográfico proposto pelos temas. Estes são preferencialmente temas clássicos greco-romanos ou da tradição religiosa. Uma representação iconográfica muitas vezes ultrapassa o estético de uma obra acabada, aparecendo como cenas vivas no teatro ou num culto. Nesses casos, os

recursos cênicos se tornam imprescindíveis e a coreografia se confunde intencionalmente com o enredo. Numa encenação religiosa, tudo é levado em conta; o discurso, os paramentos, a iluminação.

Diferentemente de uma representação literária, que conta apenas com as letras maiúsculas para definir uma personificação, a linguagem plástica alegórica utiliza adereços que completam a identificação de cada personagem. Assim, uma intenção alegórica é auxiliada por elementos secundários, que identificam cada personagem, diferenciando-as e ao mesmo tempo contribuindo para a construção de um impacto visual. Não seria possível reconhecer a representação da alegoria da Liberdade ou da Justiça sem que lhes tivessem sido incorporados os adereços que tornassem reconhecíveis os seus atributos. Os olhos vendados, a balança, a espada falam da imparcialidade, do equilíbrio e da firmeza da justiça como se fossem um texto visual que obrigasse a uma leitura.

Ao longo da História, a alegoria desempenhou papéis diferentes, definidos pelo próprio momento histórico, devido mesmo à sua versatilidade, de tal maneira que, na ausência da possibilidade de uma linguagem direta, a sua obliquidade surgia como uma forma de sugerir a existência de um mundo subjacente àquilo que era manifestado.

A ALEGORIA NA HISTÓRIA

A *alegoria* foi o nome dado por Filão de Alexandria (25ac - 50dc), para designar “o outro dizer”. Através da junção das palavras *outro* (allos) e *dizer*, (agorium) a alegoria passou a ser reconhecida na Grécia helenística como uma linguagem capaz de fornecer, através das aparências, significações subjacentes. Entretanto, antes mesmo de receber este nome, a alegoria já existia e exercia a função de mediar o manifestado e o latente.

A alegoria apareceu na história como uma forma de desvelar os significados e as intenções dos hieróglifos egípcios. Considerados como a emanção da sabedoria divina, cada um dos elementos dessa linguagem continha significações incompreensíveis a uma leitura desprovida de meios interpretativos. Através da necessidade de uma mediação entre os hieróglifos e o povo egípcio, a alegoria passou a ter a função de tornar compreensível cada intenção contida nessas convenções. A religiosidade que envolvia todos os aspectos dessa cultura ultrapassava os limites místicos de modo a organizar sócio e politicamente essa cultura. Assim, a alegoria manteve, apesar de sua função profana, uma forte associação com o religioso. Isso se deve ao fa-

to de que, ao desvelar o saber divino, contido em cada um dos caracteres hieroglíficos, ela se viu envolvida com o mistério divino, sugestão que a acompanhou ao longo de sua história. Marcilius Ficinus, no final do século XV, ao comentar as *Enneades* de Plotino (205-270), já observava que era intenção dos sacerdotes criar *algo que correspondesse ao pensamento divino, já que a divindade detinha o saber de todas as coisas, não como uma idéia cambiante, mas como a forma simples e imutável das próprias coisas.*⁵

Em torno da alegoria formou-se desse modo uma expectativa de esclarecimento de enigmas de qualquer natureza. Nesse mesmo sentido, através do comentário de Pierio Valerian feito em 1556, Walter Benjamin constata a ampla expectativa contida numa leitura alegórica dos hieróglifos: *...falar hieroglificamente não é outra coisa que desvendar a natureza das coisas divina e humanas.*⁶ O que se torna evidente é que, como em muitos outros momentos da história, no Egito Antigo, as questões religiosas se confundiram ao ontológico, misturando os conceitos de natureza profana aos valores absolutos contidos na sua religião. Isto pode ser visto no caso do hieróglifo usado para representar o conceito do tempo - uma serpente alada, mordendo a extremidade de sua cauda.

*A multiplicidade e a mobilidade da concepção humana do tempo - como ele num rápido ciclo liga o princípio com o fim, como ele ensina a prudência, como ele traz e leva objetos - estão contidas, como toda essa série associativa, na imagem sólida e específica da serpente.*⁷

Na sua associação com os hieróglifos, a alegoria conservou o seu vínculo com o sagrado, definindo-se como uma possibilidade de contato do homem com o sobrenatural. Essa sugestão religiosa fez com que, com muita frequência, a sua função de mediadora entre o sagrado e o profano se confundisse com a própria definição da alegoria.

Na Grécia, a alegoria não teve a mesma atribuição religiosa dos egípcios, mas se prestou à mediação de épocas distantes através de uma renovação de significados. Os poemas de Homero,⁸ que haviam envelhecidos, tornando-se incompreensíveis para aqueles que já conheciam e veneravam a razão, com a alegoria puderam ser resgatados e reintegrados na cultura clássica grega. Nesse contexto, a utilização da alegoria representou a união de decências seculares.

Nos poemas de Homero, deuses antropomorfos, o fantástico e o real se confundiam numa só realidade. Contrastavam com o pensa-

mento daqueles que já tinham adotado como verdade à existência de um deus único. Com a interpretação alegórica, foi resgatada para o pensamento clássico toda uma expressão poética que tinha se perdido no tempo. De fato, a alegoria veio mostrar a possibilidade de razão e imaginação coexistirem. Portanto, ela diminuiu a distância entre duas realidades, restituindo os antigos valores morais ao momento clássico da cultura grega.

A alegoria desempenhou também, no nascimento do Cristianismo, o mesmo papel de mediação que exerceu na reintegração dos poemas de Homero na cultura grega. Aqui a leitura alegórica assumiu funções messiânicas e, ao mesmo tempo, adaptou as heranças clássicas e o Antigo Testamento aos novos valores cristãos. Na procura de unir duas diferentes formas de viver, numa experiência de transcendência, o Cântico dos Cânticos, composto de sensuais poemas salomônicos, inconcebíveis dentro dos padrões da moral cristã, se transformou em elemento de grande força representativa para a formação das convicções religiosas. Como num texto cristão o amor profano não poderia conter a força religiosa sugerida por Salomão, o Cântico dos Cânticos, sob um enfoque alegórico, se transforma, ainda que contivesse muitos outros significados, na celebração do amor de Deus por sua Igreja.⁹

Orígenes, teólogo da Igreja primitiva (182-252), viu na alegoria um instrumento capaz de realizar a visão neo-platônica do mundo. Assim como, para o neo-platonismo, o homem se compunha de corpo, alma e espírito, também os ensinamentos cristãos se faziam em três níveis: *a leitura literal*, que tem como correspondência o corpo; *a leitura moral* que corresponde à alma e *a leitura alegórica*, que corresponde à perfeição espiritual. É possível que essa analogia tenha sido intuída a partir da descrição do amor em Fedro. As dimensões da cidade ideal projetada por Platão, na República, se assemelhavam àquelas utilizadas posteriormente por Orígenes para classificar metaforicamente os possíveis ensinamentos cristãos. Através dessa analogia, Orígenes estava na verdade construindo toda uma expectativa em torno da linguagem alegórica, de tal modo que a tornava obrigatória para a transmissão do Cristianismo. É provável que outras concepções platônicas tenham sido utilizadas por Orígenes para integrar a herança cultural clássica às exigências do novo contexto histórico.

No início do mundo medieval, a linguagem alegórica já havia assumido aspectos do Cristianismo que ultrapassavam as atribuições gregas de falar numa linguagem acessível a todos. Como o Antigo Testamento permanecia ainda incompreensível e estranho aos novos

valores cristãos, muitos teólogos reconheceram na alegoria um instrumento para alcançar um ideal de perfeição, considerando-a parte da exegese bíblica.

A linguagem alegórica do mundo medieval se estruturou para fins estritamente religiosos. A necessidade de mediação entre a Bíblia e o cristão fez da leitura alegórica um elemento imprescindível para a prática religiosa do século III ao século XII. A alegoria tornou-se uma linguagem exclusiva dos pregadores, que, admitindo o ideal de perfeição sugerido por Orígenes, a associaram ao ritual e às celebrações do Cristianismo. Concebida como mediadora da relação entre Deus e os homens, a alegoria por muito tempo conservou esse estatuto, mesmo quando outras funções passaram a ser-lhe atribuídas.

Santo Agostinho (354-430), filósofo e Padre da Igreja, tributário do pensamento neo-platônico, à semelhança de Orígenes, considera a tradução dos textos das Escrituras como uma necessidade para se atingir a fé. Nessa tradução, somente possível através da alegoria, é que o cristão poderia encontrar o sentido para a sua fé.

Já não julgava temerárias as afirmações da fé católica, que eu supunha nada poder retorquir contra os ataques dos maniqueus. Isto consegui-o eu por ouvir muitíssimas vezes a interpretação de textos enigmáticos do Velho Testamento, que, tomados no sentido literal, me davam a morte. Exposta assim, segundo o sentido alegórico, muitíssimos dos textos daqueles livros, já repreendia o meu desespero, que me levava a crer na impossibilidade de resistir àquelas que aborreciam e troçavam da lei e dos profetas.¹⁰

Nessa afirmação, percebe-se que, além de sua influência na vida pessoal de Santo Agostinho, a alegoria assumiu um papel insubstituível dentro da história do Cristianismo, de tal sorte que as atribuições alegóricas e as particularidades do homem medieval se confundiram numa mesma identidade. As inquietações pessoais e dúvidas religiosas puderam ser respondidas pelas Escrituras através das interpretações alegóricas.

Desde os primórdios do Cristianismo que se procurava, no Antigo Testamento, justificativas e confirmações que identificassem Cristo com o Messias. Dessa maneira, a leitura alegórica dirigiu-se para o Antigo Testamento à procura de evidências que confirmassem a existência de Cristo como Deus encarnado. Assim, somente os iniciados no universo cristão poderiam reconhecer as verdades contidas nas Escrituras. Impregnado pela leitura alegórica, o homem medie-

val se encontrou nela, uma vez que ela incorporava a interdição do seu contato direto com o mundo. Interdição que se mostrava, através de seus Bestiários, onde se registravam animais curiosamente imaginados, pois o homem medieval não se valia, nas suas interpretações, do contato direto com a natureza. A *Physis* clássica foi substituída pela *Natura latina*, idealizada ao ponto de tornar desnecessário qualquer questionamento que envolvesse a natureza, pois tudo já estava explicado alegoricamente pelo Gênesis. A história era concebida ...*como um processo inscrito na história da salvação, e cujo telos era a dissolução escatológica da cidade terrestre na cidade de Deus.*¹¹

A partir do século XII, porém, a cultura ocidental passou por transformações profundas, que mudariam radicalmente a relação entre o homem e o mundo. O contato com os povos orientais, a recuperação de textos gregos, o surgimento das escolas vão ter como consequência o aparecimento da necessidade de resgatar os contatos perdidos com a natureza. O pensamento que passou a predominar trouxe consigo a exclusão de qualquer tipo de mediação que pretendesse conter verdades teológicas ou construir, de forma arbitrária, laços entre uma possível explicação do mundo e o próprio mundo. Aos olhos desse novo enfoque, uma interpretação alegórica já não mais se sustentava.

Até aquela época, a abordagem de um fato histórico não se diferenciava de uma lenda ou de uma estória mantida pela tradição religiosa, tendo em vista a não necessidade de comprovação de sua veracidade. A verdade se mantinha apenas pela garantia da autoridade da tradição. Entretanto, quando novas formas de pensar passaram a fazer parte do mundo, no qual se ensaiava o retorno à razão como critério de julgamento, tornava-se necessária a comprovação pela história de cada um de seus fatos. Diante dessa nova perspectiva, ao perder a sustentação que recebia da tradição, a história diferenciou-se das lendas. A necessidade de fundamentação científica revelou a fragilidade da alegoria como mediadora entre o homem e o mundo, possibilitando o surgimento de discussões sobre os dogmas que sustentavam a sua inquestionabilidade.

Desfeitos os laços com o sagrado, a alegoria passou, no Renascimento, a ser utilizada como uma linguagem profana capaz de expressar a perplexidade do homem com a natureza. O *telos*, que já não era mais a salvação prometida pela cidade de Deus, mas o destino da alma humana, se ..*volta para o mundo das essências.*¹² O mundo se torna duplice: “...*a visibilidade mesma é dupla, pois, exterior e sensível, própria dos olhos físicos, e interior e ideal, própria de olhos da alma.*¹³ Nesse momento, o homem renascentista pôde buscar nos pré-socráticos e em

Platão um apoio para um contato mais direto, visual e tátil com a natureza. A alegoria vai articular um sentido inteligível que se deixa apreender na multiplicidade do sensível. Esse novo contato trouxe-lhe a consciência da vacuidade da linguagem dos eruditos medievais, importante para expressar a complexidade desse mundo que passavam a vislumbrar. Assim, Leonardo da Vinci (1452-1519) recorre a Platão de forma alegórica, numa versão do “mito da caverna”, para expressar a sua perplexidade diante da nova abordagem da natureza:

Movido pela minha sedenta vontade, ansioso por ver a abundância das várias formas estranhas feitas pela artificiosa natureza, perdido entre os rochedos sombrios, cheguei à entrada de uma grande caverna: diante desta, um tanto estupefato e ignorante de tal coisa, com os rins dobrados em arco e a mão cansada assentei no joelho, fiz sombra com a mão direita sobre as pálpebras baixas e quase fechadas; e dobrei-me várias vezes para um lado e para outro, para ver se discernia alguma coisa; e isso era-me impedido pela grande obscuridade que lá dentro havia. Passando algum tempo, surgiram de súbito em mim duas coisas, medo e desejo de ver se lá dentro existia alguma coisa miraculosa.¹⁴

Essa descrição alegórica feita por Leonardo da Vinci (figura 1) expressa o deslumbramento contido no próprio Renascimento, que, através de um sincretismo de idéias buscadas em antigas tradições, situadas fora do Cristianismo, renova o seu olhar para a natureza. A volta à alegoria e à Platão se dá exemplarmente na “Academia Platônica”, reunida em volta da figura de Marcilius Ficinius. Ali todo um esforço se fez para recuperar o neo-platonismo que se apoiava nas obras de Plotino, Proclo e Pseudo-Dionísio, Jámblico e Horapolo. Nesse momento, as tradições que tinham ressurgido, juntamente com a greco-romana, estavam acompanhadas de divergências, provocando tensões que exigiam uma unidade. Nessa aparente impossibilidade de unidade, a alegoria foi usada para unificar, numa única linguagem, a expressão da tradição greco-romana, os elementos da astrologia, da alquimia, da Cabala, da Escolástica e a Patrística. Essas distintas tendências, agrupando-se em torno da linguagem alegórica, mostraram novas formas de expressões.

Lutero (1483-1546), através de sua obra *Schriftprinzip* (Princípio da Escritura), destituiu a alegoria de sua tradicional função religiosa. Questionando o dogma e a validade interpretativa da alegoria, ele devolveu às Escrituras a autoridade como matéria de fé, restabelecendo

a ligação direta do homem com Deus. A figura mediadora, interpretante dos textos sagrados, foi assim excluída. Dispensando a Igreja Católica e, por conseguinte, o sacerdote, como mediadores entre o homem e Deus - mediação estruturada deste Orígenes - Lutero, na sua tradução da Bíblia, abandonou o *sensus allegoricus* e adotou o *sensus litteralis*. A linguagem alegórica perdia, assim, definitivamente, qualquer missão messiânica.

Mas a tensão proveniente de uma oposição entre o sentido próprio e o sentido figurado de um texto permanecia, instigando sempre a busca de uma solução. A multiplicidade do mundo sensível, as interpretações imediatas do estilo literal, compreendido desde Orígenes como tosco, continuavam a exigir um sentido espiritual, que se ocultava na aparência das coisas. De qualquer forma, a alegoria guardava uma promessa de transcendência, que o homem sempre relutou em abandonar.

No século XVII, as vivências de um mundo percebido como em dissolução vão encontrar, na alegoria, a sua linguagem privilegiada. Os sentimentos de perda e as experiências religiosas, advindas da Contra-Reforma, levam esse homem a uma profunda melancolia, já vislumbrada por *Albert Dürer* (Figura 2), que em uma gravura mostra um anjo circundado de objetos, mas alheio a todos eles. O melancólico submete o objeto a uma ruminação (*Gruebeln*), na procura incessante de restituir ao objeto o seu significado perdido. Nisso ele se assemelha ao alegorista que, retirando o objeto de seu contexto, atribui-lhe um novo significado. A alegoria passa a ser então a linguagem que vai permitir ao melancólico, que vive num cenário de ruínas, permeado de cadáveres e esqueletos, expressar a vivência de extrema transitoriedade como história submetida às leis imutáveis da natureza. E foi justamente nas possibilidades expressivas da alegoria, reveladas pelo século XVII, que Benjamin pôde compreender tudo aquilo que permaneceu obscurecido para a história oficial. Nessa “volta”, ele pode encontrar o apoio de que necessitava para mostrar a alegoria como linguagem privilegiada para expressar o desamparo de um mundo em ruínas.

Os clássicos franceses do século XVIII, numa tentativa de organizar os elementos da linguagem, apropriaram-se da alegoria, modificando o sentido que a alegoria teve no período barroco e inserindo-a na retórica, para atribuir-lhe a função de ornamentação. Dentro desse sentido embelezador, a alegoria passou a fazer parte de uma cuidada classificação lógica elaborada pela Escola de Port-Royal¹⁵. Essas regras chegaram até o século XIX, quando tornou-se necessário

redefinir as teorias da linguagem, do mesmo modo que se tornara premente repensar os valores sociais e políticos.

No século XIX, na vigência do movimento Romântico, a alegoria passou por redefinições que a transformaram de ornamento em um elemento de oposição ao símbolo. A sua importância foi atenuada pelo exacerbado valor que o símbolo recebia nesse movimento. A partir da obra de Goethe, *Objetos das Artes Figurativas* (1790), o símbolo passou a representar uma síntese do movimento romântico e a alegoria só aparece em contraposição a ele. Dentro desse contexto, qualquer menção que se fizesse a outra linguagem que não o símbolo serviria apenas para realçar a sua superioridade. Na verdade, foi a partir da crítica ao romantismo, e conseqüentemente ao símbolo como elemento privilegiado de expressão, como entendido pelos românticos, que Benjamin pôde resgatar a alegoria.

Ao esgotar os recursos da retórica e a linguagem simbólica dos românticos, a alegoria reapareceu no mundo contemporâneo como uma tentativa de expressar o bizarro e o grotesco, que exigiam uma manifestação estética apropriada e que já não podiam permanecer contidos nos padrões idealizados do Romantismo. A partir do estudo de Baudelaire, Benjamin pôde perceber a existência de uma semelhança entre as questões fundamentais colocadas nos séculos XIX e XVII, momento em que surgiu o Barroco. Ele pôde reconhecer, na linguagem poética de Baudelaire, a mesma experiência de luto e de melancolia advindos de perdas vividas pelo homem Barroco. Foi somente a partir da crítica ao Romantismo que a analogia entre esses dois momentos históricos tornou-se possível. De fato, era impossível manter qualquer padrão estético fixo, como preconizado pelo Romantismo, depois do nascimento do capitalismo. A alegoria vai se mostrar como a linguagem adequada para expressar um mundo saturado de objetos.

No momento em que muitas mudanças tinham sido introduzidas no mundo, alterando os estatutos dos objetos artísticos, transformando-os em mercadoria, a alegoria seria a única linguagem capaz de expressar todo pesar contido na dissolução dos antigos valores. O Romantismo se propunha a neutralizar a força dessas transformações, através da adoção do símbolo, mas fracassou porque acabava por excluir o próprio mundo que nascia dessas mesmas transformações. O símbolo romântico, que privilegiava a harmonia e um ideal de belo, não continha elementos que pudessem corresponder a necessidades da linguagem poética desse momento da história. Baudelaire, percebendo a inadequação do símbolo como força expressiva da nova rea-

lidade, soube ressuscitar a alegoria em sua concepção barroca, para restituir à linguagem poética os elementos necessários para expressar a vivência de perda.

Tendo que conviver com objetos *a priori* definidos por uma existência precária e não se apoiando mais na sacralidade, a arte integrou a si o valor de troca, experiência profana vivida como perda de estatutos e como degradação ontológica¹⁶. Nesse momento, somente uma linguagem estruturada dentro de padrões mais flexíveis do que as formas românticas poderia reorganizar a relação entre o objeto de arte e o homem, agora consciente de sua materialidade.

A linguagem alegórica que reaparece no século XIX tem a mesma vivência de ruína do homem barroco, condenado a uma materialidade sem promessa de transcendência, mas a ... *alegoria de Baudelaire traz, ao contrário da barroca, as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas*.¹⁷

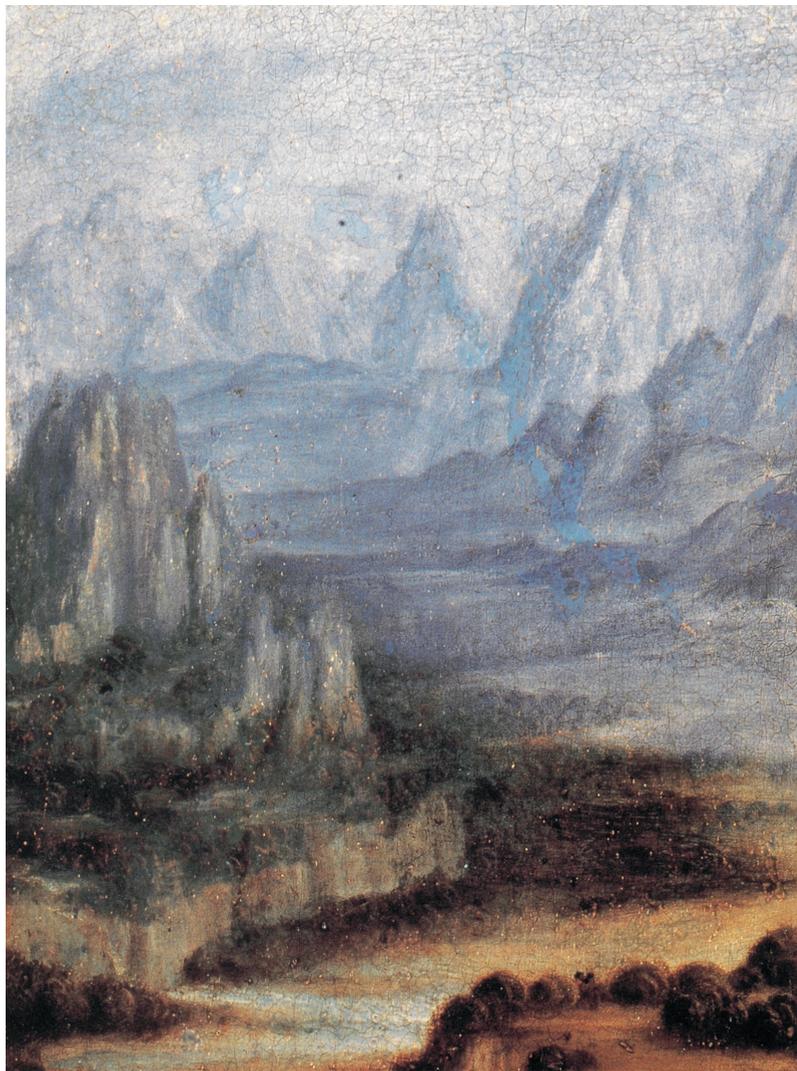
Assim, como faz parte da vida do homem contemporâneo conviver com a finitude, faz também parte dela expressar-se através de uma linguagem provisória, como é a alegoria.

A reintegração das formas alegóricas na linguagem política contemporânea, observada por Benjamin a partir de Baudelaire, resgata a voz oprimida pelos critérios estéticos idealizados. É justamente na provisoriabilidade e na arbitrariedade da alegoria que está toda a força expressiva incluída do grotesco e do estranho que fazem parte do cotidiano do homem oscilante, nascido com o capitalismo¹⁸. Ela seria ainda a única forma de expressão capaz de explicitar a tendência da arte contemporânea em destruir a aparência, e assim procurar na própria arte outros significados que se situariam além dela mesma.

*O interesse de Benjamin, porém, incide sobre as formas não afirmativas da arte; em sua investigação sobre a Tragédia burguesa, construiu o conceito de alegoria como uma categoria que contrasta com a totalidade individual da obra transfiguradora. A alegoria que exprime a experiência do sofrimento, da opressão, do negativo, contrapõe-se à arte simbólica, que promete e antecipa a felicidade, a liberdade, a reconciliação e a realização. Enquanto esta necessita, para a sua decifração e superação, da crítica da ideologia, aquela, ela mesma crítica ou, pelo menos, remete à crítica*¹⁹.

Resgatado o papel da alegoria no mundo contemporâneo, aparece também a possibilidade de resgatar o que permanecia oculto na história, reprimido pela força do ideal romântico. A harmonia prees-

tabelecida não tinha deixado espaço para a existência do feio ou grotesco contido nas vozes dos vencidos. O resgate da linguagem alegórica feito por Benjamin representa a inclusão de ruínas vividas, até então ignoradas pela história oficial.



“Movido pela minha sedenta vontade, ansioso por ver a abundância das várias formas estranhas feitas pela artificiosa natureza, perdido entre os rochedos sombrios, cheguei à entrada de uma grande caverna: diante desta, um tanto estupefato e ignorante de tal coisa, com os rins dobrados em arco e a mão cansada assentei no joelho, fiz sombra com a mão direita sobre as pálpebras baixas e quase fechadas; e dobrei-me várias vezes para um lado e para outro, para ver se discernia alguma coisa; e isso era-me impedido pela grande obscuridade que lá dentro havia. Passando algum tempo, surgiram de súbito em mim duas coisas, medo e desejo de ver se lá dentro existia alguma coisa miraculosa²⁰⁷.”



Na *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin recorre ao estudo de uma gravura feita por *Albrecht Dürer* (1471-1528), “*Melancolia*” (1513), para representar a acedia do homem barroco. Ele busca através dessa obra definir as classificações da melancolia desenvolvidas desde a Idade Média, por uma corrente aristotélica de forte influência árabe que classificava a melancolia como uma doença proveniente das influências de Saturno. A acedia, que significa inércia ou apatia, ou, para usar uma classificação benjaminiana *spleen*, define o melancólico como um ser que, em meio a objetos, se entrega a devaneios. Dentro dessa perspectiva, tanto o homem barroco quanto o homem contemporâneo, cercados de objetos, estão sujeitos a essa acedia, doença da alma insatisfeita pelo excesso de materialidade a que está condenada.

NOTAS

- ¹ A cabala luriânica se originou de Isaac Luria (1534-1572), numa tentativa de dar um sentido a expulsão dos judeus da Espanha, ocorrida em 1492. Em resposta a esse exílio, Luria trabalha seu mito com a idéia de redenção, explicando a Criação e a Salvação em três momentos principais. O primeiro momento é o *Tzimtzum*: Deus se contrai num movimento, criando um vazio, dando a oportunidade de aparecer o mundo e o mal. A luz de Deus atinge com tal intensidade as suas criaturas, semelhantes a vasos frágeis, que se esfacelam em milhares de pedaços. Essa quebra tem o nome de *Schevira*: através dela os fragmentos jazem distanciados uns dos outros como ruínas. Essa separação é vivida como um exílio, recebendo o nome de *Chechina*. Ela representa uma parte exilada de Deus, ou a fidelidade dele a seu povo condenado a fragmentos e a ruínas. É vista como uma fratura ontológica, semelhante à expulsão de Adão do paraíso, ocasionando o pecado original. É explicada como uma queda, a qual somente pode ser unificada através da redenção ou *Tikkun*- chegada do Messias.
- ² ABBAGNANO, *Dicionário de Filosofia*, p. 22.
- ³ KOTHE, *A Alegoria*.
- ⁴ Na metáfora aparecem o sentido próprio e o sentido figurado, permitindo a inferência do *tertium comparationis*. Na Alegoria só aparece o sentido figurado. O sentido próprio e o *tertium comparationis* são inferidos a partir do contexto. *A alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo; enquanto referência a um significado in absentia, opera por analogia, através de alusão e substituição.* HANSEM, *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*, p. 16.
- ⁵ BENJAMIN, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 191-192.
- ⁶ VALERIAN. BENJAMIM, *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 192.
- ⁷ FINICIUS. BENJAMIN op. cit. p. 192.
- ⁸ Baseados no dialeto jônico e entremeados de expressões eólicas, os poemas de Homero compõem-se de textos representativos de uma fase anterior ao grego clássico. Embora não se possa afirmar a existência de um Homero real, pode-se perceber, nessa obra, uma unidade que, de forma homogênea, se equilibra numa expressão que se configura através de características bem definidas de uma fase anterior ao clássico. Essa obra, estranha ao pensamento clássico, se caracteriza por uma mistura de história e imaginação e expressa um mundo onde seres prodigiosos se confundem às coisas reais e personagens humanas.
- ⁹ GAGNEBIN. *Alegoria: Que Outro Dizer?*, p. 3.
- ¹⁰ SANTO AGOSTINHO, *Confissões* - Livro V, 14 O Catecúmeno, p. 85
- ¹¹ ROUANET. Apresentação in *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 35
- ¹² HANSEM. *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*, p. 83
- ¹³ Idem, *Ibidem*, p. 75.
- ¹⁴ CASINI. *As Filosofias da Natureza*, p. 73.
- ¹⁵ Segundo Todorov, a Escola de Port-Royal organizou minuciosamente as regras de gramática, e descaracterizou o sentido inicial da retórica. Essa, originária da democracia, existiu enquanto foi necessário um discurso persuasivo para se atingir objetivos. Entretanto, quando a utilização da argumentação persuasiva se prendeu ao emprego de normas manipulatórias de opinião, impedindo o exercício democrático da retórica, a alegoria passou a ser um mero adorno.
- ¹⁶ Baudelaire percebe que como tudo no capitalismo, os seus poemas tinham sido também transformados em mercadoria. Obrigado a vendê-los como um produto para ser consumido, ele vivencia essa experiência como uma perda e expressa através do luto, num processo semelhante ao do homem barroco. Ele procura expressar esse sentimento através da alegoria, porque somente ela poderia sintonizar-se com o seu sentimento de perda.
- ¹⁷ Benjamin, Walter - "Parque Central", p.164, in: Charles Baudelaire: Um Lírico No Auge do Capitalismo, Obras Escolhidas, Volume III.
- ¹⁸ Para Benjamin toda percepção do homem contemporâneo se baseia no choque (Schockformiges). Ao se referir ao cinema, Benjamin aborda a questão da experiência de choque a que este homem está sujeito, para, através dela, demonstrar a sintonia existente entre o homem do século XX e a sua forma de se expressar contida no cinema:
- "O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do apa-

relho perceptivo, como as que experimentam o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate à ordem social vigente.”

A Obra de Arte Na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica, p. 192, in: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas*, Vol. 1.

¹⁹ Habermas, J. Lúcia Helena - Totens e Tabus da Modernidade Brasileira, p. 23.

²⁰ Paolo Casini. *As Filosofias da Natureza*, p. 73.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA DE WALTER BENJAMIN

Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo; Obras Escolhidas - Volume III. São Paulo, Brasiliense, 1989.

El Concepto de Crítica de Arte en El Romanticismo, Alem n. Traducción y Prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona, Ediciones Península, 1988.

Discursos Interrumpidos; Prólogo, Traducción y notas de Jesus Aguirre, Ensayistas-91, Madrid, Taurus Ediciones, 1982.

Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, (Escritos Escolhidos), Seleção e Apresentação Willi Bolle, Tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa. Cultrix & Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas ; Volume I, São Paulo, Brasiliense, 1985.

Origem do Drama Barroco Alemão. tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984.

Parigi, Capitale Del XIX Secolo, I 'Passages, A cura di Rolf Tiedemann. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1986.

Paris Capitale Du XIXe Si_cle. Le livre des Passages, Paris, Les Editions du Cerf, 1989

Poesia Y Capitalismo, Iluminaciones II. Prólogo y traducción de Jesus Aguirre, Persiles 51, Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Rastelli Raconte et autres Recits. Editions du Seuil, Mars, 1987.

Reflexões: A Criança, o Brinquedo, a Educação. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo, Sumus Editorial, 1984.

Rua de Mão Única. Obras Escolhidas - Volume 2, São Paulo, Brasiliense, 1987.

Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III. Prólogo y Traducción de Jesus Aguirre, Persiles-83, Madrid, Taurus Ediciones, 1975.

Textos Escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas; traduções de Jos, Lino Gunnewald, Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1983.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo, Abril Cultural, 1984.

BARTHES, Roland. *A Retórica Antiga. Pesquisas de Retórica*. Seleção de Ensaio da Revista Communications. Novas Perspectivas em Comunicação n§ 10.

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo, Arte e Comunicação*. São Paulo, Martins Fontes, s/d.

BLOOMFIELD, Morton W. *Varieties of Allegory and Interpretation, Revue Internationale de Philosophie* 162-163.

CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

CASINI, Paolo. *As filosofias da Natureza*. São Paulo, Martins Fontes, s/d.

GAGNEGIM, Jeanne Marie. *Alegoria, que outro dizer*. Maio, 1980.

_____. *Os Cacos da História*, São Paulo, Brasiliense.

_____. *Notas sobre as Noções de Origem e Original em Walter Benjamin*. In: 34 LETRAS n§ 5/6, setembro de 1989. p. 286-296.

_____. *L'Allegorie, Face Souffrante du Monde. Revue de Théologie at Philosophie*, 115 1983, p. 275-284.

HANSEN, Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo, Atual, 1986, (Série Documentos).

HELENA, Lúcia. *Totens e Tabus da Modernidade brasileira: Símbolo e Alegoria na Obra de Os-*

- wald de Andrade*. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, s/d.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo, Ática, 1986, (Série Princípios).
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro, Campus, 1988.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- _____. *Benjamin Adorno: Confrontos*. São Paulo, Ática, 1978.
- LOWY, Michael. *Redenção e Utopia, o Judaísmo Libertário na Europa Central, (Um estudo de afinidades eletivas)*. Tradução Paulo Neves, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- LUBAC, Henri de. *Exégèse Médiévale. Les Quatre Sens de L Ecriture*. Seconde Partie "Etudes Publiées sous La Direction de La Facult, de Théologie S. J. de Lyon-Fourvière. - Aubier
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo, Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1981.
- _____. *As Passagens de Paris I*, In: Revista Tempo Brasileiro, vol. 68, Janeiro-Março, 1982.
- _____. *As Passagens de Paris II*, Revista Tempo Brasileiro, volume 69, Abril-Junho, 1982.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Lisboa, Edições 70, 1977, (Coleção Signos no. 22).
- WEISBACH, Werner. *El Barroco de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948.