

O PROCESSO DE ALEGORIZAÇÃO EM WALTER BENJAMIN

Lauro Junkes
Professor de Teoria Literária, UFSC

Walter Benjamin (1892-1942), membro não muito estável da Escola de Frankfurt, ensaísta e prosador que delineou seus próprios caminhos, vem sendo considerado como figura de destaque na ensaística moderna, devido à sua contribuição decisiva para uma nova abordagem da arte dentro do contexto técnico-comercial, tendo restaurado e redimensionado o conceito de alegoria. Tenha-se presente que a concepção benjaminiana de alegoria se desenvolveu em dois momentos: primeiramente nos contextos do Barroco — ao contrapor, na *Origem do Drama Barroco Alemão*, a questão da alegoria ao conceito clássico-romântico de símbolo — e, mais tarde, nos estudos sobre Baudelaire, afirmando que “a alegoria é a máquina-ferramenta da Modernidade” (1985, p.143).

Para melhor compreender a alegoria em Benjamin, conviria rever, ainda que sumariamente, sua teoria do conhecimento e, sobretudo, da linguagem. No ensaio sobre o drama barroco, Benjamin trata, na primeira parte, da crítica ou teoria do conhecimento — investigação filosófica como busca da representação, ligada à ordem das idéias.

As idéias não se situam, para Benjamin, num mundo à parte, conforme propõe o sistema de Platão. Elas têm por recinto próprio a dimensão nomeadora da linguagem, que contrasta com sua dimensão significativa e comunicativa: “A idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra” (1984, p.58-59). A linguagem adâmica do Paraíso despertava as coisas, chamando-as pelo nome, identificando nome e coisa. Para Deus e, no início, para os homens, criar e conhecer como que se confundiam, completando o homem a criação de Deus. Com a expulsão do Paraíso, após a queda, a linguagem tornou-se profana, degradou-se num processo que terminou em mero sistema de signos, conforme será em seguida melhor explanado.

Se Benjamin, na sua teoria da arte, opõe “alegoria” a “símbolo”, opõe também, na sua teoria da linguagem, “nome” a “signo”. Enquanto o “nome”, na sua transparência divino-paradisíaca, indica a linguagem como “manifestação”, o “signo” constitui decorrência da degradação após a queda e expulsão, marcando a linguagem como “instrumento” de comunicação.

Partindo dum quadro escatológico, Benjamin anota que, no início,

havia só “nomes”, nomeando Adão as coisas criadas no paraíso, nomeação que não era absolutamento “jogo e arbítrio”. Na situação paradisíaca do homem em contato e comunicação com Deus, o sentido da coisa nomeada coincidia, no nome, com o sentido da palavra na linguagem de Adão. Dessa forma, conhecer o nome da coisa significava conhecer sua idéia, porque “a idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra” (1984, p.58-59). Para Deus, criar, nomear, conhecer e significar, no contexto adamítico-paradisíaco, como que coincidiam.

Conforme esclarece Samuel Weber (1969), já no escrito da juventude “Du langage en général et du langage humaine”, Benjamin entendia a criação como decorrente do “Logos”, o Verbo criador de Deus, o que manifestava bem sua afinidade com o pensamento teológico-judaico. Proveniente do Verbo que é ato puro, potência criativa da linguagem, uma estrita disposição hierárquica regia a criação: o Verbo de Deus, no alto; abaixo, a natureza criada, muda; no centro, o homem, plenipotenciário de Deus, conhecendo e nomeando todas as coisas, traduzindo sua linguagem muda naquela mais alta, do nome, criando transformações contínuas no seio da unidade do Logos. Entretanto, o pecado original tudo transtornou, expulsando o homem do Paraíso da harmonia e da nomeação, resultando do pecado original a consequência de desaparecer a transparência entre nome e coisa, as palavras devendo, então, comunicar alguma coisa, tendo-se tornado a linguagem abstrata, exterior. Enfim, o nome “é”, não apenas significa, mas esse “nome” não está mais ao alcance do homem.

Tal identidade nome-coisa marcava o estado de paraíso, de relação próxima entre homem e divindade, Adão e Deus. Expulso do Paraíso, deu-se processo de degradação da linguagem, profanando-se esta, perdendo-se tal identidade no mundo histórico. Separaram-se e distanciaram-se o sentido da palavra e o sentido da coisa, perdendo-se a objetividade dos nomes-coisas, sendo substituída pela subjetividade humana que atribui sentidos arbitrários às coisas. O vigoroso impulso mimético primitivo, a dimensão nomeadora da linguagem cedeu ao mero uso comunicativo das palavras. E somente a contemplação filosófica pode renovar a objetividade dos nomes (1984, p. 59)). Inicialmente, Benjamin atribuía a degradação da dimensão nomeadora da linguagem ao pecado original e à expulsão do Paraíso, mas, após assimilar a perspectiva marxista, conforme observa Konder (1988, p. 31), analisou-a mais “em decorrência da ascensão da burguesia e do modo de produção capitalista”.

Após a “queda” e a perda dos nomes, as coisas se tornam mudas, incapazes de exprimir seu próprio sentido, tendo, por sua vez, a linguagem desenvolvido sua dimensão simbólica, tornando-se instrumento de comunicação, após perder a intenção de nomear. Em suma, a função

comunicativa da linguagem é uma decorrência da perda de identidade entre a palavra-sentido e a coisa-sentido. A palavra deixa de ser nome, tornando-se signo, não se referindo o signo nunca à própria coisa, ao significado. Só na linguagem divina ou do Adão paradisiaco as palavras podiam ser nomes. Na linguagem do mundo histórico, as palavras não estão necessariamente relacionadas com as coisas que denotam, provindo seu sentido duma relação arbitrária subjetivamente estabelecida entre palavra e coisa.

Na sua teoria da linguagem, são necessários três fatores para constituir-se significado na linguagem histórica: de um lado as coisas; de outros, as palavras, intervindo como terceiro elemento ou fator uma pessoa que as relacione entre si, o intérprete.

Erika Fischer-Lichte (1986) especifica mais claramente como o filósofo Benjamin busca superar o problema da linguagem. Sendo o caráter semiótico da linguagem histórica uma consequência da queda, a visão messiânico-escatológica de Benjamin aponta para sua transcendência, sobretudo no seu ensaio sobre “A função do tradutor”. Diferenciando-se as línguas de acordo com seu modo de intenção, podem fazer-se traduções, mas as palavras “Brot” (alemão), “pain” (francês) ou “pão” não têm o mesmo modo de intenção, tendendo para o mesmo objeto, sendo função da tradução buscar completar esses modos, para chegar à coincidência do “intencionado” e do “modo de intenção”, fazendo reaparecer no sentido das palavras o sentido das coisas. Esta é a maneira de ser redimida a linguagem, deixando de certa forma as palavras de ser signos para se tornarem nomes. Então, enquanto o reino dos signos é estigmatizado pela queda, o reino dos nomes marca o início e o fim da escatologia, o estado paradisiaco e o da redenção messiânica.

Lembrada a correspondência estabelecida por Benjamin entre a oposição de “nome” e “signo”, na sua teoria da linguagem, e entre “símbolo” e “alegoria”, na sua teoria da arte, examine-se melhor como entendeu ele o processo de alegorização, opondo-se ao símbolo. A relação especificada na *Origem do Drama Barroco Alemão* entre símbolo e alegoria já aparecera indiciada, conforme Erika Fischer-Lichte (1986, p.154) no ensaio “Sobre a linguagem como tal e sobre a linguagem do homem”, em que consta que “a linguagem da arte só pode ser entendida na relação profunda com a doutrina dos signos”.

O símbolo mantém maior afinidade com o “nome”. Se, para esclarecer a noção de símbolo, Benjamin (1984,p.187) parte das teorias de Görres e sobretudo de Creuzer, para quem “a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante”, então o símbolo tende a negar a presença e a participação de qualquer sujeito

constituído do sentido, tendo tomado o seu sentido no “interior”, ou seja, tem ele sentido intrínseco, extinguindo-se a subjetividade (do criador). O símbolo, mesmo criado por um sujeito, então expressa seu sentido da mesma maneira que as coisas criadas por Deus, simbolizando a identidade original da coisa-sentido e da palavra-sentido no nome. Seu sentido não é arbitrário nem provém da relação subjetivamente estabelecida entre o símbolo e o simbolizado, mas resulta duma conexão objetivamente dada e necessária. Nega ele seu caráter semiótico, buscando uma união bidimensional da palavra e da coisa, excluindo e renunciando à participação de qualquer subjetividade. Assim ele antecipa o futuro da redenção messiânica, conforme se depreende do segmento já citado de Benjamin (1984, p.188). Para E. Fischer-Lichte (1986, p.156), então, “podemos caracterizar o símbolo artístico como um processo específico de constituição de sentido, que tende à anulação da semioticidade na linguagem, isto é, à redução da tridimensionalidade a uma bidimensionalidade, eliminando a dimensão pragmática de subjetividade”.

Entretanto, para Erika, o sentido na linguagem história é sempre uma categoria semiótica. E a concepção benjamineana da obra de arte como alegoria deve ser entendida dentro da armadura da sua concepção escatológica. Da contraposição de Benjamin (1984, p.188): “Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocrita* da história como protopaisagem petrificada...”, depreende-se que a alegoria busca seu sentido no mundo histórico, após separar-se natureza e linguagem, tendo emudecido a natureza e necessitando o homem atribuir-lhe sentido. Então, o sentido alegórico nasce como resultante da relação subjetiva entre signo e coisa, intensificando o princípio da subjetividade subjacente a todo sentido no mundo histórico.

Geralmente não se percebe mais o princípio subjetivo e arbitrário da linguagem, a relação entre palavra e coisa; mas comparando linguagens evidencia-se a arbitrariedade, havendo diferentes signos para denotar a mesma coisa. Descrevendo a alegoria como processo de constituição de sentido, Benjamin (1984, p.196-197) ressalta a arbitrariedade, o princípio de subjetividade: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância”. A alegoria, então, se relaciona com o signo lingüístico, porque no mundo histórico as coisas deixaram de ter sentido em si próprias; o “nome” não mais “é” a coisa, mas todos os fatores da linguagem (que é apenas “comunicativa”) — as coisas, as palavras e o

intérprete — estão inevitavelmente envoltos em historicidade.

Se a alegoria, no mundo histórico, revela subjetividade como princípio fundamental de constituição de sentido, refere-se também expressamente à historicidade do mundo, pois, prosseguindo o segmento de Benjamin (1984, p.188), ela “mostra ao observador a facies hippocrita da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto — não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio”. A alegoria fixa o movimento da história, nela a historicidade aparece como forma. Em consequência, a alegoria apenas conhece a história como história do declínio, como movimento direcionado ao passado, não ao futuro. Baseia-se a alegoria no duplo princípio de subjetividade e historicidade reciprocamente implicados, pois ambos são explicados como resultantes da queda e relacionados com o mal.

A alegorização acontece essencialmente como fragmentação. Sendo a subjetividade e a historicidade categorias pragmáticas, sua ambigüidade parece ser consequência necessária, vistas como subjacentes à alegoria como princípios fundamentais, determinando a constituição do seu sentido. Não tendo sentido por si mesmas, as coisas que o alegorista usa são insignificantes, resultando qualquer sentido a elas atribuído numa conexão subjetivamente estabelecida pelo alegorista: “Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera” (idem, p.205-206). Nas mãos do alegorista, as coisas tornam-se insignificantes (a intenção da sua subjetividade não lhes permite revelar o sentido próprio, dado por Deus) e significantes (o ato do alegorista as provê de novo sentido) — podendo-se entender isso como um ato de violência para com as coisas, mas atualmente ele não muda as coisas, pois a

possibilidade que tem o alegorista de fazer qualquer coisa significar outra “profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado” (idem, p.197).

O alegorista, mudando as coisas, do significado original em novo significante, aponta as condições específicas sob as quais as coisas serão capazes de adquirir novo significado no mundo histórico. Segundo Benjamin (1984,p.198), “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue”. Enfim, é a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualizações arbitrárias, indica que o sentido atribuído à coisa do contexto específico não é o original e inato, mas um sentido arbitrário.

Por isso Peter Bürger (1987, p.131-132), ao traçar o esquema da decomposição do conceito de alegoria, aponta como primeiro passo a fragmentação e descontextualização, pois o alegorista arranca um elemento do seu contexto original, isolando-o e despojando-o da sua função: “o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido” (Benjamin, 1984, p.205).

A descontextualização faz constatar que as coisas tinham uma vez um sentido em si mesmas, antes de serem incluídas nalgum contexto, que eram significantes independentemente de serem elementos estruturais dum contexto. Assim a alegoria faz retornar o olhar para o passado distante do paraíso e da queda, podendo descrever-se a constituição alegórica de sentido como um modo de recordação. Pela recordação do passado, tenta a alegoria resgatar as coisas da transitoriedade nelas produzida pela perda do seu sentido original, pois para Benjamin (1984, p.246-247), “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria” e “A alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”. Se o alegorista arranca as coisas do seu contexto e, como fragmentos, lhes atribui novo sentido, essa subjetividade subjacente às linguagens históricas

também se aplica ao princípio de historicidade que subjaz ao mundo das coisas, pois a alegoria tem “tendência destrutiva”, destruindo qualquer “falsa totalidade” e apresentando as coisas como fragmentos, não como partes dum todo: “A palavra história está gravada, com caracteres de transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”.

Arrancado do seu lugar e função, descontextualizado, o fragmento pode reunir-se ou ser reunido com outros fragmentos isolados da realidade, criando assim o alegórico seu sentido, um novo sentido dado, não resultante do contexto original dos fragmentos. Uma coisa individual é tomada como fragmento, arrancada dum todo, para absorver o sentido alegórico, pois somente assumida como fragmento a arbitrariedade subjetiva do ato alegórico pode provê-la de novo sentido, procedimento que pode ser entendido como um “resgate”, porque sem ele a coisa permaneceria condenada à transitoriedade, muda e sem sentido. Mas esse sentido que lhe atribui o alegorista nada tem a ver com seu sentido original, a idéia, que ela podia exprimir antes da queda. Sendo, entretanto, um sentido, o procedimento do alegorista como que aponta para o estado de redenção messiânica, como que antevendo as coisas tornarem-se novamente linguagem.

Descontextualização e fragmentação do processo alegórico indicam uma alegoria em si mesmas, conforme sugere Benjamin (1984, p.255): “Seria desconhecer a essência do alegórico separar o tesouro de imagens em que se dá essa reviravolta em direção a um mundo sagrado e redimido, do outro, sinistro, que significa a morte e o inferno. Pois nas visões induzidas pela embriaguez do aniquilamento, nas quais tudo o que é terreno desaba em ruínas, o que se revela não é tanto o ideal da auto-absorção alegórica, como o seu limite. A confusão desesperada da cidade nas caveiras, que pode ser vista, como esquema das figuras alegóricas, em milhares de gravuras e descrições da época, não é apenas o símbolo da desolação da existência humana. A transitoriedade não é apenas significada, representada alegoricamente, como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: a alegoria da ressurreição. No fim, a contemplação barroca inverte sua direção nas imagens da morte, olhando para trás, redentora. Os sete anos de sua imersão duraram apenas um dia. Porque também esse tempo no inferno é secularizado no espaço, e aquele

mundo que se entregou ao espírito profundo de Satã, traindo-se, é o mundo de Deus. O alegorista desperta no mundo de Deus”.

Pode então Erika Fischer-Lichte (1986, p.160) sintetizar que “nós podemos afirmar que Benjamin descreve alegoria como um modo específico de constituição de sentido que aparece sob as condições do mundo histórico — após a Queda, antes da Redenção — como o único modo adequado de constituição dum sentido estético. Pois a alegoria insiste no fato de que no mundo histórico o sentido é sempre constituído como uma categoria semiótica. Conseqüentemente, declara expressamente a dimensão pragmática — isto é, subjetividade e historicidade — como a dimensão mais compreensiva, influenciando e determinando as dimensões tanto sintática como semântica”.

A partir desse contexto escatológico original, de Benjamin, a Professora da Universidade de Bayreuth faz uma tentativa de deslocar o conceito de alegoria, reformulando-o em termos semióticos. No processo alegórico intervêm basicamente dois passos, com suas implicações:

Verifica-se primeiramente um processo de desconstrução, como descontextualização e dessemantização. O alegorista secciona um elemento do seu contexto específico e, livrando-o da sua dimensão sintática, o descontextualiza. Na sua posição e função específica no contexto anterior, o elemento servia de signo, mas a sua descontextualização provoca sua dessemantização, tornando-o mero objeto sem sentido em si, fragmento que, fora do contexto, não mais conserva o sentido que aquele lhe atribuía. A perda da dimensão sintática é acompanhada da perda da sua dimensão semântica, processando-se uma desconstrução do elemento como signo — não tem ele mais função de signo num contexto, restando apenas um elemento sem contexto e sem sentido.

Numa segunda fase, ocorre um processo de reconstrução, por nova contextualização e semantização, comportando intertextualidade. Pode o alegorista atribuir novo sentido ao fragmento, situando-o em outro contexto. Nesses dois casos, a dimensão pragmática deve ser tomada em consideração. A escolha do novo contexto depende apenas de condições subjetivas do alegorista, não seguindo necessidades objetivas. Mas a colocação do fragmento em novo contexto acarreta sérias conseqüências: antes de mais nada, ele retoma uma dimensão sintática, obtém contextualização tornando-se parte de um todo. Mas, esse segundo contexto é, ele próprio, reconstruído pelo acréscimo do fragmento, modificando-se, pois. Num exemplo: tendo os contextos A e B, retirando-se um elemento X de A e deslocando-o para B, esse contexto B também se altera com tal acréscimo, constituindo-se em B'. Segue-se uma semantização: o segundo contexto atribui novo sentido ao elemento-fragmento transposto (X).

Entretanto, como o fragmento X transposto traz consigo traços do contexto anterior, ele não só é influenciado ou determinado pelo sentido do novo contexto, mas ao mesmo tempo altera esse contexto, estabelecendo uma relação entre o segundo e o primeiro contextos. O elemento X, passando do contexto A para o B, modifica a este para B', relacionando B', com A, produzindo intertextualidade, que influencia o processo pelo qual o sentido de B é reconstituído para B'. Lembre-se aqui o dialogismo/plurilingüismo de Bakhtin (1988, p.88 e 105) — a palavra nunca mais pura e virgem, a palavra ideologicamente saturada, a orientação dialógica do discurso para o discurso de outrem, o fato de que “apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto”, ao passo que “o prosador (e certamente não só ele!) utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-se a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor”, mas certamente sem ser capaz de purificá-los da carga de que vêm revestidos.

Quanto às tentativas de aplicar o conceito benjamineano de alegoria à arte moderna em geral, à vanguarda, a professora-ensaísta alemã (1986, p.151) mantém certa reserva quanto ao paralelismo e similaridades entre alegoria e certos traços da arte moderna, como o caráter fragmentário: “tentando traduzir a linguagem mais hermética de Benjamin para outra mais compreensível e ajustar o conceito deste de alegoria à teoria deles de arte moderna, simplificam demais sua teoria, e assim, privam a si mesmos daqueles aspectos da teoria de Benjamin que parecem ser particularmente importantes e prometendo considerar essa específica forma de abordagem”. Entretanto, a mesma Professora-ensaísta, no final do ensaio, exemplifica aproximações dessa teoria para descrever e analisar a arte moderna, no seu processo de produção e recepção.

Para Peter Bürger (1987, p.132), um dos mencionados nas reservas de Erika, o conceito benjamineano de alegoria — permitindo distinguir no plano da análise os aspectos da produção (a melancolia nos produtores) e o efeito estético (uma visão pessimista da história nos receptores), sem quebrar sua unidade — pode apropriadamente ocupar a categoria central duma teoria das obras de arte de vanguarda. Assim, o artista de vanguarda (obra de arte inorgânica) trabalha muito com a montagem. Se o artista clássico manejava os materiais como algo vivo e portador de significado como uma totalidade, o vanguardista arranca ou desenraíza seus materiais do contexto em que têm função e significado, fragmenta-os e os usa como signos vazios, sendo ele o detentor do direito de atribuir-lhes significado. Quanto à constituição, se o artista clássico intenciona com sua obra

oferecer um retrato vivo da totalidade, o vanguardista monta sua obra sobre fragmentos, não a produz como um todo orgânico, mas intenciona fixar um sentido (ou mesmo sentido algum) ao reunir os fragmentos.

Se a obra de arte orgânica busca ocultar seu artifício, a obra de vanguarda se apresenta como artefato, produto artístico, servindo-se da montagem como princípio básico, compondo-se de fragmentos da realidade, supressa a aparência de totalidade. Daí que a obra orgânica pretenda produzir, na recepção, uma impressão global, remetendo seus momentos concretos sempre à totalidade, ao passo que na obra de vanguarda os momentos concretos conservam elevado grau de independência, interpretáveis no conjunto e separadamente. Observa ainda Bürger (1987, p.137) que “o conceito de montagem não introduz nenhuma categoria nova, alternativa ao conceito de alegoria; trata-se, antes, de uma categoria que permite estabelecer com exatidão um determinado aspecto do conceito de alegoria. A montagem supõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra”. Lembre-se, a propósito, que na mesma década de 1920, em que Benjamin desenvolvia seu conceito de alegoria no ensaio sobre o drama barroco, a vanguarda do cinema soviético, com W. Pudovkin e S. Eisenstein, explodia a teoria da montagem, explorando um sentido novo (e revolucionário) decorrente da contraposição de fragmentos diversos e independentes; também nas artes plásticas avolumava-se a técnica da “collage”, com Picasso e Braque; e, enfim, a construção literária vanguardista, sobretudo o romance, incorporou crescentemente tais técnicas, desde as descontinuidades de um Proust ou de um Joyce.

Quanto à produção de arte como alegorização, Erika reconhece que nos primeiros trabalhos de Picasso ou Braque se manifesta óbvia a aplicação do processo alegórico; arrancar um fragmento (X) dum jornal todo (A) e colocá-lo numa tela (B), modificando o contexto da tela para B' (o quadro final), estabelecendo-se relação intertextual entre o quadro (B') e o jornal (A). A semantização do fragmento de jornal e a do quadro é realizada por processo de reconstrução, relacionando quadro e jornal. Outro exemplo se encontra no teatro pós-moderno, na montagem renovada que Ariane Mnouchkine fez de Ricardo II, de Shakespeare, introduzindo elementos do teatro japonês Nô e Kabuki. Os elementos (X) são extraídos no Nô e Kabuki (contexto A) e introduzidos na montagem da peça de Shakespeare (contexto B), que se modifica (B'). Nessa relação intertextual não só a peça de Shakespeare, mas também os elementos extraídos do teatro Nô e Kabuki têm sua semântica alterada. O procedimento alegórico, na concepção de Benjamin, aplica-se assim à produção de arte de vanguarda.

Quanto ao processo de recepção como alegorização, Erika lê a “Tese XVII” de Benjamin (1985, p.162-163) sobre a história como

apontando um certo paralelismo entre os processos alegórico e de recepção, descrevendo a atitude exemplar dum receptor.

Nessa “Tese”, expõe Benjamin que, se o historicismo, que não tem armação teórica, procede por adição, ou seja, conclamando “a massa dos fatos para preencher o tempo vazio e homogêneo” e culminar na história universal, a historiografia materialista se diferencia por ter subjacente um princípio construtivo, ligando o andamento dos pensamentos e sua fixação com o ato de pensar: “Onde o pensamento súbito estaca numa constelação saturada de tensões, transmite-lhe um choque que a faz cristalizar-se em mônadas. O materialista histórico só se acerca de um tema histórico quando o encontra em forma de mônada. Nesta estrutura ele reconhece o signo de uma paralização messiânica dos acontecimentos, ou seja, o signo de uma chance revolucionária na luta pelo passado oprimido. Aproveita-a para destacar uma determinada época do transcorrer homogêneo da história: assim, ele destaca uma determinada vida dentro da época e uma determinada obra dentro da obra de uma vida. O resultado do seu procedimento é que na obra é resguardada e preservada a obra de uma vida; na obra de uma vida, a época; e na época, a totalidade do transcurso histórico. O nutritivo fruto do historicamente conceituado tem em seu interior o tempo como preciosa semente, ainda que dispense o gosto”.

O processo de recepção parte também, segundo a ensaísta, duma fase de desconstrução: retira-se a obra dos seus possíveis contextos vitais, do curso homogêneo da história — a tradição específica determinando e fixando o sentido da obra. Se esses contextos fornecem à obra um certo sentido, priva-se a mesma de tais contextos e do sentido constituído por eles, sendo desconstruída como um signo, funcionando dentro do contexto de tradição. Entretanto, nem toda obra se apresenta num contexto específico de tradição, ou esta não é conhecida, de modo que a fase de desconstrução não é constituinte necessário mas apenas possível do processo de recepção. Por outro lado, a desconstrução pode também referir-se à relação na transposição de elemento X do contexto A para B, que se altera para B’, sendo a desconstrução nesse caso elemento necessário do processo de recepção.

Enfim, se para Bürger a alegoria é perfeitamente adequada e útil como constituinte da obra de arte de vanguarda, ao contrário de Lukács que condena a arte de vanguarda do século XX por suas características alegóricas dissolverem a realidade unificada e cavarem um abismo obscurecedor entre o mundo e o homem, Erika Fischer-Lichte acaba por concluir que o modelo do conceito de alegoria de Benjamin tem seu valor funcional e sua adequação para a arte de vanguarda.

Considerando em maior amplitude os objetivos de Walter

Benjamin, pode-se concluir que, no seu ensaio-tese *Origem do Drama Barroco Alemão* e em outros ensaios sobre Baudelaire, se propôs ele a restaurar a consideração e o valor da alegoria, em contraposição à estética clássica-romântica, dentro da qual o símbolo se impusera como a expressão poética por excelência, usurpando qualquer destaque da alegoria.

Tendo em vista as especificidades de cada época, sua visão de mundo e seu estilo, não se pode simplesmente negar as posições e reivindicações de uns e outros. Mas também é inviável generalizar as concepções de uns ou de outros, admitindo, por exemplo, a superioridade indiscriminada do símbolo em si, ou então da alegoria em si. Cada qual destes conceitos-figuras encerra em si, como pressuposto subjacente, toda uma visão de mundo e toda uma concepção estética.

Se a estética clássica, por exemplo, concebendo a expressão artística como totalidade harmônica e orgânica no ideal da bela aparência, privilegia sobremaneira o “símbolo”, em afinidade com o “nome”, portador dum sentido intrínseco, e apontando para uma redenção ou retomando a identidade original da coisa-sentido e da palavra-sentido, excluindo, portanto, a participação de qualquer sujeito constituidor de sentido, Walter Benjamin, para fundamentar sua ênfase na alegoria, parte da condição humana pós-edênica, expulsa do Paraíso, separada da graça e afogada no tempo, em permanente crise na sua limitada condição histórica. No processo simbólico, homem e natureza, mundo e verdade constituem uma unidade sólida, integrados numa totalidade orgânica. O processo alegórico, ao contrário, decorre da condição histórica do homem, dissociado da natureza e mergulhado na experiência efêmera da “história”, sob o signo da decadência e fragmentação, cujos ingredientes básicos são a ruína e a morte, no vigoroso “símbolo” da caveira. Nessa condição, ocorreu fratura radical entre espírito e letra, pelo que não funciona mais o “nome”, mas unicamente o “signo”, que não mais “é”, mas precariamente “significa” ou “comunica”.

Não há, pois, como, em tese, sobrevalorizar nem o símbolo nem a alegoria. E procedeu adequadamente Benjamin ao situar e contextualizar concretamente a revalorização ou “resgate” da alegoria. A partir da sua própria experiência durante e após a guerra de 1914-1918, sentindo morto o sujeito clássico, desfigurada sua totalidade e harmonia pela realidade sofrida, fragmentada e arruinada do contexto da guerra e do capitalismo, sobrevivendo como ilusória a “República de Weimar”, constatou ele a existência específica das condições de realização do seu conceito de alegoria, condições que, igualmente, apontavam um paralelo analógico entre o Expressionismo contemporâneo seu e o Barroco. Desenvolveu, então, lógica e apropriadamente, o conceito de alegoria como forma específica

da expressão artística do homem dentro de determinadas condições históricas: o Barroco do século XVII, concretizado no drama alemão; o surgimento da Modernidade no século XIX, com Baudelaire, e a própria vanguarda artística contemporânea, no século XX.

Se não é viável, em princípio, nenhum destaque privilegiado, quer do símbolo, quer da alegoria, conceitos basicamente condicionados por épocas, o pensamento de Walter Benjamin conduz a uma conclusão implícita: o símbolo é ilusório, pois seu fundamento autêntico residiria na condição edênica, enquanto o inevitável contexto humano pressupõe a queda, da qual decorre a “história”, manifesta em dissociação, conflito, sofrimento, fragmentação, ruína e não a caminho da redenção, pelo que sua expressão se dá pela alegoria.

Em decorrência, contrariamente, à posição um tanto conservadora e defensora duma arte aurático-simbólica de Lukács, parece impor-se a conclusão de que a arte moderna autêntica, não alienada da realidade específica e da condição histórica do homem, deverá encontrar sua expressão na fragmentação alegórica e não na harmonia orgânica do símbolo. Os ensaios de Benjamin mantêm uma consistência vigorosa e coerente nessa direção. Sua intenção visa a compreender o homem em situação, na fragmentada efemeridade histórica, e a alegoria se impõe como a figura expressiva mais adequada nessas condições.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*, Unesp/Hucitec, São Paulo, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*, Brasiliense, São Paulo, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” in KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin*, Ática, São Paulo, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “Parque Central” in KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin*, Ática, São Paulo, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre filosofia da história” in KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin*, Ática, São Paulo, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” in GRÜNEWALD, José Lino. *A Idéia do Cinema*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969.
- BÜRGER, Peter. *Teoria de la Vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1987.
- FISCHER-LICHTE, Erika. “Walter Benjamin’s Allegory” in *American Journal of Semiotics*, vol.4, n.1-2, p.151-168, 1986.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*, Campus, Rio de Janeiro, 1988.
- WEBER, Samuel. “Lecture de Benjamin” in *Critique*, nº 267-268, ano XXI, Tomo XXV, p.699-712, août-sept. 1969.