

## O sublime e a alegoria

A oposição à modernidade se dá dentro da modernidade. Criticá-la é uma das funções do espírito moderno e mais ainda: é uma maneira de realizá-lo. O tempo moderno é o tempo da cisão e da negação de si mesmo, o tempo da crítica...Hoje somos testemunhos de outra mudança: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Já há anos suas negações são repetições rituais: a rebeldia transformou-se em procedimentos, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora Não digo que vivemos o fim da arte: vivemos o fim da *idéia de arte moderna*. (Octavio Paz)<sup>1</sup>

Aqueles fenômenos da arte chamados de vanguarda, característicos das primeiras décadas de nosso século, são hoje documentos históricos. Não há um artista principiante, um crítico de última hora, que não tenha há muito decretado, com segurança, o fim das vanguardas artísticas. Junto com a impossibilidade de uma vanguarda estética atual expressiva, liquidou-se seu valor como movimento crítico construtor de um novo conceito de arte e de uma problematização ímpar do estatuto de arte na modernidade<sup>2</sup>. Dar conta conceitualmente desses movimentos significa recuperar um sentido fundamental para a compreensão daquele momento decisivo de reconceitualização ampla do campo da reflexão artística e de suas inter-relações com as demais instâncias da vida social. Mas significa muito mais: restituir à nossa atualidade uma questão crucial — a da arte e de sua inserção no mundo atual — a partir de uma teoria crítica que pense a possibilidade de sua autonomia hoje.

Muitos ideais de comungar a vida à arte — à dimensão propriamente política, como se pode encontrar exemplarmente no surrealismo — foram pelo ralo da hostil e incontornável realidade do mercado. Os ingênuos ideais comunitários dos *happenings* só deixaram os artistas mais reclusos na solidão dos mecanismos de mercado. No entanto, um conceito — o de arte de vanguarda —

\* Professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

1 El punto de convergência. Los hijos del limo. La casa de la presencia. *Obras Completas*. Galaxia Gutenberg/ Circulo de Lectores, Barcelona, 1999.

2 Como núcleo do já clássico debate sobre o tema, cf. Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1998 e Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Martins Fontes, 2000, São Paulo.

impôs-se como um marco, sem retorno e sem diluição. Com ele, a arte abandonara o seu horizonte representativo, a sua concepção de harmonia imediata entre o particular e o geral, o que Adorno chamou de “obra redonda”. Recoilando-se em si mesma, por um movimento reflexivo, a arte debruçava-se sobre o seu próprio universo. Seria a sua realidade material ou formal, sua regra, sua específica historicidade — sua característica, “monadológica”, diria Walter Benjamin — que agora a iriam reter e sustentar o olhar da crítica. A realidade da obra de arte não seria mais a sua representação, o seu conteúdo simbólico, mas as cores, as linhas, as estruturas, os materiais, os suportes, etc. — e é nestas materialidades que se passaria a dar a sua relação com o mundo. O todo harmônico, que continha as partes que compunham a obra e lhe garantiam um sentido, diluía-se na ausência de sentido das partes que anarquicamente faziam perecer o todo e naufragar o sentido da representação. A obra de arte de vanguarda tampouco daria o cetro da significação à intenção de elucidação. O receptor já não contava com os recursos tradicionais de leitura. Instaurando-se no paradoxo de um autoquestionamento a rigor autodestrutivo, as obras de vanguarda instalavam-se também no lugar crítico por excelência. É nesse espaço que se daria um questionamento — o mais radical da história da arte — que poria em cheque também a figura do indivíduo criador, a quintessência da concepção burguesa de arte. Esse questionamento ultrapassava a consideração do fenômeno artístico para se lançar em um questionamento socio-cultural enormemente amplo, instaurando uma instabilidade sem precedentes no campo cultural. Todos os movimentos de vanguarda artística do início do século XX não questionavam, sabe-se, apenas uma tradição determinada, mas toda a tradição artística e cultural. E este questionamento que, é fundamental dizer, não foi feito a partir de nenhuma metalinguagem, mas nas suas próprias linguagens formais, incluíra o mercado, as instituições culturais, os museus (distribuição e exposição das obras) e também a recepção (do espectador ao crítico).

Para além do sucesso ou do fracasso das propostas de vanguarda, o que persiste como elemento incontornável para a crítica filosófica é a categoria de vanguarda artística, como conceito para a reflexão sobre a arte, vista como depositária de conteúdos de verdade. A idéia de “vanguarda”, abstraída de um contexto histórico específico, poderia ser estratégica contra o reducionismo estético de uma perspectiva mercantilista e consumista dos fenômenos artísticos.

Os fenômenos caracterizados como de vanguarda, que já se petrificaram na cronologia de uma “história da arte”, encontram, talvez, a salvação filosófi-

ca de sua vitalidade crítica na categoria estética do sublime. Esta é a suposição de Jean-François Lyotard<sup>3</sup> que, tomando a noção da *Crítica do Juízo*, de Kant, dá a ela uma importância bem mais ampla. Como se sabe Kant ocupara-se aí prioritariamente com a analítica do belo.

O livro de Edmund Burke, de 1756 — *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*<sup>4</sup> — abria um campo diverso daquele concernente às investigações do belo para a subjetividade estética. A perspectiva era muito diversa da de Longino que, no início da nossa era, escrevera em *Sobre o Sublime*, a respeito de um desejo humano de transcendência, de infinitude e do sentimento que provocava nos homens — um sentimento de orgulho. A beleza sublime, para Longino, articulava-se ao sentimento de orgulho face à possibilidade de se dirigir à incomensurabilidade cósmica. Há uma “*orgulhosa exaltação na alma, que se enche de uma alegria soberba*”<sup>5</sup>. Para Burke, ao contrário, o sentimento de sublime estava associado ao terror, à percepção de uma ameaça de morte. Expressa uma idéia de dor, de perigo: tudo que é terrível “*é uma fonte do sublime*”<sup>6</sup>.

Kant retoma a noção de sublime de forma diversa, ainda que, de certa forma, próxima a análise de Burke. Em 1764, escreve um pequeno ensaio *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. O opúsculo, de cunho psicológico tanto quanto o livro de Burke, arrolava as características respectivas dos dois sentimentos. Mais tarde, na Terceira Crítica, Kant irá sistematizar e tratar de forma crítica uma analítica do sublime. Constata que o prazer, sentido pela reflexão das formas da natureza ou da arte, não se refere apenas a uma finalidade dos objetos em relação à faculdade de julgar reflexionante, de acordo com o conceito de natureza no sujeito. Ao contrário, o acordo se dá com o conceito de liberdade, uma finalidade do sujeito em relação aos objetos, tanto na sua forma quanto na sua ausência de forma. Assim é que o julgamento de gosto não diz respeito só ao belo (a forma), mas também a esta espécie de sentimento do espírito, ao sublime. A análise do sublime supõe um outro nível da análise do gosto: “*O sublime, com o qual o sentimento de comoção está ligado, requer, porém, um critério deajuizamento diverso daquele que o gosto põe como seu fundamento*”<sup>7</sup>.

3 Este artigo apresenta algumas questões fundamentais para a reflexão filosófica contemporânea, desenvolvidas por Jean-François Lyotard em seus livros: *Le Postmoderne explique aux enfants*, Éditions Galilée, 1986, Paris e *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Éditions Galilée, 1991, Paris.

4 Aqui, na tradução francesa de Baldine Saint Girons, Librairie Philosophique J.Vrin, 1990, Paris.

5 Du Sublime, VII, 2. Tradução de Lebègue, Les Belles Lettres, Paris.

6 *Ib.*, I, 6.

7 Kant, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*, 27. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques, Forense Universitária, 1993, Rio de Janeiro (tradução modificada).

O julgamento do belo relaciona o prazer a conceitos, ainda que indeterminados. O conceito — ainda que na indeterminação, ainda que não constituindo um conceito de conhecimento — é necessário para assegurar a pretensão dos julgamentos singulares a uma universalidade do gosto. No julgamento do belo, a imaginação mantém, ainda que nestes termos, um vínculo com o entendimento. No sublime isto se dá de uma outra forma. Por um lado, persiste a necessidade da referência a um conceito que, indeterminado, aludiria à possibilidade de um julgamento de validade universal (consensual). É ainda a conceitos que o sublime se relaciona. Mas, aqui, os conceitos acrescentam à indeterminação indicada o fato de serem conceitos da razão e não do entendimento. Isto é, são Idéias da razão. A imaginação, no sublime, dá as mãos à razão e abraça toda uma nova dimensão que fornece aquelas características que o distinguem do belo.

O domínio da razão é o do supra-sensível, da totalidade. Assim, enquanto que o belo é do domínio da forma, dos limites da mensurabilidade, o sublime é a ausência de forma, representação do ilimitado e pensamento da totalidade. O prazer do belo é jubilatório face à vida e nasce deste sentimento. O prazer do sublime é ambíguo: uma emoção em que o espírito se sente, ao mesmo tempo atraído e repellido pelo que experimenta. A beleza da natureza harmoniza-se com a finalidade que a capacidade de julgar alcança em sua apreciação. O sublime não discerne finalidade e esta ausência de finalidade é experimentada como violência. No entanto, o sublime, tanto quanto o belo, mantém o caráter estético e reflexionante — uma *“finalidade subjetiva que não repousa sobre um conceito de objeto”*<sup>8</sup>. Um objeto da natureza pode exemplificar o sublime — e Kant enumera as montanhas, a tempestade, etc. — mas o sublime não tem forma sensível, é um sentimento que está totalmente no espírito, uma idéia da razão. O sublime, assim entendido, põe em cena sempre uma inadequação entre o apresentável (o sensível que representa o sublime) e o inapresentável (a Idéia que, como tal, não se satisfaz no objeto sensível). *“Podemos descrever o sublime desta maneira: é um objeto (da natureza), cuja representação faz com que o espírito conceba o caráter inatingível da natureza como uma apresentação das idéias (da razão)”*<sup>9</sup>.

Em resumo, se o sentimento do belo nos concilia com a natureza e suas leis, o sublime nos aprisiona em nosso próprio espírito: ele não é uma “maneira de apreender”, mas uma “maneira de pensar”. É exatamente esta a característica

8 *Ib.*, Prólogo.

9 *Ib.*, p. 23 e ss.

que proporciona uma aproximação com o tema da alegoria. A noção de sublime abre a perspectiva de uma estética desrealizada, que busca voltar-se a si própria, a sua “maneira de pensar”, sem a categoria de sujeito criador, de artista, mas na imanência da própria obra.

No sublime, tenta-se representar um malogro, já que as idéias, apenas reguladoras, são inatingíveis. No belo, o objeto — apresentado — significa o conceito. No sublime, a relação com o objeto é inatingível — o que Lyotard chama de o “inapresentável”. O que neste malogro se torna importante é que a inapresentabilidade das idéias constitui uma proposta estética específica.

Entre as complexas características do sublime indicadas por Kant, a de seu elo com a grandeza matemática é preciosa. A satisfação que o sublime aí proporciona é de uma ordem singular: *“é um sentimento de desprazer que a faculdade de julgar estética relaciona a um objeto; desprazer que, no entanto, aí se encontra, ao mesmo tempo, representado como final, porque a impotência do sujeito (a imaginação é conduzida ao fracasso pela imensidade) lhe faz tomar consciência”*. O sublime é o “absolutamente grande”, não comparável, indeterminado — o sublime é “o que, em comparação, tudo é pequeno”. O sublime tampouco existe na natureza: é um sentimento que responde à necessidade da imaginação de progredir ao infinito e à prerrogativa da razão de exigir uma totalidade absoluta. O desprazer no sublime consiste na sensação de impotência do sujeito: o fracasso da imaginação em lhe fornecer o objeto que representaria esse inatingível. Mas há também um prazer — a consciência do poder ilimitado da sua razão. O sentimento estético do sublime consiste na satisfação de tal poder.

Para Lyotard, a noção de belo esgotou as suas possibilidades críticas para explicar os fenômenos artísticos das vanguardas de nosso século. O caráter híbrido da categoria do sublime em Kant — uma afecção que provoca, ao mesmo tempo, prazer e dor — é enfatizado pela leitura de Lyotard: ele observa que no sublime de Kant o prazer decorre da dor. Sentimento masoquista, patológico mesmo. De qualquer maneira, um sentimento conflituoso, já que resulta de um antagonismo entre as faculdades de um sujeito - a faculdade de conceber algo, e a faculdade de apresentação (*Darstellung*) deste algo.

No sentimento do belo, a sensibilidade proporcionada por uma obra de arte ou por “algo belo” encontra, sem nenhuma determinação conceitual, um sentimento de prazer desinteressado (isto é, ele não é agradável, nem moral, nem útil, etc). Este sentimento desinteressado é capaz de causar um consenso universal — ainda que seja esta apenas uma possibilidade. Neste caso, vê-se que, a partir da capacidade de conceber e da capacidade de “apresentar” um objeto correspondente ao conceito concebido, sem nenhum interesse exterior

ao jogo das faculdades, surge um julgamento reflexivo que se dá sob o modo de prazer. Ora, o que acontece com o sentimento do sublime é, antes, um fracasso. A imaginação se quebra na tentativa de apresentar o objeto concebido, fracassa diante do conceito. A experiência do sublime é a da quebra, a da fragmentação, a da impossibilidade. O sublime relaciona-se não com o conceito, mas com a Idéia e a Idéia, já se disse, não faz acordos com a experiência. O conflito crucial é que a Idéia não encontra a apresentação em um objeto sensível. A idéia da totalidade do mundo, do imensurável, do branco ou do silêncio total — todas experiências, de algum modo, familiares das propostas estéticas contemporâneas — não encontra o objeto que a “apresente”, que a torne visível. O que pode se tornar visível, o que se pode apresentar, aparece-nos como sofridamente insuficiente. No domínio das idéias não há também o acordo livre das faculdades — há, antes, o desacordo, onde nasce o sentimento, misturado de prazer e dor, do sublime.

Lyotard vê no sublime um impasse que impede a “*formalização e estabilização do gosto*”. As idéias que nutrem o sublime e das quais não há apresentação possível, ele as designa, como já indicamos, de “*inapresentáveis*”. Lyotard defende uma leitura que opõe moderno e pós-moderno a partir da categoria do sublime. Não se trata, porém, de uma partilha entre o belo (moderno) e o sublime (pós-moderno). Ao contrário: já é na insustentável oscilação do sublime que nasce o moderno, como tentativa de “*apresentar o que há de inapresentável*”. A pintura moderna se constrói sobre a impossibilidade de mostrar o não-mostrável, isto é, sobre a contradição de propor algo que é possível conceber, na impossibilidade mesmo de mostrá-lo. Paradoxo supremo: tornar apresentável o que não pode ser apresentado, o que Kant chamaria de “*apresentação negativa*”. Esta apresentação do inapresentável é o informe, a ausência de forma, a abstração vazia. É a partir deste impasse, indicado por Kant, que Lyotard encontra a sua chave de compreensão para a modernidade artística.

A estética da pintura moderna é sublime no sentido que ela quer apresentar negativamente: “*ela será branca como um quadro de Malévitch, ela só fará ver impedindo de ver, ela só dará prazer causando dor*”<sup>10</sup>, escreve Lyotard. Em resumo, a estética moderna quer apresentar o inapresentável — ela o faz por alusões ao caráter contraditório estruturante da experiência do sublime; pelas suas tentativas múltiplas e diversas de desrealização das suas linguagens.

---

10 *Ib.*, p. 27.

O pós-moderno, para Lyotard, é o “*moderno dito de outro modo*”. O que é especialmente interessante no uso que o autor faz dessas categorias é o seu total desprezo pela cronologia sugerida pelo prefixo *pós*: o pós-moderno, para ele, antecede mesmo o moderno. Tudo se decide não em função de uma determinação cronológica, cuja insuficiência para a história da arte e para a compreensão do fenômeno artístico Walter Benjamin já determinara definitivamente. Quando Lyotard abre mão de uma causalidade progressiva em história da arte, esquema geracional que situaria Cézanne, por exemplo, no espaço de uma derivação impressionista, a sua leitura estabelece um diálogo produtivo, ainda que não intencional, com certos princípios da estética e da crítica de Benjamin. Assim é, por exemplo, quando escreve: “*uma obra não pode se tornar moderna se ela não for inicialmente pós-moderna. O pós-modernismo assim entendido não é o modernismo no seu fim, mas no seu estado nascente, e este estado é constante*”<sup>11</sup> — isto ecoa, como veremos adiante, diretamente na noção de origem, capital para a construção da teoria de alegoria em Benjamin.

Para Lyotard, o que caracteriza a modernidade é esta “*retração do real*”; e o hiato intransponível, e sempre desafiante, entre o concebível e o apresentável, é o pós-moderno. Se uma certa melancolia domina o processo, isto é, “*se a ênfase for posta sobre a impotência da faculdade de apresentação*”, temos um modo de relação sublime do concebível com o apresentável. Mas se a ênfase não for posta na impotência da apresentação (na estética da “*apresentação do inapresentável*”) e sim na potência, na capacidade da sensibilidade e da imaginação humana conseguirem apresentar o concebido, algo diverso se passará. Neste caso, o que aparece em primeiro plano é a invenção de novas regras artísticas, novas linguagens. É uma questão, diz Lyotard, de modulação, de modos musicais de diferenças ínfimas. E, principalmente, são modos que podem coexistir quase indiscerníveis, na mesma obra. Apesar desta nuance mínima, Lyotard considera que é no seu reduzido espaço que se decide a sorte de um pensamento do ensaio, da tentativa jubilatória ou nostálgica.

Lyotard exemplifica essa diferença sutil com a obra de Proust e com a de Joyce. Ambas, é claro, estão no espaço de uma estética do sublime. Mas, enquanto em Proust a identidade da consciência se dilui no tempo — é o inapresentável — em Joyce é a própria identidade da literatura que se dilui no livro ou na literatura. Em Proust, o inapresentável comparece em uma língua que conserva sua sintaxe e seu léxico intactos. Se há uma transgressão em relação à herança literária dos romancistas franceses — Balzac ou Flaubert —

---

11 *Ib.*, p. 30.

esta ocorre na figura de um herói que não é personagem, mas a consciência interior do tempo, determinada pela voz da narrativa. Para Lyotard, a unidade do livro e a identidade da escrita consigo mesma garantem uma unidade que, em Joyce, se pulveriza. Isto porque é no significante que Joyce quer apresentar o inapresentável, é na escrita que quer mostrar o não-mostrável: a narrativa, os recursos estilísticos, a quebra da unidade do todo, os experimentos lingüísticos, a gramática, o vocabulário literário — tudo aí foge aos códigos tradicionais.

Quais as conseqüências que Lyotard retira desta pequena e decisiva diferença que demarca entre o moderno e pós-moderno, ambos pertencentes a uma estética do sublime? Há, na estética moderna, o movimento nostálgico que alude ao inapresentável como a um conteúdo ausente, mas que o consola dessa inapresentabilidade na forma que é reconhecível pelo espectador ou pelo leitor. De certo modo, trata-se de um sublime “*impuro*” pois alivia, consola da dor do inapresentável: “*o prazer de que a razão excede qualquer apresentação, a dor de que a imaginação ou a sensibilidade não estejam a altura do conceito*”<sup>12</sup>. Já na estética pós-moderna o inapresentável é trazido para a apresentação. É, de certa forma, um contra-senso: recusa as boas formas, o consenso do gosto que aludiria à nostalgia do apresentável no moderno. Multiplica as tentativas de novas formas de apresentação não para provocar o prazer, mas para “*mostrar*” o inapresentável.

Há algo nessa tematização de Lyotard que o aproxima de certas concepções estéticas de Walter Benjamin<sup>13</sup>. A idéia de alegoria não é só uma noção estética fundamental para a compreensão do *Trauerspiel* ou dos fenômenos artísticos da vanguarda do começo do século. A alegoria é uma noção que está no cerne de sua compreensão da linguagem e da escrita, em especial da escrita filosófica<sup>14</sup>. Há uma aventura no texto filosófico, uma experimentação lingüística: ela não tem regras prévias, cânones e categorias estabelecidas. Uma obra filosófica procura, no seu texto, estabelecer as suas próprias regras e as suas categorias. É no texto escrito que o filósofo as constrói, como o artista as constrói na obra. Lyotard faz uma observação interessante sobre a temporalidade do texto. Quando o autor constrói suas regras, no momento de escrita do texto, é como se elas chegassem tarde demais — ou, o que dá no

12 *Ib.*, p. 32.

13 Para os temas aqui desenvolvidos, sobre a noção de alegoria, cf Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, Editora Brasiliense, 1984, Rio de Janeiro.

14 Cf. Kátia Muricy, *Alegorias da Dialética — Imagem e Pensamento em Walter Benjamin*, Editora Relume Dumará, 1999, Rio de Janeiro.



mesmo, cedo demais. Há uma quebra temporal intransponível, de tal forma que as regras e categorias nunca normatizam, nunca pontificam. É no caráter de ensaio que a filosofia se encontra com a literatura, com a obra de arte. É essa tentativa de se construir, construindo as suas próprias regras, o desafio comum da estética e da filosofia, em nossa época.

O que se impõe para o crítico, para a estética, é uma reflexão sobre esses impasses imensos da arte e da literatura contemporâneas que duplicam, de certo modo, os impasses da própria filosofia. O conceito de alegoria de Walter Benjamin pode ser de grande importância para essa reflexão. Importante porque não se limita a considerar a produção estética a partir de uma metalinguagem exterior, a partir, por exemplo, de uma crítica ideológica. Importante também porque a noção de alegoria não é exterior às obras, como um universal abstrato que seria ou não adequado às singularidades. O conceito de alegoria — como procedimento artístico e, sobretudo, crítico — tem o mérito de poder dar conta do *modus operandi* tanto do caráter formal das obras de arte e de sua inserção histórica, quanto do seu caráter de conteúdo. Duas categorias, fundamentais para a teoria do conhecimento e para o conceito de crítica, entrecruzam-se aí. A alegoria permite evidenciar aquilo que na obra de arte simultaneamente se apresenta: o seu conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) e o seu conteúdo material (*Sachgehalt*). Em um ensaio de 1922, *Sobre As afinidades eletivas de Goethe*<sup>15</sup>, Benjamin fundamenta neste par de conceitos a sua distinção entre comentário e crítica. O conteúdo de verdade se constitui na interpretação crítica das obras como inauguração de uma temporalidade diversa daquela a que se chama de contexto histórico, ou seja, das condições determinadas pela época que as viu nascer. A este contexto se refere o conteúdo material das obras, objeto não da crítica, mas do comentário. Inseparáveis — como também são inseparáveis comentário e crítica — estes conteúdos se tornam mais evidentes na “mortificação” da obra, quando ela é arrancada de sua historicidade extensiva, cronológica (isto é, do contexto histórico ou das intenções do artista) para mostrar a sua específica historicidade como *origem*, idéia. O procedimento crítico será assim alegórico, no sentido próprio dado por Benjamin. O conceito de alegoria, nascido do estudo sobre o drama barroco alemão, sempre teve a intenção mais ampla de se apresentar como idéia e a idéia, como origem inaugural de uma historicidade específica, para Benjamin continua válida ainda quando o contexto histórico que a viu nascer já

15 *Goethe's Elective Affinities*, tradução de Stanley Corngold, *Walter Benjamin Selected Writings* v. I, Harvard University Press, 1997

pereceu<sup>16</sup>. A alegoria é uma dessas idéias-origem que pode emergir em outros contextos históricos como, no século XIX, na lírica de Charles Baudelaire, ou nas vanguardas do início do século XX.

As formas artísticas atuais são muito diversas das formas dos séculos XVII, XIX ou mesmo do início do século XX. Mas a questão não se resolve no âmbito do contexto sócio-histórico. Há uma afinidade de formas, de questões, uma continuidade dispersa, não linear, de certas tradições que não seguem nenhuma cronologia e para a qual a história da arte não fornece explicações filosoficamente convincentes. Há o que Benjamin indicou como uma temporalidade das obras de arte que estabelece elos intensivos, e não extensivos, entre elas<sup>17</sup>. A idéia de alegoria é capaz de estabelecer estes elos entre obras de contextos históricos diversos. Como idéia, é autônoma em relação a esses contextos e detém uma legitimidade explicativa para a compreensão da estética contemporânea.

A alegoria é essencialmente fragmentária, distante de qualquer perspectiva harmônica, totalizante do símbolo, ou de uma estética do belo. O gesto crítico por excelência é, para Benjamin, o do alegorista que arranca uma parte, fragmenta o todo, desrealiza o mundo das coisas, destituindo-as de sua função original. Com este gesto destrutivo<sup>18</sup> torna-se possível uma libertação da hegemonia paralisante do símbolo totalizante, para a construção, nas ruínas, nos fragmentos, de novas linguagens e novos sentidos: o processo alegórico se completa. O importante é que este trabalho de construção não pretende — seria absolutamente contraditório com sua estética — restaurar um todo. Na criação de novos sentidos, há uma liberdade que resulta menos da intenção do artista do que de uma exigência da ruína, do fragmento em permanecer fiéis a si mesmo, como testemunhos da inapresentabilidade do todo. Este é um dos aspectos que se pode relacionar à análise de Lyotard, para uma mútua problematização e um mútuo enriquecimento das duas propostas conceituais.

O processo artístico do alegorista é o de um jogo com a ruína — único divertimento para o melancólico, segundo Benjamin. O olhar do alegorista petrifica o objeto, mata-o. Isto é, destitui-lhe de um sentido para depois tê-lo como material inerte a ser “reanimado” pela sua construção alegórica. O alegorista se constitui sob o luto dos objetos que mata e recria. A noção de

16 Cf. Kátia Muricy, cap. 3 “O Ser das Idéias”, *Alegorias da Dialética*. Ai se procede uma análise do Prefácio do *Trauerspielbuch*.

17 Carta a F. C. Rang, de 9 de dezembro de 1923, *Correspondance I*, Aubier-Montaigne, 1979, Paris.

18 Cf. o ensaio “O Caráter Destrutivo”, *Imagens do Pensamento*, Walter Benjamin, *Obras Escolhidas II*, Editora Brasiliense, 1987, São Paulo.

alegoria tem toda uma complexidade significativa no campo da reflexão estética; mas junta-se a esta uma outra riqueza, agora para o campo da epistemologia, da teoria da história e para a noção de crítica das obras de arte. A alegoria, na produção das obras — seja pelo uso fragmentado dos materiais, seja pela construção com esses fragmentos de novos contextos estéticos — apresenta-se como uma configuração limite da obra de arte. Nas ruínas, diria Benjamin no livro sobre o Barroco, aninha-se o sentido — e forma e conteúdo se esclarecem mutuamente. Por outro lado, o artista e o receptor se confundem em um mesmo mundo de luto dos valores tradicionais e de criação artificial e veloz de novas experiências estéticas.

Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*<sup>19</sup>, 1993, elege uma noção, *montagem*, para dar conta de dois aspectos da idéia de alegoria de Benjamin. Para Bürger, o artista classicista (ou o que produz obras de arte orgânicas, tradicionais) relaciona o material à vida e ao significado que esta materialidade vital lhe garante. Já o vanguardista (o artista que, na sua terminologia, produz obras de arte inorgânicas) o material é apenas material, algo morto. Compete mesmo ao artista de vanguarda arrancá-lo de um “organismo”, de uma “vitalidade” qualquer e, violentando a forma em que se inscrevia a sua naturalidade, reduzi-lo à inércia morta de material. É a descrição exata do procedimento alegórico, que passa a ser “dono” dos significados ou mesmo da impossibilidade de qualquer significado.

A obra alegórica, que não se constitui como um todo orgânico dotado de um sentido, requer um dado decisivo sem o qual a sua caracterização teórica ficaria comprometida. A obra alegórica requer a interpretação. O artista alegorista é intérprete e é esta condição que explica a sua característica ontológica — a melancolia. Mas como aproximar o alegorista barroco, preso em seus códigos rígidos e em sua especificidade teológica, ou mesmo Baudelaire com sua estética aristocrata do fim do século passado, do alegorista de vanguarda do nosso século? O mútuo desencantamento com o mundo, com o sentido, com a história os aproximam. Mas, mais decisivamente, o sentimento melancólico dessas perdas articula-se com o que Bürger descreve como algo que se poderia chamar de *fervor pelo singular*. A esta devoção ao singular — tão semelhante a dos alegoristas da literatura barroca — corresponderia à convicção que a realidade é um fluxo contínuo, efêmera e inapreensível. Poderia-se comparar este sentimento com aquele misto de prazer e dor da estética do sublime, que se circunscreve na experiência do malogro. Mas,

19 Editora Vega, 1993, Lisboa.

certamente também à percepção do tempo como fugacidade e ausência de sentido no mundo exilado da Graça, da teologia da Reforma, na Alemanha barroca.

A relação que permite Bürger aproximar a sua noção de montagem da noção de alegoria de Benjamin repousa no dado, por assim dizer mais empírico, da arte da vanguarda: o seu caráter de fragmentação da realidade, de crítica radical à aparência de totalidade. Bürger não pretende dar um sentido mais amplo a sua categoria. Ela é assumidamente derivada da alegoria benjaminiana: “É importante esclarecer (...) 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”. Para definir a sua noção, Bürger distingue a compreensão de montagem como técnica, meio operatório — é o caso do cinema — da montagem como princípio artístico, opção estética. Assim, o princípio artístico da montagem no Cubismo destrói conscientemente o sistema de representação vigente desde o Renascimento. Enquanto no cinema, o meio técnico quer, quase sempre, criar uma ilusão naturalista de continuidade. A novidade no Cubismo, em relação ao espaço pictorial do Renascimento, é a introdução de fragmentos de realidade na pintura. Mais importante: estes materiais não foram elaborados pelos artistas. Para Bürger esse é um gesto revolucionário, pois afasta do artista o poder absoluto sobre a elaboração da obra de arte: “Assim se destrói a unidade da obra como produto absoluto da subjetividade do artista”<sup>20</sup>. O problema aqui é que, no mesmo movimento, se destrói também a possibilidade de uma reconciliação entre o homem e a natureza — apanágio da arte orgânica, da arte simbólica.

Adorno fizera, da montagem, um gesto essencialmente político em arte. Para ele, o procedimento era a confissão de impotência da arte diante do capitalismo tardio. Quando, entre outras definições que dá de montagem, afirma que ela é “a negação da síntese como princípio de criação”, quer indicar a renúncia da arte em conciliar o homem e a natureza. Nas *collages* cubistas o princípio não é o de síntese, mas o de construção.

A uma obra de arte orgânica corresponde uma unidade dialética do todo e das partes. Este modelo, “estrutural e sintagmático”, segundo Bürger, exige um modelo de leitura característica da proposta hermenêutica, um interpretação circular, onde há uma interpenetração do sentido das partes no todo. Nas obras de vanguarda, os elementos não se harmonizam em um todo e nem

---

20 *Ib.*, p. 128.

têm, em suas partes, qualquer significado. É só na construção que este se dá — seu modelo é, diria Bürger, paradigmático, o discurso necessariamente inconclusivo. Vê-se como esta característica encontra-se com aquelas apontadas por Lyotard na caracterização do sublime moderno, quando se refere às regras e aos cânones (ou categorias, na composição filosófica) que sempre são construídas simultaneamente à constituição do texto ou da obra.

Bürger usará, para dar conta da obra de arte de vanguarda, de uma outra noção de leitura, construída a partir da noção de Benjamin de *choque*, concebida em sua análise da lírica de Baudelaire. O grande problema da recepção do choque é que tanto pode não corresponder às expectativas da obra, quanto perder sua intensidade pela repetição. De todo o modo, o que fica demonstrado nessa teoria é que o choque provoca uma abdicação da interpretação do sentido da obra pelas suas partes ou, menos ainda, pelo todo. A interpretação se dará pela elucidação de seu princípio de construção. Para Bürger, a heterogeneidade contraditória das partes demanda uma hermenêutica crítica, na qual o papel da análise formal da obra — seu princípio de construção — torna-se decisivo.

Michel Foucault, principalmente de *Les Mots et les Choses*<sup>21</sup> e grande parte dos textos dos anos 60, desenvolve uma compreensão da modernidade como “retorno à linguagem”. Nesta perspectiva, analisa questões concernentes à linguagem para esclarecer sua relação com a arte e, em especial, com a literatura. Caracterizando a obra de arte a partir de seu caráter reflexivo, Foucault mostra como, ao romper com as estruturas narrativas, com as ilusões realistas ou figurativas, com as pretensões didáticas ou ideológicas, a arte encontra-se a si própria. Só lhe cabe uma auto-indagação sobre a sua forma, sobre a sua linguagem. Na obra, analisam-se os seus próprios fundamentos, a sua tradição, a sua história e o próprio artista que questiona a sua prática. Ela se torna, como diria Benjamin, monadológica. Em *Préface à la transgression*<sup>22</sup>, Foucault afirma que ao se questionar a modernidade das obras de arte problematiza-se a essência da arte em geral. Isto quer dizer que toda a obra de arte é ontológica: não se pergunta sobre o mundo, sobre o artista, mas sobre a sua singularidade, sobre como ela se inscreve em uma tradição. Vista assim, toda a obra literária realiza o que Foucault chama de uma “alegoria da leitura”. O termo significa que, perguntando-se sobre si, sobre sua tradição, a obra de arte realiza uma implícita reflexão sobre a natureza da linguagem e da literatura. Questiona-se

21 *Les Mots et les Choses*, Ed. Gallimard, 1966, Paris.

22 *Dits et Écrits*, v. I, p. 233, Ed. Gallimard, 1994, Paris.

sobre as possibilidades de uma auto-interpretação que a uma e, ao mesmo tempo, distinga da tradição que adota e problematiza. Isto é, a obra de arte já não poderá encontrar os seus critérios, os seus cânones a partir de uma metalinguagem. A relação com a tradição impõe uma nova leitura, obriga a uma problematização onde a própria historicidade se vê questionada. Preocupado especialmente com esta exigência que a arte tem da crítica que a decifrará, Foucault propõe, nos anos sessenta, construir uma “*ontologia formal da literatura*”. A obra de arte se propõe como uma alegoria a ser decifrada.

\*\*\*

Quem sabe nestes autores se possa vislumbrar ainda a força criadora da negação, fecunda para a arte e para o pensamento, ou, caso contrário, lendo Octavio Paz pelo avesso, encontrar a constatação liberatória que o fim da arte moderna é também o fim da arte, mas que isto já não tem mais muita importância.