

CLÁUDIA DE PAULA PINTO

**CONCEITO DE ALEGORIA NAS ESTÉTICAS BARROCA,  
ROMÂNTICA E MODERNISTA: UM ESTUDO A PARTIR DE  
WALTER BEN JAMIN**

MONOGRAFIA DE BACHARELADO

DEPARTEMENTO DE HISTÓRIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS.  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Mariana, 2003.

CLÁUDIA DE PAULA PINTO

**CONCEITO DE ALEGORIA NAS ESTÉTICAS BARROCA,  
ROMÂNTICA E MODERNISTA: UM ESTUDO A PARTIR DE  
WALTER BEN JAMIN**

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em História.  
Orientador: Prof. Romero Alves.

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Mariana, 2003.

Agradeço ao meu orientador Prof. Romero Alves do Departamento de Filosofia -  
IFAC - que muito atenciosamente aceitou me orientar nesta monografia.

À Shara, ao Sérgio, aos meus pais e irmãos.

## Sumário

Introdução.....	06
1- Alegoria no cenário barroco.....	08
2- Alegoria e símbolo sob a estética romântica.....	16
3- Alegoria na modernidade (Baudelaire).....	19
4- Alegoria e modernismo (Tropicalismo).....	23
Conclusão.....	29
Bibliografia.....	32

## **Introdução**

O presente trabalho de pesquisa busca analisar o conceito benjaminiano de alegoria nas estéticas barroca, romântica e modernista; a utilização desse conceito nesses momentos e sua adaptação a cada um deles em determinada época.

Pretende-se mostrar como a definição de alegoria se aproxima da concepção barroca de história, que segundo Walter Benjamin, se caracteriza por uma oscilação entre a catástrofe e o apogeu, e tem como expressão, a história do destino, da morte, da temporalidade, da finitude.

Dentro dessa discussão, procura-se abordar o estilo barroco e o seu contexto histórico; e a relação existente entre o a arte barroca, a história e a noção de alegoria.

Em seguida, será analisada a maneira como Benjamin tenta restaurar o verdadeiro sentido da alegoria que ficou obscurecido pelo conceito de símbolo. Conforme o pensador alemão, a idéia de eternidade, de totalidade histórica sugerida pelo símbolo é enganosa, uma vez que, a história está sujeita a temporalidade, ao fugidio. Deste modo, a alegoria enquanto fragmentação do real, denunciaria essa “falsa aparência de totalidade”.

A análise da relação entre alegoria e estilo barroco aponta para uma afinidade entre ambos, no tocante à fragmentação, a qual representa a ação corrosiva do tempo no interior da obra de arte.

Após o estudo sobre o barroco, será feita uma análise da estética romântica, em especial, do movimento romântico alemão, o qual desprezava a alegoria, considerada uma sequência de momentos, enquanto o símbolo representaria a totalidade, o momentâneo, a fusão entre o belo e o divino, entre a Idéia e o fenômeno; a aparência e a essência.

A abordagem da alegoria no cenário da modernidade terá como referência o pensamento de Baudelaire, segundo Benjamin. Tal pensamento gira em torno do advento da modernidade e das transformações operadas por esta no interior da sociedade e da arte, no contexto da segunda metade do século XIX, época marcada pelo progresso, representado pelo desenvolvimento industrial promovido pela burguesia.

A alegoria, reabilitada por Benjamin, ultrapassa os limites da arte, uma vez que constitui uma crítica à linearidade, à totalização da história do progresso, a qual transforma os acontecimentos em ruínas. Desta forma, a alegoria assume o papel de resgatar essas ruínas, de redimir um passado obscurecido pelas sínteses do vencedor, ou seja, da burguesia.

Essa concepção benjaminiana de alegoria consistirá no ponto de partida para a análise do movimento tropicalista, no que diz respeito à polarização estabelecida pela discussão acerca do teor crítico da alegoria. Essa discussão é feita pelos autores Gilberto Vasconcelos, Celso Favaretto, Silvano Santiago, Sérgio Ferro, Roberto Schwarz e Luckács, de acordo com Ismail Xavier.

## **Conceito de alegoria nas estéticas barroca, romântica e modernista: um estudo a partir de Walter Benjamin.**

### **1 — Alegoria no cenário barroco**

O presente tópico busca realizar uma abordagem acerca da distinção entre alegoria e símbolo, no interior da análise dos estilos barroco e romântico, de acordo com Walter Benjamin<sup>1</sup>, a fim de observar a pretensão à totalidade, por parte do símbolo e o caráter fragmentário da alegoria, considerando-se sua relação com a finitude, a temporalidade.

A palavra alegoria, cuja etimologia (*allos*, outro, e *agoreuein*, falar na agora) remete à idéia da utilização de uma linguagem pública, acessível a todos, mas que ao mesmo tempo leva a outro nível de significação, relaciona-se com a concepção barroca da história. Esta, para Benjamin, caracteriza-se por uma oscilação entre a catástrofe, cuja expressão é a história do destino, da morte, e que “[...] está gravada com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza [...]”<sup>2</sup>; e o apogeu, representado pelo reino da estabilidade e da ordem, estabelecida pelo Príncipe, ou seja o soberano absolutista, no drama barroco<sup>3</sup>.

O estilo barroco, irregular, contraditório, amante da liberdade e indiferente às regras e às conveniências, e também marcado pela hesitação

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>2</sup> *Id., ibid*, p. 199.

<sup>3</sup> *Id., ibid*, pp. 45-46.

- “[...] Não sabe o que pretende: quer ao mesmo tempo o pró e o contra”<sup>4</sup> -, floresceu entre os séculos XVI e XVII, época da monarquia absoluta e do movimento contra-reformista, empreendido pela Igreja Católica.

O absolutismo consistia em um sistema no qual o poder do rei estava legitimado pelas considerações de que o monarca encarna o ideal nacional e a própria personificação da divindade na Terra. Desta maneira, o soberano podia decretar leis, arrecadar impostos, manter um exército, nomear funcionários, exercer a justiça, entre outras atribuições. Esse poder, desde que absoluto, não deixaria de se estender às manifestações artísticas. Os monarcas absolutistas exigiam da arte sua exaltação pessoal, e assim a cultura barroca transforma-se gradativamente em uma cultura autoritária, palaciana:

O significado atribuído a “belo”, “bom”, “inteligente”, “refinado”, “elegante”, depende agora do valor que a corte confere a estas qualidades. Os *salons* também perdem a sua importância original; a corte torna-se o foro autoritário em todas as questões de gosto. É a corte que dá a grande orientação para o estilo e fornece os princípios orientadores da arte; aqui se forma essa grande *manière* que investe a realidade de um caráter ideal, resplandecente, festivo e solene, que faz escola no estilo da arte oficial de toda a Europa [...]<sup>5</sup>.

O barroco também liga-se, no que se refere à religiosidade, personificada pelas artes plásticas e pela construção de igrejas e mosteiros, também ao movimento contra-reformista, representado pelo Concílio de

<sup>4</sup> MOUSNIER, Roland. Os progressos da civilização europeia. *História geral das civilizações. Os séculos XVI e XVII*, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957, p. 191.

<sup>5</sup> HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, v. 1, p. 576.

Trento<sup>6</sup>. Não obstante sua oposição ao sensualismo na arte, ou seja, seu rigor moral, o referido Concílio não era inimigo das manifestações artísticas, e por meio desta, lançou-se à tarefa de propagação do Catolicismo entre as populações. Para isso, seria interessante uma arte que penetrasse nas camadas populares, e tal arte era o barroco<sup>7</sup>. Mas é importante recordar o fato de que o mesmo antecedeu à Contra-Reforma e não se restringiu aos países onde os ditames tridentinos foram seguidos à risca: também espalhou-se pela Europa protestante.

Através do enfoque do contexto histórico no qual o Barroco está inserido pode se observar uma relação entre arte e história: a pintura, a escultura e a arquitetura dos suntuosos palácios dos monarcas absolutistas como os anjinhos, cabeças de anjos ou querubins decoram o interior das igrejas<sup>8</sup>.

Quanto à supracitada concepção histórica do barroco, esta consiste na história-destino, a qual ordena-se em torno da morte, representação da ação corrosiva do tempo. A essa história, relaciona-se a alegoria, como “falando” algo e significando “outro”, remetendo sempre à morte, à finitude, por exemplo: para o alegorista o paraíso significa o cemitério, e uma bela mulher, um esqueleto. A alegoria da história seria um condensado de alegorias, cuja significação comum é a morte.

---

<sup>6</sup> Realizado entre 1545 e 1563, na cidade imperial de Trento, na Itália, o Concílio expressou o movimento de reação da Igreja Católica, às reformas protestantes na Europa, procurando fortalecer os dogmas católicos, através de uma retomada da "tradição antiga e medieval do humanismo cristão (...)" MOUSNIER, Roland. *Op., cit.*, p. 99.

<sup>7</sup> HAUSER, Arnold. *Op., cit.*, v. 1, p.502 e p. 505.

O Príncipe, exercendo amplos poderes, possui a tarefa de estabilizar a história, concebida como destino, morte, mas ao mesmo tempo que este soberano é a personificação do poder, ele também, como criatura, está sujeito ao sofrimento e à morte, assim como todas as criaturas: tirano (tenta subjugar a natureza) e mártir (sujeito às leis dessa mesma natureza). De um lado, anti-história ou história naturalizada, estabelecida pelo Príncipe, de outro, a história-destino, vítima do sofrimento e da morte. Destarte, a imanência é a lei desse drama: “No drama barroco, nem o monarca nem os mártires escapam à imanência [...]”<sup>9</sup>.

Pode se verificar tal imanência a partir do *Trauerspiel* (Drama barroco). Apesar da mencionada ligação do estilo barroco com a Contra-Reforma, os mais notáveis dramaturgos alemães eram protestantes (luteranos) e o luteranismo:

[...] ao negar o efeito especial e miraculoso ("das boas obras"), ao abandonar a alma à graça da fé, e ao considerar a esfera secular e política como um campo de prova para uma vida apenas indiretamente religiosa, e na verdade destinada à demonstração das virtudes burguesas, [...] conseguiu sem dúvida instalar no povo uma estrita obediência ao dever, mas aos grandes instilou a melancolia<sup>10</sup>.

O Príncipe, na condição de tirano, busca, através do poder absoluto, salvar a criatura das vicissitudes da história-destino. Mas tal salvação é imanente, pois a relação entre o soberano - governante de uma cidade

---

<sup>8</sup> MELLO, Suzy. *Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.76.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. *Op., cit.*, p.91.

<sup>10</sup> BENJAMIM, Walter. *Op., cit.*, p.161.

terrestre que reflete o céu — e Deus é alegórica, assim como a pretensa salvação transcendente não deixa de ser também uma alegoria: o Príncipe é o soberano barroco, melancólico, cercado, entre outros, por cortesãos, envenenadores, temendo a perda do poder.

Como o Príncipe, o alegorista procura salvar as coisas pela significação - estável, imutável, ou seja aquilo que permanece, como por exemplo: a representação de Deus por um olho, ou o tempo por um círculo:

[...] Em suas mãos (do alegorista), a coisa se transforma em algo 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. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar [...] <sup>11</sup>.

Tanto o alegorista como o Príncipe assumem papéis semelhantes diante da história barroca que é “razão da desilusão, [...] do niilismo - a natureza como cenário do sofrimento do mundo”<sup>12</sup>.

A idade barroca está situada no cenário da contradição entre ideal religioso e realidade política, isto é, entre os dogmas cristãos e a imanência do político: no teatro barroco, as certezas religiosas vacilam diante de uma realidade cruel, daí “[...] o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. *Op., cit.*, pp. 205-206.

<sup>12</sup> MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: A Escola de Frankfurt. A melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 34.

na fonte da inspiração alegórica [...]. O estudo do contexto histórico do Barroco, permite-nos compreender que “[...] a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente(...)”<sup>14</sup>.

Como foi exposto, o alegorista procura “arrancar” as coisas de seu contexto, e salvá-las, por intermédio da significação, pois só dessa maneira, elas estariam seguras *in aeternum*: é a própria atitude barroca de extrair, através da violência, um fragmento de intemporalidade do curso da história-destino.

Referindo-se mais uma vez ao momento histórico do florescimento do barroco, pode se observar, através deste, uma antinomia da interpretação alegórica, como, por exemplo, o desprezo pelo mundo profano, o qual não possui sentido, mas ao mesmo tempo, sua exaltação: a alegoria pode dar uma significação aos objetos profanos, até então desvalorizados, elevando-os a um plano alto, possibilitando até a santificação dos mesmos. Isso pode ser compreendido pela *dialética da convenção* e da *expressão*.

De acordo com Benjamin<sup>15</sup>, a *alegoria* é, ao mesmo tempo, *expressão* e *convenção*, as quais, por natureza, são antagônicas. A convenção possui, segundo o Barroco, uma origem sagrada, e assim toda a escrita tende a ser hieroglífica. Mas tal origem, rastro da Escritura Sagrada não é mais suficiente para tornar a escrita transparente: são restos de textos

---

<sup>13</sup> GAGNEBIN. Jeanne Marie. Alegoria, Morte e Modernidade. In: *História e narração em W. Benjamin*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994, p.43.

escritos, fragmentos, signos esparsos. O sentido destas ruínas torna-se arbitrário, pois o “verdadeiro” sentido, “perdido” no tempo, não poderia ser reconhecido. A propósito, o Barroco enfrenta esse conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana, em uma tentativa de assegurar o caráter “sagrado” da escrita, através das formas tipográficas e das metáforas. Neste sentido, a alegoria é a expressão da convenção: “[...] expressão da autoridade, secreta em vista da dignidade de sua origem, pública em vista da esfera de sua validade [...]”<sup>16</sup>.

A alegoria floresce no cenário do desmoronamento da tradição<sup>17</sup>, ou seja, no quadro da gradual consumação dos sentidos que mantinham as imagens e os signos legados pelas gerações anteriores em um conjunto coerente: o sentido da totalidade se perdeu. Daí, pode se inferir que a totalidade histórica, como sugere o caráter aparente do símbolo, é enganosa e a história só tem sentido pela temporalidade, pela resignação ao transitório. Desta maneira, a alegoria, interpretada como um movimento de fragmentação do real, denuncia a “falsa aparência de totalidade”, demonstrando a ligação entre significação e historicidade, morte e temporalidade:

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 247.

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 197.

<sup>16</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 197.

<sup>17</sup> “A tradição é, para Benjamin, a dimensão na qual se aloja a “aura” do tempo. É a consolidação da experiência coletiva, a sanção, a autoridade que garante o acesso do indivíduo à dimensão de sua ancestralidade, tradição que pulsa em cada instante do “agora” (...). MATOS, Olgária. CF. *Op.*, *cit.*, p.31.

[...] 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 hipocratia* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sorrido 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. Quanto maior a significação, tanto maior é a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação<sup>18</sup>.

Conforme Gagnebin<sup>19</sup>, Benjamin empreende a reabilitação da alegoria, como restauração da temporalidade e da historicidade em oposição à idéia de eternidade, personificada pelo símbolo. A citada autora ainda chama a atenção para a predileção do estilo barroco pela matéria partida, decomposta, fragmentada. Esta predileção pode ser interpretada como um reconhecimento da ação destrutiva do tempo sobre a obra de arte, cujas ruínas consistem no objeto dos alegoristas barrocos, que a vislumbram como um traço de uma realidade redimida.

[...] As alegorias são no reino do pensamento o que as ruínas são no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas. Borinsky<sup>20</sup>, menos exaustivo na investigação que exato na descrição dos fatos, está consciente disso. “A fachada partida, as colunas despedaçadas, têm a função de proclamar que o edifício tenha sobrevivido às forças elementares da destruição, do raio, e do terremoto. Em sua artificialidade, essas ruínas aparecem como o último legado de uma Antiguidade que no solo moderno só pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de escombros” [...] <sup>21</sup>.

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter. *Op., cit.*, p. 188.

<sup>19</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op., cit.*, pp. 37; 52-53.

<sup>20</sup> BORINSKI, Karl. *Die Antike in Poetike und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe un Wilhelm von Humboldt*. H: Aus dem Nachlass hrsg. Von Richard Newald. Leipzig

A exposição acima demonstrou uma certa afinidade entre estilo barroco e alegoria, no que concerne à fragmentação. Por sua vez, o símbolo ganhou um colorido diferente no cenário da estética romântica, como que apontando para a “(-..) eternidade da beleza (...)”<sup>22</sup>. Nota-se, no romantismo, pelo menos no alemão, objeto da análise de Benjamin, uma valorização do símbolo, em detrimento da alegoria.

## 2 - Alegoria e símbolo sob a estética romântica

O movimento romântico começa a delinear-se no final do século XVIII, no contexto da crise do Antigo Regime e do surgimento do liberalismo, na época da independência das colônias inglesas da América do Norte e da Revolução Francesa, e permanece quando da Restauração do absolutismo (1815), ou seja, do *princípio de legitimidade*, levado a cabo pela Santa Aliança, logo após o fim do período napoleônico. Mas, a definição de romantismo não se pauta por sua característica revolucionária ou anti-revolucionária, pois o romantismo alemão tomou um rumo diferente do romantismo do restante da Europa Ocidental:

---

1924. ( Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike. 10), pp. 193-194. *Apud.*

BENJAMIN, Walter. *Op., cit.*, p.200.

<sup>21</sup> BENJAMIN, *Op., cit.*, p.200.

<sup>22</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op., cit.*, p. 45.

[...] o romantismo alemão transitou da sua atitude originalmente revolucionária para um ponto de vista reacionário, ao passo que o romantismo do Ocidente passou de um ponto de vista monárquico-conservador para o liberalismo<sup>23</sup>.

Sob o romantismo (recordando que esta análise restringe-se ao romantismo alemão), a filosofia da arte foi dominada por um conceito de símbolo revestido de um caráter teológico. Isso expressou a busca, por parte dos românticos, de um saber do absoluto:

[...] A busca, pelos estetas românticos, de um saber absoluto, brilhante e em última instância inconsequente, conferiu direito de cidadania, nos mais simples debates sobre a filosofia da arte, a um conceito de símbolo exceto no nome nada tem em comum com o conceito autêntico. Este está situado na esfera da teologia e não teria nunca irradiado na filosofia do belo essa penumbra sentimental que desde o início do romantismo tem se tornado cada vez mais densa [...]<sup>24</sup>.

O conceito de símbolo, no que se refere à obra de arte, supõe uma fusão entre o belo e o divino, a partir de uma relação entre a “manifestação” de uma Idéia e fenômeno, a aparência e a essência: “[...] A noção da imanência absoluta do mundo da ética no mundo do belo foi elaborado pela estética teosófica dos românticos [...]”<sup>25</sup>.

Um dos grandes expoentes do romantismo alemão, Goethe, também citado pelo autor de *Origem do Drama Barroco Alemão*, refere-se à alegoria como o particular, tomado como exemplo do universal. Destarte, o objeto alegórico está em um segundo plano, em relação ao símbolo.

---

<sup>23</sup> HAUSER, Arnold. *Op., cit.*, v. 2, p. 818.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. *Op., cit.*, pp.182-183.

<sup>25</sup> *Id., ibid.*, p. 182.

De acordo com Gagnebin<sup>26</sup>, "[...] Todos os contemporâneos de Goethe, Heinrich Mayer, Friedrich Ast, Wilhelm von Humboldt, por exemplo, vão concordar a respeito (da) [...] distinção entre símbolo e alegoria: "O símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se significante e significado, a segunda os separa"<sup>27</sup>.

A partir da exposição acima, pode-se notar a citada valorização do símbolo, no interior da estética romântica, mas tal valorização torna-se mais transparente através da referência, por parte de Creuzer<sup>28</sup>, citado por Benjamin, a uma hierarquia e a uma distância do símbolo, em relação à alegoria.

Tal símbolo é o artístico, plástico, o qual se encontra em um plano elevado, pois não elimina a forma terrena, como o símbolo místico. A essência, no símbolo artístico, adapta-se à natureza, ao mundo físico: pode ser observado de forma imediata - é momentâneo. Já a alegoria é uma sequência de momentos: "[...] o símbolo é, ao mesmo tempo, instantâneo e eterno nesta instantaneidade, enquanto a alegoria [...] continua tributária de um desenvolvimento no tempo [...] (que) acarreta seu envelhecimento histórico [...]"<sup>29</sup>.

A estrutura temporal do símbolo e da alegoria, abordada por Creuzer, aponta para o tempo e para a história. Por isso, a reabilitação da

---

<sup>26</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op. cit.*, p.41.

<sup>27</sup> TODOROV, Tzvetan, *Theories du Symbole*, Paris, Seuil, 1977, em particular o capítulo 6. *Apud.* GAGNEBIN- Jeanne Marie. *Op. cit.*, p.40.

<sup>28</sup> CREUZER, Friedrich. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. 1. Theil. 2., völlig umgearb. Augs., Leipzig, Darmstadt 1819. *Apud.* BENJAMIN, *Op. cit.*, p. 185.

alegoria, por Benjamin, representa a própria reabilitação da temporalidade e da história<sup>30</sup>.

### **3. Alegoria na modernidade (Baudelaire)**

Como já foi mencionado, a alegoria se instala e dura mais onde observa-se a coexistência entre o efêmero e o eterno. Assim, ela floresce no Barroco, marcado pelo conflito entre o desejo de eternidade e a consciência da realidade de um mundo caracterizado pela transitoriedade. (Esta visão é compartilhada por Baudelaire, no cenário da modernidade).

No cenário da segunda metade do século XIX, Baudelaire vislumbra a passagem de Paris, de uma cidade que ainda conserva traços da Idade Média, para uma cidade que começa a adquirir “contornos” modernos. As ruazinhas medievais cedem espaço às grandes avenidas “modernas”, em um processo de confusão entre as ruínas e fundações. Mas a novidade, representada pelas construções de edifícios, é passível de renovação, ou seja, a metrópole moderna, visualizada pelo citado poeta, em uma atitude de resignação ao transitório, ao fugidio, está sujeita à ação corrosiva da história<sup>31</sup>.

A era moderna não se limita às mudanças operadas nas cidades, mas é marcada pela presença do capitalismo industrial, que transforma a

---

<sup>29</sup>GAGNEBIN. Jeanne Marie. *Op., cit.*, p.41.

<sup>30</sup>*Id Ibid.*, p. 41.

<sup>31</sup>*Id. Ibid.*, pp. 58-59.

força de trabalho em mercadoria - uma novidade que vai se tornar sucata . Neste cenário, assiste-se a uma desvalorização do ser humano e da própria poesia, ou da arte, de modo geral, transformada em mercadoria, isto é, sujeita às leis do mercado.

Como se não bastasse, o período em questão, caracterizado pelo desenvolvimento das máquinas, leva à perda da aura<sup>33</sup> de um objeto, especificamente da obra de arte, quando submetida à sua reprodutibilidade técnica: nos tempos de Baudelaire, destaca-se a fotografia, como aparelho de reprodução, já na época de Benjamin, o cinema.

A partir da análise da alegoria moderna, nota-se a perda da totalidade. A alegoria relaciona-se com a temporalidade, a caducidade, tanto em Baudelaire como nos mais destacados artistas do Barroco: retorna-se aqui àquela denúncia, por parte da fragmentação alegórica, da falsa totalidade histórica, à qual o símbolo pretende. Em sua crítica a esta pretensa totalidade do símbolo, a interpretação alegórica aponta para a ação corrosiva do tempo, para a morte. Isto, pode causar sofrimento, não obstante demonstre lucidez, consciência, ao admitir a desestruturação da “totalidade simbólica”, ao longo da história.

---

<sup>32</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op., cit.*, p. 59.

<sup>33</sup> "(...) Poder-se-ia defini-la (a aura) como a única aparição de uma realidade longínqua, pois mais próxima-que esteja. Num fim de tarde de verão, caso se siga com os olhos uma linha de montanhas ao longo .do horizonte ou a de um galho, cuja sombra pousa sobre o nosso estado contemplativo, sente-se a aura dessas montanhas, desse galho. (...) A reprodução de um objeto (...) é (...) uma coisa bem diversa de sua imagem. A imagem associa de modo bem estreito as duas feições da obra de arte: a sua unidade e a duração: ao passo que a foto da atualidade, as duas feições opostas: aquelas de uma realidade fugidia e que se pode reproduzir indefinidamente. Despojar o objeto de seu véu, destruir a sua aura, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo que "se repete

A concepção de alegoria, do ponto de vista do estilo barroco, semelhante à alegoria moderna, inspirou a reflexão de Benjamin acerca do alegórico. Em sua análise da modernidade, este autor refere-se à experiência, a qual, conforme Kátia Murici: “(...) é relacionada à memória individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição (...)”<sup>34</sup>, declina, na época moderna, face à vivência, que “(...) relaciona-se à existência privada, à solidão, à percepção consciente (...)”<sup>35</sup>.

A contemporaneidade exige, segundo Benjamin, na interpretação de Kátia Murici, uma ruptura com o passado cultural, uma “nova barbárie”, aquela que destrói para construir o novo. Esta barbárie renovada refere-se à eliminação da experiência em um mundo marcado por uma guerra que atinge enormes proporções (a conflagração mundial de 1914 a 1918). A guerra aniquila a experiência acumulada ao longo do tempo, rompe com a tradição. Esta perda da experiência permite a constatação da pobreza de um presente desvinculado de tradição e a necessidade de se criar o novo.

Mas, a referida perda não se dá abruptamente com a guerra, mas de maneira gradual: como resultado do processo do aparecimento da burguesia e do desenvolvimento da industrialização. Para Benjamin, segundo Ismail Xavier: “[...] o mundo contemporâneo da mercadoria é de tal natureza em

---

identicamente pelo mundo”, que, graças à reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez (...). BENJAMIN, Walter. A obra de arte. In: *Ospensadores*. São Paulo: Abril, 1975, p.15.

<sup>34</sup> MURICI, Kátia. *Alegorias da Dialética*, p. 184.

<sup>35</sup> *Id, ibid.*, p. 184.

<sup>36</sup> MURICI, Kátia. *Alegorias da Dialética*, p. 184.

sua força de dissociação, alienação, que a sensibilidade alegórica - neste sentido da visão fragmentária - tem aí um papel revolucionário [...]”<sup>37</sup>.

Inserido neste mundo, o *modus vivendi* burguês se traduz no privilégio de seus interesses individuais: é o homem “trancado” em sua interioridade, “divorciado” de sua vida coletiva e crente no progresso. Neste compasso, surge a alegoria, a qual, para fazer jus ao seu caráter revolucionário, demonstra que a continuidade, a tradição é passível de ruptura. Assim, a alegoria é a “[...] expressão de desencanto lúcido que desautoriza uma visão ingênua do progresso como promessa de felicidade [...]”<sup>38</sup>.

A guisa de conclusão, pode-se afirmar que a alegoria, reabilitada por Benjamin (depois de tão criticada por seu caráter arbitrário e em razão de sua historicidade) interpreta o mundo com lucidez, ao perceber a descontinuidade, a quebra, a ruptura, inevitáveis diante da ação corrosiva do tempo, da história. Deste modo, qualquer tentativa de permanência de uma “totalidade”, torna-se ilusória. Isto significa tanto uma crítica da utopia, quando concebida como “reino de Deus na Terra””, quanto uma crítica do progresso, se o pensamos como contínuo, garantido de antemão, por ser parte da totalidade histórica. A teoria da arte de Walter Benjamin revela, assim, um significado essencialmente político.

---

<sup>37</sup> XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 17.

<sup>38</sup> XAVIER, *Id.Ibid.*, p. 17.

#### 4. Alegoria e modernismo (Tropicalismo)

A alegoria, segundo a concepção benjaminiana, ultrapassa os limites da arte, revestindo-se de um caráter político. Relacionada com a historicidade, a temporalidade, a alegoria observa a quebra, a ruptura, representando assim uma crítica à ordem burguesa, cujo progresso pretende a continuidade, a totalidade histórica. A alegoria, então, identificada ao fragmento, à ruína, busca redimir o passado obscurecido pelo ideal burguês de progresso. Tal concepção pode servir de base para a análise do tropicalismo enquanto manifestação crítica à realidade brasileira (objeto de discussões<sup>39</sup> por parte de alguns autores que serão tratadas neste tópico).

O tropicalismo, derivado de Tropicália, nome inventado por Hélio Oiticica<sup>40</sup>, consiste no movimento surgido no Brasil, nos anos 60, no cenário da ditadura militar, de um regime autoritário justificado pela “salvação” de nosso país do “perigo vermelho”, e alinhado com o anti-comunismo norte-americano, cujo projeto imperialista abarcou quase toda a América Latina.

---

<sup>39</sup> Tais discussões referem-se à uma polarização da crítica entre a defesa da alegoria como resposta lúcida diante da experiência contemporânea, e o ataque ao alegórico como insuficiência para representar em sua totalidade, a crise que exprime contradições. Em relação à primeira posição, destacam-se os autores: Gilberto Vasconcelos, Silviano Santiago e Celso Favaretto. Quanto à segunda, estão: Sérgio Ferro, Roberto Schwarz e O.C. Louzada. Cf. XAVIER, Ismail. *Alegoria, Modernidade, Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 5.

<sup>40</sup> Refere-se ao "trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (...) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica (...)" Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 188.

Esse movimento pretendia apresentar-se como uma imagem de superação do conflito entre a consciência do caráter liberador do projeto do Ocidente, viabilizado pela cultura popular e de massas dos Estados Unidos e a humilhação de se submeter a interesses de grupos dominantes, em casa ou nas relações internacionais.

De acordo com Silviano Santiago, o tropicalismo, através da utilização da imagem do Chacrinha, como elemento de não-seriedade, de descompromisso com a intelectualidade oficial brasileira, promoveu a descentralização da cultura brasileira, da cultura institucionalizada, ou seja, aceita pelas universidades, suplementos literários, em suma, pela intelectualidade. Daí, o humilde, o público, o marginalizado pela cultura dos grandes centros passaram a ser valorizados. Mesmo aquilo que era considerado vergonhoso foi enaltecido. Mas, ao mesmo tempo, o tropicalismo assume um caráter contraditório, por exemplo: a apresentação de Caetano, cuja imagem unia elementos “cafonas”, tradicionais com objetos que expressavam o que havia de mais moderno como guitarras elétricas e roupas de plástico<sup>41</sup>.

Daí, observa-se o entrelaçamento do tradicional com o moderno, ou seja, do antigo com o novo, é um exemplo de contraste, característico do tropicalismo e que se manifesta através da montagem: “a justaposição de elementos diversos, de cujo contraste resultam novos sentidos”<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> SANTIAGO, Silviano, *Op., cit.*, p. 150.

<sup>42</sup> FRANCHETTI, Paulo. & PÉCORRA, Alcyr. *Op., cit.*, p. 139.

Essa montagem também pode ser interpretada como alegórica, objeto de nossa abordagem, ou seja, a coexistência de aspectos arcaicos e modernos em uma sociedade dependente, como o Brasil, país periférico sob o domínio do imperialismo norte-americano, especialmente no momento histórico do surgimento do tropicalismo. Essa montagem, então, mostra os contrastes, mas quanto ao teor crítico da alegoria utilizada pelo referido movimento? Para a abordagem a respeito da montagem alegórica como crítica de nossa realidade, faz-se necessário focar a discussão supracitada.

Em relação à montagem, torna-se oportuno a análise de Sérgio Ferro<sup>43</sup> sobre a obra *pop*, cuja fotomontagem não está ligada a uma ideologia justificadora ou a uma racionalidade insuficiente, mas carece de uma “razão inclusiva” que possa lhe atribuir um sentido mais amplo, destacando seu teor crítico. Ferro desloca para a configuração visual a análise de Luckács<sup>44</sup>, o qual busca uma arte que expresse a totalidade, ou seja, que realize o que as estratégias de fragmentação não foram capazes de realizar: a reunião de elementos de maneira a formar um todo, um organismo.

Porém, O.C. Louzada Filho vê nas contradições expostas pelo tropicalismo, uma crítica à sociedade: expõe os elementos tradicionais, coloniais ao lado dos elementos modernos. Os primeiros podem implicar uma manifestação nacional, ligada as nossas raízes, mas também não

---

<sup>43</sup> XAVIER, Ismail. *Op., cit.*, p. 21.

<sup>44</sup> *Id., ibid.*, p.21.

deixam de ser ruínas de um passado de dominação colonial; e o segundo, por um lado, exprime um Brasil moderno: industrial e urbano, e por outro, a condição de país periférico importador de cultura:

[...] O neocolonialismo, a nova máscara que aterroriza os países do Terceiro Mundo em pleno século XX, é o estabelecimento gradual num outro país de valores rejeitados pela metrópole, é a exportação de objetos fora de moda na sociedade neocolonialista, transformada hoje no centro da sociedade de consumo [...]<sup>46</sup>.

De acordo com Roberto Schwarz, a alegoria tropicalista encontra um fundamento histórico concreto, porém, este permanece opaco à representação artística, pois prefere a composição em mosaico, fragmentária ao todo orgânico, não dá conta das mediações fundamentais que possibilitam captar o movimento concreto da história. Deste modo, nota-se a preocupação com a totalidade e sua apreensão pela arte, atraindo-se ao pensamento de Luckács.

Entretanto, o movimento tropicalista, conforme Ismail Xavier, é valorizado por Gilberto Vasconcelos, Celso Favaretto e Silviano Santiago. O primeiro enaltece o tropicalismo como movimento de caráter antifascista que, embora valorize a cultura brasileira, não utiliza o passado na elaboração de um projeto nacional totalizador. O segundo compartilha da mesma visão e procura aproximar-se da concepção benjaminiana de alegoria: juntar as ruínas de forma a reconstruir o passado e desmistificar o

---

<sup>45</sup> XAVIER, Ismail. *Op., cit.*, p. 21.

<sup>46</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 17.

ocultamente realizado pelas sínteses do vencedor. O tropicalismo, preferindo o fragmentário à totalidade, afasta-se da idéia de uma imagem unificada da nação. A abordagem do tropicalismo por Silviano Santiago, tem por base a teoria da desconstrução que, aplicada ao caso brasileiro, considera a particularidade nacional uma capacidade de exprimir a contradição, a incoerência dos integrantes da totalidade social e cultural. Esse nacionalismo não-orgânico, ou seja, a falta de síntese consiste na rejeição aos dogmatismos de esquerda e de direita<sup>48</sup>.

A montagem no interior do movimento tropicalista, especificamente na obra de Caetano Veloso, pode também ser considerada mimética, isto é, a imitação da linguagem moderna, urbana, mas valorizando a incorporação dessa linguagem pelo indivíduo, em detrimento da linguagem dominante na metrópole. O indivíduo “reorganiza os fragmentos da cidade em função de suas sensações, de seus sentidos [...]”<sup>49</sup>.

Esse “eu” pode ser definido pelo encontro com o outro, e pode representar uma estratégia de transformação do espaço dominado pelos meios de comunicação de massas em lugar não interdito à individualidade<sup>50</sup>.

A polarização das considerações a respeito tja alegoria tropicalista gira em torno da questão do teor crítico da alegoria tropicalista: para alguns, é necessária na representação artística, a mediação do artista no que se

---

<sup>47</sup> XAVIER, Ismail. *Op., cit.*, p. 22.

<sup>48</sup> *Idibid.*, pp. 23-24.

<sup>49</sup> FRANCHETTI, Paulo. & PÉCORÁ, Alcyr. *Caetano Veloso. Literatura comentada*. 2ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 140.

<sup>50</sup> *Id. Ibid.* p. 140.

refere à atribuição de sentido à obra, cujos elementos devem estar em relação orgânica. Assim, parece que a falta de organicidade e da atribuição de sentido, por parte do artista, deixa a “mensagem” da obra de arte subordinada a cada subjetividade e não à relação do artista com o social, limitando o teor crítico dessa mesma obra; contudo, para outros, a fragmentação, a carência de totalidade, de síntese, aproxima-se do caráter crítico da alegoria: a redenção das ruínas de um passado oprimido como um desmascaramento das totalizações operadas pelo dominador.

Por fim, observa-se a identificação da montagem mimética com a alegoria, no que se refere à reorganização dos fragmentos pelas sensações individuais: a individualidade procura seu próprio espaço, no interior da hegemonia da cultura de uma sociedade industrial/urbana.

## **Conclusão**

Ao longo do trabalho, verificamos como a noção de alegoria vem sendo discutida no decorrer da história. Na estética barroca, percebemos uma proximidade entre a noção alegórica e o próprio estilo, no que se refere ao desejo pela eternidade e a consciência da transitoriedade, da temporalidade, com as quais a alegoria se identifica.

Na estética romântica, o conceito de símbolo significando totalidade é valorizado em detrimento da alegoria: somente o símbolo seria suficiente para fundir a Ideia e o fenômeno, a aparência e a essência, eternizando a representação artística.

Já na alegoria moderna, a partir das concepção benjaminiana, tendo por base o pensamento de Baudelaire, observa-se uma inversão de valores, em relação à estética romântica: a alegoria, mais uma vez, aliada à historicidade, à temporalidade, passa a ser privilegiada e denuncia a falsidade do símbolo como pretensão a uma totalidade, diante da ação corrosiva do tempo.

Ainda nota-se que, na abordagem sobre a modernidade, a alegoria se desloca do campo da arte para a política, ou seja, a concepção benjaminiana de alegoria como crítica ao ideal burguês de progresso possui um caráter político.

A partir da consideração da alegoria como uma crítica à realidade política, propôs-se a analisar o teor crítico da montagem alegórica do tropicalismo. Para alguns dos autores abordados, tal montagem é insuficiente para representar uma crítica, pois carece de uma organicidade que dê um sentido à obra em sua totalidade. Porém, para outros a ausência de totalidade, ou seja, a não-organicidade, constitui uma crítica às totalizações que obscurecem o passado. Destarte, a alegoria busca redimir as ruínas desse passado, mascarado pelo dominador.

A montagem mimética do tropicalismo pode apontar para uma crítica à linguagem hegemônica da metrópole, a partir dos meios de comunicação de massas, pois consiste na fragmentação dessa mesma linguagem pelo indivíduo através dos seus sentidos. Assim, o eu procura conquistar o seu lugar em um espaço tomado pela televisão, jornais, entre outros.

Por fim, este trabalho não pretende afirmar ou negar a suficiência do caráter crítico da alegoria tropicalista, mas sim refletir sobre o deslocamento da alegoria: da arte para a política. Assim, o caráter fragmentário da alegoria levanta-se contra qualquer tentativa de totalização, vista como estratégia de dominação, mediante o resgate daquilo que foi colocado à margem da história, desmascarando a “verdade” construída por uma totalidade dominadora.

À guisa de ilustração, a alegoria seria aquele cozinheiro, aludido por Benjamin, que desfere uma bofetada em seu ajudante, aqui não representando a ciência oficial, e sim à ideologia dominante. Essa bofetada acorda a “Bela Adormecida”, não a Verdade, mas sim as verdades de cada passado oprimido por uma síntese autoritária.

## Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CROUZET, Maurice. *História Geral das Civilizações. O século XIX*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957.

FRANCHETTI, Paulo. & PÉCORA, Alcyr. *Caetano Veloso. Literatura comentada*. 2ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, Morte e Modernidade. In: *História e narração em W. Benjamin*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, v. 1.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: A Escola de Frankfurt*. A melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MELLO, Suzy. *Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOUSNIER, Roland. Os progressos da civilização européia. *História geral das civilizações. Os séculos XVI e XVII*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957.

MURICI, Kátia. *Alegorias da Dialética*,

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.