

A ALEGORIA NA PÓS-MODERNIDADE: RECONHECIMENTO DO FRAGMENTÁRIO OU NOSTALGIA AO SÍMBOLO?*

Günter Karl Pressler
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *Com Flaubert e Baudelaire, mudou-se a basis semiótica da literatura moderna. A alegoria representa a “incorporação estética da consciência alienada”. A Pós-modernidade causa, segundo Merquior, uma mudança qualitativa do conceito da alegoria: a metamorfose ocorre dentro da configuração alegórica, uma mudança que desloca o eixo do Kafka/Surrealismo para Borges/Beckett. Merquior designa essa nova visão como “hiperreal e metonímica”, ao contrário de “surreal e metafórica”. Davi Arrigucci Jr. demonstra a “inquietação da vanguarda” e a crise da literatura realista que não se podia configurar simbolicamente a experiência humana. Uma crise, em que se caracteriza a perda da visão de um todo completo, a submissão sob a fragmentação e o poder do mundo da mercadoria no capitalismo tardio. A oposição símbolo — alegoria designa o centro da rotação da modernidade, não mais da pós-modernidade.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Alegoria; Pós-modernidade; Benjamin, Merquior, Arrigucci.*
- **ABSTRACT:** *This paper focusses on the “concept” of allegory in Post-modernism, looking for them in two brasilian authors: Merquior and Arrigucci and their reception of Benjamin. With Flaubert and Baudelaire a semiotic basic of literature was changing, a allegory is the “esthetic incorporation of alienation”. But in the Postmodernism the allegory is changing inside from Kafka/Surrealism to Borges/Beckett. The allegory is characterized like “hyperrealistic-metonymical” and not more “surrealistic-metaphorical”. This focus of Arrigucci centraliz-ed the lost of totality; the relistic literature stand in crisis with the fragmatic world. The oposition symbol — alegory is important for the Modernity, but no more for the Postmodernism.*
- **KEY WORDS:** *Alegary; Post-modernisim; Benjamin, Merquior, Arrigucci.*

I

“... não mudará nada, enquanto a nova filologia benjaminiana somente refletir sobre mas não com ele. Pensar com ele significaria incorporar seus métodos e aplicar os conhecimentos adquiridos por ele”. (Salzinger, 1990, p.42)

A questão da Pós-Modernidade (Pós-moderno, Pós-modernismo) está em evidência desde meados dos anos 70, apesar de o livro que marcou o conceito, digamos assim, ter sido publicado somente 1979 — Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*. Então, são agora três décadas de discussão: estamos na Pós-Modernidade ou ainda na Modernidade, ou no fim da Modernidade, ou, particularmente na América do Sul, na América Latina que nunca entrou na Modernidade, somente na Modernização? Estamos no Neobarroco, sem ter passado a época do Iluminismo, da filosofia das luzes, como provoca a abordagem de Irleamar Campi sobre a literatura latino-americano?

Gostaria de levantar alguns aspectos gerais para uma designação desse assunto antes de entrar no campo da teoria literária, cercando a figura do pensamento que caracteriza a Modernidade e a Pós-Modernidade, a alegoria:

– a base modificada das forças produtivas da economia (a grande indústria é substituída pela alta tecnologia, a globalização e informação, produtos individualizados em vez de produtos de massa, o declínio dos Estados socialistas);

– a tecnologia avançada (microcomputador, *cyberspace*, realidade virtual, simulação da realidade);

– a política-cultural contribui para o encontro entre as ciências modernas e as sabedorias antigas e alternativas (a sabedoria milenária das culturas orientais — Yoga, Budismo, etc.), inclusive dos povos indígenas, tanto no campo da mitologia e da literatura quanto no real-político, por exemplo no

Brasil, o encontro das tribos indígenas com a presença do cantor Sting em Altamira em 1989.

Essa tendência sedimentada, na verdade, desde os tempos modernos é a busca de uma nova identidade cultural como resposta ao fenômeno do fragmentário, do abandono da vida pós-moderna, e a arte funciona aí como um sismógrafo. A Pós-modernidade é, de outro lado, um comentário irônico e sarcástico diante do desamparo do sentimento, da emoção que vive a vida denunciando a razão, da capacidade do espírito de organizar, de sintetizar e dar sentido a nossa vivência — e, portanto, é uma reação do filho dependente ao pai (a Modernidade). Por conseguinte, netos e netas vão ter a distância histórica e, com certeza, a resposta será livre. A recepção será uma palavra-chave.

II

“Acima de tudo, depende da nossa habilidade de compreender seu [modernismo] modo específico de articular a literatura como função social, e, como tal, inevitavelmente envolvida na profundidade [...] da história.”

(Merquior, 1980, p.33)

“O veículo natural da verdade desprendida da intenção é alegoria.”

(Merquior, 1969, p.104)

Levantando a questão do “pós-modernismo”, José G. Merquior publica no final do ano de 1976 no “Suplemento Cultural” do *Estado de S. Paulo* um ensaio cujo significado existe na recepção atual do debate teórico sobre aquela questão do moderno e pós-moderno e na diferenciação conceitual da alegoria. Merquior atravessa o desenvolvimento histórico dos estilos modernos com uma visão conceitual aprendida com Walter Benjamin que deu as caracterizações decisivas da época chamada *Modernidade*. Impressionante é o olhar perspicaz de

Merquior para as palavras-chave e a atualidade da obra de Benjamin.

Antes de focar a sua compreensão e aplicação do conceito benjaminiano da alegoria, algumas palavras esclarecedoras não só à crítica mas também a certa confusão conceitual de Merquior, abrangendo a literatura da época moderna. Um obstáculo sério para uma definição convincente do pós-moderno e do pós-modernismo e, digamos, da *Pós-modernidade* está, segundo Merquior (1980, p.9), na “ambigüidade do próprio conceito de modernismo”¹, ou seja, na caracterização do próprio moderno que antecede todo o modernismo e pós-modernismo. A crítica literária dificulta uma compreensão na maneira em que ela tenta definir ecleticamente um estilo, preso em teoremas formais. Uma tentativa que se desqualifica “pela deficiência lamentável da perspectiva histórica” (Merquior, 1980, p.10); e essa definição formal só consegue constatar uma longa “tradição da ruptura” (O. Paz)². Enquanto Merquior assume essa tarefa necessária de definir o “estilo moderno” dentro de uma moldura histórica, percebe-se a dificuldade de ele mostrar a dialética entre um *estilo* e uma *época literária*, apesar de uma compreensão global da questão da época, embora estivesse tão envolvido ideologicamente³,

¹ Originalmente o ensaio foi publicado em três números do “Suplemento Cultural” do *O Estado de S. Paulo*, 24 e 31.10 e 7.11.1976, intitulado “A Caracterização do Moderno”, “O Estilo Moderno” e “O Pós-Moderno”. Cf também o outro ensaio, “O Significado do Pós-Modernismo”, o que era uma palestra, ministrada em Londres, in: Id. (1980, p.27-41).

² Merquior tem uma crítica explícita às reflexões teóricas de O. Paz, p.e., “O modernismo acaba parecendo, como em Paz, um simples romantismo ‘up-to-date’” (1980, p.10), o qual não pode ser abordado dentro da nossa análise da recepção de Benjamin nos textos de Merquior; cf. *A Poética Histórica de Octávio Paz* (1980), e *O Charme de Octávio Paz* (1983, p.51-5).

³ “Por conseguinte, para chegar ao pós-moderno, convém repassarmos o nosso entendimento do modernismo, e, na verdade, da evolução global da cultura literária desde os primórdios da sociedade industrial” (1980, p.10). Significativa, desde 1980, a repetição estereotipada da frase: “a guerra do

porque usa os conceitos “o moderno”, “o modernismo” e “a modernidade”, “o pós-modernismo” e “a pós-modernidade” simultaneamente como conceitos historiográficos, mas com conotações políticas diferentes. Como resultado de uma compreensão abrangente desse ensaio e levando em consideração os outros trabalhos de Merquior, podemos entender com um real valor cognitivo os *conceitos periodológicos* usados pelo crítico da seguinte maneira: “o moderno” é “a modernidade”, para “modernismo” é o próprio “modernismo” da primeira metade desse século⁴. “Pós-modernismo” seria entendido como uma vertente tardia dos movimentos vanguardistas, e a própria Pós-Modernidade como conceito epocal com o peso de substituir toda a Modernidade,

modernismo contra a modernidade” (1990, p.30), a qual ilustra a moldura ideológica, entendendo a modernidade no sentido do progresso inquestionável positivo; cf. também no mesmo livro p.160, 207, 214, particularmente p.323-9 (*Barthes: um Olhar de Despedida*). A respeito de toda a problemática dos conceitos periodológicos, cf. Id. (1975); o estilo da época *descreve o típico, não o geral* (p.41).

⁴ “O moderno” começa por Merquior com o fim do Romantismo, no qual se desenvolveu a Modernidade com Baudelaire e Flaubert, enquanto “o modernismo” abrange as vertentes diferentes dos anos entre 1905 e 1925. Merquior usa o conceito de “modernidade” mais no sentido de uma definição socio-econômica, quer dizer “a modernidade” substituí, ao meu ver, o conceito da sociedade industrial ou, no caso “capitalismo” (cf. 1980, p.27-9, 32). Como conceito periodológico, ou, digamos, conceito cultural-histórico — como Benjamin no ensaio sobre Baudelaire define e exemplifica — é usado por Merquior somente na tradução do ensaio sobre Baudelaire (1980, p.12) ou, a parte, p.e.: “mestres da modernidade” (1980, p.15). Merquior usa esses conceitos provavelmente como estão entendidos no ambiente cultural anglo-saxônico. Seu ambiente cultural foi naqueles anos marcado pela vivência em Londres (ao lado de Paris). O contexto do conceito deixa-se verificar exemplarmente no seu ensaio sobre *Os Estilos Históricos na Literatura Ocidental* (1975), um fato curioso, porque o número anterior dessa coleção era dedicado ao Walter Benjamin com três traduções: *A Modernidade, Sobre Alguns Temas de Baudelaire e Franz Kafka*. Cf. a respeito da história do conceito Modernidade Aron (1993, p.23-32), e em geral os trabalhos de Bolle, particularmente (1994).

encontra-se já em Merquior, mas confunde-se apesar de toda caracterização literária e histórica⁵.

Somente a partir daí podemos nos desdobrar com proveito sobre a abordagem crítica do conceito benjaminiano da alegoria dentro dessa visão teórica — “que as formas estéticas se apresentam, na sua própria especificidade, como verdadeiros conteúdos culturais” (Merquior, 1975, p.42) — levantando a cabo as forças históricas em sua dialética. Apesar da “proeza teórica” (Merquior) de Benjamin, resgatar e atualizar a *alegoria*, a qual foi rejeitada em nome do *símbolo*, Merquior identifica certas questões históricas do pensamento de Benjamin como imprescindível para qualquer reflexão conceitual da alegoria. Ele estava no final dos anos 20 e na década de 30 em relações polêmicas com os frankfurtianos, particularmente com Theodor W. Adorno — não somente pelo “brechtianismo” em vários trabalhos, também pela busca de um materialismo fora de um, digamos, padrão sociológico-hegeliano. Esse *focus* de Benjamin inclui uma abordagem surpreendente da literatura moderna na preferência de autores como Baudelaire, Kafka, Proust e o movimento do surrealismo. Nesse período destacam-se as duas palavras-chave de Benjamin: a *aura* e a *alegoria*. Aí Merquior toma posição em favor da alegoria contra uma determinada simplificação da questão com o *slogan* da “politização da arte”. Porque, junto com um outro *Leitmotiv* de Benjamin, a “*denúncia do mito*”, visível já nos seus primeiros artigos, a reflexão crítica e alegórica permite uma compreensão profunda das forças históricas do nosso tempo, digamos, da Modernidade e da Pós-modernidade, enquanto o *slogan* aparece como uma

⁵ “Muita gente já reconhece a existência de uma pós-modernidade [...]. Poucos, porém, dos vários que admitem o pós-moderno como atmosfera estariam dispostos a aceitá-lo como estilo”, introduz Merquior o tema, mostrando sua visão consciente da questão, e mais adiante ele fala da noção “de uma pós-modernidade, estilo em parte ainda adolescente”, Merquior (1980, p.9, cf. nota 5).

propaganda efêmera, causada pelas condições políticas na Europa na década de 30. Retomando os estudos de Benjamin sobre Hölderlin e Goethe, Merquior elabora o impulso anti-mítico que se junta à crítica da violência nos textos sobre Gide e Kafka.

“Em todas essas etapas, Benjamin recusa no mítico a marca da dominação social, o exato reverso do que a alegoria, como cifra estética do martírio da consciência humana, sub-repticiamente acusa e revela”. (Merquior, 1980, p.13-4)

Mais tarde, a obra-prima sobre Paris, “a capital do século XIX”, expressa a visão particular de Benjamin; o contexto social e histórico é parte integrante do conteúdo significativo do texto. Para poder compreender a reflexão de Merquior, finalizando na constatação de uma “*metamorfose da semiótica literária [...] uma mudança dentro do mesmo regime semiótico*” da alegoria que emerge “*um outro tipo de alegoria*” (Merquior, 1980, p.20), é necessária uma breve abordagem da Modernidade via Merquior. Ele distingue três cesuras definitivas e quatro estilos literários: o Romantismo, o Pós-romantismo, o Modernismo e o Pós-modernismo⁶. A primeira cesura termina a época do Romantismo, visível no declínio da fase revolucionária depois de 1848. Isso levou a um esgotamento do “*ethos anagógico-mitogônico*” da poesia ocidental⁷ (Merquior, 1980, p.11-2).

⁶ Merquior delimita cronologicamente os quatro estilos da seguinte maneira: o Romantismo terminou com o declínio da fase revolucionária depois do ano 1848; o “complexo estilístico pós-romântico” (1975, p.66-83), ou seja, anti-romantismo, Merquior identifica a Modernidade de Baudelaire e Flaubert até o ano de 1920; o Modernismo se identifica pelas vertentes vanguardistas a partir das primeiras duas décadas do século XX até por volta de 1950, seguindo pelo pós-modernismo depois da segunda guerra mundial (p.89-92). Cf. p.19-20 e Id. (1990, p.261-2 e 293-4).

⁷ Em seguida Merquior caracteriza sinteticamente a literatura do Romantismo que deixa entender a ligação com o anti-mítico, o qual Merquior reconhece em Benjamin: “o fim do romantismo, em sua condição essencial de escrita

“No texto romântico, pela última vez, o universo ainda aparece impregnado de aura (W.Benjamin); alma e mundo confraternizam — mas há uma nostálgica distância, numa patética saudade do Todo. O caráter aurático do imaginário romântico revela precisamente a persistência do impulso ético-idealizante, a força anagógica, do ânimo de transfiguração mitogônico”⁸ (Merquior, 1980, p.11)

sintetiza Merquior à questão levantada. A literatura anti-romântica era uma “resposta estética” diante da nova configuração no triângulo entre vanguarda, mercado e sociedade⁹. “A corrosão do pathos mitogônicos”, continua, “foi o núcleo ideológico do estilo com que a boêmia pós-romântica exacerbou essa tensa imbricação entre literatura e sociedade” (Merquior, 1980, p.13). Com Flaubert e Baudelaire modificou-se o *fundamento semiótico*. A figura do símbolo, transparente na sua função representativa é analógica dentro das convenções da literatura clássica e romântica, sucede uma figura ostensivamente ambígua e polissêmica na sua função representativa e parabólica. A *alegoria* tornou-se a

intencionalmente mítica, e de literatura do ideal — o fim do estilo que, sonhando a poesia como ‘religião da humanidade’, ainda propunha objetivos edificantes, anagógicos, ao ato literário”.

⁸ Cf. Id. (1975, p.64): “A poética romântica é cumulativamente expressão do eu e arte do símbolo, ou seja: da figuração do todo pela obra singular. No romantismo mais puro, o símbolo será sempre emblema de arcanos, cifra de uma realidade superior oculta; logo, a poética do símbolo opera por metáfora, por associações sugestivas, numa espécie de irrestrita confiança no poder mágico da linguagem”.

⁹ Merquior esboça os resultados socio-culturais no início da sociedade industrial: alfabetização generalizada, novas formas de divisão do trabalho, mecanização da produção. Isso causou indiretamente uma ampliação do mercado literário (jornais, livros, etc.). A profecia de Marx de um “exército de reserva” se realizou mais real do que descrito, “a massa de escritores, críticos e leitores nunca inteiramente absorvidos pelas normas bastardas da cultura como ‘entretenimento’” (1980, p.13).

“corporificação estética da consciência alienada”, como Merquior (1980) afirma com Benjamin, e é o oposto da *aura*. A aura mostra a sua cara amigável do mundo (o ideal), enquanto a alegoria demonstra a cena do inumano. Na “vacuidade do ideal” (H. Friedrich) inicia a Modernidade como literatura e arte crítica. Merquior destaca essas duas palavras-chave com o apoio na disputa entre Adorno e Benjamin numa troca de cartas (1936) sobre o ensaio *A Obra de Arte na sua Era da Reprodutibilidade Técnica*. Adorno aponta, firme, que o conceito da aura está em oposição à alegoria, a idéia da aura é um “avatar”, uma reencarnação do conceito do símbolo, como Benjamin havia mostrado no livro sobre o drama barroco.

Como mencionamos acima, a base semiótica da literatura da Modernidade e da Pós-modernidade é a mesma, somente dentro dessa base, dentro dessa “figura de pensamento”¹⁰ — a alegoria — podemos verificar uma metamorfose, surge um “outro tipo” de alegoria. Em correlação com o motivo antimítico, Benjamin reconhece uma “espécie de fase de latência” (Merquior, 1980, p.15) na alegoria da segunda metade do século XIX e, apoiando-se no fragmento 45 das anotações de Benjamin intituladas *Parque Central* (Benjamin, 1989, p.180), Merquior conclui que a poesia alegórica de Baudelaire era uma exceção, só depois da segunda cesura, o Modernismo, a figuração alegórica passou a dominar o estilo da época, é expressão adequada ou, como Merquior (1980, p.15) diz, “o reflexo-protesto da alienação”. Ela cultivava a tensão entre “a intenção expressiva (autora ou leitora) e a realidade do significante” (Merquior, 1980). O entregar-se ao obscuro do texto, à visão surrealizante causa um enigmatismo do “estilo moderno”, e a aparentemente autonomia do significante é apenas “o efeito necessariamente polissêmico da verdade como martírio da intenção — do significado

¹⁰ Em alemão chama-se esse termo “Sinnbild” (“imagem de sentido”); o símbolo “Sinnbild” e “Wahrzeichen” (“signo de verdade”), alegoria “Sinnbild”, “Gleichnis” (“parábola”).

sub specie allegoricae, da semântica da **alteridade**, socialmente motivada” (Merquior, 1980). Ao contrário, como nós veremos mais adiante, o enigmatismo de Kafka, do Surrealismo, etc., não é um pseudo-maravilhoso, “mas sim como poética crítica, engendradora de iluminações profanas, íntima”, continua Merquior, “não do inconsciente mitogônico à la Jung, mas sim do inconsciente reprimido de Freud” (Merquior, 1980). A realização do alegórico não é a característica decisiva de reconhecer um novo estilo, e sim a aliança entre o alegórico e a tendência crítica a subverter toda a concepção da função da arte¹¹ e, com isso, toda a cultura literária do século XIX. Mas entre o alegórico e a crítica e auto-crítica dos poetas — o alvo é a língua, a linguagem, o meio do processo criativo. As duas características fazem parte de toda Modernidade, ou melhor, são características inerentes dessa época. O Modernismo, no início do século XX, radicalizou essa tendência na medida em que a sociedade avançou em direção às forças históricas e tecnológicas. Paz (1986, p.134) fala da característica essencial da modernidade: “o que distingue a modernidade é a crítica: o novo se opõe ao antigo e essa oposição é a continuidade da tradição”¹². Com os românticos *a crítica* leva a cabo a nova proposta da teoria literária contra a poética clássica que define leis e regras da criatividade e produtividade artística. A crítica destruiu essa, aparentemente eterna, legitimidade. E seguindo a caracterização da literatura oitocentista de Merquior (1980, p.17): tanto os românticos quanto os pós-românticos, “os ‘profetas’ vitorianos, de Hugo e Carlyle a Rimbaud e George”¹³, os

¹¹ Nessa característica central, detectada por Merquior, podemos reconhecer a fundamentação da “teoria da vanguarda” de Peter Bürger (1993). Pensamos na ruptura definitiva pela “lingüística” como nova ciência, levantando a base material da literatura em questão, e na famosa escola dos “Formalistas Russos”.

¹² “A crítica é a espinha dorsal da modernidade literária” (D. Arrigucci Jr., 1973, p.172).

¹³ Resumindo mais adiante: “Os vitorianos viviam, portanto, no culto da arte-magia e da obra-fetichê. Embora em regra infensos ao halo aurático da

simbolistas Mallarmé e o neo-simbolista von Hofmannsthal, enxergaram/compreenderam a literatura como função cultural sacra, o poeta é o “diretor mental da humanidade” (Merquior, 1980), ou vamos dizer, o corretivo tanto estético quanto ético, a consciência humana alerta e profética. “*A literatura era uma religião*” (Merquior, 1980, p.18), a obra um fetiche e a “classe literária” comporta-se como uma “seita redentora”. E aí surgiram os modernistas, os vanguardistas, esses “bárbaros profanos”, tanto na arte em geral quanto na literatura, Picasso, Klee e Schönberg, os dadaístas, surrealistas, Joyce e Mário de Andrade. A visão grotesca e paródia substituiu o *pathos* tragicizante¹⁴.

O sincronismo entre as mudanças definitivas da sociedade na virada do século e particularmente depois da experiência da Primeira Guerra Mundial, as inovações criativas da arte e da literatura e a crítica à arte como instituição causaram uma modificação qualitativa dentro da base semiótica da literatura (na verdade, da arte em geral): a metamorfose da alegoria, quer dizer, nas palavras de Merquior (1980, p.20), “que a alegoria moderna [...] é de índole **surreal** e **metafórica**, ao passo que o alegorismo pós-moderno é de cunho predominantemente **hiperreal** e **metonímico**”¹⁵. O primeiro índice, Merquior vê nas artes

mitologização romântica, praticavam a arte em si como uma atividade cultural”.

¹⁴ Partindo daí, Merquior desenvolve uma polêmica pertinaz contra o “complexo grafocrático”, como ele intitulou a vertente modernista e pós-modernista que se entregava ao “experimento estético” por preço qualquer, a tendência do “ludismo” tanto na forma quanto no conteúdo, “em guerra aberta contra os valores dominantes da sociedade burguesa” (1980, p.19). Essa polêmica, resultado da “visão do mundo” (“Weltanschauung”) de Merquior, o seduz a julgar todo, digamos, “pós-modernismo”, sob o aspecto sociológico que substitui a avaliação literária e a contribuição histórica.

¹⁵ As referências dessa dicotomia encontram-se em F. Strich, R. Jakobson e V. Zirmúnski. Frazer distinguia a magia “homeopática”: “confusão de semelhanças com causalidade, de magia ‘contagiosa’: confusão de contigüidade com causalidade” (Merquior, 1980).

plásticas. A pintura surrealista sucede a arte hiperrealista e, entre elas, houve a “revolução” pop com a nova valorização da imagem contra o abstracionismo. Na literatura, essa mudança encontra-se em Borges e Beckett, seguindo Kafka e os surrealistas (as favoritas de Benjamin). A ficção enigmática de Kafka pertence a um modelo ‘obscuro’ da narrativa sacra e expressa uma opacidade metafórica, enquanto o fantástico de Borges está mais próximo dos mistérios de Edgar Allan Poe, “puramente transitivos e cerebrais” (Merquior, 1980, p.21). O enigmatismo do alegórico se atenua mais ainda no drama de Beckett, “que é simples concentração compulsiva em motivos filosóficos [...] em si nada enigmáticos” (Merquior, 1980). Com o estilo “pós-moderno” liga-se, segundo Merquior, a outra característica: a tendência lúdica da arte, tanto o jogo na forma (o experimentalismo) quanto o jogo no plano do conteúdo, a visão grotesca, paródica e destragicizante¹⁶. A tendência lúdica já encontramos em Baudelaire (também não somente na literatura moderna) como levanta Bolle (1977):

“Benjamin fala das máscaras que Baudelaire ‘consumia’ [...]. Tal como para o ator do teatro épico de Brecht não se trata de identificação, nem de empatia, mas de experimentação lúdica de um repertório”¹⁷.

¹⁶ Merquior cita uma encenação da peça *Esperando Godot* do próprio Beckett (Berlim, 1975; Londres, 1976): “Os efeitos semichaplianos com que Beckett marca o desempenho de seus anti-heróis Estragon e Vladimir acentuam o poder destragicizante do grotesco, aquela contínua oscilação séria/cômica, que a assimilação unilateral do drama beckettiano a uma pretensão vertente ‘existencialista’ do teatro do absurdo tende a obscurecer” (1980, p.22).

¹⁷ O mote do livro de W. Bolle (1994): “Décor semblable à l’âme de l’acteur” (Baudelaire), o capítulo 9: “A Metrópole: Palco do Flâneur” (p.365-400). Cf. também as observações de Davi Arrigucci Jr. sobre a “Flânerie”, retomado em Baudelaire, significativas para a literatura dos “pós-modernistas”, nas palavras de Merquior (1973, p.249-286).

Podemos, então, aproveitar as contradições ideológicas de Merquior, atribuindo aos modernistas uma visão humanista, mas polemizando, porque eles seguem uma crítica feroz aos efeitos “colaterais” do capitalismo, do progresso uníssono festejando a sociedade moderna. Exatamente aí, a crítica dos autores da Modernidade, iniciada — na verdade — com os românticos, cobrava as promessas da nova classe burguesa: melhorar qualitativamente a vida dos seres humanos, saindo da famosa “menoridade” (Kant) dos séculos anteriores. A característica crítica, ou seja, nas palavras de Merquior, “lúdica” e “metonímica” dos pós-modernistas implica mais uma decepção profunda, aquela da esperança na humanidade racional e da liberdade democrática do século XX, combatendo a nova barbárie dos regimes fascistas — com a bomba atômica! A verdadeira *crux* é que os “pós-modernistas” ou, nos termos de Merquior, os “pós-modernos” ou “neo-modernos” fazem parte do “*pós-modernismus*”; a verdadeira *Pós-modernidade* está ainda no estado da “adolescência”. Merquior (1980, p.25) visionaria sua idéia da Pós-modernidade, um encontro entre a arte e a ciência, entre a “razão poética” e a “razão crítica”, ou seja, um “redimensionamento das relações entre arte e ciência”¹⁸.

Pois bem, enquanto Merquior analisa a metamorfose dentro da alegoria para poder explicar a diferença entre Modernismo e pós-modernismo/pós-moderno, em vista à questão estética do estilo da época, Davi Arrigucci Jr. dedica-se à alegoria benjaminiana para aplicá-la à literatura brasileira tanto ao gênero da crônica, em particular a de Rubem Braga, quanto aos livros críticos durante a ditadura militar na década de 70, com o

¹⁸ Numa maneira inesperada, ciência e arte encontram-se na proposta de reconhecer o esoterismo, o ocultismo e as sabedorias orientais como ciências nas últimas décadas do século XX. O novo disco de Gilberto Gil, “Quanta”, é lançado com a manchete “Gil casa Ciência e Arte” (*O Liberal*. Belém, 11.04.1997, p.7). O subtítulo explica melhor: “Em ‘Quanta’ [...] o poeta baiano propõe a análise ‘científica’ das chamadas ciências ocultas”.

objetivo de relacionar a literatura crítica e a sociedade politicamente oprimida. O reconhecimento do essencialmente *fragmentário* da “figura de pensamento” da alegoria, na produção moderna e pós-moderna, coloca-se ao lado de uma nostalgia da totalidade, quer dizer, uma esperança sub-reptícia e melancólica de um todo significativo, seguindo a antiga visão humanista ou idealista. A percepção do fragmentário compreende a mudança da semiótica literária como acontecimento histórico, acusando a “perda da experiência” e a perda de todas as referências dessa *visão totalitária*, mas esperando uma revitalização da figura do *símbolo*, o reencontro de uma identidade como nos velhos tempos anteriores. É uma busca “saudosista”, digamos, ao contrário da busca da identidade através da figura do fragmentário que incomoda, porque é altamente cognitivo, auto-irônico e livre como uma passagem que atravessa a filosofia existencialista do Nada¹⁹. A recepção forte do *aspecto melancólico* na obra e na pessoa de Benjamin explica-se pela tendência compreensível dessa busca de identidade na “fórmula” do passado oprimido e a tarefa do historiador materialista de resgatar a história dos vencidos em favor de um futuro melhor e com sentido (“sinnvoll”). Vamos, então, verificar a aplicação desse entendimento dos textos de Benjamin à literatura brasileira contemporânea. No prefácio da coletânea de ensaios *Achados e Perdidos*, Arrigucci refere-se às “**inquietações da vanguarda**” (Arrigucci Jr., 1979, p.9), constatando que nessa crise da literatura realista ela não é mais capaz de representar simbolicamente a experiência humana. A

¹⁹ Cf. todo esse contexto na década de 50, centralizado em Paris, que encontramos no livro de Arrigucci sobre Julio Cortázar, a realidade européia ampliada pelo fenômeno do Jazz. Nesse livro, Arrigucci não analisa a literatura moderna sob o aspecto da alegoria, mas está muito próximo com uma parte, intitulada “A Parábola da Destruição” (p.211-335), também Benjamin é citado somente com o ensaio “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica” (p.243-4).

crise deixa-se caracterizar pela perda de um todo, pela subordinação à fragmentação e pelo domínio do mundo das mercadorias no capitalismo tardio. Arrigucci fala, nesse contexto, da consciência do *escritor latino-americano* que reconhece a necessidade atual de mostrar a realidade histórica e política do seu país, do seu continente, mas sob o peso de a contradição insistir numa modernização reforçada diante de “uma sociedade atrasada” (Schwarz, 1977). Essa tentativa criativa causa um problema na forma da representação: “Dificulta a síntese da totalidade, arrisca-se no fragmentário em busca do poder alusivo das formas alegóricas” (Arrigucci, 1979, p.11). A alegoria predomina: “como linguagem que alude ao outro, velado sob a expressão ostensiva”. Arrigucci (1979) cita o livro de Benjamin sobre o drama barroco alemão. “A alegoria moderna imanta os cacos da história com uma transcendência de fundo perdido, como o vórtice do infinito em que se abismou um dia a lucidez de Baudelaire”²⁰. Ele reconhece a importância do debate teórico sobre a oposição *símbolo* — *alegoria*, mas a discussão deveria enxergar mais a dimensão histórica e política do que a da teoria e da estética. Em Arrigucci (1979, p.12) podemos reconhecer uma compreensão clássica-poética e religiosa da Idade Média, da figura de pensamento que é a *alegoria* — alegoria entendida como “alusão” (“alude ao outro”) como forma indireta da enunciação. Mesmo seu livro deixa-se ler como uma busca às formas da alusão, ele diz, “muitas vezes combinados, paradoxalmente, com uma ânsia de fidelidade ao real”²¹.

²⁰ A característica da alegoria em Arrigucci tem o cunho de Lukács, porque nela domina a “transcendência oca [...] ecos do domínio religioso da arte e uma adesão niilista e conformista à realidade degradada do capitalismo” (1979, p.11). “Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, ela corresponde a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista”, diz o texto de Lukács (apud Arrigucci, 1979, p.98).

²¹ Estamos no ano de 1979. A ditadura militar dirige um curso menos oprimido, mas ainda não era o momento de falar mais claro. O prefácio de

A alegoria barroca, abordada no livro de Benjamin (1984) sobre *A Origem do Drama Barroco Alemão* referindo-se a Modernidade, como expressão forte da visão do mundo em declínio, de uma realidade sem liberdade, quebrada e esbatida, questiona profundamente uma visão harmônica de uma totalidade, por isso bem-vinda para expressar o fragmentário da Modernidade e Pós-Modernidade. Arrigucci Jr. (1979, p.79-115) aplica a alegoria numa abordagem do novo romance brasileiro diante da atualidade dos anos 70, sob um forte regime militar. O quadro político e a escolha dos três romances ilustra a sua intenção de explorar interpretativamente o sentido escondido no caráter alusivo, parabólico e enigmático da figuração alegórica²².

“Então, eu tenho três casos de alegoria, ligados com a vontade realista de representar o que foi, o que tem sido a realidade, a vontade de manter a verossimilhança e usando sempre a alegoria” (Arrigucci Jr., 1979, p.80)

Comum aos três romances é a incapacidade de colocar a representação da realidade em concordância com a tendência da “abstração da alegoria”²³ (Merquior, 1969, p.109). Seguindo essa compreensão da figuração alegórica — do cunho lukácsiano —, o desejo da representação não se realiza, porque o fragmentário dessa figura, isto é, a perda do todo significativo e o declínio da percepção não o permitiram. Isso não é somente

Arrigucci — também o próprio título da antologia — documenta essa situação ambígua.

²² A entrevista da revista *Remate de Males* da Universidade de Campinas foi feita por C.Vogt, F.Aguiar, L.T.Wisnik und J.L.Lafetá, no ano de 1978. Os autores discutidos são P.Francis, A. Callado e R. Louzeiro.

²³ A abordagem do conceito da alegoria de J. G. Merquior, em que ressalta o debate sobre o conceito-chave da estética, o símbolo. Merquior cita J. W. von Goethe e a estética clássico-romântica e os estudos de E. Auerbach, mostrando que as “acusações clássicos-românticas à alegoria, a alegação do seu ‘abstracionismo’, é destruído pela análise da alegoria-figural”, e constata no seu aspecto histórico a força de concretizar o universo tratado.

um fenômeno da literatura brasileira na atualidade, sob “a condição do governo autoritário brasileiro” (Merquior, 1969, p.95), mas um fenômeno que acompanha toda a história do capitalismo.

“A tendência à alegoria mostra que não é apenas a repressão da linguagem que num determinado momento obriga a falar através de metáforas continuadas [...] há uma coisa mais grave, mais profunda, é o problema de que é muito difícil se ter a visão da totalidade [...] A alegoria é a forma alusiva do fragmentário”. (Merquior, 1969, p.94)

Então, continua a dificuldade para Arrigucci de ligar a alegoria à realidade.

“Se eu construo de acordo com a ficção realista, eu tenho dificuldades para tratar de forma alegórica. A não ser passagens alegóricas. Mas construir e ver de forma alegórica é incompatível com a visão simbólica do realismo”²⁴ (Merquior, 1969).

Apesar de que tanto Arrigucci quanto Merquior estão envolvidos no mesmo contexto interpretativo, o do Georg Lukács²⁵ (Arrigucci, 1979, p.97-8). A perspectiva geral da teoria

²⁴ A questão da representação da realidade na literatura em E. Auerbach, *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva 1987 (2.ed. revisada), citado por Merquior: “Auerbach não se cansa de vincular a espiritualidade [...] ao senso do histórico-sensível [...] Desde modo, a visão figural é a base do realismo” (J. G. Merquior, 1969, p.108).

²⁵ “A idéia central do Lukács, a respeito da alegoria, é de que ela corresponde ainda a um impulso religioso na arte [...] E na luta libertadora da arte com relação à religião, na perspectiva do Lukács, a volta à alegoria representa ainda a volta àquele impulso religioso. Só que, na sociedade atual, este impulso não se preenche por nenhuma religião institucionalizada. Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, ela corresponde a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista”; e

literária é parecida na busca de uma explicação racional e totalizante, mas o resultado do desdobramento é muito diferente: Merquior (1980, p.25) cobra dos pós-modernos a consciência de que a literatura é dependente “da racionalização da vida, a face irônica dos ritos míticos”. E finalizando o seu ensaio, Merquior (1980, p.26) afirma:

“A única resposta saudável consiste em reconciliar o parnaso com a razão crítica, e com a crítica social que nela se fundamenta: em definir o pós-moderno como uma nova, experiente e lúcida ilustração”.²⁶

enquanto Arrigucci Jr. (1979, p.87) fica na melancolia desse abandono do sentido. A reflexão crítica das circunstâncias políticas, apontadas nos romances, circunscreve Arrigucci com o termo benjaminiano “teor de verdade” (“Wahrheitsgehalt”) contrastando com o termo “pura singularidade”²⁷. Mas somente

Merquior, no ensaio mencionado já muito avançado a respeito da análise da figuração alegórica, vindo da abordagem da alegoria em Benjamin, contrapõe a essa a interpretação de Lukács: “Lukács se levanta contra a teoria de Benjamin. A descrição benjaminiana da nova arte como alegórica recebe elogios, mas isso não nos espanta, dado que Lukács condena, a um só tempo, a alegoria e a arte moderna da vanguarda [...] ele [Lukács] vive em suspeitíssima ligação com a ‘arbitrária’ polissemia do alegórico”, e resumindo o julgamento de Lukács: “O banimento da alegoria é, no fundo, um moralismo disfarçado de análise, um utilitarismo político que se apresenta, envergonhado de falar por si, como defesa da ‘saúde’ da arte” (1969, p.111s).

²⁶ Significativamente, Merquior propaga a reconciliação entre o Parnaso (!) e a razão crítica, em vez de levar a sua própria constatação, o primeiro mote desse ensaio, em vigor.

²⁷ “O que se deve perguntar a todos eles, se eles estão suprindo ou não o discurso histórico, e se a aparência do conteúdo de verdade que eles têm deve-se inteiramente ao fatural, ao circunstancial que eles estão representando, ou se o circunstancial é que é sustentado pelo conteúdo de verdade. Compreendem? Se a aparência do conteúdo de verdade se deve à história dos eventos mais na cara, mas que não é a verdade, ou se o fatural que está lá está

o conteúdo filosófico do conceito benjaminiano escapa de Arrigucci, porque ele pensa no significado político, quer dizer, “verdade” entendida como uma visão determinada da realidade social.

O elemento nostálgico em Arrigucci encontramos particularmente na abordagem do ensaio benjaminiano “O narrador”. Arrigucci exemplifica que o narrador, no caso, o cronista Rubem Braga, pertence a essa espécie em extinção.

“No mundo industrializado do sempre igual, da rotina massacrante, dos homens divididos e das relações reificadas entre todos e tudo, como pode alguém ter algo especial e de seu para contar?” (Arrigucci Jr., 1979, p.160)

E voltado para o tipo de narrador, Arrigucci (1979, p.162) resume:

“O viajante erradio e o agricultor sedentário, protótipos do narrador oral se fundem como fontes de sua experiência, que se alimenta tanto do universo do mito e dos avatares do sagrado, quanto do cotidiano dessacralizado e vazio da vida moderna”.²⁸

de fato sustentado por um teor de verdade, o que seria a grande literatura” (Arrigucci Jr., 1979, p.86). A “pura singularidade” Arrigucci detecta no romance de P.Francis: “Não há cena direta no romance, quase tudo é narrativa, discurso do narrador” (L.c.). Narração é para Francis anatomia — anatomia dos 0,3 % da população, dos quais o livro trata. O momento alegórico “dizer o outro” pode ser entendido como paradoxo: “Como se a humanidade dele só fosse possível através de um paradoxo, de uma negação do humano” (1979, p.84).

²⁸ O seguinte trecho da crônica *A Borboleta Amarela*, citado por Arrigucci, não é uma ilustração do conceito benjaminiano da aura, e com isso, uma sedução para uma interpretação saudosista? Momentos “epifânicos em que um raio corta o espírito [...] Ao narrá-los, ele os reatualiza e arranca à corrente do tempo [...] como o vislumbre de uma curva de rio, um velho cajueiro que tomba em flor, ‘uma figura de mulher que nesse instante me fitou e sorriu com seus grandes olhos de azul límpido e a boca fresca e viva;

Esse momento narrativo de uma disposição melancólica e ética liga-se ao *símbolo* (“o olhar melancólico do cronista”) (Arrigucci Jr., 1979, p.164) ao contrário da experiência fragmentária na Modernidade. Irrecusável, perdido é o tempo da totalidade serena, da identidade plena do símbolo.

“Na verdade, a sensação de plenitude do ser é, em sua [Rubem Braga] obra, mais eco na memória que atualidade, mais ausência que presença, como se, tornada impossível a visão da totalidade, só restassem fragmentos escorregadios para os relances de luz” (Arrigucci Jr., 1979).

Existe na leitura dos textos de Benjamin o perigo, diz Jeanne Marie Gagnebin, de uma interpretação que aponta para o momento nostálgico, em vez de preocupar-se com o momento emancipativo²⁹, enfrentando o *fragmentário* como uma nova experiência de pensar e de viver.

Concluimos: na sua interpretação da alegoria e da perda da experiência na Modernidade, Arrigucci está seguindo a estética de Lukács. A busca melancólica de uma identificação significativa através da literatura favorece a figura de pensamento do símbolo, reconhecendo com repugnância o significado da alegoria na literatura moderna, mas, na verdade, recusando-a e condenando-a. O vazio, a “transcendência de um fundo perdido” assusta o procurador do sentido da humanidade, então, ele sente-se protegido e compreendido nos braços fortes e autoritários do símbolo. Voltado para a tarefa do crítico literário,

que depois ainda moveu de leve os lábios como se fosse dizer alguma coisa — e se perdeu, a um arranco do carro, na confusão do tráfego da rua estreita e rápida’ ” (1979, p.160).

²⁹ J.M.Gagnebin apud Pressler, 1995: “Eu estou um pouco avessa a essa utilização de Walter Benjamin no tratamento do narrador [...] porque eu acho que são os aspectos mais problemáticos do pensamento de Benjamin, que são usados de maneira saudosista”.

Arrigucci Jr. (1973, p.334-5) resume isto nas seguintes palavras do seu estudo sobre Julio Cortázar:

“A crítica é um enorme e provavelmente vão esforço para reconquistar a **unidade da obra**, perdida desde o instante em que começa a destruição pela análise. A seu modo, também a interpretação, desejo extremo da **visão global**, nasce dos escombros, da visão fragmentária, dos saltos, que por mais longe que vão, sempre ficam aquém do que se busca, esse algo que sempre fica enrodilhado, sabe lá em que dobras da realidade **múltipla do sentido**, bote armado, a respeito do assaltante”³⁰.

Arrigucci escolheu o caminho da “mudança do fragmentário para a unidade”, enquanto Merquior — também procurando um todo significativo na razão — enfrentou o Modernismo e pós-modernismo na sua figura-chave, a alegoria: assim a metamorfose dentro da alegoria, isto é, do aspecto “surreal e metafórico” ao aspecto “hiperreal-metonímico”; a valorização da imaginação virtual e a indiferença do detalhe enquanto representante significativo, é a última etapa da figuração alegórica no projeto inacabado que se chama Modernidade. A obra de Benjamin é parte integrante — sistematicamente, historicamente e filosoficamente — da fase surreal-metafórica da alegoria; a sua visão humanista é melancólica, não irônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

³⁰ As palavras finais, significativas do livro: “Arma contra a opressão do que quer passar por ordem verdadeira, única, final, talvez possa auxiliar na mudança do fragmentário para a unidade, que se pode fazer, em outro plano, com outras armas, e que, refeita, mostraria, então sua total inutilidade, exigiria também o seu definitivo, mas apaziguado silêncio” (p.335).

- ARON, Irene. *Georg Büchner e a Modernidade*. São Paulo: Annablume, 1993 (Selo Universidade. Teatro, 11).
- ARRIGUCCI JR. *Achados e perdidos. Ensaio de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. (Estética, 3).
- _____. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Charles Baudelaire, um lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (V.3)
- _____. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOLLE, Willi. O crítico sem nenhum caráter. *Folha de São Paulo*, 19, jun. 1977. Suplemento Cultural, p.10-1.
- _____. *Fisognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974; tradução portuguesa: *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993. (Vega universidade/ teoria da literatura).
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a Escola Neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- _____. Os Estilos Históricos na Literatura Ocidental. In: *Teoria Literária*. Eduardo Portella (Org.). 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (Biblioteca Tempo Universitário — 42), p.40-92.
- _____. “O Significado do Pós-Modernismo”. In: Id., *O Fantasma Romântico e outros Ensaio*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- _____. *O Elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Crítica 1964-1989. Ensaio sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PRESSLER, Guntor Karl. *Benjamin, Brasil. Die Walter Benjamin Rezeption in Brasilien 1960-1990*. São Paulo: 1995. Tese (doutorado) FFLCH/USP.
- SALZINGER, H. *Swinging Benjamin*. Frankfurt A. M.: Fischer, 1973 (TB No. 1376). Ampliado e reeditado: Hamburg: Kellner, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. O fim do século. *Folha de S.Paulo*, 4, dez. 1994. Caderno Mais, p.9.