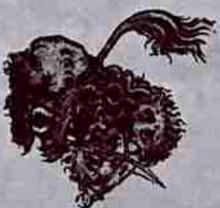


ismail
xavier

ALEGORIA,
MODERNI-
DADÉ,
NACIONA-
LISMO



CADERNOS
ULTRAMARES

O outro ensaio, "Cinema brasileiro moderno", se tornou um dos textos mais importantes de apresentação da produção audiovisual brasileira entre 1950 e 1990. Versão atualizada do original publicado no catálogo da retrospectiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal organizada na Itália, em Turim, por Marco Giusti e Marco Melani em novembro de 1995, dentro do Festival Internazionale Cinema Giovani, o texto ganhou edição brasileira em 2001. Sintético e claro, o texto traz de forma primorosa as ideias, o contexto e a produção do cinema brasileiro em um dos seus períodos mais férteis, não fugindo em nenhum momento do embate crítico com a realidade, com as questões de política cultural e os desafios que permeavam os filmes nele apresentados.

ALEGORIA, MODERNIDADE, NACIONALISMO

ALEGORIA SEGUNDO A TRADIÇÃO: RETROSPECTO

A noção de alegoria aparece muito no discurso sobre a arte contemporânea e há toda uma discussão em torno de alguns momentos da produção cultural no Brasil, onde se utiliza essa noção para caracterizar determinadas estratégias dos artistas — formas de construção e de montagem — e determinadas relações entre obra e contexto social. A estratégia alegórica é então abordada em dois aspectos: o da descrição da textura e estrutura da obra e o da discussão da postura do artista diante da sociedade. Há, neste último caso, uma polarização da crítica entre o defender o alegórico como resposta lúcida frente à experiência contemporânea e o atacar o alegórico como insuficiência, como sensibilidade para a crise que exprime contradições, mas não vê claro. A bibliografia sobre o tropicalismo está marcada por essa polarização, num debate dos

anos 1960 e 1970 que começou com as reservas de Sérgio Ferro endereçadas à colagem *pop* e, quando da eclosão do movimento — 'variante brasileira do *pop*' (Roberto Schwarz) —, desenvolveu-se com artigos como o de O. C. Louzada na revista *Aparté* (1968), a grande síntese do próprio Roberto Schwarz e as respostas de Gilberto Vasconcelos, Silviano Santiago e Celso Favaretto.

Por ora, antes de focalizar este debate e outras questões onde o falar sobre a alegoria intercepta a polémica sobre a identidade nacional, pretendo fazer um recuo, indo para um plano mais abstrato, mas procurando um retrospecto que ajude a entender o que, afinal, as pessoas estão querendo dizer quando falam em alegoria no contexto atual. Pois elas falam, sabendo ou não, a partir de tradições distintas que implicam em conotações diversas, sendo útil um balanço — mesmo que breve — para evitar que nos atrelemos a uma acepção do alegórico marcada demais pelas diluições próprias ao mecanismo do que, independentemente do seu valor, está na moda.

Em primeiro lugar, há que lembrar a noção que vem da tradição clássica, para em seguida percorrer algumas de suas particularizações comprometidas com momentos específicos da história. Desde a tradição greco-latina, alegoria — etimologicamente, *allos* (outro)

+ *agororeuein* (falar na assembleia, falar em público na praça) — traz a ideia de falar uma coisa querendo dizer outra, de um manifestar algo querendo fazer presente algo outro. Tal definição, apoiada na retórica antiga, é muito genérica e não é especialmente esclarecedora para a discussão contemporânea. Carrega, no entanto, dentro de si a ideia fundamental de fratura entre espírito e letra, entre algo manifesto e um sentido não explicitado que o discurso contém de forma disfarçada. Já traz, portanto, um reconhecimento de que a linguagem, se é expressão, não é o lugar da imediatez, havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre fala e experiência. Detecta-se aí um dado de afinidade com a atmosfera teórica atual, onde a todo momento fica acentuada a espessura própria da linguagem e sua relação problemática com a experiência. Esta definição clássica, porém, salienta apenas o que podemos chamar de 'intenção alegórica' — a existência de uma atitude do falante tornada possível pelo próprio mecanismo da linguagem. Até aqui, nada foi dito sobre as características do discurso, sua organização interna; qual é, afinal, a textura da fala alegórica. Um tratado recente (1964) sobre a alegoria como modalidade de representação, o do ensaísta norte-americano Angus Fletcher, apresenta observações que pretendem ter um alcance geral justamente nessa

caracterização de textura, independente das transformações que a expressão e a leitura alegórica sofreram ao longo da história. O traço que Fletcher acentua como próprio à alegoria é o caráter descontínuo das organizações das imagens. Segundo ele, o discurso tipicamente alegórico apresenta brechas, lacunas, e tal particularidade tende a colocar o receptor numa postura analítica: "qualquer enunciado fragmentado assume a aparência de mensagem cifrada que solicita o deciframento".

A observação de Fletcher implica a conexão entre alegoria e incompletude, de tal modo que fica exigida a interpretação elaborada para que se capte o sentido (oculto) do que nos é dado. A concepção tradicional da alegoria, sem se comprometer com a ideia de desconitualidade, ressalta a intenção de ocultamento e tende a conceber o sentido como algo *a priori*, de modo a transformar o processo de produção e recepção da alegoria em um movimento circular composto de dois impulsos complementares: a produção corresponde à operação de ocultamento — a verdade se esconde sob a superfície do texto; a recepção corresponde à operação inversa pela qual o leitor provoca a imersão reveladora. Estudos do problema da alegoria que tenham uma orientação teológica tendem a acentuar esse movimento circular, e o sentido (verdade) é assumido como algo que ante-

cede o texto da revelação divina — sinal de percepção precária em função das limitações do homem. Se já se evidência nesse caso a ideia de incompletude, de enunciado truncado, esta se põe como um reconhecimento dos limites trazidos pela tradução, para uma linguagem inteligível ao homem, da mensagem das forças que regulam o cosmos, da palavra de Deus (verdade infinita); ou então como reconhecimento da ação corruptora do tempo (contingência humana) sobre uma escrita ou sinal que, num dado momento do passado, mais puro, mais paradisiaco, era inteligível aos antepassados do homem que viveram o privilégio da origem, da instauração. Na perspectiva cristã, é a própria textura da história que se transforma em alegoria (lugar de incompletude que solicita preenchimento), na medida em que se olha para a experiência humana no tempo como um desenrolar do plano divino, o homem vivendo um drama cósmico de culpa e redenção.

Dentro dessa perspectiva teológica a alegoria, entendida como manifestação de uma linguagem especial ou sagrada, tem uma natureza enigmática determinada pelo 'ocultamento intencional', jogo de senhas necessário à salvaguarda da verdade, cifra dos deuses disponíveis à leitura tanto mais lúcida quanto mais iluminado o intérprete. É preciso ter a chave do enigma, ter passado por uma educação especial e por

ritos de iniciação, ser o sacerdote capaz de ler o oráculo, adivinhar o essencial a partir dos sinais da natureza.

Quando inserido numa perspectiva política, enquanto manifestação de conflito de poderes em circunstâncias históricas determinadas, o caráter cifrado da alegoria é astúcia diante da censura, solução de compromisso para dizer, com todo o cálculo, o proibido sob o manto do permitível. Neste particular, os exemplos são inúmeros e as estratégias variadas, os agentes da intenção podem ter diferente natureza conforme o nível onde se dá o jogo e o conflito de forças. Aqui, o que me interessa ressaltar é o quanto, novamente, a alegoria que resulta do compromisso entre repressão e expressão está também marcada pela ideia de uma intencionalidade no ocultamento, fato que sanciona a admissão de que há um significado atrás do que aparece, sendo legítima a busca de interpretação para resgatá-lo. A modalidade do resgate depende do método e do referencial teórico (lembramos a psicanálise e seu rastreamento das pulsões recalçadas).

Num terceiro aspecto a alegoria traz ainda esse mesmo circuito de ocultamento/revelação: trata-se do caso em que ela é vista enquanto experiência pedagógica, seja na forma da 'imagem sensível' que facilita a apreensão de um conceito (que lhe antecede), seja na forma de um desafio que a boa mensagem — no

sentido moral — apresenta ao leitor, tirando-o da pergunta e o recompensando com o prazer renovado da descoberta que resulta de um esforço em decifrar. Este último aspecto da alegoria, tão consagrado pela tradição quanto os dois primeiros, afirma-se em diferentes operações: desde a leitura da mais inocente fábula de cunho didático até a leitura complexa de uma rede de enunciados encontrados na mitologia. É na relação com o mito, enquanto forma particular de interpretá-lo, que a alegoria encontra, historicamente falando, sua origem. O problema da alegoria é, por exemplo, nítido na Grécia no momento em que, no século V a.C., se coloca em cheque a letra do arsenal mitológico, no momento em que se põe em dúvida a narração mítica como apresentação da verdade do que se define como o comportamento dos deuses e do que é acontecimento prodigioso na Idade Heroica. Posta em dúvida a letra, é necessário discutir o espírito (sentido) do texto mítico, é necessário interpretá-lo, resgatar seu valor trazendo à tona exatamente aquilo que nele não está manifesto, legitimá-lo ao subordiná-lo a um sistema de conceitos que explicam sua 'linguagem cifrada'. A referência que o mito traz a fatos acontecidos no espaço e no tempo, sua narração, fica transformada em dispositivo imaginativo que, de modo deslocado, expõe conceitos. A leitura alegórica é a expressão da

crise da transparência do mito, é sinal de que ele não tem mais aquela mesma vigência integral de antes; ao mesmo tempo é também, dentro da própria crise, um elemento de resgate, de recuperação do sentido, uma vez assumida a não-verdade da letra. A alegoria é uma solução de compromisso que ficcionaliza (desqualifica) o texto do mito mas faz emergir sua verdade escondida (que está em outro lugar). Em todo o percurso, a mesma lógica: trata-se de desocultar o que foi supostamente ocultado (estratégia privilegiada de afirmação de novas verdades a partir das mesmas aparências).

Reiterado este circuito onde fica pressuposto um sentido (não revelado) e há o convite à interpretação, cabe destacar duas dimensões básicas nas quais o processo alegórico aparece como resolução de problema, atribuição de sentido que procura apagar diferenças. No eixo da temporalidade, a leitura alegórica pode aparecer como tentativa de transpor uma distância incomodamente reconhecida entre passado e presente: em geral o diálogo com a tradição — principalmente a religiosa — é o campo privilegiado dos conflitos de autoridade e legitimidade que se desdobram em estratégias alegóricas como arma de luta (uma nova interpretação instaura uma nova ordem). No eixo do conflito de culturas postas em contato em determinado momento, a alegoria se põe como dispositivo de rein-

terpretação da tradição do outro, como redefinição dos papéis dos signos, objetos de culto e imagens. Ou seja, a alegoria é aqui instauração de uma verdade aplicada às riquezas do outro, é instrumento de dominação, segmento de um projeto de hegemonia. A transformação do arsenal mitológico, do elenco de imagens pagãs, em material para a interpretação alegórica efetuada pelo cristianismo (cujo projeto é universal) é um exemplo desse processo de dominação. Pondo-se como verdade revelada para a humanidade, a religião cristã é foco de totalizações e tem forte tendência a absorver outras tradições, mapeando a história, estabelecendo o lugar de cada experiência cultural particular dentro do Plano. Nestes processos de dominação a operação típica é transformar as ruínas do vencido, os fragmentos do passado de uma cultura, os dados de outro, em peças da ordem totalizante do vencedor que, desse modo, apagam as descontinuidades da história e conferem sentido à experiência humana no tempo a partir de um centro instalado segundo sua perspectiva. A menos de sua aceção moderna, que nos ocupará adiante, a alegoria é sempre um movimento que caminha do fragmento, da incompletude, para a totalização, para o sentido pleno que é próprio à interpretação recuperar em favor de certos dominios e expansões.

O próprio cristianismo nos evidencia outras ope-

rações hermenêuticas, outras estratégias de redefinição de sentido, que marcam a multiplicidade dos processos alegóricos na cena histórica. Ao lado da 'demonização' da imagem pagã enquanto foco de idolatria que afasta de Deus (aqui há o tratamento alegórico de uma alteridade radical) encontramos outro movimento interpretativo peculiar, inaugurado como processo de leitura, pelo qual o cristianismo incorpora a tradição judaica. O Velho Testamento permanece legítimo enquanto palavra de Deus. Existe uma narração, uma Gênese, um discurso sobre o passado que retém sua verdade histórica e não pode ser desautorizado. Como estabelecer sua ligação essencial com o advento de Cristo e de sua Igreja? A solução é formular uma visão da história (documentada nos textos sagrados) em que cada evento notável prefigura (profetiza) um outro que o completa, estando ambos essencialmente ligados no grande plano divino, mesmo que sua ocorrência natural se dê em momentos distanciados no tempo. A esta maneira de ligar presente e passado, na base de um jogo de semelhanças impressos nos fatos, Erich Auerbach dá o nome 'figura' (no livro *Mito e alegoria*, Jean Pépin se refere ao mesmo esquema usando a noção de tipologia). Auerbach esclarece que o conceito de 'figura', referido a uma estratégia alegórica própria ao cristianismo, diz respeito a algo diferente da alegoria encon-

trada, por exemplo, na cultura grega. A leitura 'figural' da narração de um fato passado não retira deste sua veracidade histórica, sua condição de acontecimento que tem lugar e tempo. Apenas acrescenta, ao sentido literal da narração, um sentido mais profundo pelo qual cada fato se revela uma prefiguração dos eventos fundamentais do presente. Por exemplo, passagens da mitologia judaica — permanecendo história — são lidas como profecias, prefigurações de passagens do Novo Testamento; uma lógica (tipológica) profunda liga Adão e Moisés à Paixão de Cristo e ao projeto de salvação aí implicado. A figura de Adão engendrando Eva é, nessa tipologia, uma prefiguração do processo pelo qual a figura de Cristo engendra a Igreja Católica. Não se trata aqui, portanto, de transformar em ficção e desautorizar a velha narração para instaurar uma nova verdade; trata-se de organizar o tempo, encaixando a tradição; relacionar dois fatos distantes, 'enquanto fatos', e mostrar sua pertinência a um movimento de salvação, cuja natureza é teleológica; ou seja, passado e presente correspondem a etapas, fases, de um caminho ascensional dirigido a um fim: é o tempo final — a Redenção — que dá sentido ao movimento e nos permite explicar sua direção necessária. É a certeza de que se caminha numa determinada direção, é a certeza da salvação como termo final, que possibi-

tam a organização da experiência — este estabelecer o nexo entre passado, presente e futuro. A alegoria, neste caso, é dispositivo que organiza a história, define sua teologia, ata dois fatos históricos (ponto de partida e de chegada), num percurso diferente daquele em que interpretamos uma narrativa (espaço/tempo) e extraímos dela um conceito abstrato (Cronos devorando os próprios filhos como imagem da ideia de Tempo). A visão cristã confere sentido pleno, define uma direção, para a sucessão dos fenômenos históricos: instala o vetor da salvação. Não estamos no cenário da mitologia cósmica que fundamenta os ritos anuais como garantia da repetição cíclica do mundo dentro de uma ordem que é de eterno retorno. Estamos no terreno da história como processo evolutivo que tem fases e caminha para um fim (a versão laica dessa teologia cristã se cristaliza numa ideologia burguesa de dominação de natureza e de progresso linear rumo ao bem-estar na Terra — veremos adiante a questão da alegoria moderna e seu conflito com esta ideologia).

Com todas as diferenças frente à alegoria clássica, a nova alegoria cristã, de natureza histórica e calcada no drama de queda e salvação, marca-se pelo mesmo circuito já salientado: pressupõe-se sentido, e cabe à interpretação buscá-lo. Por essa via, a alegoria oferecida pela tradição se transforma em alvo de uma crítica que,

em nome de voos mais livres da experiência, denuncia seu aspecto reductor: principalmente quando exagerada em seus esquemas, ela corresponde ao movimento de um espírito escravo da significação.

SÍMBOLO/ALEGORIA: UMA DISCUSSÃO TERMINOLÓGICA

Considerada a esfera da produção artística, o namoro que a alegoria tradicionalmente estabeleceu com a 'representação sensível' de conceitos gerou, a partir do romantismo, uma forte crítica a ela endereçada como 'discurso fechado', como forma destinada a simplesmente veicular noções já conhecidas. Compreende-se essa crítica, pois o abuso das construções alegóricas para fins didáticos, doutrinários, em diferentes contextos, havia levado a uma degradação de sua capacidade de instigar e abrir horizontes para o receptor. O artista preocupado com o processo criativo menos amarrado a conceitos vê na intenção explicativa acentuada um fator de esquematização que empobrece a expertise estética, atribuindo muitas vezes à alegoria *tour court* o que, na verdade, é próprio a situações em que um sistema de valores, uma ideologia, tendem a solicitar uma arte programática e encontram nos procedimentos alegóricos um terreno propício para suas lições. É inegável de qualquer modo que, uma

vez instalada comodamente dentro de uma tradição, amarrada a uma doutrina (teológica, política, moral), a alegoria pode efetivar-se como uma caricatura, pobre, mecânica, fechada, do clássico processo de leitura instigado pela mitologia, cujas narrações e imagens, ao longo dos séculos, têm mantido seu desafio, sua vivacidade, seu poder de inspiração. Quando reduzida a tal caricatura, ela vê sua incompletude domesticada e com a função exclusiva de temperar o prazer de uma falsa descoberta, véu que encobre um terreno já mapeado. É exatamente nesse momento que ela se ajusta à crítica do artista romântico, mais afinado com a ideia da arte como ultrapassagem de limites, mais afinado com a defesa do caráter específico, irredutível, do mito (que não deveria, a seu ver, ser reduzido a uma significação a ele exterior). Para nós interessa caracterizar de que modo a crítica romântica à alegoria (em geral) instala uma polaridade cheia de problemas, mas de grande consequência para a reflexão estética nos tempos modernos: aquela que, em oposição à alegoria, oferece uma definição do 'símbolo' apta a servir de referência ao que os próprios românticos julgam seja o seu processo criativo. Segundo eles, o símbolo nos oferece uma experiência particular para a qual não existe, *a priori*, um referencial teórico definido que ele venha tornar sensível; pelo contrário, ele é o ponto culminante de

um movimento orgânico de expressão e cristaliza, torna manifesta, uma verdade de alcance geral (universal) a que não teríamos acesso a não ser por essa via — é, portanto, o dado sensível para o qual não temos um conceito e, na qualidade de elemento deflagrador de uma nova intuição sobre a experiência, é insubstituível e intraduzível. A alegoria, ao contrário, é entendida como uma configuração sensível que, no particular, ilustra uma verdade geral que estava lá presente desde o começo, sendo o movimento de expressão comandado pela noção geral e sendo o material que serve de suporte para ela moldado mecanicamente para se adaptar ao que é ditado por essa noção. No que tange à alegoria, essa distinção é, no fundo, mais uma definição entre muitas outras e, fundamentalmente, seu efeito maior é criar uma tradição de resistência aos procedimentos alegóricos — uma tendência a colocar sob o rótulo da alegoria exatamente o que se rejeita. Ficam retirados muitos dos atributos que eram dela na visão de estetas do passado e, como a ela ficam entregues apenas os aspectos redutores de qualquer processo de significação, o símbolo sai privilegiado com todas as honras do que há de vivo e produtivo nesse processo. Nem sempre o uso atual dessas duas noções segue essa oposição ideal estabelecida por Goethe e Schlegel, entre outros, e é comum observarmos o seu uso mais informal, menos

comprometido, como noções intercambiáveis (na tradição clássica, o esforço de distinção teórica mais usual era aquele entre alegoria e metáfora). Não há como colocar um termo à discussão terminológica e o essencial aqui é chamar a atenção para dois pontos básicos dessa dicotomia proposta pelos românticos. Há um primeiro aspecto da distinção que diz respeito ao elemento que tem precedência no processo: entende-se que, no caso da alegoria, parte-se do conceito (universal) e busca-se a configuração sensível (particular) capaz de representá-lo; no caso do símbolo, uma experiência se desdobra na criação de um elemento sensível (particular) que, organicamente, expressa uma ideia geral, oferece a intuição, sem conceito, de uma verdade universal através da experiência irreduzível da arte (ou do mito quando compreendido sem as reduções próprias à leitura alegórica). Há um segundo aspecto na distinção que diz respeito à presença das convenções (arbitrárias) da linguagem no processo de expressão: a alegoria tenderia ao convencional, à aplicação de um código imposto às operações do artista por uma tradição (portanto, convenções que transcendem ao ato particular pelo qual o artista imprime sua experiência num dado material); o símbolo, como ato de expressão mais espontâneo da vivência e das iluminações do artista, não estaria sustentado na presença mediadora de um

código já estratificado e, ao trabalhar seu material, o artista chegaria a uma configuração sensível qualquer por um processo imanente, de modo a garantir uma relação mais íntima, mais viva e substantiva entre a experiência e sua expressão. Deslocando um pouco, chegamos à célebre oposição entre o caráter mecânico da alegoria – pelo qual se impõe de fora para dentro uma determinada forma a um dado material — e o caráter orgânico do símbolo — pelo qual, de modo semelhante ao crescimento de um vegetal, a forma exterior é resultado de um movimento de dentro para fora e expressa, portanto, a interioridade. No símbolo, o que há de substancial para se expressar aí transparece, porque o modo de sua constituição faz dele o resultado de um movimento onde a força maior não está no cálculo ou no artifício, mas na natureza mesmo das coisas.

Esta ideia de um movimento necessário, portanto autêntico, de expressão, capaz de trazer à tona a natureza íntima de uma experiência ou de uma verdade, faz do símbolo exatamente aquele elemento privilegiado capaz de nos elevar ao que não é formulável em outros termos: estratégia clara de defesa da arte romântica e da mitologia, da sua verdade própria, contra as alegorizações do crítico ou do filósofo, contra a supremacia do espírito analítico próprio ao entendimento (institucionalizado modernamente na ciência). Estas

formulações típicas ao anti-iluminismo romântico não lhe são exclusivas e, com adaptações e articuladas a outros fundamentos, têm sido retomadas por diferentes estetas, cristãos e marxistas. O mitólogo Jean Pépin, no livro *Mito e alegoria*, retoma as posições de Schelling de elogio ao mito e sua especificidade enquanto verdade; contra a leitura alegórica de determinados processos simbólicos do mito e da arte, faz a defesa por exemplo de Jung contra Freud, pois vê a psicanálise como uma redução racionalista que observa a criação de símbolos a partir de uma ótica (alegorizante) que estabelece um fundamento único, de natureza sexual, para toda a produção de cultura. George Lukács constrói sua estética a partir da distinção entre símbolo e alegoria proposta por Goethe, retomando-a sempre que faz a crítica da arte moderna, arte mergulhada no fragmento, incapaz de totalizar, experiência descritiva que reproduz as compartimentações do conhecimento científico positivista. Apesar das diferenças, Lukács e Pépin caminham juntos no seu humanismo preocupado com as 'reduções' e 'compartimentações' conceituais incapazes de captar a experiência histórica e cultural em sua totalidade.

O ORGÂNICO E INORGÂNICO: AS INVERSÕES MODERNAS

Se retornarmos à ideia de início apresentada, seguindo Fletcher, de que há uma falta, de que há algo de insuficientemente expresso no texto alegórico, podemos trabalhá-la agora a partir da distinção entre orgânico e não-orgânico. O leitor da alegoria está diante de uma incompletude, enfrenta lacunas e seu esforço é procurar a lógica subjacente àquilo que parece não ter lógica (*vide* a psicanálise); ele procura um princípio de unidade, onde o que vê é uma reunião de coisas não congruentes. Muitas vezes se vê diante de uma montagem-colação de elementos reunidos por uma operação cujo princípio está fora deles, elementos que formam um conjunto cuja ordem é a do mecanismo — as peças são radicalmente exteriores umas às outras — e não a do organismo vivo com sua solidariedade peculiar. Por outro lado, em sua incompletude e justaposições, a alegoria não traz a boa forma organicamente constituída como transfiguração de um mundo dotado de sentido; não dá nenhum testemunho daquela realização plena pela qual a forma bela é 'promessa de felicidade' (Stendhal). Ela traz a marca do inacabado, do trabalho minado por acidentes de percurso, por imposições, truncamentos de toda ordem, tudo que assinala o quanto a obra humana se dá

no tempo, tudo o que testemunha o quanto o movimento de expressão, a ponte entre interior e exterior, o caminho entre a experiência particular e o objeto que a cristaliza, têm elementos mediadores, sofrem a incidência da linguagem e de suas convenções. Correspodendo, desde a origem, à leitura depois da 'idade da inocência', sabotadora das transparências (apanágio do mito), ela — não por acaso — se instala com toda força no centro da polémica que envolve a arte moderna, num tempo que tem como traço característico essa consciência exacerbada da espessura própria da linguagem, do caráter problemático da interpretação. Se tradicionalmente, mesmo na controversia, era usual manter o 'sentido' a salvo e erigi-lo como termo natural de toda leitura, a modernidade, de olho nas fraturas e hiatos, fustiga a vontade de sentido do intérprete, põe em questão o circuito clássico de ocultamento/ desocultamento, conecta uma bomba de vácuo à máquina decifradora. Verdade, sentido, passam a ser resíduos de um idealismo não preparado para encarar de frente a descontinuidade insuperável entre a experiência e sua expressão, entre passado e presente, entre homem e natureza. Numa atmosfera desconstrutivista, perdem o prestígio noções como totalidade, evolução contínua, organicidade. Inverte-se a hierarquia de valores que, desde a formulação romântica, havia privilegiado o

símbolo e descartado a alegoria. Desautoriza-se a 'intuição imediata' oferecida pelo símbolo e sua condição de 'carne do sentido' organicamente vinculada ao que expressa; estas virtudes são agora assumidas como tentativa ilusória de esquecer a mediação da linguagem, sua opacidade. O privilégio volta-se para a alegoria, instância privilegiada de consciência da linguagem, discurso que mergulha "nas profundezas (abismo) que separam o ser visível do sentido" (W. Benjamin — *A origem do drama barroco alemão*).

A citação de Walter Benjamin não é aqui casual, dada a sua posição fundamental no processo de recuperação da alegoria e sua utilização como noção-chave para pensar a arte moderna. É na direção do filósofo alemão que caminhamos nestes comentários, mas antes é preciso deixar claro o quanto seria ingênuo identificar suas posições com as dos desconstrutores franceses que polarizaram as discussões num período mais recente. Lê-se Benjamin hoje em dia o bastante para que saibamos a força de sua presença; muito lhe é tomado de empréstimo por diferentes estetas. No entanto, muito do que se fala sobre a alegoria no cenário contemporâneo é uma retomada particular, temperada pelas modernas teorias da linguagem, que radicaliza o diagnóstico da 'crise da representação'; põe em questão o significado e faz uma ligação entre alegoria, opaci-

dade e 'suspensão do sentido' que não corresponde às ideias de Benjamin. Este apresenta uma teoria da linguagem cujas reverberações teológicas são claras; no seu referencial há lugar para verdade e redenção, para a metafísica, e não se pode colocá-lo na mesma medida que o pensamento pós-estruturalista atual.

Tudo começa, em Benjamin, com uma teoria sobre o barroco, com uma reflexão que mergulha fundo na compreensão de uma arte correlata a uma aguda consciência de crise e envolta nos labirintos do mundo da danação terrestre; o homem afogado no tempo, separado do mundo da graça (dimensão utópica da salvação). Da reflexão sobre o barroco nasce um conceito de alegoria muito peculiar. Nele, é feita a crítica do símbolo romântico, da ideia de que na aparência se exprime a essência, de que a boa forma é o momento feliz que põe tudo em suspenso para oferecer a intuição imediata de uma verdade universal. Para Benjamin, pensar a questão do símbolo, para valer, é fazê-lo retomar uma dimensão teológica e colocá-lo dentro de uma problemática que sempre lhe foi própria: como pensar a relação entre o finito (natureza, homem, linguagem) e infinito (Deus, Verdade)? Como pensar a comunicação entre essas duas realidades incomensuráveis? A versão secular da ideia de símbolo, como aparência iluminada que exprime a

essência, é já problemática; e o maior equívoco mesmo é — observa Benjamin — avaliar a tradição barroca a partir dessa ideia. O símbolo se associa a uma tradição que privilegia 'o espírito encarnado dentro da coisa', a relação orgânica interior/exterior sustentada por um movimento imanente de expressão. A sua emergência pressupõe manifestações, processos, onde homem e natureza, carne e espírito, mundo e verdade, encontram uma medida comum e compõem uma unidade: o homem inserido na natureza sente-se em casa, o espírito faz do mundo sua morada e, da experiência a mais imediata, sempre errana um sentido. A alegoria, segundo Benjamin, expressa justamente o contrário. É própria a uma sensibilidade que reconhece haver entre homem e natureza uma dissociação, entre espírito e letra uma fratura; uma sensibilidade que interroga o mundo das altas esferas, do qual se vê afastada, e acaba por mergulhar sempre mais no apego à experiência humana no tempo, efemeridade a que se vê condenada sem salvação, sem aquele processo teleológico de ascensão redentora. O fluxo do tempo aparece aqui como dado inexorável de destruição, morte, decomposição; o emblema maior dessa sensibilidade é a caveira. Se a tradição cristã medieval define uma teleologia de salvação, o desencanto barroco mergulha no abismo da não-teleologia, transformando todo o espetáculo

da natureza em signo de morte. Antes de ser manifestação de um espírito encarnado em seu caminho de redenção, a história é campo de sofrimento e conflito incessante, trajeto destituído de razão, e se apresenta no barroco como história natural onde o tempo se cristaliza em ruínas, resíduos que, na simultaneidade espacial, tornam gráfica a sucessão dos desastres que põem fim às configurações de sentido (precárias) que desvitalizam, petrificam, as formas impressas pela cultura da natureza.

Dado este referencial, o filósofo resume sua concepção do alegórico numa fórmula clássica: "As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas." Na ruína, tenho um depósito da temporalidade disposto numa imagem (simultânea); nela, o tempo atua como erosão, de fora para dentro, como decomposição de algo desvitalizado. Monumento truncado de uma força viva do passado, ela tem também essa dimensão de desencanto, chamando a atenção para o lado perecível das coisas e, como imagem, pode ter o efeito devastador de inserir no presente um sinal de seu próprio futuro como pedra, fósil. O olhar barroco é melancólico, desvitaliza, retira a organicidade do que o cerca; contempla o mundo como 'coleção de objetos' disponíveis para receber as significações que o alegorista aí projeta, incapazes de

irradiar um sentido que emane de sua vida própria e interrelações Desvitalizados, os objetos colecionados podem participar de associações que algo (ou alguém) transcendente lhes impõe, estão aptos a funcionar como peças de uma montagem que instaura um todo descontínuo, não-orgânico.

Iluminada pela experiência barroca, a reflexão de Benjamin depura a noção de alegoria e a apresenta como matriz de alcance mais amplo, apta a dar conta de outros momentos da produção cultural. Dadas as afinidades próprias a esses dois momentos marcados por uma consciência de crise, a experiência moderna se põe talvez como o campo mais privilegiado de circulação da noção inspirada no barroco. Afinal, ela é um construto típico a uma sensibilidade que assimila o tempo como coleção de momentos descontínuos, o espaço como coleção de objetos. Dessa ideia de totalidade como coleção de elementos discretos fica eliminada a ideia de processo, de organicidade. Salta a primeiro plano a operação de 'retirar do contexto', 'libertar da cadeia': cada objeto sob o qual depósito o meu olhar torna-se disponível à contemplação insistente que, esquecidas as relações, as continuidades, torna possível a 'iluminação profana' pela qual instaura um sentido inesperado e, em função dele, o objeto se 'salva'.

Para Benjamin, o mundo contemporâneo da mercadoria é de tal natureza em sua força de dissociação, alienação, que a sensibilidade alegórica — neste sentido da visão fragmentária — tem aí um papel revolucionário. Encara de frente a crise mascarada pelo otimismo burguês do progresso (a classe revolucionária é aquela que vê as realizações burguesas de hoje já como ruínas). Subverte as continuidades históricas estabelecidas pelo poder, recusa a teleologia que fundamenta as operações mercantis das classes dominantes e chama as transformações históricas pelo seu verdadeiro nome: catástrofes. Não se furtando à observação da barbárie moderna, a alegoria é expressão de desencanto lúcido que desautoriza uma visão ingênua do progresso como promessa de felicidade. Como estratégia típica à arte moderna, ela exacerba o que há de fragmentário, infernal, na experiência cotidiana, explicitando um sentimento de exílio no universo da mercadoria sem operar uma 'regressão mítica' própria a uma idealização pela qual a nostalgia do artista o levaria a imaginar belas totalidades. A alegoria moderna monta suas coleções de imagens e leva a dissociação, o não-orgânico, até o fim, numa imitação perversa, satânica, do estado de coisas, visando exorcizá-lo. A recusa da temporalidade do cálculo não gera uma defesa mítica de uma personalidade marca-

da pela inteireza, reduzido de organicidade num mundo petrificado. Gera, como em Baudelaire, um mergulhar para valer na fragmentação, na experiência de choque; gera o enfrentamento com uma noção nova do que seja a interioridade, enfrentamento onde agora a dissociação homem/natureza, expressa pelo barroco, se transforma num dilaceramento interno do sujeito expresso pela lírica moderna: o próprio 'eu' se mostra como lugar do não-orgânico e o desencanto do artista moderno "vê a caveira por dentro". Se o surrealismo é objeto do elogio do filósofo, é por sua recusa das continuidades ilusórias do senso comum e por seu olhar oblíquo para o objeto 'retirado do contexto' e capaz de deflagrar associações libertadoras de dados recalcados; a memória capaz de ir fundo na experiência é involuntária e sua capacidade de resgatar o passado se abre a partir de uma percepção trazida pelo acaso, efêmera, surpreendente, mostrando o quanto a verdade do sujeito lhe escapa, o quanto a sua identidade está longe de lhe ser transparente.

Memória involuntária, passado/presente, interioridade como coleção de momentos dispostos em mosaico, são temas proustianos que Benjamin retorna para elaborar seu comentário sobre a dissociação do 'eu' no mundo contemporâneo. Como demonstra Sérgio Paulo Rouanet no magistral *Édipo e o anjo*, os

confrontos com Proust e Freud oferecem um referencial privilegiado para a caracterização do pensamento do filósofo, em particular sua visão de como podemos dar conta da experiência humana – biográfica, histórica – no tempo. As alusões de Benjamin à infância em Berlim — nas quais é óbvia a incidência do estilo de Proust — são elas próprias alegorias que se organizam como reminiscências na descontinuidade, coleção de fragmentos, associações, definições de lugares; temos um painel que desqualifica qualquer cronologia ou a ideia da formação da identidade como totalidade orgânica em evolução. O filósofo não acha possível dar conta de si próprio através da exposição de um processo linear de crescimento. Ele admite que neste mundo dissociado, onde é peculiar a relação com os objetos, com o universo da mercadoria, haja uma nostalgia pela totalidade — todo o seu percurso não deixou de ficar marcado por tal anseio de integridade. Diante de uma experiência social em que a atividade produtiva se organiza de modo a reduzir o mundo inferior a estilhaços, é legítima uma utopia de salvação vislumbrar no horizonte uma totalização. No entanto, seu elogio ao mergulho radical no fragmento resulta de uma convicção: o perigo maior é partir-se da ideia de que o artista deve afirmar a totalização hoje. Se na própria configuração do tempo essa totalização não

se faz presente, afirmá-la na bela aparência da arte é operação ilusória que favorece o que se denomina 'regressão mítica': uma redenção estética do mundo, uma experiência ilegítima de empatia e unidade que, tal como as coesões sociais de tom heroico exaltadas pela direita, escamoteia os conflitos e problemas de uma sociedade que tem na fratura um dado de sua própria natureza.

O DEBATE BRASILEIRO: A QUESTÃO DA IDENTIDADE

Trabalhando alguns aspectos da produção cultural no Brasil, vejamos como as dualidades fragmentação/totalização e dissociação/organicidade podem evidenciar problemas quando se discute a arte a partir da questão da identidade nacional. Suponhamos um movimento, como o modernismo, que busca, ao mesmo tempo, a constituição de uma cultura nacional e a sintonia com a modernidade artística dos grandes centros — marcados pelo discurso opaco, as dissociações e o descompasso (pelo menos na primeira metade do século) com a ordem burguesa da mercadoria. Se o artista europeu trabalha a sua falta de lugar na sociedade capitalista e, no movimento de sua problematização, formula uma crítica ao mito do progresso, o artista brasileiro, por exemplo, pode ver essa problematização

resvalar para uma regressão mítica nacionalista de cunho conservador. Seu problema, nesse particular, é fazer a crítica do progresso, tal como se dá (influxo externo), sem desdobrá-la num sentimento nostálgico de que existe algo de puro, enraizado, autêntico, que as transformações ameaçam. Fazer, enfim, a crítica do dinamismo predatório do capitalismo internacional sem cair no discurso patrimonial de preservação como matriz para toda uma política de resistência à dominação. Ao lembrar essa questão, tenho em mente o fato de, historicamente, o discurso da identidade nacional como totalidade orgânica ter sido muitas vezes acoplado à crítica da ideia de progresso a partir da noção de caráter nacional. Uma vez que o progressismo pensa a história universal montando um processo teleológico ao qual ficam subordinados os destinos das particularidades nacionais, a resposta nacionalista a esse tom universalizante das transformações capitalistas pode ser a afirmação radical da legitimidade de um modo de sentir e ver, de um traço de comportamento que estão aquém e além da racionalidade técnica embutida na ideia de progresso (vide o historicismo romântico nacionalista e sua crítica ao Iluminismo francês, primado da razão). Da defesa de um suposto caráter, passa-se à exaltação das raízes (origem deste) e as metáforas organicistas estabelecem o critério de autenticidade da

produção cultural. Quando a nação vira organismo, há espaço para um tipo de nacionalismo bastante perigoso, o mesmo que preocupava Benjamin nos anos 1920 e 1930, para quem as estratégias alegóricas de dissecação eram lúcidas também enquanto antídoto para aquela resistência às alienações contemporâneas pela via de uma coesão orgânica, cujo solo é uma mitologia regressiva de tipo nacional, mitologia cuja exacerbção desemboca no fascismo.

A experiência modernista no Brasil, na sua vertente mais lúcida, mais criativa e de maior repercussão, carrega antídotos a essa redução fascista, na medida em que o projeto nacional se alia à sátira e à paródia moderna, o seu bom humor lançando o riso irônico à postulação nacional mais ufânista e provinciana. Quando trabalha a questão do 'caráter nacional' — tema recorrente no pensamento social e estético —, faz com todas as ironias de Mário de Andrade em *Macunaima*. Quando formula a estratégia antropológica de libertação frente às amarras coloniais e beletistas, afasta-se da postulação de uma organicidade onde o autêntico e nacional se vincula à ideia de pureza de raízes. Embora o ideário de Oswald de Andrade apresente ainda uma dose de regressão mítica, esteja cheio de contradições, se apegue a uma antropológica precária, sua tática fundamental de deglutição cultural não implica em disci-

minações (puro/impuro) e vê o processo histórico da produção cultural se fazendo de interseções, de trocas, equívocos, conflitos, releituras, choques que impedem uma concepção da cultura nacional como resultado de um crescimento orgânico segundo a metáfora da raiz pura que desabrocha e se explicita como totalidade. A antropofagia vê como impossível essa miragem de integridade e olha com espírito lúdico para o jogo incessante de contaminações.

Dentro dessa questão geral, num período mais recente, o tropicalismo deflagrou a polémica do nacional. A alegoria, a tensão fragmento/todo, o orgânico e o não-orgânico voltaram à baila numa discussão cujo quadro teórico envolve a oposição Lukács-Benjamin.

Em seu texto *A concepção de mundo subjacente à vanguarda*, o teórico marxista húngaro faz seu balanço crítico (negativo) da literatura moderna e, ao caracterizá-la, resolve apoiar-se em Benjamin, uma vez que reconhece a rara precisão com que este discursa sobre 'olhar melancólico' e a alegoria. Discordando na avaliação, porém, faz questão de atacar a dissociação própria à estratégia alegórica: ela cavaria um abismo obscuro recedendo entre o homem e o mundo; recusando toda a imanência possível, todo esforço para dar sentido ao mundo histórico-social, ela afirmaria necessariamente o 'primado de uma transcendência', deixando-nos

entre a alternativa de descartar o sentido (nihilismo) e a de buscar algo fora da história como fundamento da existência (idealismo). Como sabemos, Lukács reivindicava uma arte que expressasse a significação imanente ao ser social e à ação do homem na história. Em termos literários, obras que se pautem pelo 'narrar' e não pelo 'descrever', pois é preciso um movimento de totalização na representação artística, é preciso não perder a noção de 'perspectiva' que fornece um critério de seleção, permite hierarquizar os dados a partir de sua inserção na ordem do tempo (histórico, da luta de classes). As estratégias de fragmentação não conseguiriam o essencial, ficando reduzidas à visão do mundo como coleção de dados sem nenhuma relação orgânica.

Ao analisar a obra *pop* de Robert Rauschenberg, Sérgio Ferro, num texto de 1967, retomou o percurso de Lukács, deslocando para o estudo de uma configuração visual os mesmos critérios utilizados nas considerações sobre o romance. Pare ele, a fotomontagem carece de critério na sua reunião dos 'dados brutos' do real; reproduz-se o caos exterior à obra e a consciência do artista deixa de estabelecer a mediação necessária para instaurar uma perspectiva e um sentido para o material. A obra, dado positivo, não legitimaria o mundo do qual vem, não se apegaria a uma racionalização capenga, a uma ideologia justificadora. Dado negativo, não saltaria

da estranheza que causa à revelação de um significado profundo extraído da relação do artista (subjetividade) com o social. Ferro quer evidenciar as limitações do teor crítico da fotomontagem, reclamando a presença, aí não evidenciada, de uma 'razão inclusiva' capaz de uma compreensão mais ampla.

Ao fazer uma reflexão sobre o tropicalismo, O.C. Louzada Filho, num artigo de 1968, depara-se com princípios de montagem semelhantes aos da estratégia *pop*, mas lhes confere uma dimensão de crítica à sociedade, vê nas justaposições geradoras de estranheza e choque uma capacidade de colocar as contradições a nu, de produzir uma nova percepção da experiência social. O lance tropicalista, em particular, ao desintegrar os componentes de uma visão colonial e subverter uma retórica ufanista de exaltação nacional, é capaz desse esvaziamento crítico justamente porque expõe, lado a lado, as ruínas do que 'poderia ter sido e não foi' (possibilidades irrealizadas próprias à condição periférica) e o lixo importado, sem desembarhá-los. Com o mergulho obsessivo na impureza, 'internaliza as contradições' próprias a um contexto de dominação neocolonial, torna escandalosos os contrastes.

Tanto num texto como no outro, é de alegoria que se está falando. E se o percurso de Sérgio Ferro se inspira em Lukács, o de Louzada traz paralelos com o

de Benjamin, o elogio à alegoria acentuando sua capacidade de olhar o inferno, de esvaziar as totalizações capengas e compensatórias. A partir desses dois textos onde a polaridade de posições é mais nítida, podemos lembrar neste retrospecto a análise do tropicalismo que procura dar conta do fenômeno em suas várias nuances, combinando o elogio e as caracterizações de Louzada à observação sobre determinados limites da alegoria que, a seu modo, têm como horizonte a questão da totalidade e sua apreensão pela arte. Falo do texto de Roberto Schwarz, *Cultura e política, 1964-1969*.

Para Roberto Schwarz, o tropicalismo traz um inegável alento desmistificador: vale a pena caracterizar os seus 'melhores efeitos' ao expor anacronismos à luz do ultramoderno. Seu processo de montagem alegórica, corrosivo, grotesco, traz uma psicanálise desconfortável à sensibilidade tradicional própria a um nacionalismo conservador: o resultado de suas combinações disparatadas é "estridente como um segredo familiar trazido à rua". Nessa dimensão desmistificadora, o tropicalismo opera uma verdadeira tração de classe. No entanto, ressaltado o brilho de sua alegoria, seria preciso ressaltar o 'lugar social', os limites dessa corrosão e terapia, movimento de análise no qual o crítico poderia surpreender a sensibilidade tropicalista aninhada numa tradição de pensamento a-histórico sobre

o destino nacional, melancólico que é em seu olhar a pobreza brasileira. Ao efetuar esse segundo movimento da crítica, mais afinado a Lukács, Roberto Schwarz quer sublinhar o caráter circunscrito dessa 'traição de classe' incapaz de ultrapassar o horizonte dessa mesma classe (dominante). No seu aspecto fecundo, o tropicalismo se instala no terreno das contradições fundamentais do tempo, pois a coexistência do antigo e do novo, nos países subdesenvolvidos, é central e "em força de emblema" — dentro do método crítico de Roberto é nuclear, essa caracterização da homologia entre a estratégia formal das obras e o desacerto histórico real. A alegoria tropicalista encontra, em sua análise, um fundamento histórico concreto, mas ele lembra o quanto este permanece opaco à representação artística que, preferindo a composição em mosaico ao todo orgânico, não dá conta das mediações necessárias que permitem captar o movimento concreto da história, resvalando para uma visão atemporal do descompasso que denuncia. A consciência aguda do atraso nacional se traduz numa estratégia formal que a congela, transformando a 'pobreza brasileira' num destino: os dois brasis, o arcaico e o moderno, permanecem dados irreconciliáveis. É curioso que a preocupação de Roberto quanto à ausência de mediações na representação fragmentária do tropicalismo é análoga, em certos as-

pectos, à preocupação de Adorno, manifesta em carta a Benjamin, com o tipo de salto operado pelo filósofo em seu movimento do detalhe à totalidade do social em seus textos sobre Paris no século XIX. Não cabe discutir aqui a questão de método envolvida no diálogo Benjamin-Adorno, bastando lembrar o quanto, às vezes, é a homologia entre o método do crítico e a estratégia da obra que serve de fundamento para uma avaliação do alcance do trabalho do artista, ficando muito claro, no caso de Benjamin, a total afinidade entre seu percurso (alegórico) de análise e sua preferência pela alegoria como estratégia das obras.

A vigência desse tipo de homologia se reafirma quando observamos o prefácio de Silvano Santiago ao livro de Gilberto Vasconcelos, *De olho na festa*. Autor do livro e prefaciador valorizam o movimento tropicalista e Gilberto exprime sua identidade com essa produção artística exaltando a sua coragem de encarar de frente o 'momento doloroso da derrota' e justificando a 'sensação de absurdo' presente nas obras como reflexo inevitável do momento em que elas surgiram; incomodado com as observações de Roberto Schwarz, ele procura recuperar o tom heroico do tropicalismo, mas seu argumento não tem outro horizonte que não a sociologia do próprio Roberto, de modo que a defesa do 'potencial guerreiro' do movimento acaba sendo

mais original no prefácio de Silviano. Aqui, vemos uma outra forma de articular nação e ordem interna-cional. Desloca-se o problema para a caracterização própria das 'matrizes culturais', pois cada cultura manifestaria determinadas premissas de caráter lógico que definiriam o que se pode pensar e o que não se pode dentro dela. É mobilizado, assim, o referencial teórico da desconstrução (Derrida) e o apostolado de diferença traduz-se, na perspectiva brasileira, numa congenialidade entre o nacional — anticolonial — e aquela redefinição de parâmetros que a crítica avançada na Europa exige para que se desmonte o código dominante no Ocidente. Desse modo, afirma-se a peculiaridade nacional como um 'pensar a contradição em si', uma capacidade de exprimir a incongruência inevitável entre os componentes da totalidade (social, cultural), sua contaminação recíproca. O tropicalismo, retomando a tradição antropológica, manteria de pé o movimento em que se esboça riso como manejo possível da realidade e contribuiria para o processo de autonomização do pensar brasileiro. Ou seja, o contrassenso da alegoria tropicalista espelha o percurso da crítica desconstrutiva — erigida em 'traço nacional', em oposição ao Ocidente — e recebe o elogio do ensaísta porque a 'ausência de síntese' é sadia recusa de um eurocentrismo revolucionário próprio, por exemplo,

ao marxismo. A desconstrução à brasileira de Silviano é um nacionalismo, não-organicista, mas não menos ufanista.

Enquanto Silviano Santiago elogia o tropicalismo pela alegoria que assume a estrutura do poético e se liberta dos dogmatismos de esquerda e direita, Gilberto Vasconcelos e, em seguida, Celso Favaretto retomam aquele dado consensual que a crítica apontara desde 1968: o caráter antifascista do movimento em sua cor-rosão das mistificações próprias às ideologias ufanistas do destino nacional. Tendo algo de comum com a matriz desconstrutiva de Silviano, o percurso de Favaretto não descarta, pelo contrário, procura assumir mais efetivamente a concepção benjaminiana da alegoria: olhar o lado perecível das coisas, empilhar as relíquias do Brasil de modo a reconstruir a formação conflituada da história e desmistificar o ocultamento operado pelas sínteses do vencedor. Sua leitura de Benjamin, muitas vezes mediada pelo referencial teórico francês contemporâneo, confere maior ênfase às noções do filósofo mobilizadas em seu elogio ao surrealismo — 'iluminação profana', 'nilismo revolucionário' —, de modo que Favaretto trabalha a alegoria como instância de 'retorno do oprimido', como 'alegria de destruir', como fragmentação que dá pleno direito à liberação do desejo. Combinam-se Benjamin, Derrida, Lacan,

Deleuze, numa articulação nem sempre consistente que permite aproximar alegoria, descentramento do sujeito, dissolução do sentido e irrupção do desejo. A oposição central seria então entre o 'navegar é preciso' (recusa de significados já fixados) e os discursos ideológicos (coagulados). Conclusão: como esvaziamento de qualquer totalidade, o tropicalismo não teria como tema o Brasil; desmontando a ideia mesma de realidade brasileira, seu papel maior seria o de estilhaçar qualquer imagem unificada da nação. Tal desterritorialização radical se esforça em permanecer fora do quadro onde foram postas as restrições do Roberto Schwarz — procurando esvaziar a ques tão de classe e a questão nacional (tal como ele vê o próprio tropicalismo fazer), o crítico as subordina a uma outra questão, mais fundamental, de modo a fazer a alegoria emergir como estratégia subversiva num outro eixo: o da contradição, não mais entre capital e trabalho, ou entre o nacional e o estrangeiro, mas entre o capital (e seus delegados na indústria da consciência) e o desejo (manifesto na experiência estética genuína). Rompe-se o círculo do 'diagnóstico geral da nação', que, via de regra, marca as análises do tropicalismo, mas o preço pago é um ecletismo teórico discutível, muito colado à moda, e uma redução para o abstrato onde o desejo, como categoria universal, vira panaceia.

Diferentes os recortes, diferentes os problemas. E a discussão da produção cultural baseada na alegoria manifesta algumas das vicissitudes do próprio conceito, marcado por esta oscilação pendular, ora em direção à totalidade, ora em direção ao fragmento; ora anseio do sentido, ora expressão de sua recusa. No caso limite (Silviano Santiago), a alegoria como desconstrução, de operador comprometido com a recusa de totalizações, acaba por caracterizar a diferença nacional e, portanto, torna-se marca de uma operação totalizadora (da experiência da nação).

É justamente a presença, no festejo das incongruências e estilhaços, de uma concepção da totalidade afirmada à revelia, que está no horizonte das observações de Roberto Schwarz. Como um movimento próprio à alegoria moderna, a fragmentação, num segundo momento, não promoveria a contrapelo um retorno ao todo? Nesta perspectiva, ela, embora antídoto para regressões míticas de direita (dado de consenso da crítica reconhecida pelo próprio Roberto), não traria necessariamente uma superação daqueles anseios totalizantes a que outras formas de representação e de percurso crítico estariam condenadas. Abertura e fechamento seriam novamente uma questão de ponto de vista, nem forçosamente alegóricos, nem simbólicos, para usar a terminologia em vigor.

Figuremos com essa caracterização do problema. Iniciei com um retrospecto sobre a noção de alegoria e vimos seu curioso destino nessa lida com a relação parte/todo: na concepção herdada da tradição, ela se associa à ideia de visão global, integração dos fragmentos, busca de significado, fechamento; nas inversões modernas, ele se associa a visão fragmentária ao extrair do contexto (para, no fundo, ser seu emblema), à crise da representação, à abertura, ao questionamento de toda uma tradição hermenêutica. Em seguida, observamos a sua incidência em discussões específicas ao contexto cultural brasileiro, caracterizando o legado de inspirações, com destaque para Benjamin. Gostaria de terminar recapitulando a tensão particular existente no uso dessa noção no Brasil contemporâneo, em dois aspectos.

De um lado, essa tensão apresenta um traço mais genérico ligado a uma questão de metodologia da crítica: tive oportunidade de lembrar, neste meu percurso, a questão da homologia entre método crítico e estratégia da obra objeto da análise, homologia que evidencia como a interpretação pode andar em círculos e traz à tona os embaralhamentos que nos levam constantemente a perguntar onde afinal começa a alegoria (seja ela qual for), se na expressão do artista ou na leitura do crítico.

De outro lado, essa tensão apresenta um traço particular nesse quadro que nos interessa, intimamente ligado à presença da questão nacional. Isto porque o reconhecimento do caráter problemático da arte contemporânea — ao qual se associa o uso moderno da alegoria (fragmentação, opacidade, etc...) — entra em conflito, por assim dizer, com a tradição já consolidada de se olhar o produto artístico sem nunca esquecer a 'dimensão nacional' nele presente (ou ausente), dentro de um raciocínio que o insere — não importa qual seja sua composição — num debate que testa a sua validade como 'diagnóstico geral', sua autenticidade como representação de uma identidade (suposta): a pedra de toque do 'nacional' é a instância por excelência desse movimento pelo qual flui a obsessão por um princípio de unidade, pela totalização. Na minha área específica, o cinema, já se tornou um cacete da crítica e dos cineastas esta alição em detectar o diagnóstico geral, em flagrar um conceito de Brasil nos filmes que lidam com os mais diversos aspectos da experiência (às vezes, a leitura apressada das brasilidades surge como exemplo caricatural daquele processo mais complexo, que embaralha expressão e leitura alegóricas e tende a fazer do crítico, pelo seu pendor racionalizante, o maior alegorista, seja para estilhaçar o uno, seja para integrar o múltiplo). Nessa convivência de movimentos, que exige

certa ginástica de reconciliações, a manifestia reiteração da alegoria como negatividade, descompasso com o andamento do mundo, fragmentação desmistificadora, se alia à vontade de interrogar no objeto o que aí se põe como 'retrato de nação', vontade pela qual ela recupera a velha tradição de ser 'alegoria do todo'.⁵⁰ Condição que parece carregar aqui *a fortiori*, mesmo quando nossa retórica insiste em falar em coleção de cacos.

CINEMA BRASILEIRO MODERNO

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, livro publicado em 1963, Glauber Rocha faz uma avaliação do passado para legitimar o Cinema Novo no presente, esclarecer seus princípios. Como acontece com os líderes de rupturas, ele age como um inventor de tradições. O novo movimento teria seus antecedentes, responde a uma história. Há Humberto Mauro, à distância, com seu cinema de poucos recursos feito em Cataguazes nos anos 1920; há Nelson Pereira dos Santos que inicia, nos anos 1950, o cinema moderno no Brasil a partir do diálogo com o neo-realismo italiano e com escritores brasileiros. Ao lado de tais experiências positivas, há a falência da Vera Cruz em meados dos anos 1950, sinal de esgotamento das tentativas industriais. Há mitos a destronar, batalhas a travar em defesa do "cinema de autor", que Glauber qualifica de revolucionário, contra o dos "artessos", funcionários do comércio. O texto é de combate e deve abrir caminho entre os contemporâneos a machadadas, discriminar.