

A alegoria histórica *

Ismail Xavier

O novo *status* da alegoria

Desde o início dos anos 1970, quando as idéias de Walter Benjamin sobre a modernidade ganharam papel proeminente na teoria literária e nos estudos cinematográficos, a reavaliação da alegoria – não apenas como um tropo lingüístico, mas, sobretudo, como uma noção central na caracterização da crise da cultura na modernidade – tornou-se um importante tópico de pesquisa e debate cultural. A teoria contemporânea estabeleceu uma relação essencial entre a alegoria e as vicissitudes da experiência humana no tempo. O surgimento de uma concepção de história como um processo ininterrupto de produção, mudança e dissolução de sentidos acabou por desautorizar antigas concepções de signos e práticas discursivas como elementos capazes de produzir interpretações estáveis e universalmente válidas, relacionadas orgânica e necessariamente às verdades essenciais da vida. A cultura moderna, perseguida por uma noção radical de instabilidade, parece condenada a explorar as implicações do fato de que os significados – notadamente nos novos contextos culturais de combinação de signos – podem ser esquecidos, deslocados e retorcidos em face das forças históricas e sistemas de poder. Essa nova consciência de instabilidade apenas reforça uma antiga percepção do caráter problemático dos processos de significação – percepção que atualmente nos distancia do paraíso perdido das linguagens transparentes.

A alegoria ficou em evidência, e uma das principais razões para seu ressurgimento nos tempos modernos é o fato de que ela sempre constituiu o

* Título original, "Historical Allegory", publicado originalmente em Toby Miller & Robert Stam (orgs.), *A Companion to Film Theory* (Malden: Blackwell, 1999), pp. 333-362. A versão aqui publicada foi revista e modificada pelo autor. Tradução de Marcos César de Paula Soares.

processo de significação que mais se identifica com a presença da *mediação*, ou seja, com a idéia de um artefato cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido do "natural". Além disso, a alegoria ganhou proeminência na crítica, porque a acumulação de experiências históricas assentadas no choque cultural, na escravidão, na repressão e na violência demonstrou seu papel central na interação de diferentes sistemas culturais. O "conflito de interpretações" de valores básicos e textos canônicos é um território no qual tradições opostas devem confrontar-se ou apaziguar-se, lutar pela sua "pureza" e dominação ou convergir para criar uma nova configuração de valores e estilos de vida. As alegorias normalmente surgem de controvérsias. Em tempos antigos, foi o debate a respeito da legitimidade das narrativas míticas no mundo grego que criou condições privilegiadas para o desenvolvimento de estratégias alegóricas de leitura cuja função era dar conta de um novo conceito da função do mito na cultura e na sociedade. E foi através de um tipo particular de leitura alegórica da Bíblia judaica que os pais da Igreja cristã prepararam o terreno para a nova religião e construíram seu conceito de história.¹ Mais tarde, em sua busca por validade e dominação universais, o cristianismo submeteu diferentes tipos de sistemas simbólicos e artefatos religiosos a leituras alegóricas cuja finalidade era inscrever o outro num sistema de referência cristão. Do mesmo modo, em diferentes momentos de um processo histórico multifocal, a dialética da identidade e da alteridade utilizou-se de uma variedade de estratégias de leitura pelas quais novos significados foram atribuídos a antigos significantes, de modo que novas hegemonias culturais foram erguidas sobre as ruínas de sistemas simbólicos derrotados, num processo que obedecia em termos gerais, embora de formas complexas, ao poder material e desejo dos vencedores.²

Digo "formas complexas" porque, além de traços culturais particulares, todo um sistema cultural pode sobreviver à derrota material de seus sujeitos, como se dizia sobre a cultura grega nos tempos do Império Romano e como estamos aprendendo a dizer a respeito de elementos culturais originários da

¹ Ver Erich Auerbach, *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1974) [edição em português: *Mimesis* (São Paulo, Perspectiva, 1987)]; e Jean Pépin, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes* (Paris: Études Augustiniennes, 1976).

² Sobre as estratégias e projetos alegóricos de dominação colonial e neocolonial, ver Ella Shohat & Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Nova York: Routledge, 1994), especialmente capítulo "Tropes of Empire", pp. 137-177.

África, e que, tendo sobrevivido a séculos de colonialismo e escravidão, têm mostrado toda a sua força nas Américas contemporâneas. A alegoria não é um processo de mão única. Se os cristãos leram a cultura pagã como alegoria com o objetivo de dominá-la, os “outros” puderam utilizar estratégias semelhantes para dar continuidade às suas próprias tradições – sob disfarce quando as condições eram demasiadamente duras, como ocorreu no Brasil quando os escravos africanos mantiveram suas tradições e rituais religiosos sob a cobertura dos santos e imagens católicas.³

No âmbito desse processo genérico de mudança e confronto, a história moderna, com todas as suas transformações em ritmo acelerado, demonstrou como os princípios unificadores que fornecem a coesão social de uma identidade comum dependem de construções culturais – como, por exemplo, a idéia de nação. Junto com determinadas condições econômicas e institucionais, a nação é produzida pela narração e outras formas de representação, em operações que implicam uma fusão particular do processo histórico e de versões míticas de experiências passadas.⁴ Estamos todos familiarizados com a mobilização típica de narrativas alegóricas nas quais as vidas de determinados indivíduos são apresentadas como figurações do momento fundador ou do destino de um grupo, ou nas quais a recapitulação do passado é tomada como uma discussão disfarçada de dilemas presentes.⁵

Romances do século XIX⁶ e filmes dos nossos tempos – como *Intolerância* [Intolerance: Love's Struggle Through the Ages, David Griffith, 1916], *O homem que matou o facínora* [The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford, 1962], *Metrópolis* [Metropolis, Fritz Lang, 1926], *Terra em transe* [Gláuber Rocha, 1966], *O casamento de Maria Braun* [Die Ehe der Maria Braun, Rainer

³ Ver Robert Stam, *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* (Durham: Duke University Press, 1997).

⁴ Ver Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso, 1983) [edição em português: *Nação e consciência nacional* (São Paulo: Ática, 1989)]; e Homi Bhabha (org.), *Nation and Narration* (Londres: Routledge, 1990).

⁵ *Danton*, realizado por Andréj Wadja em 1982, é um exemplo claro do emprego da situação em torno da Revolução Francesa para discutir a política contemporânea da Polônia e da Europa ocidental. O debate a respeito de *A mocidade de Lincoln* [Young Mr. Lincoln, John Ford, 1939], levado adiante pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma* nos anos 1970, envolve controvérsia sobre as referências alegóricas do filme à cena política nos Estados Unidos nos anos 1930. Para outros exemplos, ver Robert Burgoyne, *Film Nation: Hollywood Looks at US History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

⁶ Sobre o caso da literatura na América Latina, ver Doris Sommer, *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America* (Berkeley: University of California Press, 1993).

Fassbinder, 1978], *Bom dia, Babilônia* [Good Morning Babilonia, irmãos Taviani, 1986], *Non ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) – nos dão exemplos de alegorias nacionais explícitas. Voltando-se diretamente para questões e experiências presentes, ou relacionando o passado e o presente de modos diferentes, eles mostram a variedade de estratégias alegóricas disponíveis para o cineasta que deseja tomar como tema a posição de seu país na história humana. A representação de destinos nacionais por um processo de narração em código é um fato recorrente na história do cinema. Filmes do Primeiro e Terceiro Mundos têm nos mostrado diferentes versões daquilo que se costuma chamar de “alegoria explícita”, quando as referências à experiência nacional resultam de um processo intencional de codificação. Além disso, a presença de alegorias nacionais na história do cinema vai além dos exemplos de codificação explícita e intencional, como tanto a experiência de assistir a filmes quanto os exemplos que pretendo dar demonstrarão. Pois, além das alegorias intencionais, há também alegorias “inconscientes”, em que a intervenção do “leitor competente” torna-se indispensável. O reconhecimento da dimensão alegórica de um texto exige a habilidade de perceber homologias, e as alegorias nacionais exigem a compreensão de vidas privadas enquanto representações de destinos coletivos.

A questão a respeito da capacidade do leitor de detectar as dimensões coletivas e políticas sob a superfície do processo de narração está no centro de uma polêmica recente em torno da alegoria na ficção contemporânea. Segundo Fredric Jameson,⁷ esse tipo de percepção foi inibida pela lógica dominante da cultura pós-moderna, especialmente quando consideramos a produção literária e seu público. Para ele, a separação das esferas privada e pública produziu nos países do Primeiro Mundo um tipo de ficção que, circulando num contexto cultural onde os leitores não têm interesse por questões nacionais, está menos voltada para a política. Por outro lado, ele nos chama a atenção para aquilo que vê como a supremacia das alegorias nacionais nas literaturas do Terceiro Mundo. As afirmações de Jameson sobre a alegoria nacional recolocam a questão do “leitor competente”, enfatizando sua relação com práticas de leitura específicas e chamando a atenção para o papel de diversas estruturas sociais que podem encorajar ou inibir a interpretação alegórica.

⁷ Ver Fredric Jameson, “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, em *Social Text*, nº 15, outono de 1986, pp. 65-88.

Sua estratégia controversa foi a tentativa de propor uma separação clara entre dois modos dominantes de produção e interpretação literárias, cada um deles correspondendo a um certo grau de desenvolvimento social e econômico. Sua discussão interessante sobre as relações entre sociedade e prática de leitura acaba infelizmente por apresentar uma visão esquemática das sociedades e culturas do Terceiro Mundo. Já se demonstrou que a idéia da alegoria nacional como "típica" do Terceiro Mundo oferece uma imagem redutora, que provocou reações críticas negativas, particularmente no Terceiro Mundo.⁸

Meu objetivo aqui não é uma avaliação abrangente do debate entre Jameson e seus oponentes, que só mencionei como uma evidência de que a crítica é incapaz de discutir a alegoria sem lidar tanto com a estrutura dos textos quanto com sua recepção dentro de contextos culturais e sociais específicos. As dinâmicas da expressão (produção) e interpretação (consumo) tornam-se bastante complexas, mesmo naqueles casos nos quais o produtor e o leitor possuem as mesmas referências e são capazes de fechar o círculo da codificação e decodificação sem muito "ruído" na comunicação. O artigo de Jameson reintroduziu a questão da alegoria num momento em que a crítica literária já nos tinha ensinado as distinções entre a "alegoria franca" e a inconsciente ou, de modo mais abrangente, entre a compreensão do autor a respeito de seu próprio texto e o entendimento de seus leitores. Considerações sobre a alegoria sempre parecem nos levar de volta a algumas das principais questões ligadas à natureza mais complexa da interpretação dentro de um sistema literário (e artístico) imbricado a uma cultura moderna sempre alerta aos debates sobre a "falácia intencional" (W. K. Wimsatt) ou sobre a "morte do autor" (Michel Foucault).

As controvérsias interessantes que surgiram em torno do texto polêmico de Jameson fazem parte de uma discussão mais ampla que tem ocorrido não apenas no mundo de língua inglesa, mas também em outros contextos, geralmente envolvendo o debate sobre a eficiência política e/ou a legitimidade estética de estratégias alegóricas que tratam de questões sociais, ou ainda envolvendo o debate sobre as afinidades específicas entre as idéias modernas de nação e as modalidades alegóricas. Aqui tomo as idéias de Walter Benjamin e os debates recentes em torno da alegoria e da política como centrais para a

⁸ Ver Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", em *Social Text*, nº 17, verão de 1987, pp. 3-25 [edição em português: "A retórica da alteridade de Jameson e a 'alegoria nacional'", em *Novos Estudos Cebrap*, nº 22, 1988, pp. 157-181].

minha compreensão do *status* atual da alegoria, embora não possa me limitar às formulações de Benjamin ou às controvérsias contemporâneas. Embora ainda permaneça central, a noção de Benjamin não é a única formulação do problema, de modo que é preciso rastrear a história da alegoria não apenas com o propósito de obter um sistema de referências que possibilite uma compreensão clara de suas afirmações, mas também para uma visão mais clara dos debates atuais. Uma noção versátil, a alegoria tem sido um objeto perene de análise, como aponta Angus Fletcher,⁹ que muda de definição e valor de acordo com o contexto cultural. É precisamente essa multiplicidade que pretendo analisar aqui.

As concepções do processo alegórico variam de acordo com a localização específica de um texto dentro do processo cultural (embora seja necessário adicionar “mas não exclusivamente de acordo com sua localização geopolítica como um texto do Terceiro ou Primeiro Mundo”). A noção de alegoria, em sua forma moderna, faz parte, por um lado, da construção de um “alto” modernismo reflexivo e da produção de trabalhos complexos dotados de uma consciência lingüística precisa; por outro lado, a alegoria, em suas formas mais tradicionais, faz parte da produção rotineira da cultura de massa, particularmente dentro da tradição dos gêneros populares – os filmes de terror, a ficção científica, o melodrama, o faroeste, o filme *noir*, a comédia musical.

Mantendo em mente todos esses exemplos da prática da expressão e interpretação alegóricas, apresentarei aqui uma breve discussão de alguns aspectos estruturais da alegoria como modo discursivo, alicerçada em informações históricas que nos ajudarão a compreender seus mecanismos básicos e suas motivações mais comuns dentro do processo cultural. Discutirei os processos de funcionamento da alegoria, assim como os tipos de exigência que a alegoria procura atender. Também levarei em conta a lógica interna da produção alegórica de sentidos – mais precisamente, as relações entre significante e significado –, embora não pretenda entrar num debate técnico a respeito dos sincretismos semióticos entre imagem e som.

A crítica já discutiu os modos pelos quais a alegoria pode circular pelos textos escritos, imagens pictóricas, ícones, e praticamente qualquer tipo de discurso, desde obras de arte até *slogans* publicitários ou discursos políticos. No século XX, o cinema faz parte da própria estrutura da nossa cultura. Ele

⁹ Angus Fletcher, *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca: Cornell University Press, 1970).

afirma valores e produz significados de formas variadas, e a alegoria opera tanto em filmes experimentais não-narrativos quanto em filmes mais convencionais de gênero. Quando se trata de um filme narrativo, a alegoria não é simplesmente produzida pelo processo de narração que envolve agentes e ações, mas também resulta de composições visuais que, em muitos casos, estabelecem um diálogo claro com certas tradições iconográficas, antigas e modernas. Dependendo da estratégia de edição específica adotada, um cineasta pode privilegiar uma sucessão horizontal e narratológica de planos para criar estruturas narrativas de espaço-tempo específicas, ou pode privilegiar as relações verticais criadas tanto pela interação entre imagem e som quanto pelas relações intertextuais entre a composição pictórica do filme e certos códigos culturais derivados da pintura e da fotografia. Portanto, a leitura alegórica de filmes é sempre um gesto cultural multifocal que exige a capacidade de explorar aquilo que é sugerido tanto pela sucessão horizontal das imagens quanto pelos efeitos verticais das composições visuais ou dos códigos culturais presentes na trilha sonora.

Passo agora a uma descrição de diferentes tipos de alegoria, apresentados em relação a suas origens e contextos históricos. Em seguida, discuto diferentes exemplos de processo alegórico no cinema.

A intenção e a interpretação alegóricas

Da tradição clássica herdamos a noção de alegoria – etimologicamente *allos* (outro) + *agoreuein* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa. Tal definição, entretanto, é bastante genérica. Ela identifica, de forma preliminar, a alegoria entre outras figuras de linguagem sistematizadas pelos retóricos antigos, e sua utilidade na discussão contemporânea vem de um elemento essencial implícito nessa acepção genérica, ou seja, a idéia de uma lacuna entre o espírito (significado) e a letra (palavra). Vale já, nessa definição ampla, a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente. Encontramos aqui a idéia de que as linguagens mobilizadas na vida social são sistemas não transparentes, implicando convenções e processos contextualizados que efetuam a mediação entre palavras (ou imagens) e a

experiência vivida. No entanto, essa curta definição nada diz a respeito da estrutura das enunciações, textos ou imagens alegóricas. Devemos, portanto, nos indagar: o que, dentro do texto, sinaliza esses outros sentidos, e onde o leitor pode encontrar os índices da intenção alegórica?

Quando procuramos tais sinais ou marcas, nos baseamos no princípio de que é possível distinguir a alegoria daquilo que não é alegoria e partimos do pressuposto de que a interpretação alegórica por parte do leitor corresponde à intenção alegórica do emissor da mensagem. Mas não é geralmente o que acontece. A resposta à minha primeira questão a respeito das marcas do discurso alegórico seria simples se pudéssemos conceber a alegoria como uma propriedade intrínseca do texto ou da imagem. Mas a natureza da linguagem é tal que por vezes não há sinal de uma intenção alegórica que possa ser “detectada” facilmente. As noções críticas de polissemia e ambigüidade deixam claro que a cadeia intenção–enunciação–interpretação é complexa e cria efeitos além do controle do emissor, qualquer que seja a estrutura do texto. Já que vivemos dentro da história, as condições sob as quais praticamos o ato de leitura variam no tempo e no espaço.

As dinâmicas que tipificam a alegoria, sem dúvida, permitem a identificação de processos de codificação. Um poeta, por exemplo, cria efeitos alegóricos usando certas técnicas inventadas para serem detectadas pelo leitor treinado, imerso no mesmo contexto cultural que ele. Mas essa hipótese corresponde a casos muito particulares e não serve como regra geral para a compreensão da alegoria na história. Na teoria sobre a alegoria, tais questões foram levantadas desde o início, seja na Grécia clássica, seja na tradição judaica, e foram vistas como intimamente ligadas às origens da prática alegórica. A Idade Média estabeleceu a tradição de sublinhar as diferenças entre a expressão alegórica (a chamada “alegoria dos poetas”) e a interpretação alegórica (a chamada “alegoria dos teólogos”). Nesse período, a distinção entre a alegoria como ato do escritor e a alegoria como ato do leitor foi formulada para reconhecer a distinção entre uma enunciação produzida por um sujeito histórico reconhecível, dotado de talentos e métodos especiais que dão forma concreta a uma intenção, e enunciações encontradas em textos canônicos e tradicionais, produzidos no passado remoto, de fontes não claramente identificáveis e que exigem técnicas específicas e muitas vezes questionáveis de leitura.

Dentro dessas referências, a “expressão alegórica” significava estratégias retóricas particulares, estabelecidas, entre outros, por poetas gregos e latinos

que codificavam seus versos pela construção controlada de significados velados e linguagem indireta. Aqui a alegoria é uma prática secular, um modo de representação poética entre outros. Por sua vez, a "interpretação alegórica" implicava estratégias específicas de leitura estabelecidas, por volta do século V, por filósofos que entenderam que o *corpus* da mitologia grega não poderia ser visto como verdade literal ou como uma constelação de narrativas que se referiam ao passado factual, mas deveria ser lido como um conjunto de mensagens disfarçadas que transmitiam a sabedoria antiga e os valores básicos da cultura grega. Essa nova compreensão – a separação entre espírito e letra – era sintoma de uma crise no *status* cultural da mitologia. As antigas narrativas já não eram vistas como explicações de fatos reais ou do comportamento real dos deuses. Eram simplesmente o produto de uma prática narrativa cujo valor se encontrava na transmissão mítica de um conhecimento conceitual tornado tangível pela narrativa. Na crise que afetou o *status* das narrativas antigas estava implícita uma dialética de desvalorização (os mitos são apenas uma ficção) e recuperação (mesmo sendo ficção, eles carregam lições sobre as verdades essenciais da cultura, dependendo apenas de uma interpretação competente).

Ao tomar ações e histórias visíveis como figurações de conceitos, os filósofos inauguraram uma técnica de leitura que via os agentes narrativos como personificações, como equivalentes concretos para o pensamento abstrato. Nesse sentido, o mito de Saturno devorando seus filhos pode ser lido como uma alegoria do conceito de tempo. Se Saturno é o tempo, Apolo é o sol, Atena é o intelecto, enquanto Netuno é o endeusamento da água, para mencionar alguns exemplos daquilo que Jean Pépin chama de alegoria física dos estóicos. Mas Pépin também nos conta que a alegoria, como exposta por outras escolas filosóficas, poderia adquirir uma dimensão ética, quando, por exemplo, o mito de Tântalo foi tomado como uma alegoria da ambição, Aquiles como a personificação da amizade e Sísifo como uma personificação bastante peculiar da ambição inalcançável de sempre "estar no topo".¹⁰

Desde a Grécia antiga, tal tipo de leitura tem sido feita em diversos contextos culturais, sempre assentada em diferentes esquemas conceituais. Em comum elas têm a idéia de que uma história (transmitida por enunciação, texto escrito ou filme) ou uma imagem (uma composição pictórica, como o retrato da Fama de Caravaggio, ou os emblemas das culturas renascentista e

¹⁰ Jean Pépin, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, cit., p. 145.

barroca) dão figura a um conceito, uma idéia ou uma moral. Outros exemplos de narrativas pedagógicas em cujo centro encontra-se um processo de personificação podem ser tomados da tradição medieval, como as batalhas da Virtude contra o Vício, entre as quais o *Psychomachia*, poema narrativo escrito por Prudêncio, é um exemplo conhecido. No cinema, o filme *The White Rose* (David W. Griffith, 1923) recoloca os princípios da *Psychomachia*, dessa vez como parte de uma história moderna sobre pecado e arrependimento. A esse respeito, podem-se também mencionar as fábulas de La Fontaine ou o melodrama moderno com seu conflito central entre o bem e o mal. Nos tempos modernos, a atmosfera criada pela Revolução Industrial e pelos desenvolvimentos técnicos que tomaram a Europa engendrou alegorias sobre os “poderes nefastos” colocados à nossa disposição pelo progresso científico, problemas personificados, por exemplo, na figura de Frankenstein. Outros medos criados pela paranóia labiríntica da vida urbana no século XX encontraram expressão numa galeria de “gênios” malévolos, vistos como a personificação perversa do intelecto privilegiado. O *Mabuse* de Fritz Lang, por exemplo, personifica o lado sombrio da tecnologia moderna e do desenvolvimento urbano, inaugurando desse modo uma série de filmes de “conspiração” que o cinema de Hollywood tem retrabalhado, com uma intensificação gradativa da natureza abstrata, invisível e relativamente autônoma dos sistemas de inteligência. A esse respeito, Fredric Jameson¹¹ mostra como a compressão do tempo e do espaço produzida pela pós-modernidade, junto com a concentração do poder mundial em poucas nações “imperiais” que atuam em escala global, deu um novo impulso àquilo que ele chama de “textos conspiratórios”, alegorias esquemáticas nas quais a totalidade aparece como lógica conspiratória envolvendo redes complexas de sistemas *high-tech* e uma sinistra “impessoalidade burocrática”.

Além dessa tendência alegórica menos óbvia surgida de desorientações produzidas pela sociedade contemporânea, há outros tipos de gêneros cinematográficos mais tradicionais nos quais uma narrativa clássica, construída em torno de alguns personagens centrais, produz um conjunto de personificações industrializadas – poderíamos chamá-las de estereótipos. Assim, visões simplificadas dos problemas sociais ou explicações redutoras da causalidade

¹¹ Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetics: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana University Press, 1992).

histórica colocam sobre os ombros de certos personagens a carga de representar toda uma classe, um grupo étnico ou uma nacionalidade. Os traços físicos, psicológicos e morais específicos de um único personagem são muitas vezes tomados como pertencentes a uma classe (um trabalhador e suas qualidades pessoais tornando-se o Trabalhador), um gênero (uma mulher em particular tornando-se a Mulher), ou uma identidade étnica (o Africano, o Latino, e assim por diante). Sem dúvida, o estereótipo possui uma dimensão alegórica, pois corresponde a uma forma de representação pela qual a idéia genérica (ou seja, a idéia preconcebida) sobre um grupo social encontra sua "ilustração", ou concretização numa única imagem ou narrativa composta especificamente para confirmar aquela generalização falsa. De fato, representações estereotipadas nos dão um bom exemplo de interpretações que resultam de um ponto de vista situado a uma certa distância do alvo. Eles sintomaticamente projetam as dificuldades do próprio leitor na pessoa ou grupo sob observação (uma classe, um grupo étnico, um gênero, ou toda uma nação). Assim, o leitor e seus preconceitos culturais, ou seja, o eixo de interpretação, tornam-se a principal coordenada responsável pela alegoria.

Certos grupos sociais podem ser vistos como a concretização de valores morais tais como o bem e o mal. Por outro lado, determinadas cenas ou personagens podem ser lidos como emblemas (poderíamos dizer alegorias) da razão, como aqueles analisadas por Jean Starobinski em 1789: *os emblemas da razão*,¹² obra que enfoca a iconografia do iluminismo do século XVIII e da Revolução Francesa. Diversas alegorias nacionais são baseadas em personificações, como nos casos em que um único personagem é tomado como representante da nação, como Maria Braun ou Alexandre Nevsky, ou quando a própria idéia de nação é condensada em tropos familiares, como a Mãe Rússia ou a Mãe Índia. Podem-se incluir ainda no campo da alegoria todos os tipos de leitura que vêem os fenômenos naturais como expressão da ação de entidades cósmicas, vistas por sua vez como subjetividades ou deuses. Esse processo comum e às vezes inconsciente de personificação é freqüentemente identificado como a alegoria *per se* (como sugere o exemplo das fábulas com animais), mas a alegoria, como modo de representação, é bem mais complexa do que esse único mecanismo, não obstante este seja o tipo mais conhecido de pro-

¹² Jean Starobinski, *Les emblemes de la raison* (Paris: Flammarion, 1979) [edição em português: 1789: *os emblemas da razão* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988)].

cesso alegórico, diversas vezes encontrado na produção dos meios de comunicação de massa.

A personificação pode ainda surgir de uma narrativa ou de uma única imagem, e sua detecção na tessitura de uma mensagem não é óbvia e nem sempre planejada pelo emissor. Mas mesmo esse processo alegórico canônico envolve diferentes graus de ambigüidade nos quais estão em jogo as múltiplas relações entre expressão e interpretação, os dois pólos da experiência alegórica que só apresentam uma correspondência unívoca entre si em fábulas didáticas e restritas, baseadas em semelhanças previamente reconhecidas.

Os casos mais interessantes de alegoria são aqueles nos quais a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática, levando, assim, a um tipo de reconhecimento da opacidade da linguagem e exigindo a busca pelo significado oculto. Além das narrativas míticas, todos conhecemos atos de comunicação fragmentários, mensagens aparentemente interrompidas, justaposições sugestivas de imagens que parecem enigmáticas ou “totalmente ilógicas” se nossa leitura se restringir ao que se encontra literalmente na superfície. O prestígio da exegese alegórica resulta de sua capacidade de solução de problemas textuais, de iluminação de aspectos cruciais do texto que estão na origem de tais enigmas.

A realização desse tipo de leitura depende da capacidade de perceber “analogias”, correspondências que não são facilmente inseridas em linhas causais previamente estabelecidas, pelo menos não mais nos tempos atuais. Não é de surpreender que certos autores vejam a alegoria como um modo de expressão e interpretação mais próximo da mentalidade pré-moderna – a Idade Média ou a Renascença, períodos mais atentos às analogias e correspondências que estão no centro da alegoria. Embora essa sugestão de uma afinidade eletiva entre a sensibilidade alegórica e certos períodos históricos específicos não deixe de ter sua verdade, não deveríamos compreender as mudanças históricas que levaram à modernização como uma evolução da magia ao pensamento racional, ou como a passagem da alegoria ao realismo. O “desencantamento do mundo” – implícito no desenvolvimento do pensamento científico e em todo o processo de racionalização apontado por Max Weber – não significa o fim da alegoria. As teorias científicas – como a psicanálise – criam seus próprios sistemas de referência para a construção de alegorias (e personificações) com o objetivo de resolver enigmas e ir além da superfície de gestos ou

palavras, como claramente demonstram determinadas formulações, tais como "figura paterna", complexo de Édipo, ou a topologia ego, id e superego.

Nos casos em que as teorias científicas fornecem sistemas de referência para a interpretação alegórica de textos ficcionais, presume-se que os atos de leitura não envolvam uma intenção supostamente alegórica. Tais casos são normalmente exemplos de alegoria inconsciente, que não podem ser vistos nem como propriedade intrínseca do texto nem como produto da intenção do autor. Aqui a alegoria resulta de estratégias de leitura específicas que, qualquer que seja sua validade em relação ao texto (ou fato) sob análise, dependem do próprio contexto da leitura. Assim, a alegoria acaba por expressar a historicidade da experiência e dos valores humanos, mesmo quando pretende atingir uma verdade eterna. A alegoria, como um método particular de leitura de fatos históricos, ou supostamente históricos, procura conciliar a exigência das "verdades imutáveis" com o fato de que o tempo constitui uma dimensão essencial da experiência humana. Esse método deu origem a um tipo de leitura alegórica que teve impacto determinante sobre a história humana nos últimos dois mil anos. Refiro-me à ascensão e consolidação do cristianismo por um tipo especial de leitura da Bíblia judaica, que a transformou num conjunto de narrativas e imagens específicas em que estavam estampados os signos e as profecias sobre o advento do Cristo como o Messias.

Dentro do "realismo figural" cristão, para utilizar a expressão de Eric Auerbach, dois fatos históricos separados pelo tempo iluminam-se mutuamente, revelando uma conexão específica que confirma a idéia do desígnio divino na história. O primeiro fato "prefigura" o segundo, que é anunciado por ele, cumprindo a profecia inerente ao primeiro. O ato de Moisés de conduzir seu povo da escravidão à salvação no Egito prefigura o ato de Cristo, que, pelo seu sacrifício, salva a humanidade. Essa operação alegórica também é conhecida como "tipologia", nome que remete à "relação vertical" estabelecida entre o tipo e o antitipo, figuras complementares que ocorrem em diferentes momentos históricos, mas que são signos reiterados do desenrolar de um processo teleológico no tempo. O que é essencial nesse conceito cristão de alegoria é sua dimensão temporal: a passagem de um fato histórico a outro, em contraste com a relação entre a narrativa e uma abstração atemporal que encontramos na concepção grega de alegoria. Essa leitura alegórica revela todo um conjunto de relações, iniciando com a concepção de que uma "ordem cósmica" dá à história humana uma lógica interna, que por sua vez

orienta uma sucessão de eventos aparentemente desconexos na direção de um fim específico – o *telos*. Tal concepção terá diversas conseqüências para o pensamento ocidental, especialmente no desenvolvimento de uma consciência histórica que se opõe à visão circular de tempo da cultura clássica. Na ficção moderna, estará presente em diversos romances e filmes como um princípio que preside o destino do personagem, particularmente em obras nas quais a Providência faz parte de um conjunto de determinações que estruturam o desenrolar do enredo – essa força oculta que salva os heróis e ajuda na punição dos vilões, assegurando o triunfo final da justiça. Os melodramas canônicos do teatro popular do século XIX e da indústria cinematográfica, especialmente no período mudo, seguem tal princípio. O apelo excessivo à coincidência dentro do desígnio geral que leva à salvação torna-se um dos traços típicos de ficções providenciais que, mesmo quando encobertas por um manto de representação realista, revelam seu tom alegórico no modo pelo qual resolvem os destinos finais de seus personagens.

Em relação à formulação original da alegoria cristã feita pelos pais da Igreja, podemos vê-la como uma modalidade de interpretação alegórica de determinados textos produzidos num passado remoto, sob circunstâncias desconhecidas e por autores desconhecidos – textos que possuem uma dimensão sagrada dentro da cultura. Interpretações alegóricas de textos remotos ou sagrados, quaisquer que sejam seus conteúdos e contextos, respondem a uma exigência de identidade e continuidade no tempo, revelando um impulso de “preencher a lacuna entre o presente e um passado indistinto que, sem interpretação, seria inalcançável e misterioso”.¹³

Esses exemplos sugerem que, independentemente do método, o processo de leitura alegórico de uma narrativa (como o mito, por exemplo) envolve uma operação de revelação da verdade oculta, uma concepção de que o significado tem uma origem no passado e de que o trabalho de interpretação corresponde à remoção das camadas depositadas pelo tempo, criando, assim, as condições para a revelação da Verdade. Nos nossos tempos, diferentes tipos de leituras podem ser realizados sem as antigas preocupações referentes ao grau de consciência ou intenção por parte do suposto sujeito que é tomado como emissor da mensagem. Em nosso processo cultural, os leitores já não procuram por significados “intencionais” ou conscientes, mas por aquilo que

¹³ Joel Fineman, “The Structure of Allegorical Desire”, em *October*, primavera de 1980, p. 49.

o intérprete pode dizer por ocasião de seu encontro com o texto, um encontro que, entretanto, não pode ser visto apenas como uma relação dual (leitor-mais-texto), isolada de todos os tipos de influências contextuais. Se hoje o texto é visto como algo que adquire significados diferentes, até inesperados e longe da intenção do autor, as práticas de leituras dominantes tendem a inscrevê-lo numa rede de relações intertextuais que também fazem parte da interpretação. A própria natureza do processo encoraja estratégias alegóricas que relacionam um dado texto (ou narrativa) a um código ou narrativa mes-tra tomada como referência central. Nesse sentido, é curioso ver como várias teorias científicas ou paracientíficas substituem a *Bíblia* como o grande código que os leitores tomam como guia para a interpretação. Como apontei anteriormente, diferentes sistemas conceituais – a psicanálise, a lingüística, a antropologia, a teoria social marxista, a física, ou a biologia – podem constituir a referência mobilizada pelo leitor para a interpretação de algumas passagens ou textos inteiros que podem tornar-se uma alegoria da luta de classe, uma alegoria da formação do sujeito, ou uma alegoria da própria linguagem no caso de leituras desconstrutivistas.

Levando-se em conta o fato de que a alegoria não constitui necessariamente uma propriedade intrínseca do texto, pode-se perguntar se seria possível distinguir entre textos alegóricos e não alegóricos. Em relação a essa questão, Northrop Frye diria que a estrutura do texto é “neutra” com relação à alegoria. Mas essa é uma resposta pouco satisfatória. Seria melhor reconhecer a importância da forma e da sintaxe, com a condição de que, em vez de falar de um texto “de estrutura alegórica” em contraposição a textos “de estrutura não alegórica”, seria possível propor a distinção entre textos que, devido a sua estrutura, encorajam uma leitura alegórica e textos que, também devido a sua estrutura, não encorajam um tipo especial de decodificação. Nesse sentido, quanto mais enigmático o texto, maior é sua chance de provocar interpretações alegóricas. Textos que nos dão a sensação de incompletude ou fragmentação (a sensação de que algo está faltando) são mais suscetíveis a leituras alegóricas do que textos que parecem claros e completos numa primeira leitura. De fato, a discussão de Angus Fletcher sobre a alegoria aponta justamente para esse tipo de contraste. De um lado, ele relaciona o convite a leituras alegóricas com a ausência, a opacidade; de outro, sugere que narrativas tipicamente naturalistas, como aquelas próprias do cinema clássico, com um enredo claro, divertido e de fácil leitura, também podem ser lidas como alegorias. Em outras

palavras, há estruturas que se prestam a uma segunda leitura de modo mais convincente de que outras, mas qualquer texto pode ser submetido àquilo que Frye chama de *alegorises*, num movimento que leva das narrativas e imagens às idéias e conceitos, pois, afinal de contas, seria precisamente essa a tarefa canônica dos críticos.

A dialética de fragmentação e totalização

Angus Fletcher, em seu abrangente tratado sobre o tema acentua a questão da natureza descontínua das imagens alegóricas. Quando discute a “abordagem analítica” que a alegoria encoraja no leitor, também nos lembra de que “qualquer enunciação fragmentária acaba por tomar a aparência de uma mensagem em código que precisa ser decifrada”.¹⁴ Sua afirmação implica uma relação entre alegoria e falta ou ausência que ultrapassa a configuração moderna do processo, remetendo-nos aos debates teológicos em torno das lacunas encontradas em textos sagrados. O conceito tradicional de alegoria como um texto a ser decifrado implica a idéia de um “significado oculto” *a priori*, uma concepção que transforma a produção e recepção da alegoria num movimento circular composto de dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, outro que faz a verdade emergir novamente. É esse movimento circular que Jean Pépin propõe em sua análise das dinâmicas da expressão e interpretação alegóricas. Sua análise está mais voltada para a teologia, uma área na qual a “enunciação fragmentária” é vista como algo próximo ao disfarce “intencional”, necessário para a proteção da verdade. Textos sagrados são codificados em diversos níveis justamente para que não sejam compreendidos pelos não iniciados, enquanto sua dimensão alegórica é vista como parte de uma função pedagógica, pois a complexidade da superfície é compreendida como um estímulo para o leitor, de modo que o prazer da revelação é consideravelmente maior após o esforço da decodificação.

A codificação de mensagens, compreendida como um encobrimento deliberado, pode propor esquemas operacionais semelhantes, independentemente da motivação por trás da estratégia alegórica. Além de motivos teológicos, outros mais pragmáticos e menos metafísicos estão freqüentemente por

¹⁴ Angus Fletcher, *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode*, cit., p. 37.

trás da produção de um disfarce, como no caso em que o analista precisa driblar a censura em uma conjuntura política específica. Através da história, os poderosos (religiosos ou seculares) protegeram seus interesses por meio da censura de textos e imagens, de modo que a alegoria tem sido uma arma freqüente contra regras autoritárias.

Nos tempos modernos, os críticos vêem com suspeita a utilização de alegorias calculadas quando elas resultam em fábulas didáticas e óbvias, das quais o leitor pode derivar facilmente uma lição moral convencional. Sua objeção à alegoria é ainda mais forte quando o disfarce e a opacidade são vistos como uma mera questão de retórica que não oferece nenhum desafio ou dificuldade. Com exceção daquelas ocasiões nas quais um motivo político claro justifica tal tipo de alegoria como uma forma de resistência à opressão, o efeito da mensagem codificada se enfraquece, particularmente nos casos em que a única intenção óbvia é o ornamento. Distante dos desafios imediatos da arena política, a retórica da alegoria pedagógica corre o risco de reduzir a arte a uma ilustração esquemática, embora elegante, de idéias preestabelecidas, um objeto que mobiliza nossos sentidos para então comunicar idéias desgastadas ou teorias abstratas. A alegoria como ilustração torna-se um mapeamento de terrenos já bem conhecidos, uma simples confirmação de significados estabelecidos, exatamente como os românticos viram a alegoria neoclássica e sua subordinação ao pensamento convencional.

Na defesa de seus próprios processos criativos, os românticos privilegiaram o símbolo, a forma de expressão que poderia oferecer uma experiência particular para a qual não há um sistema teórico correspondente. Para eles o símbolo correspondia a um movimento orgânico na direção da expressão. A experiência irreduzível da obra de arte garantiria acesso a uma verdade que jamais poderia ser apreendida pela utilização de qualquer outro meio. Em oposição à alegoria, o símbolo corresponderia a uma intuição genuína e nova a respeito da experiência. Impossível de ser traduzido em conceitos, o símbolo tinha seu próprio valor e significado originais, pois resultava de um processo que fornecia uma expressão direta da experiência humana por um texto, objeto ou imagem reveladores. Segundo Goethe, a alegoria nos leva do conceito geral à configuração particular apresentada aos sentidos, enquanto o símbolo nos leva do particular (sensível) à idéia universal, sem o auxílio de convenções preestabelecidas. Essa distinção pode ser vista como uma definição redutora da alegoria, que, concebida para se ajustar à estratégia romântica de

defesa contra o classicismo, acabou, no entanto, tendo enorme ressonância no debate estético, desde sua formulação no final do século XVIII. Para lembrar apenas um exemplo, Lukács baseou sua teoria estética na hierarquia romântica do símbolo sobre a alegoria, com o intuito de criticar a fragmentação da arte moderna. A incapacidade de totalizar seria apenas uma nova versão da empreitada alegórica, que apela a princípios transcendentais para falar da experiência social. Ao contrário, o realismo, como forma de representação, estaria mais próximo do símbolo (como concebido pelos românticos) em seu poder de compreender o movimento histórico da sociedade em sua imanência, para fornecer uma expressão orgânica e iluminadora da totalidade. Dada tal formulação, não foi por acaso que Lukács, em *O realismo crítico hoje*, escrito nos anos 1950, acabou por travar um debate polêmico com Benjamin e seu *Origem do drama barroco alemão* (1916).¹⁵ Por um lado, ele confirmava a caracterização precisa que Benjamin fizera do barroco (e suas afinidades com a arte moderna), mas, por outro, tomava a aplicabilidade da noção de alegoria aos textos modernos justamente como uma razão forte para questioná-la.

Em nosso século, o confronto Lukács–Benjamin tem constituído um dos capítulos essenciais do debate sobre a arte moderna, e também sobre a alegoria. E seu ponto de partida – a dissertação de Benjamin de 1916 – tornou-se um livro seminal para o pensamento estético do século XX ao combinar num único movimento várias críticas: ao símbolo, como concebido pelos românticos; à teleologia cristã da história; à versão secular desta última encarnada pela noção burguesa de progresso; e às teorias reformistas social-democratas, também baseadas numa visão teleológica da história.

Das reflexões de Benjamin sobre o desencantamento barroco e de sua visão melancólica da história como catástrofe surge uma teoria peculiar de alegoria, agora tomada como a expressão primária da dimensão temporal da experiência humana, que, separada de Deus, está condenada à desintegração natural. A teleologia cristã (e hegeliana) tomava a dimensão temporal como o desenrolar gradual de um destino de salvação em cujos caminhos toda dor possuía um significado. Benjamin afirma, no entanto, que a concepção de progresso na história só pode existir de fato para aqueles que vencem e dominam os outros e que, portanto, podem considerar o tempo como uma expan-

¹⁵ Gyorgy Lukács, *O realismo crítico hoje* (Brasília: Coordenada, 1969); e Walter Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama* (Londres: NBL, 1997) [edição brasileira: *Origem do drama barroco alemão* (São Paulo: Brasiliense, 1984)].

são gradativa e ininterrupta desses mesmos princípios positivos. Em oposição ao que ele caracteriza como a visão do vencedor, sua teoria da história é baseada na noção de desastre, ou seja, no tempo como uma força de destruição e corrosão. No lugar de uma manifestação da concretização do espírito em seu caminho, na direção da autoconsciência e da totalização, a história é um campo de sofrimento e conflito permanentes, não uma cadeia puramente lógica de eventos construtivos, mas uma escalada de violência sem limites. Não há teleologia, mas apenas uma coleção de configurações descontínuas e efêmeras da cultura. Sobre a superfície do planeta, o tempo se cristaliza em ruínas que são testemunhas fragmentárias e sem vida das experiências passadas. Na região do pensamento, as alegorias fariam o mesmo, cristalizando em fragmentos a ação do tempo sobre a cultura, enfatizando aquilo que permanece incompleto. A alegoria não vê nosso próprio tempo, ou mesmo nosso futuro, como um *telos*, mas nos lembra de nossa condição futura, nós, cujos traços fatalmente serão fragmentos entre outros de uma coleção de fósseis culturais disponíveis para leituras alegóricas efetuadas a distância. Os analistas de alegorias no futuro, por sua vez, terão, talvez, a oportunidade de se “comunicar” com nosso próprio presente, dependendo de analogias específicas como aquelas que existem entre a modernidade e o barroco do século XVII, duas épocas perseguidas por uma sensação de crise profunda, pela alienação de Deus ou de qualquer concepção significativa da história. Para Benjamin é precisamente por isso que a alegoria se recusa a dar à humanidade uma redenção estética do mundo em formas perfeitas ou belas totalidades que celebrem uma sensação ilusória de unidade e harmonia. Ao contrário, a alegoria tende a interagir com fraturas históricas e violência, especialmente quando observada da perspectiva dos derrotados. Para ele, a ênfase no símbolo como forma bela que oferece uma intuição imediata da Verdade, é um tipo de regressão mítica, resíduo da lenda de Adão no paraíso – a harmonia entre o homem e seu ambiente – ou simplesmente a racionalização otimista dos vencedores.

Com sua noção de regressão mítica aplicada a formas de arte mais convencionais (como aquelas freqüentes na cultura de massa), Benjamin introduz uma versão mais politizada daquele mesmo ataque que o pensamento modernista lançou contra a noção de símbolo, visto agora como um resíduo da “idade da inocência” em sua crença numa continuidade orgânica, numa identificação entre linguagem e experiência, entre significante e significado. A modernidade questiona tal identidade ao enfatizar um tipo de descontinuidade

inevitável entre a experiência e sua expressão, entre o passado e o presente, entre a humanidade e a natureza. Uma concepção aguda do grau de opacidade da linguagem consolida a idéia de que a interpretação é sempre uma tarefa problemática e de que a sensibilidade moderna, para evitar aquilo que considera ilusões do passado, tem que lidar com uma lacuna de múltiplos níveis que está implícita em todo processo de leitura: entre aquilo que é dado aos sentidos e seu significado, entre um passado que deve ser lido e um presente que deve ler o passado, entre o primeiro texto e seu substituto, que torna aparentemente explícito o pensamento sob a superfície. Tal senso das lacunas do texto corresponde, de sua maneira, a um senso já presente na tradição teológica – em sua lida com a questão da divindade como um “Deus oculto”. Assumir os elos ausentes era o ponto de partida do processo de leitura da alegoria, dentro de uma perspectiva em que a totalização e o acesso à Verdade eram o horizonte, supondo-se que era possível efetuar a leitura justa dos signos e proferir as profecias corretas. Agora os vários níveis da lacuna adquirem um sentido diferente, vindo à frente como o início e o fim do processo, pois está ausente o horizonte da verdade. A partir dos novos pressupostos, o movimento mais interessante não é o de atacar essa forma de figuração, ou defini-la de forma reduzida porque identificada com suas versões mais pedagógicas. Tal como acontece em Benjamin, o essencial é vê-la como aquele processo especial, inteiramente mergulhado na história, que traz à tona a tensão reiterada entre o impulso de totalizar e seu fracasso inevitável. A relação necessária entre a alegoria e a fragmentação é vista segundo uma perspectiva diferente; a superfície enigmática não nasce do encobrimento de um significado existente, mas é concebida como a expressão da própria natureza da alegoria como um discurso cuja textura é uma manifestação privilegiada da consciência da linguagem.

Nessa nova perspectiva teórica, a oposição romântica entre símbolo e alegoria, que reduz a expressão alegórica a um processo arbitrário, inorgânico e mecânico, é invertida. A idéia da presença de uma experiência não mediada no símbolo é agora vista como uma tentativa ilusória de negar a mediação da linguagem, e a alegoria é redimida como o discurso que mergulha “nas profundezas que separam a existência visual do significado”.¹⁶

¹⁶ Ver Walter Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama*, cit., p. 165. Apesar de aparentemente “desconstrutiva”, as formulações de Benjamin têm um sentido diferente, mais ligado às suas preocupações com questões teológicas.

Essa concepção moderna do alegórico nasce do debate corrente que envolve diferentes posições ideológicas no campo da crítica a obras específicas, pois as mudanças na filosofia da arte no século XX devem muito às práticas artísticas. A arte modernista criou as percepções e os discursos críticos adequados aos seus próprios processos e gerou as categorias adequadas para descrevê-la. A caracterização moderna da alegoria como um discurso fragmentado e incompleto vai ao encontro de uma visão da arte modernista como descontínua e opaca, incompleta e ambígua. O impacto do surrealismo francês sobre Walter Benjamin é bem conhecido, assim como o efeito da arte moderna sobre o desenvolvimento da pesquisa contemporânea acerca do barroco. Fletcher cita o surrealismo e a obra de Eisenstein como exemplos claros do princípio da justaposição alegórica, enfatizando as técnicas anti-realistas de isolamento que ambos têm em comum (o delinear perfeito dos contornos, a relativa autonomia de cada imagem que compõe a montagem).

Nos termos do debate cinematográfico, as questões a respeito da fragmentação, opacidade e descontinuidade surgem dentro do contexto da crítica ao ilusionismo. A rejeição aos códigos dominantes da narrativa clássica, assentados na continuidade de espaço e tempo, tem seus exemplos radicais, embora de formas bem distintas, estabelecendo diálogos entre a produção cinematográfica e a arte moderna numa série de momentos especiais da história do cinema. O modernismo entrou para a esfera cinematográfica pela primeira vez após a Primeira Guerra Mundial, quando o expressionismo alemão, a vanguarda francesa e o construtivismo soviético deram exemplos de práticas cinematográficas que associavam a crítica ao ilusionismo a diferentes, e às vezes antitéticas, estratégias alegóricas. Em *O gabinete do dr. Caligari* [Das Kabinett des Doktor Caligari, Robert Wiene, 1919], novos códigos de *mise-en-scène*, cenário e iluminação, emprestados do teatro alemão da época, foram centrais para a construção daquela sensação de estranhamento surgida de um espaço alegórico no qual personagens enigmáticos viviam seus dramas. Outros cineastas experimentais, dialogando com as vanguardas históricas (futurismo, cubismo, surrealismo) criaram uma relação mais íntima entre o cinema e as modernas estratégias alegóricas de fragmentação espacial, consolidando o princípio da montagem no novo meio. Em filmes surrealistas como *Um cão andaluz* [Un chien andaluz, Luis Buñuel, 1928], a despeito das afirmações polêmicas de Buñuel a respeito da recusa de qualquer interpretação, sequências enigmáticas de imagens e ações descontínuas geraram todos os tipos de interpretação

alegórica, incluindo aquelas mais diretamente associadas à sua lógica interna – a leitura psicanalítica que buscava por figuras do desejo nas imagens do cineasta. Num outro contexto dos anos 1920, o princípio da montagem típico da prosa modernista forneceu as fontes para o cinema intelectual de Eisenstein, que repudiava a pedagogia política mais convencional baseada na narrativa clássica e propunha uma rica variedade de experimentos com a linguagem cinematográfica, uma teoria e prática que foi rejeitada pela burocracia soviética e pelas indústrias cinematográficas de todo o mundo. No lugar de uma narrativa linear, Eisenstein queria que seus espectadores aprendessem a pensar dialeticamente baseados no modo em que ele apresentava e comentava os fatos históricos. A sucessão de imagens não deveria seguir uma linha de ação dentro de uma continuidade espacial ou temporal, mas uma linha de raciocínio conceitual sobre os fatos evocados na tela. Como é comum a outros textos alegóricos, o comentário prevalece sobre a narrativa, a justaposição descontínua de imagens sobre a evolução contínua da ação e do drama.

O cinema intelectual de Eisenstein, como texto modernista, enfrentou um grande desafio: reconciliar suas rupturas, com formas convencionais de percepção e narração histórica, à dimensão pedagógica de um cinema pensado para efetuar tarefas políticas imediatas. Por um lado, seu cinema afirmava o princípio da fragmentação do tempo e espaço, permitindo a justaposição enigmática de imagens, traço central da alegoria moderna, que ele incorporou de seu modo construtivista; por outro lado, a construção geral de cada filme implicava em última instância um movimento na direção de uma totalização cujo fim era um diagnóstico claro de conflitos políticos recentes, por meio de um conjunto “inequívoco” de imagens capazes de expressar uma teleologia da história construída para legitimar a Revolução de 1917. Essas tensões deram forma ao drama peculiar do cinema e do pensamento de um artista profundamente engajado, que partilhava do mesmo amor ao concreto que os marxistas e construtivistas, mas cujo senso estético abrigava um diálogo necessário com a tradição da iconografia religiosa e com a arte simbolista do século XIX.

No contexto do cinema narrativo-dramático, a articulação de preocupações políticas com a empreitada modernista encontrou uma manifestação privilegiada nos anos 1960, quando a atmosfera criada pela *politique des auteurs*, e por determinadas leituras da fenomenologia presente no neo-realismo italiano, produziu uma nova relação entre o cinema e a alegoria moderna nas obras de cineastas como Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini. Godard, em particular,

colocou-se no cruzamento entre uma abordagem fenomenológica à imagem baseada em Bazin e uma afirmação do princípio da montagem. Ele retomou tal princípio e o projetou em seus provocativos efeitos *pop*, criados pela mistura de materiais e estilos – alto e baixo, vanguardista e kitsch. Dando ênfase ao comentário fora de campo, textos escritos na tela e entrevistas documentais, ele criou uma nova relação entre o verbal e o visual no cinema, onde a ironia dos comentários antiilusionistas interage com a narração contínua e gera uma nova forma de desdramatização. A intertextualidade, bem como o gosto pelas citações e pelas rupturas dos procedimentos cinematográficos convencionais, fez de cada um de seus filmes um ensaio crítico sobre o cinema, uma obra conceitual que expressa a visão de um cineasta de esquerda convencido de que um cinema crítico da sociedade só poderia nascer de uma crítica estética do próprio cinema. Por essa dimensão desconstrutivista, a obra de Godard produziu uma variedade de alegorias do cinema, privilegiando uma “montagem vertical” disjuntiva na qual som e imagem colidem para produzir aqueles efeitos de estranhamento associados a Brecht. De fato, o cineasta emprestou algumas das técnicas reflexivas do dramaturgo alemão, embora também tenha buscado novos métodos de reflexividade típicos dos anos 1960, período no qual a atmosfera criada pela arte pop e os desafios trazidos por novos estágios de modernização deram origem a um gosto peculiar pela citação, geralmente tomado como um meio-termo entre a visão crítica e a simpática à cultura industrializada e ao *kitsch*. O estilo de Godard, com sua mistura de materiais diversos – gêneros cinematográficos, cultura alta e baixa, discursos narrativos e conceituais –, dá a ver, num outro registro, as mesmas tensões encontradas em Eisenstein. Sua dialética da fragmentação e totalização é novamente um modo de lidar com o tempo histórico. Agora o senso de fragmentação resulta do uso da colagem, da mistura de gêneros narrativos e de materiais heterogêneos, enquanto o sentimento de totalização resulta de uma série de alusões irônicas às contradições francesas na época de consolidação da sociedade de consumo na Europa. Tais alusões geram um diagnóstico geral de seu tempo que emerge do conjunto de comentários breves. Nesse sentido, seus filmes formam um tipo de discurso paralelo, quando examinados à luz da constelação de ensaios curtos sobre a mitologia dos meios de comunicação de massa escritos por Roland Barthes.¹⁷

¹⁷ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957) [edição em português: *Mitologias* (Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1978)].

Nos Estados Unidos, o surgimento de uma cultura cinematográfica oposicionista que retomou o espírito da vanguarda histórica dos anos 1920 estabeleceu, desde o final dos anos 1940, um novo contexto para trabalhos alegóricos num sentido moderno, pós-benjaminiano. Uma produção independente, mais decididamente voltada para o desenvolvimento do cinema como forma de arte, iniciou um novo diálogo com pintores, escultores e poetas, como já havia acontecido nos anos 1920 no trabalho de Germaine Dulac, Jean Epstein, Luis Buñuel e Serguei Eisenstein. Uma sucessão de experimentos – que começaram com os filmes de Maya Deren e se desenvolveram numa variedade de direções – fez o cinema dito *underground* viver as vicissitudes do alto modernismo em seus últimos estágios de desenvolvimento. O cinema alternativo americano, embora diverso em estilos e preocupações, sempre envolveu um gesto de interrogação dirigido ao cinema como instituição e forma de arte.¹⁸

A alegoria nacional

A alegoria, se encarada como expressão da sensibilidade moderna, distancia-se de sua imagem tradicional de arte voltada para efeitos pedagógicos convencionais. Torna-se signo de uma nova consciência histórica, em que o gosto por analogias e por uma memória viva do passado não é tomado como celebração de uma identidade que equaciona passado e presente, mas como experiência capaz de nos ensinar que a repetição é sempre ilusória e que fatos antigos, assim como signos antigos, perdem seu significado “original” quando analisados de uma nova perspectiva. Vistas a partir da nossa experiência presente, as alegorias explicitam sua vocação de expressar o papel central do tempo na cultura e nas vidas individuais. Para Paul de Man,¹⁹ elas formam uma espécie de “retórica da temporalidade”, quando o impulso de memorização e identificação com um momento anterior (da história, da vida pessoal) acaba por comunicar um sentimento de crise e separação em face do passado irrecuperável.

¹⁸ David James, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

¹⁹ Paul de Man, “The Rhetoric of Temporality”, em C. S. Singleton (org.), *Interpretation: Theory and Practice* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1969).

Embora a visão moderna que associa a alegoria a uma consciência aguda do tempo seja significativa na teoria estética atual, ainda há muito a dizer sobre o papel da alegoria no século XX. Primeiramente, há a questão do espaço. O processo de expansão econômica dos mercados globalizados tem produzido uma compressão espaço-temporal que afeta a todos, dificultando a compreensão de nossa própria experiência a partir de uma perspectiva local. Histórias pessoais tornam-se assim dependentes de processos sociais amplos que transcendem a percepção individual, limitando o alcance daquelas narrativas assentadas no desenvolvimento linear de uma vida cuja continuidade é assegurada por interações pessoais circunscritas por um ambiente estável. A lógica da experiência vivida tornou-se mais abstrata, de maneira que modos de representação baseados em justaposições, descontinuidades e redes amplas e invisíveis parecem estar mais capacitados para apreender a lógica da ação pessoal e de seu destino social. Diante dessas mudanças, Fredric Jameson propôs novos avanços dentro da tradição marxista voltados para os modos de representação, com o objetivo de apreender o processo social em sua totalidade num certo momento da História. Para ele é preciso "historicizar" a questão do realismo, já que hoje as formas canônicas do realismo engendradas no século XIX não podem ter a mesma função de esclarecimento: a realidade social que elas precisavam explicar pertencia a um estágio diferente do desenvolvimento capitalista, que, em sua lógica interna, é bem diferente do estado atual da sociedade. A nova configuração espaço-temporal e a natureza mais abstrata do processo social nos tempos pós-modernos revelam que a forma realista já não pode dar conta da totalidade, o que leva à necessidade de novas formas de arte que possam fornecer nem tanto uma representação no sentido clássico, mas um "mapeamento cognitivo" lúcido que nos auxilie a compreender a sociedade e nossa posição dentro dela.²⁰ Segundo Jameson, os desafios trazidos pela pós-modernidade pedem uma revisão de toda a questão da alegoria e sua dialética da fragmentação e da (agora talvez impossível) totalização.

Um dos desafios propostos pela cena contemporânea é a desestabilização de determinadas categorias políticas e estéticas consolidadas, como a de nação e seus correlatos: cultura e literatura nacionais, arte e cinema nacionais. O

²⁰ Fredric Jameson, *Post-modernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), pp. 51-52 [edição em português: *Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio* (São Paulo: Ática, 1996)].

nacionalismo teve seu apogeu na Europa e nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Do final da Segunda Guerra Mundial até o início dos anos 1970, esteve mais diretamente associado aos países do Terceiro Mundo e suas lutas de independência.²¹ A “nação”, categoria problemática e constantemente retomada, teve suas vicissitudes em tempos recentes, mas as alegorias nacionais continuam presentes na cena contemporânea, embora em novas formas que expressam as crises engendradas pelas novas configurações de tempo, espaço, troca econômica e poder político. Isso fica evidente em filmes que procuram formular visões amplas da experiência contemporânea ou da política em certas regiões por meio da utilização de estratégias alegóricas. Poderíamos mencionar *Underground: mentiras de guerra* [Underground, Emir Kusturica, 1995]; *Um olhar a cada dia* [To Vlemma tou Odyssea, Theo Angelopoulos, 1995]; a trilogia de Kieslovski baseada nas cores da bandeira francesa (azul, branco, vermelho) vistas como três valores emblemáticos da Revolução Francesa (liberdade, igualdade, fraternidade); *A idade da Terra* (Gláuber Rocha, 1980); e *El viaje* (Fernando Solanas, 1991). A lista também poderia incluir numerosas alegorias nacionais realizadas em Hollywood, desde os filmes de Oliver Stone até *Short Cuts: cenas da vida* [Short Cuts, Robert Altman, 1993]; ou *Mera coincidência* [Wag the Dog, Barry Levinson, 1997]; e *Segredos do poder* [Primary Colors, Mike Nichols, 1998]; filmes que expressam uma relação tensa com mitos que, no passado, reforçaram uma certa auto-imagem dos Estados Unidos. Tais filmes apresentam diferentes pontos de vista, mais ou menos críticos do *status quo*, mas todos revelam que uma percepção genérica da nação é crucial para a discussão não apenas de assuntos de natureza claramente política, mas também de estilos de vida privados.

A persistência e a presença significativa da alegoria nacional em nossos tempos sugerem sua força dentro dos campos de representação, mesmo quando a questão nacional perde sua centralidade. Ao recapitular momentos específicos da história do cinema, nos quais o nacionalismo teve forte influência na construção de textos cinematográficos, comentarei, a seguir, o modo pelo qual narrativas orientadas por uma concepção teleológica encontraram na categoria da nação uma esfera privilegiada dentro da qual puderam operar

²¹ Ver E. J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) [edição em português: *Nações e nacionalismo desde 1780* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991)].

eficazmente. Um olhar retrospectivo sobre a produção cinematográfica no século XX revela que modos mais convencionais de prática alegórica ressurgiram na medida em que a idéia de nação substituiu as doutrinas religiosas na criação de esquemas e teleologias discursivas.

A nação e o nacionalismo, forças determinantes do processo de representação, constituem tendências específicas da modernidade que, desde o final do século XVIII, motivaram e, ao mesmo tempo, foram produzidas por diversas narrações que se transformaram em textos canônicos da tradição alegórica, inicialmente na literatura e mais tarde no cinema. Como historiadores e cientistas políticos nos ensinaram, a nação não é uma substância, nem um modo natural de reunir um conglomerado de pessoas sob a mesma categoria. É um produto da modernidade, da cultura de mercado e da industrialização, um constructo social capaz de criar um sentimento de totalização, uma entidade coletiva coesa que se assenta em grupos heterogêneos pertencentes a uma sociedade complexa, numa época em que qualquer comunidade homogênea de experiências está fora do nosso alcance.

O conceito de Benedict Anderson²² da nação como “comunidade imaginada” ajuda a explicar de que modo a nação pode ser vista como um substituto da religião e outros princípios unificadores vinculados à idéia de uma “ordem cósmica”. Embora sem a universalidade radical de uma ordem “eterna”, a nação, numa escala histórica mais restrita, oferece princípios que criam um sentimento de totalidade capaz de estabelecer um horizonte para a coordenação de certas experiências coletivas no tempo, horizonte claramente manifestado em expressões problemáticas como “destino nacional” ou “caráter nacional”. Como apontei anteriormente, a “nação”, a despeito de suas raízes seculares na história moderna, solicita personificações em narrativas ficcionais, assim como outras estratégias alegóricas, confirmando, assim, suas afinidades com a idéia mais tradicional do sagrado. Alguns dos debates aqui mencionados em torno da alegoria, do mito, da linguagem e da religião surgem quando discutimos de que modo as narrativas históricas ou claramente ficcionais tratam da questão nacional. Tal fato é especialmente relevante para os estudos cinematográficos devido ao papel específico que o cinema tem tido na esfera pública contemporânea, onde a questão da identidade nacional permanece, apesar de tudo.

²² Ver Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, cit.

O cinema como arte popular surgiu num tempo em que o nacionalismo era uma das forças determinantes da história europeia e americana, e a sua história na primeira metade do século passado esteve intimamente ligada à competição entre países. Ele fez parte da expressão de rivalidades nacionais na Europa e da construção da hegemonia norte-americana após a Primeira Guerra Mundial, num processo que consolidou a dominação dos Estados Unidos sobre a América Latina e outras regiões “subdesenvolvidas” do globo. Nesse contexto histórico, a produção cinematográfica – assim como as feiras industriais e os palácios de cristal do século XIX – tornou-se outro fórum para a exibição de valores nacionais e conquistas técnicas na arena internacional, um índice de modernização e poder que levou diversos países a encarar seus esforços de aperfeiçoar seu cinema como uma estratégia privilegiada de afirmação nacional e, às vezes, como uma celebração de sua hegemonia. Essa estratégia encontraria seu ápice nos casos em que o assunto do filme era a própria história do país ou uma representação disfarçada de uma “vocação nacional” para conduzir ou salvar a humanidade em tempos de crise.

A relação íntima entre cinema e política tornou-se uma questão obviamente central após a revolução bolchevique e a afirmação da centralidade do cinema pelo poder soviético. Mas, na verdade, tanto a política quanto os interesses nacionais marcaram a história do cinema desde o início do século XX, preparando o terreno para o grande impacto político produzido mais tarde por um único filme, em contexto nacional específico: *Nascimento de uma nação* [Birth of a Nation], o filme racista de David Griffith, lançado em 1915. Este nos oferece um exemplo emblemático de como a narrativa e a retórica cinematográficas foram utilizadas para desenvolver um argumento sobre a guerra civil norte-americana, sobre a data de nascimento da nação e sobre o papel salvacionista dos brancos do Sul em tal empreitada, excluídos os negros do corpo da nação tal como esta se institui no filme. A alegoria de Griffith se apóia num sistema de personificações do bem e do mal, dentro do protocolo melodramático de observação da história que tem pautado a visão conservadora recentemente potencializada pelos republicanos no poder. Seu filme seguinte, *Intolerância* [Intolerance: Love’s Struggle Through the Ages, 1916], de longe mais complexo e interessante, novamente mobilizou determinados princípios universais que supostamente governam a história humana, construindo uma teleologia histórica na qual uma trajetória de séculos   vista como uma sucessão de “estágios” que prepararam o surgimento e a consolidação

dos Estados Unidos dos tempos modernos como expressão privilegiada do plano divino, a nação que se ergue no Novo Mundo (terra prometida) para materializar os princípios básicos que garantirão a salvação futura da humanidade. Em *Intolerância*, a Providência é tomada como princípio guia, de modo que torne visível uma certa força espiritual por meio de diversas formas de relações tipológicas que unem diferentes personagens vivendo em tempos históricos distantes. A paixão cristã e o paradigma da maternidade sagrada, entendida como vocação natural de todas as mulheres virtuosas, são colocados no centro das quatro narrativas paralelas, que revelam, assim, o grande desígnio da história: a queda de Babilônia nos tempos antigos, a paixão, o massacre do dia de São Bartolomeu na França do século XVI, e as vicissitudes de um jovem casal nos Estados Unidos modernos.²³

Ao longo da história do cinema, outros esquemas teleológicos colocaram a nação no centro do processo histórico. *Outubro* [October, Eisenstein, 1927], filme feito para celebrar o décimo aniversário da revolução, confirmou o sentimento da história como teleologia, mas deslocou seu princípio básico, contestando o papel hegemônico desempenhado pela categoria da nação e colocando no seu lugar a consciência de classe e o projeto de um Estado proletário como força unificadora dos povos na modernidade. Além disso, *Outubro*, em sua estrutura, tornou a recapitulação da história mais complexa, pois elaborou com maior cuidado os momentos trágicos, de ruptura da teleologia da revolução e de fissura no processo, momentos observados a partir das questões conceituais que envolviam a teoria da revolução. No lugar da Providência como força que direciona o desenrolar da teleologia revolucionária, Eisenstein propõe a idéia da razão personificada pela liderança revolucionária, e seu ensaio visual sobre os eventos de 1917 deu mais lugar para o problema da teoria da história e das formas de "capturar o tempo" do que para qualquer outro aspecto da conquista do Palácio de Inverno.

Esse sentido altamente intelectualizado de história, cultura e linguagem cinematográfica criou graves tensões políticas entre o cineasta e o poder soviético, que via com suspeita a estética modernista do filme e sua utilização da alegoria política. O filme de Eisenstein é um exemplo interessante das tensões entre fragmentação e totalização, continuidade e descontinuidade, típicas das

²³ Para uma análise de *Intolerância*, ver Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991).

alegorias modernas e detectáveis em outros filmes, incluindo *Intolerância*, como demonstrou Miriam Hansen. Em sua discussão de Griffith, Hansen, a par da questão da maternidade como uma força central do filme, sublinha o processo pelo qual a atenção dispensada por Griffith a emblemas e elementos iconográficos, claros nos constantes comentários visuais e na sua construção enfática e reiterada de *tableaux*, colide com sua tentativa de construir uma narrativa fluente e rápida, criando, assim, uma dialética de continuidade e descontinuidade na textura do filme. *Intolerância*, apesar de todos os seus desencontros, é um bom exemplo da interação entre um impulso na direção do naturalismo (e da decupagem clássica) e um impulso na direção de construções alegóricas baseadas no “isolamento gráfico” de imagens. A análise de Hansen sugere que o desenvolvimento da narrativa cinematográfica em seu período formativo envolveu algo além da aquisição de habilidades relacionadas com a construção de uma estrutura espaço-temporal naturalista, a ação verossímil e a perspectiva psicológica. Naquele tempo, como mais tarde na história do cinema, a leitura de narrativas exigia códigos culturais específicos, além da competência lógica. Entre esses códigos culturais, é possível encontrar “narrativas fundadoras” como a *Bíblia* ou artefatos culturais mais específicos que explicam o passado nacional e seus valores.

Muitas vezes uma história de amor central envolve um casal cuja luta e abençoada união final fazem alusão alegórica a um destino nacional visto de uma perspectiva restrita, como acontece não apenas nos filmes de Griffith, mas também em muitos *westerns* de John Ford. Ao assistir a um filme como *Rastros de ódio* [*The Searchers*, 1956], não é possível compreender completamente o significado de ações específicas dos personagens centrais sem relacionar sua experiência à narrativa fundadora da conquista do Oeste norte-americano. Esse filme de Ford em particular é uma alegoria que enfatiza a expansão territorial do Estado-nação americano, representada na tela pela ocupação gradual do espaço diegético pelo exército americano. Isso é visto como uma força institucional que consolida a lei e a vida familiar normal após um tempo de instabilidade e violência. Como em outros *westerns*, encontramos aqui uma celebração elegíaca do herói legendário – neste caso, Ethan (John Wayne), uma figura transicional típica para quem a pacificação do território significa seu melancólico “afastamento” e uma sensação de deslocamento naquela ordem que ele próprio ajudou a consolidar (como o Antônio das Mortes, em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Gláuber Rocha).

²⁴ Liah Gr
pp. 278-

Uma variedade de filmes de diferentes países nos fornece exemplos interessantes da utilização do mito ou de histórias tradicionais para falar de uma experiência vivida no presente ou mesmo no futuro. O gênero da ficção científica é repleto de referências alegóricas de caráter nacional. *Metrópolis*, realizado por Fritz Lang, em 1927, é um dos primeiros exemplos importantes de uma rede complexa de referências passadas que informam uma história ficcional que se desenrola no futuro, mas se refere ao presente. A história do jovem filho do mestre que comanda a cidade alegórica nos remete a paradigmas cristãos, combinados com uma visão cinzenta da sociedade tecnológica. Seu ambiente de alta tecnologia, arranha-céus, máquinas, trabalhadores robotizados, vida alienada, desumanidade é, em suma, uma visão do pesadelo da sociedade industrial. Entretanto, conforme o enredo avança, deparamos com fragmentos de uma batalha gótica entre o Bem e o Mal, a ciência perversa contra os sentimentos puros, a virgem contra a *femme fatale*, o pai contra o filho. A textura melodramática das ações e dos personagens transforma a crítica da desumanidade social numa celebração do papel de um messias como mensageiro do Amor. Novamente são os paradigmas míticos que constituem a base do enredo e da iconografia, sugerindo relações entre *Metrópolis* e formas piás, especificamente alemãs, que também tiveram papel importante na formação do nacionalismo alemão moderno.²⁴

Se a análise formal auxilia na caracterização de estruturas alegóricas e na identificação de suas origens narrativas e iconográficas, é necessário ir além e indagar sobre o significado que aqueles paradigmas narrativos e o conjunto de imagens tradicionais adquirem quando incorporados por um filme: ou seja, temos que entender a posição do filme no seu próprio tempo, os aspectos em que ele pode ser tomado como uma alegoria vinculada à conjuntura política específica na qual surgiu. Aqui nossa questão converge com o tipo de indagação geralmente feita em relação a filmes históricos que, enquanto representam o passado, são tomados como um comentário disfarçado sobre o presente. Refiro-me às narrativas que podem ser vistas como "alegorias pragmáticas", nas quais as analogias implícitas entre o passado e o presente são tomadas como uma estratégia retórica, uma forma de fazer uma pergunta sobre o presente utilizando o passado, em função da semelhança entre as ques-

²⁴ Liah Greenfeld, *Nationalism: Five Roads to Modernity* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), pp. 278-309.

tões atuais e aquelas enfocadas no filme. Em *A Marselhesa* [La Marseillaise, Jean Renoir, 1937], a representação de episódios específicos da Revolução Francesa foi empregada como uma forma de afirmar a posição da Frente Popular na França dos anos 1930; *Danton, o processo da revolução* [Danton, Andrej Wajda, 1982] retoma o mesmo evento histórico como pretexto para discutir a política polonesa dos anos 1980; e *Terra e liberdade* [Land and Freedom, Ken Loach, 1995] toma a Guerra Civil espanhola dos anos 1930 para mostrar uma representação alegórica da visão mais abrangente do cineasta a respeito das vicissitudes da história europeia no século XX e do papel, dentro disso, do estalinismo até o colapso soviético dos anos 1990.

Além dessas alegorias pragmáticas, há casos nos quais as analogias entre o passado e o presente são mais do que meras referências pedagógicas, de modo que o filme acaba se aproximando do realismo figural cristão, radicalmente consciente, retomando relações tipológicas como confirmações da verdade sagrada, que, por sua vez, é personificada por fatos históricos que revelam o grande desígnio engendrado pela Providência. Caso mais nítido, como já mencionei, é *Intolerância* de Griffith, mas *Metrópolis* e *Outubro* são também exemplos sugestivos da construção de alegorias históricas nas quais a ampliação de um espetáculo visual funciona como um tipo de monumento nacional animado ou um *tableau vivant*. A mobilização de recursos materiais, as habilidades técnicas e as “multidões nas telas” podiam ser exibidas como sinal da força e legitimidade de uma nação (ou de um regime social). São exemplos da representação consciente do papel de uma nação na ordem internacional ou, de modo mais amplo, na história universal. Do período do cinema mudo, *Napoleão* [Napoleon, Abel Gance, 1928] pode, nesse sentido, ser visto como uma alegoria nacional que celebra, em escala monumental, os gloriosos tempos da hegemonia francesa na Europa, elogiando o espírito nacional e o mito do grande líder como foco maior da lucidez (o olhar agudo da águia, como figuram as imagens finais) e como personificação dos melhores caminhos da humanidade no futuro. Produzidos na França, nos Estados Unidos, na Alemanha e na União Soviética – ou seja, pelas maiores forças da história ocidental (sem contar a Inglaterra) naquele momento –, esses monumentos cinematográficos formam um quarteto sugestivo do ponto de vista dos destinos e vocações nacionais no período do cinema mudo. As rivalidades políticas entre as nações-Estado (ou a confederação socialista) tiveram um impacto sobre a história do cinema, como novamente teriam nos anos 1930, quando o monu-

mento nacionalista ganhou expressão em *Triunfo da vontade* [Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, 1934], *Alexandre Nevsky* [Serguei Eisenstein, 1938] e *E o vento levou...* [Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939].

Mais recentemente na história do cinema, a América Latina, a Ásia, a Europa oriental e a África tornaram-se áreas privilegiadas para a produção de filmes voltados para os modos pelos quais problemas sociais e lutas pelo poder podem ser definidos por contextos nacionais específicos. A partir dos anos 1960, o surgimento de diferentes cinemas nacionais fez da cultura cinematográfica do Terceiro Mundo uma nova fonte de estratégias alegóricas de representação. Às vezes, como no caso de Ousmane Sembène, filmes históricos com conotações alegóricas, como *Ceddo/The People* (1977), faziam parte de uma discussão sobre política e cultura nacional que incluía uma reflexão sobre a complexa questão de construir um cinema nacional em condições adversas.²⁵ Na América Latina, o Cinema Novo brasileiro, o “Terceiro Cinema” argentino e o cinema pós-revolucionário cubano dos anos 1960 tomaram o destino nacional como tema central. A preocupação com as questões sociais – tais como a pobreza, a exploração do trabalho, as oligarquias e a dominação estrangeira – trouxe um novo ponto de vista sobre a história moderna, oposto à perspectiva eurocêntrica geralmente veiculada pelos cinemas europeu e norteamericano. A descolonização na Ásia e na África, a consciência antiimperialista criada na América Latina e as revoluções em Cuba e na Argélia criaram um sentimento de que o epicentro das mudanças históricas estava se deslocando para os países “periféricos”, todos apontando para a importância do cinema na afirmação dos valores nacionais em ascensão, um elemento-chave na construção da identidade nacional (pelo menos antes que a televisão tomasse esse papel no contexto da cultura de massa, a partir dos anos 1970).

Os anos 1960 e o início da década de 1970 foram um tempo de debate político intenso, e a produção cinematográfica se politizou de modo nunca visto antes. A atmosfera ideológica favorecia críticas globais e o discurso sobre o “estado da nação”. A ideia de revolução como liberação nacional encorajou a realização de filmes políticos que enfocavam eventos passados para encontrar exemplos de luta e mudança com ressonâncias sugestivas para os movimentos políticos presentes. Aqui encontraremos “alegorias pragmáticas” baseadas

²⁵ Philip Rosen, “Making a Nation in Sembène’s *Ceddo*”, em Hamid Naficy & Gabriel Teshome (orgs.), *Otherness and the Media: the Ethnography of the Imagined and the Imaged* (Longhorne: Harwood Academic, 1993).

em analogias cujo fim é a criação de uma consciência de classe e da vontade de participar no esforço nacional de libertação. Podemos ver a reflexão sobre a história em *La primera carga al machete* (Manoel Octavio Gómez, 1969), um filme cubano que retoma um episódio da luta contra os espanhóis no século XIX para afirmar uma visão pós-revolucionária da história cubana. Um filme que também utiliza eventos passados para tecer comentários sobre uma revolução presente (na Argentina) é *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1972), assim como *La tierra prometida* do chileno Miguel Littin, 1972), que narra um episódio anterior da luta popular para suscitar questões sobre a União Popular e a política de Salvador Allende no Chile. Inspirada por Brecht, uma recapitulação amarga do passado foi realizada no filme *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). O diretor questiona o comportamento dos intelectuais que lideraram a rebelião contra os colonizadores portugueses em 1789 com a finalidade de fomentar um debate delicado sobre os intelectuais, a luta armada e a guerrilha que acontecia no Brasil na época do filme.

Retomando a tradição daquilo que Carlos Monsiváis chama de "cinema da Revolução Mexicana", Paul Leduc dirigiu *Reed, México insurgente* [Mexico insurgente, 1971], introduzindo as estratégias documentais do cinema moderno num filme que colocava a questão do caráter nacional mexicano a partir de uma nova perspectiva.²⁶ Leduc descarta o tipo de alegoria nacional que, desde os anos 1930 e 1940, havia transformado os valores da Revolução Mexicana do início do século XX num espetáculo folclórico (os termos são de Carlos Monsiváis). Estamos distantes da versão monumental e espetacular daquele evento histórico crucial na América Latina, evento que criou condições especiais para a afirmação de um conjunto de imagens nacionais nos anos subseqüentes, antes que aquele tipo de celebração de valores populares nacionais pudesse ter uma presença semelhante na ficção de outros países do continente. A experiência do cinema mexicano com a alegoria nacional, por sua força e papel específicos na sociedade, foi única na América Latina, como confirma seu mais importante emblema, os melodramas pictóricos monumentais dirigidos por Emilio Fernandez e fotografados por Gabriel Figueroa nos anos 1940 e 1950.

²⁶ Paulo Antonio Paranaguá (org.), *Mexican Cinema* (Londres: BFI, 1995), pp. 117-127.

Embora estrelas importantes como Dolores Rios fossem a base de seu sucesso popular, os filmes de Emilio Fernandez deram continuidade a uma visão patriarcal reformista que celebrava os papéis tradicionais de homens e mulheres que personificavam os valores positivos da nação. O cinema latino-americano teve de esperar até os anos 1960 para promover a mulher a um papel central e transgressivo que a transformasse numa representação condensada da história nacional. Em diferentes países, tanto o filme histórico quanto a representação semidocumental de conjunturas presentes adotaram estratégias alegóricas, colocando a protagonista feminina como uma personificação das virtudes ou esperanças nacionais dentro do processo histórico. O cinema cubano desenvolveu de modo muito mais intenso esse tipo de alegoria, como sugere Marvin D'Lugo.²⁷ A melhor síntese dessa tradição é *Lucia* (Humberto Solas, 1968), realizado num período de debate estético e produção cinematográfica extremamente ricos em Cuba. O trabalho de Solas apresenta uma estrutura bastante original, baseada numa justaposição alegórica de três enredos em diferentes momentos da história cubana: a época da luta de independência política da Espanha no século XIX, a tentativa frustrada de mudar radicalmente o país libertando-o de uma ditadura de direita nos anos 1930, e as mudanças ideológicas e novas propostas que se opuseram à tradição machista no período pós-revolucionário nos anos 1960. Adotando em cada episódio um estilo cinematográfico adequado ao tom do momento histórico e às condições específicas da mentalidade feminina em Cuba, *Lucia* nos dá uma lição sobre a utilização dos estilos cinematográficos de forma alegórica para fazer afirmações sobre a história política do país. "*Lucia* não é um filme sobre uma mulher; é um filme sobre a sociedade. Mas, daquela sociedade, escolhi a personagem mais vulnerável, aquela que é mais explicitamente afetada pelas contradições e mudanças" – essa afirmação de Humberto Solas²⁸ é semelhante ao testemunho de Fassbinder a respeito de sua estratégia em *O casamento de Maria Braun* (1979), um filme em que a construção de uma protagonista feminina como personificação da experiência alemã no pós-guerra sugeria uma certa ironia que era também produzida pelo estilo e pela atuação, como em *Lucia*.

²⁷ Marvin D'Lugo, "Transparent Women: Gender and Nation in Cuban Cinema", em Ana López et al. (orgs.), *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (Londres: BFI, 1993), pp. 279-290.

²⁸ Citado por Marvin D'Lugo, *ibid.*, p. 279.

Além de Cuba e suas protagonistas, podemos mencionar outros exemplos do tratamento de personagens femininas como alegorias nacionais no cinema latino-americano moderno. *Iracema* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) enfoca a dimensão predatória da expansão de atividades econômicas na Amazônia, e centra sua análise na história patética e representativa de uma jovem nativa que é destruída pelo contato com pessoas vindas do Sul na época da construção da Rodovia Transamazônica. *A história oficial* [La historia oficial, do argentino Luis Puenzo, 1985] adota um tom melodramático em sua discussão sobre o seqüestro de crianças nascidas dentro dos campos de tortura e execução da ditadura. A protagonista feminina condensa, em sua própria experiência e em seu "desejo de saber" a verdade, a experiência da sociedade Argentina após a redemocratização de 1983. O filme coloca assuntos familiares no centro de uma abordagem humanista à questão política, e, assim, Puenzo inscreve seu filme numa longa e diversificada tradição de melodramas que suscitam questões sociais, tomando o núcleo familiar como um microcosmo exemplar que condensa toda a nação. Isso era típico no cinema clássico norte-americano, como pode se ver em Griffith, King Vidor, John Ford (*A mocidade de Lincoln*, entre outros), Frank Capra e Douglas Sirk, e também no cinema italiano, desde os filmes de Luchino Visconti, especialmente no caso de *Rocco e seus irmãos* [Rocco i suoi fratelli, 1960], ou nos filmes dos irmãos Taviani, como *Bom dia, Babilônia* [Good Morning Babilonia, 1987]. O cinema latino-americano moderno também explora esse tipo de estratégia alegórica, seja no México, em filmes como *O castelo da pureza* [El castillo de la pureza, Arturo Ripstein, 1972], seja no Brasil, em filmes como *Tudo bem* (Arnaldo Jabor, 1972). Os filmes de Ripstein e Jabor são exemplos típicos da construção do lar familiar como espaço alegórico representando a nação, em narrativas que se desenrolam praticamente entre quatro paredes, criando um sentimento de claustrofobia que é expressão alegórica da conjuntura política da nação.

Em oposição a esse tipo de alegoria baseada no confinamento e nos dramas familiares, muitas alegorias nacionais na América Latina são baseadas em peregrinações picarescas, ou na experiência do exílio ou migração causada pela fome ou pobreza crônicas. Elas exploram a experiência social de um continente cuja história moderna foi construída pela imigração e migração desde o início da empreitada colonial européia. O deslocamento de seres humanos, a experiência da fronteira, a construção de novas cidades e a ocupação da

terra têm sido emblemáticos nas Américas, e a produção cinematográfica quase inevitavelmente toma vantagem dessa experiência histórica. Hollywood, por sua vez, produziu o *western*, com sua ideologia do “destino manifesto” (ou seja, mandato da Providência para ocupar os novos espaços). E, na América Latina, uma variedade de dramas sociais enfocando os migrantes retomava uma versão frustrada da busca pelo bem supremo ou Eldorado. Ao contrário da ficção popular norte-americana, o tema da terra prometida não tem sido tratado de maneira eufórica ou épica (uma prerrogativa dos vencedores), seja na Amazônia – ver *Ajuricaba: o rebelde da Amazônia* (Oswaldo Caldeira, 1977) e *Uirá: um índio em busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1972) –, seja no México – ver *Cabeza de vaca* (Nicolas Echevarria, 1990) –, seja em todo o continente, numa viagem que começa na Patagônia – ver *El viaje* (Fernando Solanas, 1991).

A existência de regimes autoritários, da censura e da repressão produziu uma motivação específica para viagens que inspiraram representações alegóricas nas quais exilados, a partir da experiência de separar-se de casa e do início das novas condições de vida, fazem uma reflexão sobre o país de origem e sua história e caráter nacionais. O filme *Tangos: o exílio de Gardel* [El exilio de Gardel: Tangos, Solanas, 1985] é o mais típico exemplo desse tipo de ficção na América Latina, e *Nostalgia* [Nostalgia, Tarkovski, 1983] é um famoso exemplo europeu.

Tais filmes dão testemunho da presença significativa da alegoria nacional no cinema moderno e contemporâneo. Embora situadas num mundo em mudança cada vez mais circunscrito pelas dinâmicas de um mercado globalizado, as alegorias mantêm seu interesse dramático como totalidades operativas de referência para obras ficcionais interessadas na produção de afirmações abrangentes sobre nosso momento histórico. A presença da categoria da nação e o convite à teleologia que a acompanha não significam que todas essas alegorias nacionais possam ser inscritas no tipo mais tradicional de totalização figurativa. Muitas delas estão realmente vinculadas a uma reflexão sobre a crise da categoria da nação como referência social e política, exibindo muitos dos traços de uma ficção moderna que problematiza seu próprio *status* em face do mundo real, mostrando uma consciência dos limites da linguagem e sua descontinuidade em relação à experiência. Uma definição única de alegoria não daria conta de todos os filmes em questão, pois obras de arte, mesmo as da cultura de massa, têm confirmado a natureza versátil da alegoria, apontada por Angus Fletcher.

A maleabilidade desse modo de representação é mais do que evidente na história do cinema, que, tendo vindo mais tarde e assimilado um enorme repertório de formas e temas, foi capaz de retomar, em poucas décadas e num passo acelerado, certos processos de mudança que levaram séculos para se desenvolver em outras formas de arte. Mesmo numa única década ou num único país, pode-se traçar a mudança gradual nas estratégias alegóricas que confirmam esse forte diálogo com a tradição e com a ruptura nos tempos modernos. O exemplo do cinema moderno brasileiro ilustra essa diversidade, pois entre 1964 e 1970 todo um conjunto de motivos políticos e culturais engendrou, nesse contexto nacional específico, uma rica coleção de alegorias nacionais que estabeleceu um interessante jogo de relações intertextuais. Isso aconteceu em parte devido à presença determinante de Gláuber Rocha (o alegorista por excelência), em parte devido à censura política, e em parte graças à forte inclinação dos cineastas de forjar uma síntese, de produzir uma visão condensada e totalizadora da história nacional. Antes do golpe de Estado – ou seja, antes dos obstáculos impostos pela repressão política – uma narrativa alegórica expressou as esperanças revolucionárias e utilizou a história para legitimar a violência como um instrumento válido na luta de classe: *Deus e o diabo na terra do sol* (Gláuber Rocha, 1963-1964) colocava o processo de libertação nacional no centro de uma alegoria ambígua, permitindo uma representação condensada da sociedade num único percurso de personagens que, embora inspirados na história, funcionaram como personificações referidas a questões que envolviam toda a nação. Aqui temos um exemplo canônico do realismo figural, ou alegoria tipológica, no cinema, com sua visão teleológica da história. A partir desse filme sobre as mudanças na vida política no país, desde o início dos anos 1960 até meados dos anos 1970, presenciou-se um processo correspondente de transformação na estrutura alegórica das narrativas. Após essa primeira alegoria da esperança, o golpe militar de 1964 colocou os cineastas de esquerda numa posição difícil, obrigando-os a efetuar revisões históricas e um tipo de recapitulação autocrítica do passado recente que encontrou sua melhor tradução no drama barroco de desencantamento realizado por Rocha em 1967, *Terra em transe*. A mais célebre alegoria política feita no Brasil, esse filme apresentava uma dura crítica às ilusões populistas e aos esquemas teleológicos cristãos incorporados pelo pensamento de esquerda na América Latina. Outros desenvolvimentos incluíram uma abordagem satírica à crise dos valores patriarcais causada pela modernização acelerada, como em

O *bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), onde a utilização da colagem ligada ao processo alegórico surgiu no cinema brasileiro, enfocando a justaposição de fragmentos emprestados de outros textos. *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) assumiu uma visão irônica da questão tradicional do "caráter nacional" que havia preocupado os brasileiros desde o século XIX. O filme relaciona as aventuras de Macunaíma, a personificação central do filme, ao debate ideológico sobre a falta de consciência política dos brasileiros no final dos anos 1960. Finalmente, no mesmo ano de 1969, uma virada desconstrucionista em relação aos antigos valores nacionais deu origem a filmes como *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969) e *Bang bang* (Andréa Tonacci, 1970), exemplos de uma antiteleologia na qual a alegoria efetua uma crítica radical da própria narrativa como articulação de um pensamento finalista.

Como uma regra válida para diferentes contextos nacionais, as representações alegóricas tiveram um papel determinante nos filmes dos anos 1980 e 1990, revelando as conexões íntimas entre formas de representação e conjunturas sociais específicas. Cineastas de diferentes continentes dividem agora um contexto histórico comum que, a despeito das dificuldades, os desafia a expressar visões abrangentes de uma cena contemporânea que engendra alegorias. Estas revelam sua atualidade como linguagem da crise, procurando satisfazer as exigências apresentadas pelos dramas que são típicos de períodos de transição e mudanças técnico-econômicas aceleradas que nos forçam a interrogar nossas visões sobre a identidade e valores comuns. Filmes recentes realizados na Europa oriental expressam o labirinto das ideologias políticas e identidades nacionais que permeiam a história contemporânea em áreas que, estando na encruzilhada entre migrações coletivas e estagnação econômica, sofrem de uma instabilidade crônica, como nos filmes de Emir Kusturika e Theo Angelopoulos.

Desde os anos 1980, novos debates vinculados ao crescimento visível da velocidade das trocas no mercado mundial, o deslocamento contínuo de pessoas em busca de empregos a despeito do rígido controle das fronteiras dos grandes poderes, e a compressão espaço-temporal criada pela tecnologia avançada engendraram novos desafios para práticas narrativas e representações visuais da experiência humana. Nas telas há também um aumento sintomático de personagens migrantes e casos de amor (ou amizade) entre pessoas em lados diferentes da fronteira. Uma nova tendência de enredos envolvendo

encontros multinacionais de protagonistas que pertencem a culturas diferentes, mas que são levados a uma interação inesperada, na maior parte dos casos de natureza privada, constitui uma das principais razões pelo impacto criado por co-produções internacionais contemporâneas envolvendo diferentes países europeus, assim como pelo alto valor de mercado de filmes recentes realizados por Wim Wenders, que veio a se especializar em "alegorias planetárias" que cortam o planeta desde a Europa oriental até a Austrália, atravessando a América, o Japão e Portugal. Um filme feito no Terceiro Mundo como o macedônio *Antes da chuva* [Before the Rain, Milcho Manchevski, 1994] deriva parte do seu charme das paisagens inusitadas e cenas com a população local, mas há também a dimensão alegórica vinculada ao sentimento de relações internacionais criadas pelo caso entre o fotógrafo e a inglesa.

A alegoria na história

As alegorias, como sugeri anteriormente, freqüentemente surgem de controvérsias, conflitos de interpretação, confrontos ligados às lutas por hegemonia num mundo no qual o choque de culturas e a rede de interesses materiais e sistemas simbólicos tendem a produzir uma instabilidade generalizada. Embora não seja uma forma elogiável de representação quando reduzida a funções pedagógicas tradicionais, a alegoria adquiriu um novo significado na modernidade – mais ligado à expressão de crises sociais e da natureza transiente dos valores, com ênfase especial nas conexões com os sentimentos de fragmentação, descontinuidade e abstração criados pela compressão espaço-temporal no mundo contemporâneo. Não por acaso, a alegoria ressurge hoje como um ingrediente do "espírito do tempo", uma prática de representação privilegiada que traz à tona todas as ambigüidades vinculadas à identidade e aos interesses nacionais, ou à esfera onipresente dos meios de comunicação que definem o tom da vida cotidiana.

Aqui, enfatizei os modos pelos quais a alegoria, como forma de representação (ou modo de expressar a crise da representação), permanece inscrita na própria dinâmica do nosso tempo. Gostaria de concluir com uma observação sobre o fato de que a relevância da alegoria nos estudos de cinema não vem apenas das condições que determinam a prática do cinema em tempos recentes. Os estudos de cinema – históricos e teóricos – sempre terão que

lidar com a questão da figuração. Em outras palavras: de que modo certas concepções da experiência humana no tempo, ou uma visão abrangente da história, são apresentadas de forma condensada (às vezes exigindo personificações, outras vezes exigindo a utilização de justaposições ou mesmo o recurso aos princípios da montagem, herdados das vanguardas históricas)?

A crítica cinematográfica precisa explicar a estrutura e identificar as origens da abordagem alegórica (dados os modelos, iconografias e estruturas narrativas disponíveis) e deveria também efetuar uma análise histórica que explique qual é o poder desses paradigmas e iconografias e o que significam dentro de contextos específicos. A teoria da alegoria e a pesquisa acadêmica sobre sua história ajudam a clarificar de que modo o cinema pode intervir em debates culturais e políticos. Referi-me diversas vezes à ambigüidade da idéia de nação e à sua crise hoje. Os novos ensaios sobre o assunto dão a ver a relação dessa categoria política com as narrativas históricas que a instituem, narrativas que, na literatura e no cinema, envolvem uma dimensão nitidamente alegórica. Para aqueles atentos aos perigos dos sistemas globalizados de dominação que monopolizam a informação e a interpretação, ou para todos que vivem sob determinados regimes autoritários inspirados por um nacionalismo exacerbado vinculado a doutrinas seculares ou religiosas, o esclarecimento sobre a estrutura e o sentido da alegoria nos tempos modernos pode ser útil na batalha contra vários tipos de redução mítica ou falsa totalização, especialmente aquelas que levam ao fascismo. A dinâmica da alegoria, com sua típica dialética da fragmentação e totalização, está longe de ser um sistema fechado. Trata-se, ao contrário, de uma prática profundamente envolvida com as vicissitudes da mudança histórica e formalmente permeável a elas.