

Alegoria e ironia: confrontos e convergências

Eiliko L. P. Flores¹

RESUMO: Este artigo pretende expor algumas diferenças, bem como possibilidades de relação teórica, entre os conceitos de *alegoria* e *ironia*. Para tanto, serão utilizados teóricos e filósofos como Kierkegaard, Walter Benjamin, T. W. Adorno e H. White. O objetivo teórico é demonstrar como as duas categorias são complementares e se articulam com grande força nos níveis estruturais de uma obra de arte. Da exposição teórica passamos à análise do poema “Maçã”, de Manuel Bandeira, onde se procura evidenciar as vantagens da abordagem teórica apresentada enquanto possibilidade metodológica de análise literária.

ABSTRACT: this essay intends to think about possible relations between Irony and Allegory, in the structural level of a work of art. Kierkegaard, W. Benjamin, T. W. Adorno and H. White are the most important references in the text. There is also an analysis of a Manuel Bandeira’s poem called “Maçã.”

PALAVRAS-CHAVE: Ironia; Alegoria.

KEYWORDS: Irony; Allegory.

Introdução

Como comenta a canadense Linda Hutcheon em *Teoria e Política da Ironia* (2000), na Idade Média a alegoria chegou a ser considerada um “modo supremamente irônico”, (HUTCHEON, 2000: 100). Isso aconteceu devido a uma similaridade básica entre as duas categorias: tanto o termo “alegoria” quanto o termo “ironia” envolvem fundamentalmente *dizer alguma coisa para significar outra* (HUTCHEON, 2000: 99). No entanto, enquanto na alegoria a composição é feita por meio da *semelhança* de relações entre seus elementos, visando atingir outros sentidos, na ironia o “não-dito” se estabelece por meio de uma *diferença* entre os elementos utilizados e a pluralidade de sentidos que se quer atingir.

¹ Doutorando em Literatura Brasileira, TEL, UnB. Realiza pesquisa sobre a visão do passado literário nos romances da década de 70 no Brasil.

A princípio, portanto, os dois conceitos coincidem, enquanto apontam para um sentido não-literal; entretanto, em um outro nível, são antagônicos, um está baseado na identidade, na semelhança, e o outro no contraste, na diferença.

Entretanto, como pretendemos desenvolver, esse antagonismo é muito mais complementar do que auto-excludente. A relação que queremos expor entre ironia e alegoria irá se referir especificamente ao conceito de *ironia enquanto dialética negativa*, cuja longa história pode ser datada a partir de Sócrates, e o conceito de *alegoria enquanto ruína* elaborado por Benjamin. Antes de expor essa relação, faremos uma breve conceituação do que significa a ironia entendida como dialética negativa, para depois passarmos à sua relação com o conceito de alegoria enquanto ruína, elaborado por Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* (1984). Essa relação, como veremos, está apontada brevemente neste livro, de modo bastante claro, pelo próprio Benjamin.

1. Ironia e dialética negativa

São muitas as tentativas de divisão sobre os vários tipos de ironia. Para citar um exemplo recente, em *La poética de la ironía* (2003) – obra que, além de extensa pesquisa sobre o tema, conta ainda com breves colaborações de outros estudiosos contemporâneos – Pierre Schoentjes elaborou uma divisão em quatro tipos: *ironia socrática, ironia de situação, ironia verbal e ironia romântica*. Neste momento do artigo, como já adiantamos, nos interessa a ironia dita “socrática” ou “filosófica”, que, como também pretendemos expor de forma sucinta, está estritamente ligada ao âmbito estético.

O percurso que vamos seguir não começa exatamente em Sócrates, mas sim em Kierkegaard, em seu livro *Conceito de ironia. Constantemente referido a Sócrates* (2005). Na retomada que faz Kierkegaard da filosofia socrática como postura irônica dialeticamente negativa, e na contraposição que faz aos românticos alemães, bem como a Hegel, reside o ponto central da perspectiva que nos interessa neste momento da exposição.

Como se sabe, Hegel teceu forte crítica aos românticos alemães, dos quais era contemporâneo. Para Hegel, a filosofia de Frederich Schlegel era inaceitável, pois havia arrancado a proposição de Fichte sobre a validade constitutiva do eu de seu contexto metafísico, ligado ao terreno do pensamento, aplicando-a diretamente ao real numa tentativa de negá-lo, para “negar a realidade viva da razão e da verdade e para reduzi-las à aparência no sujeito e ao parecer para os outros” (HEGEL citado por KIERKEGGARD, 2005: 232). Em seu apego ao sistema, Hegel não vê na fragmentação dos irmãos Schlegel *uma forma em potencial de valorização do particular* que, no que se refere ao sujeito, pode se tornar um meio possível de combate à homogeneização da subjetividade, como insistiria Adorno no século XX.

No idealismo de sua estética e influenciado pelo calor do debate com os românticos, Hegel terminou, como diz já Kierkegaard no século dezenove, por deixar de perceber a “verdade da ironia” que aqueles tanto defendiam, devido à “seriedade” com que Hegel “se opõe a qualquer isolação” (KIERKEGGARD, 2005: 230).

Kierkegaard, em *Conceito de Ironia*, vê isso com espanto na obra de Hegel, “tanto mais estranho quando se sabe com que predileção Hegel tratou o negativo” (KIERKEGGARD, 2005: 227). Kierkegaard – embora concorde com a crítica de Hegel aos irmãos Schlegel em vários pontos – se recusa a ignorar a importância da ironia, defendendo que “*ao negativo no sistema corresponde a ironia na realidade histórica. Na realidade histórica o negativo existe, o que jamais ocorre no sistema*” (Idem: 227). Esta forte afirmação resume a concepção filosófico-estética que elaborou Kierkegaard acerca da ironia neste primeiro trabalho, usado em seu doutoramento e publicado em 1841.

Kierkegaard faz sua crítica ao conceito de ironia de Hegel usando o próprio o modo como Hegel a define: *negatividade infinita absoluta* (KIERKEGGARD, 2005: 226). Dessa conceituação retira várias de suas formulações, pensando-a de modo diferente do que faz Hegel, embora ainda mantenha deste os fundamentos filosóficos de seu desenvolvimento. Esse percurso expõe as bases iniciais de nosso estudo, pois é a partir do que faz Kierkegaard que chegaremos até a filosofia de Adorno, e depois até Benjamin.

Em sua tese de doutoramento, Kierkegaard elabora sua concepção de ironia com base nos diálogos socráticos, mas apenas naqueles que considera distantes da

apropriação que faz posteriormente Platão, na construção de sua obra. Nesses primeiros livros, como *Banquete* e *Fédon*, supostamente mais fiéis à figura socrática, Kierkegaard vê uma postura irônica que, segundo sua definição, é *dialeticamente negativa*: mobilizadora de pólos opostos, arguta visão das contradições da realidade. Essas contradições são afloradas pela postura irônica de Sócrates, ou seja, essa “postura irônica” é considerada parte intrínseca de seu método dialético², de seu processo: um movimento, uma estrutura dialógica de aproximação do heterogêneo, que se vale para isso do artifício e da simulação. O artifício irônico de apropriação e aceitação temporária da linguagem e dos argumentos do outro é o modo como Sócrates mostra a seus debatedores a falsidade de suas argumentações, as aparências supostamente inquestionáveis nas quais baseiam suas idéias. Sócrates faz isso assumindo momentaneamente os argumentos de seus oponentes para poder, por meio dessas apropriações, desmascará-los e desconstruí-los ideologicamente, partindo do princípio dialético de que esses argumentos assumidos já contêm em si o gérmen de sua própria destruição em potencial. Nesse procedimento que lhe custou a vida, “Sócrates se serviu da ironia para destruir o Helenismo (...). Deixando assim a ordem existente subsistir, ele a arruinou”(KIERKEGAARD, 2005: 229).

Kierkegaard assume uma posição oscilante em relação a essa postura. Por um lado, para Kierkegaard, a postura de Sócrates possui uma grande significação: em consonância com diversos autores do século vinte, o filósofo define a ironia como “*uma determinação da subjetividade*”, pois significa um distanciamento do sujeito com relação a si mesmo e ao objeto, mediado pela enunciação. Enquanto determinação da subjetividade, ela “também tinha de se mostrar lá onde a subjetividade pela primeira vez apareceu na história universal” (KIERKEGAARD, 2005: 229), ou seja, em Sócrates. Desse modo, Kierkegaard vê a origem da liberdade do indivíduo justamente na oposição às convenções sociais e ao Estado, calcada na postura socrática; considera essa postura, na figura da ironia, a essência da verdadeira subjetividade, o *primeiro exemplo histórico de uma subjetividade que só existe verdadeiramente enquanto se mostre capaz*

² “A ironia socrática é um método heurístico que, de acordo com um dos sentidos etimológicos possíveis de *eironeía*, procede por meio de perguntas. A ironia está, portanto, no coração da maiêutica, que é a arte de aflorar idéias” (SCHOENTJES, 2003: 37).

de crítica, e à qual também faria menção, um século depois, Horkheimer, em *Crítica da Razão Instrumental*:

Sócrates morreu por subordinar as idéias mais sagradas e arraigadas de sua comunidade e de seu país à crítica do *daimon* ou de seu pensamento dialético, como o chamava Platão. Ao fazer isso, lutava tanto contra o conservadorismo ideológico como contra o relativismo mascarado de progresso, mas submetido na realidade aos interesses pessoais e de classe; em outras palavras, lutava contra a razão subjetiva³, formalista, em nome da que falavam os outros sofistas. Minou os fundamentos da sagrada tradição grega, o modo de vida ateniense, e ao fazê-lo preparou o terreno para formas radicalmente distintas de vida individual e social (HORKHEIMER, 2002: 50).

É uma visão análoga à expressa por Horkheimer, no século XX, o que permite a Kierkegaard se opor à ironia romântica – e não a toda ironia – no que esta tinha de exagero e incoerência, pois Sócrates não negava “a realidade em geral”, mas a “realidade dada a uma certa época, a da substancialidade tal como existia na Grécia” (KIERKEGAARD, 2005: 234).

Por outro lado, para ele, assim como para Hegel, a negatividade dentro da dialética deveria ser apenas um passo em direção à síntese, ao momento positivo de alcance da Idéia, ao que ele chama de resultado científico (KIERKEGAARD, 2005:

³ Horkheimer estabelece uma diferença entre “razão subjetiva” e “razão objetiva”, em *Crítica da Razão Instrumental*, e traça uma defesa do equilíbrio entre as duas, contra a valorização hipertrofiada da razão subjetiva em nossos dias; por “razão subjetiva” deve se entender “a capacidade de classificação, de inferência e de dedução, independentemente do conteúdo específico que em cada caso esteja em jogo. O que importa é, em fim, o funcionamento abstrato do mecanismo do pensamento”(HORKHEIMER, 2002: 45). A “razão subjetiva” está ligada às ciências naturais, e sua lógica não pode ser simplesmente transposta para a sociedade, onde o instrumento ideal é a “razão objetiva”: esta possui, desde Sócrates, como “essência própria uma estrutura inerente à realidade, que requer, levada por sua própria lógica, em cada caso determinado, um determinado modo de comportamento teórico ou prático. Esta estrutura resulta acessível a todo aquele que assuma o esforço do pensamento dialético” (HORKHEIMER, 2002: 51). Impossível abdicar de nenhuma das duas: o que importa é não confundí-las. Adorno, em *Minima Moralia*, dedicado a Horkheimer, alertava para a inversão dos termos “objetivo” e “subjetivo”: “**os conceitos do subjetivo e objetivo inverteram-se por completo**. Diz-se objetivo a parte incontroversa do fenômeno, e sua efígie inquestionavelmente aceite, a fachada composta de dados classificados, portanto, o subjetivo; e denomina-se subjetivo o que tal desmorona, acede à experiência específica da coisa, se livra das **opiniões convencionais** a seu respeito e instaura a relação com o objeto em substituição da decisão majoritária daqueles que nem sequer chegam a intuí-lo, e menos ainda a pensá-lo – logo, o objetivo”(ADORNO, 2001: 67). O grifo e o negrito são nossos.

232). Em suas próprias palavras, “enquanto a dialética especulativa, propriamente filosófica, é unificante, a dialética negativa, ao renunciar à idéia, é um corretor que faz suas transações numa esfera inferior, ou seja, é divisora”(Idem, p. 122).

Para problematizar esta última visão, em que se censura a dialética negativa, é necessário agora fazer uma breve incursão na filosofia adorniana, e em sua visão de “dialética negativa”.⁴

T. W. Adorno, junto à sua colaboração intelectual com outros pensadores, como M. Horkheimer e W. Benjamin, seguirá um método de crítica ao positivismo filosófico que, embora desenvolvido durante toda sua obra, ganha apenas ao final de sua vida o título de *Dialética Negativa*. Esta obra, publicada em 1966, participa da expressão madura da Teoria Crítica, cujas bases haviam sido estabelecidas por Horkheimer em seu artigo inaugural “Teoria Crítica e Teoria Tradicional”, na década de trinta. O intento geral sempre foi fazer descer a filosofia até a terra, desconstruí-la materialmente, fazê-la sentir o peso da realidade social. A Teoria Crítica, elaborada inicialmente por Horkheimer, opunha-se tanto à evasão metafísica, que mistifica e encobre o sofrimento e a injustiça, quanto à redução do pensamento a positivismo, sua lógica unicamente identitária e sua razão meramente instrumental; para isso, se fez uso da tradição dialética, apurando-a de modo profundo no trato com a realidade social. A *Dialética*

⁴ Antes de passar à nossa conceituação da ironia enquanto negativamente crítica, é preciso fazer algumas ressalvas. A idéia de usar a filosofia de Adorno como suporte teórico para uma determinada caracterização da ironia pode parecer estranha aos leitores de *Minima Moralia*, onde Adorno declara que “o próprio meio da ironia entrou em contradição com a verdade” (ADORNO, 2001a: 217). Entretanto, as afirmações nesse pequeno escrito não podem ser tomadas fora do contexto em que se encontram: antes de tudo, Adorno está falando claramente da forma específica da *sátira*, algo que deixa evidente já na primeira frase do texto: “é difícil escrever uma sátira”. Além disso, e mais determinante, o filósofo está falando da forma satírica ligada ao *humor*, como percebemos em duas passagens exemplares; “quem conta com a gargalhada à sua volta nada precisa provar” e o final de seu texto: “só resta a sanguinolenta seriedade, a verdade insípida do conceito”.

De acordo com essa delimitação ligada à sátira e ao humor, que fica explícita em todo seu texto, Adorno fala ainda da “ressonância social” necessária para a compreensão da ironia unicamente como “consenso forçado dos sujeitos” dentro da sociedade administrada, algo que acontece justamente naquela forma da ironia da qual procuramos aqui nos distanciar – seu uso ideológico, em favor dos dominantes – que definiremos melhor ao final deste capítulo. A esse respeito, Adorno afirma que a base da ironia, *a diferença entre ideologia e realidade*, desapareceu, em um quadro próprio a qualquer hegemonia: apesar da gravidade e importância da afirmação, que não ignoramos, *a indiferenciação entre as duas esferas sempre foi exatamente o que tentou combater a ironia negativamente crítica*, desde Sócrates. Indicar essa *diferenciação entre realidade e ideologia* de modo profundo *viria a ser a proposta madura de Adorno na Dialética Negativa*, em 1966, quinze anos depois de publicar *Minima Moralia*, de 1951. De resto, a ironia esteve desde sempre “em contradição com a verdade”, como diz Adorno, tanto quanto em função da crítica e da reflexão dialética: sua disposição a uma ou outra postura depende do uso que dela se fez e faz, assim como em qualquer outro instrumento estético.

Negativa de Adorno participa desse apuramento e reatualização da dialética e desenvolve sua forma lógica frente às necessidades de compreensão da sociedade ocidental recente.

Falemos sobre dois termos fundamentais do pensamento dialético que vamos utilizar nesta abordagem, imprescindíveis à Teoria Crítica: *identidade* e *não-identidade*. A crítica à identidade é, de certo modo, o núcleo da filosofia de Adorno e Horkheimer, e esteve presente também em Benjamin. Na crítica à *hipóstase da lógica identitária* se concentra a crítica à racionalidade instrumental, à sociedade de trocas injustas, ao positivismo quando institui o progresso como mito, à tecnização absoluta, à reificação total da natureza e do homem no que há nele de natureza. Na figura da *não-identidade*, está a possibilidade de chegar àquilo que a lógica da dominação, baseada no pensamento unicamente identitário, abnega: o heterogêneo, a diferença, o que está nos interstícios entre os conceitos, entre as convenções e práticas socialmente estabelecidas. Na não-identidade, ou seja, na consideração do negativo que é obliterado nos mecanismos de dominação, fazendo com que o próprio pensamento dialético desapareça, está o pensamento livre, capaz de questionar o presente e compreender o passado. Nessa prática livre do pensamento, acena a utopia – que não tem nada de metafísica – de uma sociedade emancipada, verdadeiramente racional. A defesa de pensar a não-identidade é uma defesa por uma *lógica completa*: é simplesmente a defesa por uma categoria do pensamento que precisa ser considerada devidamente *para que a própria identidade tenha valor*.

Dentro da filosofia adorniana madura, poder-se-ia chegar à seguinte conceituação técnica, que expomos a seguir: a ironia se constrói com o **não-dito** através do que é **dito**; mas o não-dito não é somente o contrário do dito⁵, é sempre *o outro* do dito ou, em termos adornianos, a não-identidade em contraponto à identidade. Como visto, essa não-identidade não é apenas o oposto da identidade, mas sim tudo aquilo que não entra na definição de cada objeto ou indivíduo, em sua delimitação conceitual, é a sobra do que enclausura o conceito reificado. A não-identidade, o não-dito da ironia – resultante do atrito entre o dito e a realidade – pode apontar para a sobra do conceito que enclausura o objeto ou o sujeito em sua definição. Como disse Linda Hutcheon, a

⁵ Como insistem vários autores: B. Brait, L. Hutcheon, entre outros.

ironia pode ser a “tentativa indireta de ‘trabalhar’ contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas (...) potencialmente opressivos” (HUTCHEON, 2000: 56).

Essa sobra daquilo que o conceito inevitavelmente enclausura – embora toda conceituação seja uma ferramenta dinâmica indispensável – está atrás das convenções, onde vivem as contradições rejeitadas pelos mecanismos sociais automatizados. *O “giro em direção ao não-idêntico” que Adorno explicita como fundamental ao pensamento é não apenas momento da dialética, mas momento de quem se propõe a interpretar uma ironia.*

Portanto, a censura à dialética negativa feita por Kierkegaard, com o devido distanciamento histórico que possuímos hoje sobre sua obra, pode receber as possíveis ressalvas acima, baseadas na filosofia adorniana. Muito ainda poderia ser dito, mas exigiria um longo excuro. Para o objetivo resumido deste trabalho, de cunho panorâmico, nos limitamos às observações acima⁶, suficientes para passar à parte seguinte deste artigo, a exposição da relação entre a ironia enquanto dialética negativa e o conceito de alegoria enquanto ruína de W. Benjamin.

2. Ironia e alegoria

Quanto à ligação entre a conceituação da ironia como ferramenta dialeticamente negativa, exposta na primeira parte deste artigo, e a alegoria benjaminiana, é importante notar que o próprio Benjamin, nas pesquisas presentes em *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), expunha que sua concepção estética desse período, a partir da qual desenvolve o conceito de ruína, *permitia não uma comparação direta e pontual com a tragédia clássica, mas sim com o diálogo socrático* (BENJAMIN, 1984: 141). Opta pela ironia socrática, e não pela ironia trágica, na caracterização do drama barroco alemão, porque nos diálogos socráticos não apenas o herói adquire palavra, mas também um grupo de discípulos. Por esse motivo dialógico, em Sócrates **“o silêncio, e não sua fala,**

⁶ O percurso teórico resumido neste trabalho foi desenvolvido com mais profundidade em minha dissertação de mestrado: FLORES, E. “Ironia e Negatividade em ‘A Rainha dos Cárceres da Grécia’, de Osman Lins”. UnB. Brasília, 2008.

estará doravante impregnado de ironia: ironia socrática, que é o oposto da ironia trágica” (p. 141). Entendamos com mais atenção esta última passagem, relacionando-a aos conceitos já apresentados sobre ironia: Benjamin diz, seguindo a tradução de Sérgio Paulo Rouanet⁷, que “o silêncio” – ou seja, o *não-dito*, plural e aberto, o contexto, que determina a ironia pelo seu atrito com o dito – “e não sua fala” – ou seja, o *dito*, “estará doravante impregnado de ironia” (p. 141).

Para Benjamin, “o silêncio irônico do filósofo, duro e histriônico, é consciente. Em lugar da morte ritual do herói, Sócrates propõe o exemplo do pedagogo” (p. 141). Em lugar da ironia trágica, ou ironia de eventos, a ênfase recai na ironia socrática, baseada em uma pluralidade de consciências em diálogo. Para Benjamin, *a proximidade da tragédia com a antiga forma dos julgamentos gregos* (p. 139-140) havia tornado-a menos dinâmica do que o diálogo socrático enquanto forma, menos *polifônica*, usando aqui um termo que o próprio Bakhtin, evidentemente não por acaso, também associou ao diálogo socrático (BAKHTIN, 2005: 109).

Nessa diferenciação entre tragédia e diálogo socrático, Benjamin estava querendo a caracterização do drama barroco alemão, que percebia como impossível de ser compreendido apenas sob a ótica da tragédia. Acabou criando uma célebre concepção estética e filosófica de alegoria como ruína – exaustivamente citada e utilizada, às vezes sem critério – que, como procuramos demonstrar aqui em seu texto, está estritamente ligada à ironia socrática.

O olhar alegórico, entendido por Benjamin como uma busca pelas “ruínas do pensamento”, é essencialmente o olhar irônico entendido enquanto processo negativamente dialético de desconstrução ideológica. Isso, é claro, explica sua predileção por Brecht, que também repensou a tragédia e trabalhava dentro de uma proximidade muito grande entre alegoria e ironia (ou, nos seus termos, distancimento).

Nos interstícios entre as ramificações de identificação, no negativo, está a ruína: e o que ela alegoriza é o que esconde a aparência socialmente necessária. A ruína alegórica é resultado do procedimento irônico de mortificação dos objetos, daquele percurso que traz os elementos da composição a uma desestruturação que abra a história

⁷ Não foi possível ainda acesso aos originais em alemão, embora esse passo esteja no horizonte da pesquisa.

e a sociedade contida no interior dos objetos culturais, entendidos enquanto *mônada de algo maior*.

Quando Benjamin disse em seu estudo sobre Baudelaire que era preciso “destróçar o *caleidoscópio* da história”, (BENJAMIN, 2000: 154) para que se vissem aqueles momentos escondidos entre uma determinada configuração e o giro de reorganização seguinte dentro do caleidoscópio da história, a idéia era justamente chegar a uma ruína que mostrasse o que foi escondido, os interstícios entre as analogias e os encaixes causais tomados acriticamente, definidos muitas vezes por meio de uma hipóstase da lógica identitária (como demonstrou Adorno em sua obra e também H. White (2001)).

O objetivo da fragmentação, enquanto forma de acesso à história, deve ser subverter a lógica identitária que assimila como regra *causalidade e necessidade*: “a causalidade é cópia da coação do pensamento da identidade” (ADORNO, 2005: 219). A ruína abre caminho para uma *indução redimida* no sentido de **“coordenar os elementos, em vez de subordiná-los”**(ADORNO, 2003a: 43), ou seja, o que está em jogo é *uma postura de escrita da história*.

Como também demonstrou H. White, qualquer postura de escrita da história estará profundamente ligada a processos que, em geral, se consideram apenas “literários” (2001). A possibilidade de relação entre ironia e alegoria que procuramos esboçar *possui o objetivo maior de procurar ver como os tropos básicos da linguagem se relacionam entre si*, ao invés de observá-los como categorias que excluam umas às outras em sua utilização. Ver como os tropos se relacionam é uma tarefa complexa, levada a cabo a muitos anos por H. White, e ainda longe de ser esgotada.

3. A leitura de Davi Arriguci sobre “Maçã”, de M. Bandeira

O conhecido texto de Davi Arriguci sobre o poema “Maçã”, de Manuel Bandeira, chamado “Ensaio sobre ‘Maçã’ (do sublime oculto)” e publicado em *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990) tece uma longa e brilhante dissertação sobre o poema. Embora seja uma base fundamental para nosso

estudo, Arriguci parece privilegiar durante toda a análise um determinado aspecto: a identificação do poeta em relação a seu objeto. Embora essa identificação esteja evidentemente presente na obra, vamos procurar demonstrar que ela não é o único movimento presente no poema de Bandeira, que também engendra um importante gesto de significativa diferenciação entre a subjetividade do poeta e o objeto que se contempla. Em resumo, ao gesto de alegorização e síntese, no qual a maçã é de resto humanizada, segue-se um momento de diferenciação, de distanciamento, análise e ironia. Esse movimento está na última estrofe do poema, transcrito integralmente a seguir:

Maçã

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário

És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.

Petrópolis, 25/2/1938 (BANDEIRA: 2007, 181)

É claro o processo de alegorização, que se estende até antes da estrofe final. Nesta, entretanto, o procedimento estético muda, vai da alegoria à ironia, da metáfora ao contraste, da identidade à diferença. Esse movimento é o que pretendemos analisar aqui, afastando-nos apenas em parte da leitura consagrada de D. Arriguci, para quem até

mesmo a última estrofe participa do gesto de identificação lírica que analisa durante todo seu ensaio. Diz o crítico ao fim de seu estudo:

A colocação final [a última estrofe do poema] integra também a maçã à dimensão subjetiva do olhar, revelando, pelo exemplo da fruta, a atitude do Eu lírico, com ela identificado, e que por ela se exprime. Sujeito e objeto aparecem aqui reunidos no reconhecimento profundo de uma natureza, de um modo de ser, desentranhado como símbolo poético. A maçã surge como um objeto de imitação da natureza, exemplarmente representado; mas surge também como um objeto pictoricamente construído, como uma “harmonia paralela à natureza”; e, finalmente, ainda como uma forma de expressão de um sujeito lírico, como símbolo de uma emoção pessoal⁸ (ARRIGUCI, 1990: 44).

Como vemos, o momento que analisaremos como irônico é, para Arriguci, ainda momento unicamente de identificação. Ao longo deste artigo, embora a análise de Arriguci seja importante referência para o estudo do momento de alegorização e identificação no poema, vamos procurar apresentar uma outra leitura para o fecho de “Maçã”, perseguindo nisso uma dialética que acreditamos estar presente de modo profundo nesta obra-prima de Bandeira: a relação entre homem e natureza e seu movimento histórico.

4. O procedimento de alegorização

Como ressalta o ensaio de Arriguci, a maçã não era originalmente o fruto usado para a representação do fruto proibido no *Gênesis*: “nos primeiros escritos judaicos, o fruto da árvore do conhecimento é a uva, o figo, o trigo ou outros, mas não a maçã” (ARRIGUCI, 1990: 38). O uso da maçã como fruto proibido começa na tradição cristã, e sua escolha e adoção provavelmente se deve à simbologia que possuía no âmbito pagão, onde representava uma idéia de fertilidade, vida, amor, “um dos atributos de

⁸ Os dois itálicos são nossos.

Vênus ou um objeto ritualístico das cerimônias de casamento, cujas raízes remontam provavelmente aos cultos de fertilidade e aos festivais de aldeia” (ARRIGUCI, 1990: 36).

Como se vê, o poema de Bandeira em seu momento de alegorização e humanização da fruta ressalta não o sentido erigido pela tradição cristã, mas um sentido que coincide com o uso anterior, pagão, onde a maçã representa uma vida que “palpita prodigiosa/ infinitamente”. Bandeira constrói uma maçã onde se “oculta o sublime” e onde se resume os “movimentos das formas naturalizadas, quer dizer, assimiladas ao processo da natureza, como no mito, em que o conteúdo natural toma forma humana na figura do deus” (ARRIGUCI, 1990: 34).

Predomina nesse momento alegórico a metáfora, uma lógica de identificação que Hayden White em *Trópicos do Discurso* (2001), baseando-se em Vico, diz corresponder a um modo de cognição inicial “dos poetas, mas igualmente das crianças e dos povos primitivos” (WHITE, 2001: 22). Entretanto, como já ressaltamos, no momento seguinte ao da alegorização – na última estrofe – o procedimento muda, se encaminha para um distanciamento irônico “crítico das *operações* dos estágios anteriores da consciência (metafórico, metonímico e sinedóquico)” (WHITE, 2001: 23). Como se sabe, White descreve o procedimento irônico como um tropo autoconsciente, que se eleva sobre os procedimentos anteriores, tropo no qual o filósofo italiano Vico identificava estágios avançados de pensamento ou revisão do pensamento. A ironia seria um modo, então, de provocar uma virada no pensamento, revisar o que foi dito sob uma ótica embasada naquilo que o pensamento identificador não é capaz de abranger, ou seja, um complemento que é condição da dialética, um complemento que traz o que não se apreende apenas na semelhança, mas somente na percepção *lógica* da diferença.

Segundo nossa interpretação, a estrofe final do poema, onde o talher é *justaposto* à maçã realiza justamente esse movimento complementar, instaurando uma dialética dentro do poema. O procedimento metafórico cessa, e passa a uma justaposição que, *pelo contraste* resultante, incita o pensamento a desenvolver-se também em termos de diferença, e não apenas de semelhança.

5. A dialética entre homem e natureza no poema “Maçã”

A maçã recebe ao final do poema uma leitura dupla na subjetividade do poeta, em *movimentos quase contrários de elevação seguida de rebaixamento*, que entram em tensão. O efeito é forte, não por acaso, e a dialética suscitada é complexa, embora clara: *por um lado* (parafraseando o poema), a maçã é arrancada da idéia de fruto proibido e alegorizada, ou seja, levada a dizer “um outro” (do grego *allos*, outro, e *agoreuien*, falar), a saber, a idéia de vida e fertilidade – que coincide, embora de modo simulado e estético, com seu uso pagão, quase “mítico”, antes da apropriação pela Igreja cristã como fruto proibido; *por outro lado*, a maçã é colocada ao final como *natureza-morta* (algo também notado por Arriguci), o que implica (e aqui nos afastamos do ensaio do crítico) em uma representação da natureza reificada (a representação da natureza-morta desenvolve-se muito e ganha espaço, por exemplo, na pintura holandesa do século XVI e XVII, período de ascensão da burguesia mercantil). Temos, portanto, **duas representações no mesmo poema**, complementares: uma, da maçã como símbolo da fertilidade natural, e outra, da maçã como objeto e produto reificado pronto para o consumo. Nessa leitura temos representações opostas e complementares, portanto: a fruta como fertilidade, vida, e a fruta como natureza-morta a ser consumida, junto ao peso pictórico e histórico desta última forma de representação.

A representação da natureza-morta acompanha uma representação do interior burguês: “desde o século XVI, o gênero tem autonomia, havendo alcançado grande voga no século seguinte, talvez por estímulo do interesse crescente que o espaço interior foi ganhando na vida burguesa” (ARRIGUCI, 1990: 26). A natureza-morta, “ícone da vida privada” (ARRIGUCI, 1990: 26), coloca as frutas como mercadoria (não por acaso, se firma junto ao expansionismo burguês e mercantil): nesse ponto, a imagem em Bandeira é clara, na justaposição do talher ao lado da maçã; essa justaposição ao final do poema implode a dialética na imagem, acrescenta outra face àquela feita antes, pela alegorização da maçã como símbolo da vida e da fertilidade.

É interessante perceber que o início do poema já deflagra e antecipa a dialética que se consuma ao final do poema: “*Por um lado te vejo como um seio murcho/ Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário*”. Os dois versos dão imagens fortes que ressaltam pela metáforização referente ao corpo humano, entrevista na maçã, uma separação que é da maçã, mas também do homem em relação à natureza. A natureza da qual faz parte a maçã é a mesma da qual participa a humanidade

que ali se identifica pela arte do poeta: ambos, portanto, são “murchos”, a maçã e o humano que se metaforiza. Se a maçã enquanto mercadoria não é vista como natureza-morta fresca e atraente, mas sim “murcha”, isso vale para a humanidade que ali se alegoriza, e mais: a própria humanidade pode ser lida como natureza-morta. Já no começo do poema está tratada a reificação da natureza (que é também a reificação do homem).

O verso que se segue a esse início “*És vermelha como o amor divino*” e a estrofe que vem abaixo, “*Dentro de ti em pequenas pevides/ Palpita a vida prodigiosa/ Infinitamente*” caminham em um sentido de *elevação* cada vez maior, até o extremo do “infinitamente”; a alegorização da maçã efetivamente atinge o sublime, passando à representação de uma relação mais geral e abstrata da vida e do “ciclo natural”. Nesse ponto a alegorização atinge um extremo e cessa repentinamente, para passar ao momento seguinte, de análise, sobriedade e diferenciação, na última estrofe, quando a maçã é justaposta ao talher, e poeta e objeto são situados “num quarto pobre de hotel”, descendo à banalidade e materialidade do real.

Frente ao talher, enquanto ferramenta e objeto de cultura, de diferenciação do homem em relação aos animais e à natureza, a maçã “queda simples”. A alegorização da vida presente na maçã se intimida e cessa de uma vez. É apenas frente ao talher que a maçã é “simples”: antes, ela possuía uma cumplicidade com as formas humanas e carregava em si, escondida, a força da vida natural “infinita”. Frente ao talher, ela passa a ser apenas algo a ser consumido, natureza-morta, situada em um inquietante quarto de hotel, indicação de espaço que é também de um tempo transitório, de uma estadia passageira, sem qualquer fixidez.

Esse fecho e essa diferenciação repentina esconde um sentido que o processo metafórico utilizado no poema não consegue negar, apesar de qualquer outra intenção original por parte do poeta: como dissemos anteriormente, a humanização da fruta que ocorre antes (onde cada parte da maçã corresponde a uma parte feminina) coloca a maçã (a natureza) e a humanidade no mesmo plano: o que se diz sobre a maçã vale para o homem também. A reificação da fruta que ocorre ao final é, pela correspondência metafórica elaborada antes, também a reificação do homem. É isso o que garante a estranheza no fecho do poema, uma significação que permanece subentendida, acenando incomodamente ao longe, por trás da aparente simplicidade do procedimento

metafórico. E nisso, nesse significativo não-dito que a lógica identitária não declara, apesar de propiciar, acena a ironia, intencional ou não.

Conclusão

O poema permite uma leitura que não se limite à identificação do poeta ao objeto que alegoriza, mas também um movimento de diferenciação, sob o signo da ironia, tropo da diferença (WHITE, 2001: 22). A justaposição do talher à maçã enseja esse momento e recontextualiza o que aparece antes, bem como a aparentemente banal localização em um “quarto pobre de hotel”, levando a identificação anterior a um novo significado.

Perceber esse momento de diferenciação como procedimento dentro do poema, momento esse de diferenciação *que fala sobre a própria história de diferenciação do homem da natureza* – aprofunda uma problematização que está presente no poema e em sua lógica discursiva e tropológica, e que é essencialmente dialética: a relação entre homem e natureza.

Bibliografia

- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. “Conceito de Iluminismo”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Dialéctica Negativa*. Madri: Ediciones Akal, 2005.
- _____. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- _____. *Kierkegaard: construcción de lo estético*. Madri: Ediciones Akal, 2006.
- _____. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. “Sobre Sujeito e Objeto” e “Notas Marginais sobre Teoria e Práxis”. In: *Palavras e Sinais. Modelos Críticos 2*. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- ARRIGUCI, D. “Ensaio sobre ‘Maça’ (do sublime oculto)”. In: *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BENJAMIN, W. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____ *Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2000.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.

BASTOS, H. J. “As cousas têm aspectos mansos”: *uma Antologia de ameaças da poesia de Manuel Bandeira*. Inédito.

EAGLETON, T. *Ideologia da Estética*. São Paulo: J. Zahar, 1993.

GOLDMANN, L. “Reificação”. In: *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GRAWUNDER, M. Z. *A Palavra Mascarada. Sobre a Alegoria*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1996.

HORKHEIMER, M. *Crítica de la Razón Instrumental*. Madri: Editorial Trotta, 2002.

HUTCHEON, L. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JAMESON, F. “Behiond the Cave”. In: *Marxism and interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.

LUKÁCS, G. “La belleza natural como elemento de la Vida” In: *Estética*. Volume 1. Barcelona –México, D. F. Ediciones Grijalbo, S. A, 1967. p. 296-367.

KIERKEGAARD, S. *Conceito de Ironia. Constantemente Referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora São Francisco, 2005.

SCHOENTJES, P. *La Poética de la Ironía*. Madri: Cátedra, 2003.

WHITE, H. *Trópicos do Discurso*. São Paulo: Edusp, 2001.