

## **Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente**

José Deribaldo Gomes Santos<sup>1</sup>

### **Resumo:**

Este artigo debate o modo como Lukács concebe a diferença entre símbolo e alegoria. O autor húngaro, para tal, apoia-se nas distinções entre o simbólico e o alegórico desenvolvidas por Goethe. Com isso, o esteta magiar estrutura a sua própria concepção de realismo. O realismo, para o esteta de Budapeste, é o que marca a autenticidade artística. Este trabalho opta por um estudo de caráter teórico-bibliográfico. Por meio de uma análise imanente sobre recorte da *Estética* do autor húngaro, o artigo considera que a chamada arte de vanguarda, por se inclinar para uma alegoria vazia de conteúdo, abandona as demandas do drama humano. Esse abandono faz com que a arte moderna, de modo geral, caminhe, por um lado, em direção do conformismo decorativo e, por outro, do inconformismo irracional.

**Palavras-chave:** Alegoria; símbolo; arte moderna.

### **Allegory and symbol: everyday immanence artistically reflected**

#### **Abstract:**

This paper debates how Lukács conceives the difference between symbol and allegory. In order to do that, the author relies on the distinctions between the symbolic and the allegorical developed by Goethe to build his own conception of realism. Lukács claims that Realism is what characterizes artistic authenticity. This is a theoretical-bibliographic study. Based on Lukács' Aesthetics, we sustain that avant-garde art abandons the demands of human drama because it leans towards an empty allegory of content. On one hand, this conducts modern art to flirt with decorative conformism and, on the other hand, irrational non-conformity.

**Keywords:** Allegory; symbol; modern art.

---

<sup>1</sup> Doutor em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Ceará (Uece). *E-mail:* deribaldo.santos@uece.br.

## **Introdução**

O objetivo principal deste artigo é tematizar como Lukács diferencia símbolo de alegoria. O caráter metodológico recai sobre um estudo teórico-bibliográfico. Opta-se, como recurso de análise, por um exame imanente da *Grande estética* de George Lukács, principalmente, sobre o capítulo XVI.

Sobre essa base, o artigo observa que, enquanto a alegoria se aproxima da desantropomorfização, o simbólico aproxima-se ao antropomorfismo. Essa distinção faz uma diferença basilar para a compreensão da estética marxista, dado que a diferença e até a contraposição entre o alegórico e o simbólico possibilitam ao edifício estético criado por Lukács em sua *Grande estética* se aproxima do conceito de realismo – haja vista que, na compreensão do esteta magiar, o realismo não é um entre outros estilos artísticos, senão a marca maior da autenticidade da arte.

Com base em uma análise histórica, que investiga a aparição da alegoria no barroco e na arte contemporânea, o presente artigo conclui, sempre com base nas investigações de Lukács, que a arte moderna se desvia do autêntico realismo. Por se produzir uma dada fragmentação decompositiva nas criações contemporâneas, conseqüentemente, processa-se certo afastamento entre a obra e aquilo que o sujeito real e concreto experimenta no seu cotidiano. A chamada arte de vanguarda, por exemplo, opta por refigurar uma individualidade autônoma e vazia – para ocupar a lacuna individualista aparece o Nada com o objetivo de cumprir o papel principal. O resultado é que, quanto mais resolutamente se remove das obras sua relação com a realidade concreta, mais nitidamente se manifesta a natureza vazia das composições contemporâneas, a exemplo da dita arte de vanguarda.

## **O início do debate: Goethe como parâmetro**

É inegável a dificuldade para se definir arte. A polêmica distinção entre alegoria e símbolo também se depara com muitas complicações. Para enfrentar o desafio de conceituar arte, György Lukács (1966a; 1966b; 1967a; 1967b), apropria-se dos conceitos antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência para aproximar e distanciar a arte da ciência e do cotidiano. Quando precisa desenvolver a polêmica entre alegoria e símbolo, por sua vez, o esteta de Budapeste toma como ponto de partida as investigações de Goethe. Isso se justifica pois, embora essa problemática seja antiga, apenas após as pesquisas de Goethe, tal contraposição ganha acento para o debate nas demais artes. Como enfatiza o húngaro, antes do poeta alemão, o problema era restrito à questão das artes plásticas.

O criador de *Fausto* relaciona a problemática do simbolismo à categoria da particularidade, apoiando sua argumentação sobre a relação entre universal

e particular. Na interpretação do autor húngaro, Goethe vê claramente a grande diferença entre o artista que busca a particularidade correspondente ao geral ou encontra o geral no particular. No primeiro caso, se produz a alegoria. Já a produção do simbólico dá-se quando uma particularidade encontra o geral sem buscar correspondência com ele. Nesse encontro há, porém, a viva captação da particularidade que, ao mesmo tempo, carrega a universalidade.

No livro *Introdução a uma estética marxista*, por exemplo, Goethe é bastante utilizado por Lukács (1978) para indicar a categoria da particularidade como central para a esfera estética. Exatamente no contraste entre alegoria e símbolo, o filósofo húngaro entende residir um dos pontos centrais para a adequada compreensão da estética: o realismo.

Na *Estética* do autor húngaro, importa lembrar, o que garante à arte sua autenticidade é, exatamente, o realismo. Lukács encontra na distinção goethiana entre o alegórico e o simbólico elementos que possibilitam uma melhor aproximação do realismo artístico. Para Lukács (1967b), a tentativa goethiana de opor alegoria ao símbolo apresenta uma importante novidade para o debate estético. O poeta alemão foi o primeiro a indicar que enquanto a alegoria se inclina para o desantropomorfismo, o simbólico tende para a antropomorfização.

Para demonstrar essa oposição, Goethe entende que o simbólico se aproxima da ideia subjetiva e antropomórfica do sujeito pensante. O conceito, por sua vez, acerca-se do alegórico, pois tem caráter desantropomórfico, ou seja, existe com independência da consciência subjetiva. Expliquemos isso melhor:

- O conceito é a imagem refletida na consciência do sujeito;
- A ideia assume a função mediadora entre a imagem e sua aparência, uma vez que a ideia apenas capta, no imediato, a aparência do objeto;
- Disso se desprende que o conceito, por delimitar e definir, procurando aclarar a univocidade desantropomorfizada do objeto, preserva-se na alegoria.

O fato de o conceito tornar-se uma imagem refletida na consciência do sujeito, para Lukács, entretanto, não significa que haja uma superação da alegoria. O autor em tela entende que, em vez de superação, se constrói um abismo entre a reflexão sensível-subjetiva (a ideia) e o objeto concreto (conceito) responsável por gerar o reflexo que, por sua vez, é captado pela consciência do sujeito. Separa-se, assim, a reflexão concreta sentida pelo sujeito e o reflexo conceitual-desantropomorfizador. O resultado desse abismo é que o modo aparentemente sensível da imagem apenas pode surgir do contraste entre o mundo imanente e o transcendente. Como entre o sujeito e o mundo sensível não há identidade, de um lado do abismo temos o objeto mundanamente imanente em sua desantropomorfização; do outro, há o objeto

captado por meio da imagem transcendida de seu conceito.

Sobre esta questão, vale registrar que, na *Grande ontologia*, o esteta marxista adverte que o reflexo do objeto quando chega à consciência subjetiva, o faz como um não-reflexo, logo, nunca é o objeto em-si senão sua representação reflexiva na consciência do ser pensante<sup>2</sup>.

Goethe, não obstante, por abrigar sua reflexão sob os ensinamentos de Schelling e Hegel, ultrapassa o puro idealismo kantiano. Essa ultrapassagem possibilita, como visto, que ele conceba a ideia como uma rica mediação entre aparência e imagem que, por sua riqueza, não se limita, simplesmente, a captar o conteúdo vindo do fenômeno.

Por meio das palavras do poeta alemão, Lukács (1967b, p. 424) assim sintetiza: “Este é o verdadeiro simbólico, no qual o particular representa o geral, não como sombra ou sonho, mas como revelação viva e instantânea do ininvestigável”, do que é inominável. Para o autor magiar, com esses princípios, Goethe define o contraste entre alegoria e símbolo. Ou seja:

A alegoria transforma a aparência em um conceito, e o conceito em uma imagem, mas de tal modo que o conceito deva se manter e se ter na imagem limitada e completamente, e sendo a imagem o verdadeiro interlocutor. O simbólico transforma a aparência em ideia, e a ideia em uma imagem, de tal modo que a ideia é, na imagem, sempre infinitamente ativa e inalcançável, e que, mesmo em todos os idiomas, permanece indizível. (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1967b, p. 424)

Como o objeto é radicalmente distinto da imagem e o conceito, repetindo, é a matriz que gera a ideia, ficam determinadas as relações entre a aparência e a sua reprodução fiel. Em resumo: essa mediação relacional entre a aparência e a imagem empresta as características essenciais para que a imagem seja plasmada na ideia do sujeito.

Por isso, quando Goethe fala de “indecibilidade” ou “inefabilidade” da configuração simbólica, quer ressaltar que é própria da esfera artística o caráter indecifrável, impreciso, inefável, entre outras objetividades indeterminadas. A objetividade da ideia, formulada por Goethe, é, para Lukács, uma formulação filosófica que pode ser aplicada à infinitude extensiva e intensiva do objeto real. No caso estético, o objeto e a ideia não podem se separar, haja vista que tal cisão destruiria o vínculo entre a arte e a vida. No simbolismo, a imagem, por tomar como base a aparência fenomênica, deixa explícita a manifestação da ideia, o que atende à exigência artística da transformação da universalidade em particularidade.

Como a relação goethiana entre natureza e ideia, não se pode separar sem destruir a relação entre arte e a vida. A imagem, que no simbólico explicita a ideia com base na aparência fenomênica, atende à exigência goethiana de

---

<sup>2</sup> Sergio Lessa (1997) publicou instigante ensaio sobre o não-ser do reflexo em Lukács.

descobrir na realidade o universal, transformando-o em particular. Com essa transformação, a particularidade, por ser uma peculiaridade sensível da manifestação dos próprios objetos, alcança a intuição.

Em suma, o simbolismo em Goethe é essencialmente um conceito oposto à alegoria, dado que tem manifestação sensível no sujeito por meio da imagem que se forma antropomorficamente, enquanto a alegoria apenas pode se erguer com base no conceito que, por sua vez, é desantropomórfico.

Com base na iluminação posta sobre a relação entre alegoria e símbolo, em que este ganha acento antropomorfizante e aquela ganha a marca da desantropomorfização, o filósofo magiar sente-se em condições de aproximar o realismo artístico ao simbolismo goethiano.

Começamos pelo fato de que a essência antropomorfizadora da reflexão estética tende a convergir, por um lado, com a concepção de mundo cismundana e, por outro, com a imanência estética da estrutura da obra. Em termos da relação conteúdo-forma, tal convergência tende a produzir um mundo para um ser que existe para ele. Quando essa tendência é autêntica e profunda, abarca o sujeito humano por inteiro. Com base nesse capturar-se por inteiro e pôr o indivíduo em relação com o mundo externo, pode-se afirmar que é impossível ao agente pedestre ser capturado de maneira subjetivista, dado que o mundo criado para ele não seria apropriado se não carregasse em sua imanência a cismundanidade. É justamente a produção de um mundo esteticamente apropriado ao humano que marca a positividade da posição estética. A arte esforça-se por refletir a relação entre o sujeito humano e o mundo em sua verdade objetiva, adequando os desejos, as ilusões, e as imaginações dos humanos ao lugar que lhes corresponde no complexo total da representação.

Esse panorama permite enriquecer o conceito lukacsiano de tipicidade, dado que, por meio da particularidade, o típico assume a função de mediador entre a arte e a vida. Essa mediação possibilita o florescimento da arte como tal, pois reforça suas raízes nas relações essencialmente vitais dos homens e mulheres, o que permite que a arte madura cumpra a importante missão de registrar a autoconsciência da evolução da humanidade.

É preciso problematizar um pouco mais a importância desse registro, pois um dos problemas centrais da existência terrena humana, no curso do cumprimento das tarefas mais importantes, é transformar a privacidade de cada indivíduo não em um obstáculo, mas em um motor. Pela influência que o reflexo estético da conformação da realidade objetiva tem sobre o sujeito humano, a transformação que essa refiguração pratica no imediatamente dado da vida aponta, precisamente, para a transformação da privacidade em exemplaridade típica, ou seja, em particularidade.

Essa tipicidade, ao contrário de aniquilar o pessoal-privado, o supera com preservação, alçando a singularidade pessoal do movimento vital do

humano. A especificidade da positividade estética, com efeito, tem sua natureza no movimento “central” que purifica a generalidade abstrata e, ao mesmo tempo, a privacidade empirista, abrindo caminho para que aquela se encontre nesta e que esta possa se fundir naquela.

### **A alegoria e sua contradição**

Esses são os parâmetros principais para que possamos considerar adequadamente o papel da alegoria no âmbito do estético. Ou seja, dado que o mais importante para o realismo estético é o simbolismo, qual o lugar da alegoria no debate estético?

Para iniciar a problematização, é necessário reconhecer a validade autônoma das formas ornamentais. A ornamentística, conforme descreve Lukács (1966b), motivada exclusivamente pela natureza geométrica de sua formação, mesmo imanente, possui conteúdo abstrato, ‘vazio’ e independente. Apesar dessa “ausência” de conteúdo, no entanto, preserva-se na ornamentística uma capacidade de efeito artístico que, com a evolução da arte, consegue ser independente da transcendência. Esse caráter especial – apenas ele – garante à alegoria um lugar de destaque na conformação estética. Aprofundemos essa questão.

Com o esgotamento da magia, os objetos produzidos sob finalidade mágica perdem o significado transcendente e aparecem como o que são em sua condição de objetos reais. Para exemplificar: um pedaço de madeira, uma pedra, ou outros objetos reassumem suas propriedades de coisa físico-química em-si, abandonam aquela intenção que lhes fora atribuída magicamente.

A situação é mais complicada quando o objeto desse uso transcendente já é em si mesmo mimético. Sobre isso, vale lembrar o debate que o autor traz sobre a mimese primitiva, visto que esse tipo de mimese se comporta com uma marcante neutralidade em relação à transcendência que lhe dá vida. O melhor exemplo é a magnífica mimese das pinturas rupestres do paleolítico, pois nascem, como desenvolvido por Lukács (1966b), provavelmente, a serviço de propósitos mágicos.

Essa é a contradição na qual o problema da alegoria se torna importante, pois o núcleo dessa contraposição baseia-se na essência da posição estética da objetividade. Em outros termos, interessa saber como a discrepância interna entre o “mundo” imanentemente fechado em si mesmo de cada obra de arte, por um lado, e seu conteúdo transcendente, por outro, desdobra-se até se transformar em uma contradição estética. Em resumo: apenas quando há pretensão da arte criar para si um mundo próprio, respeitando as capacidades histórico-materiais de satisfazer tal pretensão, revela-se o problema da alegoria como verdadeiramente real para a esfera da estética.

Esclarecido o ponto de contato entre a alegoria e o estético, para que a argumentação avance um pouco mais, é necessário aclarar o que o autor entende por “mundo” de cada obra de arte.

A mundanidade para a reflexão estética é, no entendimento de Lukács (1966b), precisamente, o desenvolvimento da objetividade conformada até se tornar um determinado em-si. Para o autor, esse processo precisa criar uma estrutura na qual um complexo de objetos, em seu modo aparente-sensível, seja a expressão imediata da essência do que se mostra. Ou seja, em sua totalidade intensiva e extensiva, o complexo de objetos pode ser apresentado aos sentidos humano-pessoais de modo que concentre, no imediato da aparência, o sentido e o significado do conteúdo do objeto de que trata.

Sendo assim, como um retrato de Rembrandt, por exemplo, cria um “mundo” esteticamente conformado e as pinturas rupestres, cuja fidelidade à natureza é, em si, exuberante, não conseguem criar esse “mundo”? Essa mundanidade, problematiza o autor, surge pela conseqüente realização da essência estética das categorias, o que não exige que a obra seja de fato constituída por objetos complexos ligados ou por um único objeto. Ou seja, como a mundanidade das obras de arte é baseada na estrutura categorial acima descrita, bem como no fato de que “cada objeto recebe uma forma artística com a finalidade de que se revele sua própria essência, a essência de suas relações com o mundo externo, como forma aparente imediata de sua mesmidade” (LUKÁCS, 1967b, p. 429)<sup>3</sup>. A mundanidade da obra de arte exige, com efeito, a completa imanência do seu significado; “se apenas um detalhe parece se referir a além desse círculo, esse ‘mundo’ deixa de ser tal e se reduz a uma multiplicidade desordenada ou mecanicamente acumulada de objetos heterogêneos” (LUKÁCS, 1967b, p. 430)<sup>4</sup>.

Assim já se pode responder porque Rembrandt produz um “mundo” esteticamente apropriado ao humano e os caçadores coletores do paleolítico não. O pintor holandês procura atender a uma missão imanente de seu tempo, enquanto os caçadores coletores do paleolítico tinham como missão reproduzir fidedignamente a caça com a pretensão mágica de alimentação garantida (LUKÁCS, 1967b). Esse exemplo aclara que a cismundanidade na concepção de mundo, por um lado, e a imanência estética da estrutura da obra, por outro, “são tendências muito convergentes, cujas direções estão determinadas pela essência conseqüentemente antropomorfizadora do reflexo estético”

---

<sup>3</sup> Na tradução em espanhol: “cada objeto recibe forma artística con la finalidad de que revele su propia esencia, la esencia de sus relaciones con el mundo externo, como forma aparential inmediata de su mismidad”.

<sup>4</sup> Na tradução em espanhol: “con sólo que un detalle parezca remitir a más allá de ese círculo, ese «mundo» deja de ser tal, y se reduce a una multiplicidad desordenada o mecánicamente acumulada de objetos heterogêneos”.

(LUKÁCS, 1967b, p. 438)<sup>5</sup>.

Estando claro qual o problema a ser enfrentado, bem como o que o autor entende por mundanidade, já é possível tratar da seguinte questão: a relação entre mundanidade, alegoria e a categoria do decorativo.

O decorativo na estética, como entende o filósofo magiar, pertence à totalidade concreta das determinações da individualidade de cada obra. É essa categoria que caracteriza a ordem e a vinculação dimensional de todos os elementos da criação; ela reforça e fixa o “mundo” produzido precisamente no ser-para-nós (o para-nós convertido no em-si). Ao fixar esse “mundo”, o decorativo mantém a obra na esfera da estética, pois restringe as tendências que, quando agem sozinhas, podem submeter a natureza da realidade da criação a uma excessiva tensão. O decorativo, conceitualmente, é mais abrangente do que a alegoria.

O mais interessante para a atual problemática é que há momentos em que a representação decorativa pretende expressar um conteúdo. Assim, produz-se o alegórico ou, pelo menos, algo relacionado à alegoria. O decisivo, todavia, para o destino da arte, como entende Lukács (1967b, p. 434), é o encontro “entre a missão social dada pela religião à arte e aos elementos formais do decorativo, nos quais um espaço vazio se manifesta entre a força evocadora sensível, necessariamente debilitada, e a falta imediata de conteúdo”<sup>6</sup>.

Para o nosso autor, a coincidência entre a missão social recebida da religião pela arte e os elementos decorativos fundamenta a eficácia estética duradoura das obras de arte alegóricas de maior repercussão. O único elemento que importa, do ponto de vista do debate estético, é o valor próprio do contexto construído de forma decorativa. Nas palavras do autor: “a questão de se esse contexto, baseado apenas em si mesmo, é capaz de produzir uma evocação estética, mesmo que seja de um tipo debilitado, incompleto” (LUKÁCS, 1967b, p. 434)<sup>7</sup>.

Considerando o decorativo, a justificativa para entender o modo como a representação reflete o drama humano-social, sintetiza-se no seguinte paradoxo: a pretensão transcendente religiosa de possuir objetividade, ou seja, capturar a realidade concreta, ter veredito de verdade. Essa contradição se traduz no fato de uma formação de caráter antropomórfico que não permite comprovação factual pretender adquirir natureza de realidade em-si, de ser

---

<sup>5</sup> Na tradução em espanhol: “son tendencias muy convergentes, cuyas direcciones están determinadas por la esencia consecuentemente antropomorfizadora del reflejo estético”.

<sup>6</sup> Na tradução em espanhol: “la misión social dada por la religión al arte y los elementos formales de lo decorativo en los que se manifiesta un lugar vacío entre la fuerza evocadora sensible, necesariamente debilitada, y la inmediata falta de contenido”.

<sup>7</sup> Na tradução em espanhol: “es capaz de producir una evocación estética, aunque sea de un tipo debilitado, incompleto”

verificável mesmo que a verificação ocorra no mais além transcendente.

Evidencia-se que o debate está postado entre, de um lado, a cismundandade imanente da esfera artística e, do outro, a imagem de mundo transcendentemente religiosa que, apesar de ser antropomórfica, pretende ter caráter de verdade.

A pergunta a ser respondida, para que se possa caminhar sobre essa contradição, é a seguinte: como é o mundo produzido pelo sujeito humano como pátria terreno-social para seu próprio uso? Lukács (1967b, p. 437)<sup>8</sup> responde que essa pátria pedestre não significa “a felicidade imerecida do paraíso, recebida como um dom da graça”. Para o autor, “mesmo quando tem um caráter idílico, quando a pátria perdida aparece como a Idade de Ouro, [ela] significa uma acusação, um estímulo para lutar e trabalhar, para reconquistar o que foi perdido para o presente ou para o futuro” (LUKÁCS, 1967b, p. 437)<sup>9</sup>. Por esse motivo, continua o autor, “a confissão mais profunda dos grandes poetas, desde o coro de *Antígona* até Górkí, é a declaração de que, de todos os seres que realmente existem, o homem é o mais elevado” (LUKÁCS, 1967b, p. 437)<sup>10</sup>.

Filosoficamente, o que pode ser retirado dessa contradição é como as obras vão refigurar o caráter objetivo de tal oposição e suas consequências sobre a concepção de mundo dos homens e mulheres. Não nos esqueçamos de que o elemento que afere autenticidade à obra é sua inequívoca natureza cismundana, que parte do sujeito pedestre e a ele retorna. Isso comprova a convergência entre a cismundandade na concepção do mundo e a imanência estética da estrutura da obra. Para o caso artístico, diferentemente do religioso, a direção da mundandade bem como da imanência é orientada pela antropomorfização da reflexão estética.

Com essa contradição aclarada e com a segurança de que a arte apenas pode cumprir seu papel se for, ao mesmo tempo, cismundana em relação à imagem de mundo e imanente em referência ao fechamento da obra, já se pode voltar ao decorativo.

Quando o princípio decorativo ganha predominância, fica ausente, inevitavelmente, a necessidade objetiva que dá vida a obra. Para que o decorativo seja predominante, falta a dinâmica das relações entre os homens e mulheres, não se vê a tensão do desenvolvimento social do mundo artisticamente configurado, entre outros fatores terrenos. Em outras palavras,

---

<sup>8</sup> Na tradução em espanhol: “la felicidad inmerecida del paraíso, recibida como regalo de la gracia”.

<sup>9</sup> Na tradução em espanhol: “cuando la patria perdida aparece como Edad de Oro, significa una acusación, un estímulo para luchar y trabajar, para reconquistar lo perdido para el presente o para el futuro”.

<sup>10</sup> Na tradução em espanhol: “la confesión más profunda de los grandes poetas, desde el coro de la *Antígona* hasta Gorkí, es la declaración de que, de todos los seres que verdaderamente existen, el hombre es el más alto”.

para suprir a falta da vida concreta na obra, produz-se um sucedâneo que, mesmo sendo em si estético-decorativo, apenas pode ficar na periferia do fator autenticamente artístico, isto é, inclina-se para o pseudoestético.

O decorativo é, como escreve Lukács (1967b, p. 442), “sem dúvida, capaz de produzir um meio homogêneo, mas não pode conferir a verdadeira força produtora de mundos”<sup>11</sup>. Por esse conjunto de fatores, a alegoria é, para o debate estético, uma formação muito problemática. Se por um lado, no alegórico, há a produção de um meio homogêneo, por outro, não se cria um mundo esteticamente conformado, pois essa formação é produto de uma articulação entre a singularidade privada e a universalidade abstrata. A alegoria apenas pode lograr eficácia duradoura por meio da decoração sem conteúdo, ou seja, quando a transcendência original se dissipa sem desaparecer totalmente, deixando no vácuo dessa dissipação, no melhor dos casos, o apelo de um vazio totalmente ordenado decorativamente.

Esse é o processo pelo qual a formação alegórica de conteúdo transcendente atinge artisticamente o objeto mimético, sem, no entanto, ser capaz de desenvolver a consumação final do objeto com base em sua própria natureza objetiva. Contraditoriamente, atinge o logro artístico sem conseguir produzir um mundo que se feche em torno da obra. Para suprir o vazio de conteúdo, portanto, produz-se um sucedâneo para ocupar esse espaço. Ele se chama princípio decorativo. Tal sucedâneo, ao ser criado, não permite que a privacidade humano-pessoal seja liberada ao ponto de atingir a sua superação; não permite, por meio da mediação da particularidade, o seu autodesdobramento na configuração de personagens e relações tipicamente humanas.

O privado permanece privativo, pois todas as forças modeladoras que alcançaram uma ordem estética, ou mesmo pseudoestética, por não acessarem o conteúdo vitalmente humano, não encontram as mediações necessárias para se confrontar com o mundo concreto. O máximo que se alcança é uma mediação puramente formal que, por meio de universalidades abstratas, vincula-se mecanicamente àquela privacidade singular.

Todo esse debate deixa claro que a missão social religioso-teológica cobrada à arte não pode ter um objeto terreno. A cobrança feita ao complexo artístico pelo religioso é, com efeito, transcendente e abstrata, além de intensamente hiperdeterminada. Essa hiperdeterminação é derivada da fixação além-vida, que, por sua vez, é prometida pela religião aos seus antropomórficos crentes. A missão social assim cobrada, naturalmente, não permite o desdobramento e desenvolvimento da arte em sua fecundidade.

A missão social do complexo artístico, vale a pena repetir, é o registro

---

<sup>11</sup> Na tradução em espanhol: “es sin duda capaz de producir un medio homogêneo, pero no puede dar verdadera fuerza productora de mundo”

da autoconsciência humana. A luta libertadora da arte para se tornar um complexo substantivo é, portanto, a pugna por assegurar que a arte situe seu ponto central entre a determinação geral do conteúdo e a livre mobilidade da forma. Sem essa mobilidade, o complexo artístico fica preso e, sem a liberdade de se movimentar, não tem como cumprir sua missão social. Por isso, é tão importante definir a decisiva distinção entre a alegoria e o símbolo, e mais: precisar a vinculação dessa diferença em relação à missão social que cabe a arte.

Especificados os caracteres principais da distinção entre a alegoria e o símbolo, diferenciando-se a oposição qualitativa dessa distinção, aclarar-se-á a maneira pela qual a missão social recebida pela arte impõe sua validade. Afinal, a referência rigidamente prescrita de todos os detalhes a um conteúdo transcendente, como solicita a religião à arte, “impede tanto o desdobramento autônomo da objetividade que há de receber forma, quanto a adaptação sutil das formas e dos conteúdos artísticos às necessidades sociais concretas, que se encontram em permanente alteração” (LUKÁCS, 1967b, p. 447).

O filósofo registra que os efeitos da aguda crise entre a Reforma e a Contrarreforma abriram as portas para a produção definitiva do realismo moderno. A aguda crise religiosa, ao menos em seus princípios fundamentais, cria o caminho para a liberação da arte do âmbito do religioso. Esse processo, insiste o autor, abre as veredas para o realismo que conhecemos hoje. Não se pode cair na tentação, contudo, de que o pugilato libertador da arte tenha sido concluído e que o complexo artístico navega em céu de brigadeiro. Isto é um engano!

### **Alegoria no barroco: alguns achados de Walter Benjamin**

A luta da arte para ser independente da religião continua um problema no presente. As necessidades religiosas contemporâneas, porém, são diferentes das vivenciadas na Antiguidade e no Renascimento. Hoje, somente uma minoria de artistas importantes apresenta uma conexão religiosa no sentido tradicional. A missão confiada à arte pelo papa Gregório Magno, para ficarmos com o exemplo da Idade Média, concede determinada margem de manobra aos realizadores. Esse espaço de labilidade e de certa elasticidade encoraja os produtores a converterem suas obras em motivação humano-social.

O que se convencionou chamar de vanguarda artística, por exemplo, nasce essencialmente com base nas necessidades religiosas contemporâneas. Esse estilo, como entende Lukács (1967b, p. 457) “é antes uma expressão artística de um individualismo anarquista e niilista”<sup>12</sup>. Todavia, “ainda menos

---

<sup>12</sup> Na tradução em espanhol: “El arte de vanguardia es más bien expresión artística de un

se pode falar, hoje, em sujeição do conteúdo artístico, da finalidade artística, ao sistema de dogmas de uma determinada igreja” (LUKÁCS, 1967b, p. 457)<sup>13</sup>. Por isso, é óbvio para o autor, que a dita vanguarda artística tem muito pouco ou nada a ver com a religião no sentido das correntes que atuavam no período medieval.

Walter Benjamin (1984), em sua análise sobre o barroco, dota o esteta húngaro dos elementos necessários para tratar da questão da influência da alegoria na arte contemporânea e conseqüentemente da vanguarda artística. Para Lukács, a interpretação do barroco empreendida pelo filósofo alemão vai além de um contraste com o classicismo. Esse entendimento indica que a problemática da arte contemporânea, especialmente as denominadas vanguardas artísticas, não pode ser simplesmente equacionada na esfera do contraste em relação ao período clássico ou renascentista.

Benjamin não cai na sedução de analisar a tematização seguindo as correntes ecléticas. Ele opta por aderir ao princípio artístico geral. Com esse pressuposto em tela, o autor entende que o exaltado estatuto desfrutado no Renascimento é abalado pelo seguinte processo: “O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca.” (BENJAMIN, 1984, p. 198) O resultado desse processo é que, por um escrúpulo religioso, o cultivo artístico é relegado às “horas vagas”. Disso se desprende, ainda segundo o filósofo da Escola de Frankfurt, o seguinte: “ao se representar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total”, a alegoria torna-se o contrário polar do símbolo, por isso mesmo, contudo, sua igualdade. O autor ainda adverte que qualquer personificação alegórica – personificação do mundo das coisas – obscurece sua missão social. Ou seja, “dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas” (BENJAMIN, 1984, p. 209).

Leiamos a síntese do filósofo alemão cujos elementos são debatidos pelo esteta magiar:

Essa circunstância nos conduz às antinomias do alegórico, cuja discussão dialética é incontornável, se quisermos de fato evocar a imagem do drama barroco. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os

---

individualismo anarquista y nihilista”.

<sup>13</sup> Na tradução em espanhol: “y aun menos puede hablarse hoy de sometimiento del contenido artístico, de la finalidad artística, al sistema de dogmas de una iglesia determinada”

santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas. (BENJAMIN, 1984, pp. 196-7)

Sobre esse debate Lukács (1967b, p. 462)<sup>14</sup> escreve que “Benjamin chama a atenção para o fato de que a consideração alegórica se baseia, em última análise, em uma perturbação que decompõe o comportamento antropomorfizante com o mundo”.

Aqui, devemos relembrar o seguinte: como o reflexo antropomórfico, para a *Grande estética* de Lukács, é a base da reflexão estética, a missão de desfetichizar a realidade apenas pode ocorrer sobre tal base. Do mesmo modo, pode-se anotar que, como a atmosfera produzida pelo alegórico barroco expõe o mundo religioso desprezando a singularidade privada (ao mesmo tempo em que a preserva), produz-se, uma tendência a desfetichização. Isso ocorre porque um elemento desfetichizado é necessariamente composto de suas qualidades e de seus detalhes, o que oportuniza que a coisa apareça imediatamente como é, ou seja, no mero ser-assim de dada singularidade privada, portanto, sem fetiche.

Como se explica, então, esse processo de purificação da personalidade singular privada? Do seguinte modo: quando se aprofunda a relação interna entre a aparência e a essência, entre o detalhe e o conjunto objetivo, em que se processa uma articulação entre a totalidade e o detalhe, há a elevação daquela singularidade privada, que, por meio do movimento depurador da particularidade, alcança o patamar do típico. Como a desfetichização, na obra, dá-se por intermédio da superação com conservação da singularidade privada, conclui-se que se processa o desfetiche. Para que isso ocorra, isto é, para que o objeto seja racionalmente organizado na relação entre uma totalidade e o detalhe, não obstante, é preciso que o detalhe possua um caráter sintomático referenciado à essência, que, por sua natureza, possa revelar a substancialidade do objeto.

Não se pode esquecer, contudo, de que a completa nulidade do detalhe anula conseqüentemente a objetividade concreta plasmada na alegoria. Isso acarreta, aparentemente, uma aniquilação radical de toda a privacidade singular. Não nos deixemos, todavia, levar somente pelas aparências. Como enfatiza Benjamin (1984, p. 256), dessa completa nulidade do detalhe, é óbvio que “a alegoria sai de mãos vazias. O Mal em si, que ela cultivava como um abismo perene, só existe nela, é pura e simplesmente alegoria e significa algo

---

<sup>14</sup> Na tradução em espanhol: “Benjamin llama la atención sobre el hecho de que la consideración alegórica se basa en última instancia en una perturbación que descompone el comportamiento antropomorfizador con el mundo”.

de diferente do que é”. E o que, de fato, é esse Mal? O filósofo alemão responde: ele é exatamente o não-ser daquilo que ele ostenta ser. Explicando em outros termos, pela natureza da essência dessa classe de aniquilação, ao mesmo tempo em que se processa uma nulidade, carrega-se sempre determinada eternização. Isso quer dizer que coisas e detalhes, quando são intercambiáveis e articulados, não podem ser superados completamente no ato de superação. A superação ocorre apenas em seu concreto ser-assim. O ato de superação refere-se, especificamente, à sua qualidade de se voltar para cada caso singular privado, repondo no lugar de cada caso dado algo que, pela sua estrutura interna, é exatamente do mesmo valor.

Como resume o marxista húngaro, o substituído reaparece na privacidade singular, agora sob uma forma substituída por outra da mesma magnitude. Esse tipo de superação da privacidade é, segundo Lukács (1967b, p. 463)<sup>15</sup>, o mesmo que sua reprodução total, pois “se mantém assim em toda concepção ou representação alegórica, e não está em contradição alguma com a natureza religiosamente fundamentada desses procedimentos”.

Quando a base de interpretação do barroco se ancora nas investigações benjaminianas, é preciso considerar a seguinte novidade: na medida em que a iluminação transcendente é executada sem possuir um conteúdo religioso concreto, as refigurações são carregadas com o próprio Nada. Ou, como disse Benjamin (1984, p. 207), o não-ser daquilo que ostenta, “pois a alegoria é (...) o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite”. Para este autor, não há ilustração melhor para a fragilidade da criatura humana do que o fato de os viventes estarem também sujeitos a essa imensa fragilidade. No barroco, como constata o filósofo alemão, o Príncipe é o paradigma do melancólico:

Nessa herança imponente que a Renascença transmitiu ao Barroco, e que tinha sido elaborada durante quase dois milênios, a posteridade dispõe de um comentário mais preciso sobre o drama barroco que qualquer outro que possa ser oferecido pela poética. Os pensamentos filosóficos e as convicções políticas, que estão na base da concepção da história como um drama, ordenam-se harmoniosamente em torno desse tema. (BENJAMIN, 1984, p. 165)

Para Lukács, as investigações de Benjamin (1984), por terem como base a diversidade fundamental dos modos do comportamento humano diante da realidade, tanto na representação alegórica quanto na simbólica, possibilitam que ele veja na alegoria o estilo específico realmente adequado para a sensibilidade moderna independente de virem do pensamento ou da experiência.

---

<sup>15</sup> Na tradução em espanhol: “se mantiene así en toda concepción o representación alegórica, y no está en contradicción alguna con la naturaleza religiosamente fundada de dichos procedimientos”.

O que Lukács retira de seu diálogo com o filósofo frankfurtiano é o fato de a alegoria começar a perder, progressivamente, sua ligação com a religião cristã. Na contemporaneidade, embora haja vínculo entre a alegoria e o cristianismo, o elo não se assemelha ao período medieval. Na Idade Média, a conexão era determinada com precisão e até mesmo teologicamente. A partir do período moderno, verifica-se que a alegoria encontra afinidade em dois perigosos polos: por um lado, associa-se à certa dose de anarquia e, por outro, aproxima-se à determinada atmosfera fantasiosa. Essa especificidade alegórica moderna inclina a arte para a decomposição formal, que, por sua força dissolutiva, fragmenta a objetividade humana. Essa decomposição, naturalmente, impõe a necessidade de se fortalecer a singularidade privada, uma vez que o sujeito está, cada vez mais, a mercê de si mesmo.

### **Um divertimento melancólico: os novos ingredientes da “vanguarda” artística**

Na guerra e na paz, na frente e na retaguarda, como oficial, assim como médico, entre acumuladores e as excelências, diante de células de borracha e da prisão, junto de camas e caixões, no triunfo e na decadência, nunca abandonei o transe de que a realidade não existe. (BENN, 1970, p. 26)

No que se refere ao alegórico, precisa ser enfatizado com o autor húngaro, que a aniquilação da realidade imediata, da realidade sensível, é a essência da alegoria. A velha alegoria, contudo, por ser determinada por uma transcendência religiosa, baseada sobre o sobrenatural-celestial, tinha a missão de humilhar a realidade terrena, encaminhando o ser pedestre à completa nulidade.

Apesar de a arte contemporânea dissolver o alegórico transcendentemente mítico-religioso, cujo resultante é refigurar o Nada, é possível encontrar produções que sejam capazes de cumprir com a missão artística de desfeticizar o manto que encobre o cotidiano. Naturalmente, que esse encontro é cada vez mais difícil. Como registrado por Lukács (1965), o caráter da arte garante que sempre existirão ilhas de criações autênticas, o que reforça que esse artigo não tem interesse de estimar determinados produtos da arte. O interesse da exposição, com efeito, é apontar as principais tendências artísticas que representam a expressão do individualismo de natureza anárquica e nihilista.

A chamada arte de vanguarda, por exemplo, concentra em seu modo de manifestação elementos característicos dessa natureza individualista. De importância substancial, esses sintomas, contraditoriamente, não podem escamotear o seguinte fato básico: “as experiências subjacentes à maioria dos grandes e característicos produtos da arte de vanguarda provêm de

necessidades religiosas, porque também sua configuração formal é determinada pelo conteúdo dessas experiências” (LUKÁCS 1967b, p. 457)<sup>16</sup>.

Há de se considerar que a concepção de mundo que abraça o que se convencionou chamar arte de vanguarda não constitui nenhuma novidade no debate filosófico ocidental. Desde Berkeley, sustenta Lukács (1967b), que esse idealismo fragmentador do sujeito, que o solta ao Nada, domina a forma de pensar, tornando-se o pensamento oficial do capitalismo imperialista. As consequências que são inferidas com base nessa corrente epistemológica são o que constitui a inovação contemporânea. Antes, como registra o autor húngaro, essa doutrina epistêmica não alcançava grande influência sobre a reflexão científica, tampouco sobre a artística. Um exemplo de como esse idealismo subjetivista encontra a arte, negando completamente a realidade ao dissolver sua unidade material, é a atitude do poeta alemão Gottfried Benn. Para Lukács (1967b), esse escritor toca diretamente no núcleo da problemática, pois ao declarar que nunca abandona o “transe de que a realidade não existe”, aponta para a base ideológica imediata de como a chamada arte de vanguarda lida com o mundo real. A atitude do poeta deixa clara a decomposição da vida humana interior em fragmentos heterogêneos.

Quando essa decomposição fragmenta o sujeito humano, fazendo-o em pedaços e sem conexão entre as partes, o indivíduo privado renuncia conscientemente à potência de desenvolvimento do seu ser, o que o impulsiona – mesmo que apenas em potência – para alcançar um patamar além da mera singularidade privada. Despedaçado e sem conexão com a universalidade, o vivente terrestre apenas pode valorizar e desenvolver as forças e as capacidades parciais da personalidade privada. Tal decomposição, todavia, não existe objetivamente. Sua existência é, com efeito, apenas imaginária, não real. De todo modo, essa dialética decompositiva fragmenta o ser social de modo que ele se sinta conscientemente – mesmo que apenas na imaginação – separado e autônomo. Essa fragmentação funciona como a trava que mantém intacta a preservação das singularidades privadas. Lamentavelmente, esse jogo de “esquizofrenia” tem amparo em todos os campos da cultura. Esse elogio à decomposição interna que nega a realidade torna-se, para os interesses práticos do capitalismo imperialista, um instrumento de extrema utilidade.

Para Lukács, a cínica sinceridade de Benn, mais uma vez, exemplifica exemplarmente o conforto privativo que o sujeito despedaçado pensa ter ao valorizar a fragmentação de sua personalidade privada: “Hoje e aqui sem generalidades nem desejos siderais; esse é um bom fundamento da vida dupla, e minha própria vida dupla tem sido sempre muito agradável, inclusive cultivei

---

<sup>16</sup> Na tradução em espanhol: “a la mayoría de los grandes y característicos productos del arte de vanguardia proceden de necesidades religiosas, por lo que también su configuración formal está determinada por el contenido de dichas vivencias”.

conscientemente em toda a minha vida” (BENN *apud* LUKÁCS, 1967d, p. 469)<sup>17</sup>. Como conclui Lukács (1967b, p. 470): “Com tudo isso, o caminho da alegoria hoje tem uma direção diferente da que era dominada pelas formas religiosas da vida”<sup>18</sup>. O pensamento, a obra e a atitude de Benn, sintetizam o “divertimento do melancólico” da arte contemporânea.

O filósofo húngaro relembra como funciona a alegoria na religião e na arte contemporânea. No complexo religioso domina uma transcendência universalmente considerada, existente na sua verdade, que produz a degradação da independência dos objetos cismundanos até que se tornem meros emblemas de um sentido alegórico. Na arte contemporânea, por sua fragmentação decompositiva, esse processo de degradação parte conscientemente e imediatamente do sujeito individual, “o qual coloca individualmente, autonomamente, essa ‘transcendência vazia’, o Nada como um cumprimento paradoxal do vazio assim produzido, como glorificação paradoxal do campo de ruínas alcançado” (LUKÁCS, 1967b, p. 470)<sup>19</sup>.

Como deixam claras as declarações de Benn (1970), a arte se vincula indissolúvelmente e, ao mesmo tempo, a duas tendências aparentemente contrapostas. Por um lado, há a hostilidade acompanhada da estranheza em relação ao mundo concreto, morada dos sujeitos humanos, por outro, pretende a maior adaptação possível, articulando-a, por sua vez, ao desejo de viver bem nesse mesmo mundo. De modo contrário, nas duas grandes evoluções da arte – uma na Antiguidade e outra que se desenvolve na Idade Média e que tem como resultado o Renascimento –, os mais profundos motivos artísticos e seus tratamentos ideológicos estão condicionados aos problemas mais importantes de cada época. Enquanto na Antiguidade e na Idade Média o descontentamento com a vida presente produz a disposição para transformar o mundo, na contemporaneidade produz-se um inconformismo formal, expositivo-intelectual, mas que é indiferente às questões vitais da prática humana e que, por isso mesmo, conduz finalmente ao conformismo melancólico que conforta, cuidadosamente, aquela exposição intelectual sem conteúdo universalmente humano<sup>20</sup>.

O significado alegórico que nasce nessa base tem como atitude desprezar a crítica ao mundo concreto. Ao se criticar concretamente as conexões reais, possibilitando seus desvelamentos, ou seja, o que se esconde

---

<sup>17</sup> Tradução em espanhol: “Hoy y aquí, sin generalidades ni impulsos sidéreos; éste es un buen fundamento de la doble vida, y mi propia vida doble me ha resultado siempre muy agradable. No he dejado nunca de cultivarla conscientemente”.

<sup>18</sup> Tradução em espanhol: “Con todo esto el camino de la alegoría tiene hoy una dirección distinta de la que tuvo em tiempos dominados por las formas religiosas de la vida”

<sup>19</sup> Tradução em espanhol: “el cual pone individualmente, autónomamente, esa «trascendencia vacía», la Nada como cumplimiento paradójico del vacío así producido, como glorificación paradójica del campo de ruinas conseguido”.

<sup>20</sup> *A vida dupla*, de Benn (1972), por exemplo.

em suas entranhas mais profundas, negar-se-ia a retórica da realidade baseada na incapacidade de dominar os verdadeiros problemas decisivos. Essa retórica embasada no individualista niilista é, exatamente, como aponta Lukács, a marca da arte contemporânea. Como entende Lukács (1967b, p. 471)<sup>21</sup>: “Tratando-se do cubismo ou do futurismo, do surrealismo ou da arte abstrata, a destruição dos fenômenos e da objetividade essencial ativa nos mesmos tem sempre seu lugar, de um lado ou de outro”<sup>22</sup>.

Não há como concluir sem fazer referência à natureza especificamente decorativa da arte contemporânea. Como visto, a arte alegórica procura no decorativo um sucedâneo para o “mundo” esteticamente conformado, ou seja, para a mundanidade. Mesmo que o princípio decorativo, em comparação à objetividade concreta criadora de mundo, seja abstrato, ele tem como função organizar artisticamente a bidimensionalidade, que na alegoria fica estagnada. Na alegoria-decorativa, no entanto, de um modo ou de outro e com maior ou menor intensidade, preservam-se restos de objetividade que foi eliminada. Essa preservação reflete exatamente a missão social que deu vida àquela essência decorativo-alegórica.

Para Lukács, quando a arte que se diz de vanguarda se limita à bidimensionalidade pura, mesmo quando elimina toda aspereza concreta através do desenho geométrico, ainda assim, a obra acabada não pode ser considerada um retorno ao antigo ornamento geométrico. Aqui se impõe, inequivocamente, um princípio decorativo de especificidade moderna. Quanto mais vigorosamente esse princípio é imposto, continua o esteta magiar, quanto mais resolutamente ele remove das obras as coisidades concretamente conformadas, mais claramente se manifesta a natureza do significado desse princípio decorativo. O resultado disso é que, mais facilmente, o princípio decorativo moderno consegue se destacar das alegorias e se transformar em uma entidade vivamente independente.

---

<sup>21</sup> Tradução em espanhol: “Trátase del cubismo o del futurismo, del super-realismo o del arte abstracto, la destrucción de los fenómenos y de la objetividad esencial activa en ellos tiene siempre lugar, desde un lado o desde otro”.

<sup>22</sup>Decididamente, para Lukács, tudo isso não esgota a produção estética contemporânea. Algumas adaptações do realismo tradicional aos novos tempos podem ser encontradas também na literatura, a exemplo de Joseph Conrad e Roger Martin du Gard, Sinclair Lewis e Arnold Zweig, entre outras produções. Thomas Mann é, para o húngaro, quem “conseguiu reconstruir em uma grande entidade total realista todos os elementos da vanguarda que são realmente reflexos do atual modo de aparecer a essência, libertos das deformações desses equilibristas experimentais” (LUKÁCS, 1967b, p. 472). Bertolt Brecht seria outro artista que não poderia ser comparado à estranheza vanguardista. Como pensa o esteta magiar, a intenção do dramaturgo alemão, “embarca precisamente no caminho oposto ao da chamada vanguarda” (LUKÁCS, 1967b, p. 472). Essas poucas reações são muito mais ausentes nas artes plásticas contemporâneas. Apenas em uma investigação histórico-materialista específica será possível expor os motivos pelos quais o realismo foi quase que quebrado depois de artistas como, por exemplo, Cézanne e Van Gogh. Há de se questionar também, “por que talentos tão grandes como Matisse, ou criadores tão poderosos quanto Picasso, ficaram tão frequentemente presos em uma experimentação problemática” (LUKÁCS, 1967b, p. 472).

A vida humana, por sua vez, recebe e abriga a irradiação desse princípio de modo que, independentemente que venha do cubismo, do dadaísmo, do futurismo, do surrealismo, ou de alguma corrente aparentada à dita arte de vanguarda, consegue amparo na opinião cotidiana e no senso comum acadêmico. Excluindo-se as sempre bem-vindas, honrosas e raras tentativas, esse amparo consegue se fazer um atraente e confortável bibelô para a sociedade capitalista que enfrenta, como considera Mészáros (2009), uma crise estrutural.

A chamada arte de vanguarda, indiferente que seus produtores tenham ou não consciência disso, por acreditar que atende à demanda do drama humano com seu esoterismo pedante, acaba por alimentar a publicidade mercantil, o comércio destrutivo de produtos artísticos e o terrorismo jornalístico acordado com o capitalismo contemporâneo. O resultado dessa conjunção de fatores caminha de mãos dadas com o sucesso do princípio decorativo que, de um lado, possui essência conformista e, de outro, tem inconformismo irracional. Isso tudo é muito bem demonstrado por meio das palavras de Benn (1970), escolhidas para epigrafar estas considerações finais.

### **Referências bibliográficas**

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENN, Gottfried. *Doble vida y otros escritos*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- LESSA, S. O reflexo como “não-ser” na ontologia de Lukács: uma polêmica de décadas. *Crítica Marxista*, n. 4, pp. 89-112, set. 1997.
- LUKÁCS, G. Tragédia e tragicomédia do artista no capitalismo. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, n. 2, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. 1*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966a.
- \_\_\_\_\_. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. 2*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966b.
- \_\_\_\_\_. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. 3*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967a.
- \_\_\_\_\_. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. 4*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967b.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARX, Karl. *Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro*. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- MÉSZÁROS, István. *A crise estrutural do capital*. São Paulo: Boitempo, 2009.

Como citar:

SANTOS, José Deribaldo Gomes. Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 44-63, jan./jun. 2020.

Data do envio: 5 fev. 2020

Data do aceite: 17 jun. 2020

|   |  |
|---|--|
|  | <p>© O(s) Autor(es). 2018 Acesso Aberto Esta obra está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (<a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR">https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR</a>), que permite copiar, distribuir e reproduzir em qualquer meio, bem como adaptar, transformar e criar a partir deste material, desde que para fins não comerciais e que você forneça o devido crédito aos autores e a fonte, insira um link para a Licença Creative Commons e indique se mudanças foram feitas.</p> |
|---|--|