MIRTES MARINS DE
OLIVEIRA

Apropriação e montagem:
melancolia e utopia

RESUMO

A partir de uma análise das teorias da alegoria e da fotografia, conforme elaboradas por Walter Benjamin, o artigo aponta para as possibilidades dialéticas dos procedimentos de apropriação e montagem como gerador tanto da contemplação melancólica quanto de um impulso utópico na obra de arte moderna e contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Walter Benjamin; alegoria; apropriação e montagem; utopia.

APROPRIAÇÃO E MONTAGEM: MELANCOLIA E UTOPIA

¹ Jorge Ribalta (Barcelona, 1963) é curador, crítico e artista. É, desde 1999, diretor de Programas Públicos no MACBA — Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

² O autor nos lembra que *Iluminaciones* (que inclui *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*) aparece em inglês em 1969 e *Reflections* (que inclui *O autor como produtor*), em 1978. “Pequena história da fotografia” é publicada pela primeira vez em inglês na revista *Screen*, em 1972. Cf. RIBALTA, 2004, p. 12.

³ Também Sarlo reconstrói a sequência de publicações de Benjamin na Argentina, que se inicia a partir de 1967, com diferentes modos de apropriação. Cf. SARLO, 2000, p. 72. No Brasil, o estudo metódico de Gunter K. Pressler faz um amplo levantamento das leituras e das influências benjaminianas. Tais balanços retrospectivos são importantes para a percepção das diferentes formas que a interlocução entre gerações pode assumir.

⁴ Segundo Konder (1999), a tradução “drama barroco” refere-se à *Trauerspiel*, em que *spiel* (jogo) se combina com *trauer* (luto).

A recuperação da contribuição de Walter Benjamin — da qual emerge uma teoria da alegoria e da fotografia —, realizada por parte da crítica pós-moderna, ainda que possa ser questionada, contribui tanto para novas leituras da obra do filósofo quanto para apontamentos qualificados sobre a produção artística contemporânea.

Em um texto esclarecedor a respeito da crítica contemporânea, o curador Jorge Ribalta¹ indica para a importância dos escritos de Walter Benjamin na constituição do debate sobre a pós-modernidade, graças à tradução e à publicação da obra do filósofo no âmbito anglo-saxônico, em fins da década de 60 e início da de 70 do século XX.²

Para Ribalta, é possível verificar que, em certos autores, desenhou-se um mapa conceitual e explicativo para a configuração pós-moderna a partir de noções tais como *perda da aura e impacto da produção massiva no estatuto da obra de arte, teoria da alegoria, poética do fragmento, o menor e o popular* e a atenção para as *descontinuidades históricas*, além da *teoria sobre a fotografia*. Assim, a influência de Benjamin se verificaria na redescoberta e na atualização de suas categorias articuladas em novo contexto, por parte de críticos, especialmente aqueles ligados à revista *October*: Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Hal Foster, Craig Owens, entre outros.

Nessa lista mínima de intelectuais nos quais a influência benjaminiana se faz presente, duas categorias surgem como eixos conceituais fundamentais para a crítica produzida a partir da década de 1980: as teorias da alegoria e da fotografia, que, para Benjamin, fundamentariam a *operação* moderna e contemporânea.³

De forma clara e disseminados a partir da fotografia e do cinema, os procedimentos de apropriação e montagem, que caracterizam a produção artística moderna, são, em Benjamin, desdobramentos diretos dos processos alegóricos.

A teoria benjaminiana da alegoria é apresentada de forma ampla e aprofundada em sua tese de livre-docência recusada pela Universidade de Frankfurt am Main, em julho de 1925: *Origem do drama barroco alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*). No texto, Benjamin trata de peças de teatro alemãs do século XVII, não encenadas, os *Trauerspiele*⁴, em contraposição à tragédia clássica. Para Konder (1999), estudioso da obra do filósofo, Benjamin sustenta

[...] que as duas formas são expressões de dois universos espirituais distintos: a tragédia, através da piedade e do terror, provoca a catarse purificadora, e nela, no palco, um acontecimento único manifesta um conflito que está sendo julgado por uma instância mais alta; o “drama barroco” se passa num palco que não é um lugar real, que é um lugar “dialeticamente dilacerado”, transformado em espaço interno do sentimento, “sem nenhuma relação com o cosmo”. O “drama barroco” pressupõe espectadores inseguros, submergidos na iminência do movimento da história, condenados a refletir melancolicamente sobre problemas insolúveis; a “instância mais alta” não é a mais competente para formular julgamentos claros, os valores absolutos estão morrendo. Por isso, os “dramas barrocos” recorrem a uma ostentação que era desnecessária para a tragédia clássica: como seu nome indica, os *Trauerspiele* precisavam corresponder às expectativas de seres humanos enlutados.⁵

Os *trauerspiele*, explica Benjamin, têm como fundamento narrativo a alegoria. Do ponto de vista da etimologia, *allegoria* significa, em grego, dizer o outro substituindo o termo *hypónoia*, que indicava *significação oculta, utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais.*

Na contemporaneidade, a alegoria nos chega como herança do debate romântico, que tem início ao final do século XVII e opunha alegoria e símbolo, com uma clara desqualificação da primeira. Carlos Ceia⁶ aponta para o caráter pouco científico da crítica romântica, que cristalizou a compreensão que se tem sobre a alegoria desde então.⁷

No contexto marxista “ortodoxo” alemão da década de 1930, no qual o pensamento de György Lukács era o paradigma, o debate ressurgiu reafirmando a desqualificação da alegoria e a superioridade do símbolo, apresentado

[...] com uma concepção de arte progressista como visão totalizadora do real, sua função constituindo-se justamente em saber exprimir a organização dessa realidade aparentemente caótica. Lukács transforma, mas na verdade retoma o ideal de universalidade e de harmonia da arte clássica, opondo-se às tendências da arte moderna à desestruturação e à fragmentação, encarando-as como um reflexo do individualismo burguês, incapaz de ultrapassar seu ponto de vista limitado a fim de alcançar uma visão de conjunto da realidade e das leis que a governam.⁸

5

KONDER, 1999, p. 35.

6

Carlos Ceia (1961) é escritor português. É professor associado da Universidade Nova de Lisboa e diretor de seu Instituto de Línguas.

7

CEIA, 1998, p. 1.

8

GAGNEBIN, 1982, p. 47.

Dentro desse sistema de oposições, o símbolo proporcionaria uma *unidade harmoniosa de sentido*, seria *sinônimo de totalidade*, de *clareza e de harmonia*. Já na relação alegórica, o elo entre imagem e significação é *arbitrário, fruto de uma laboriosa construção intelectual*.⁹ Para Gagnebin, a alegoria, na concepção benjaminiana é a *reabilitação da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna*, rompendo com as recorrentes interpretações nostálgicas que recaem sobre o pensamento benjaminiano.¹⁰ Exatamente o que buscou Benjamin foi, a partir da chave explicativa em um mesmo alicerce marxista de Lúkács, recuperar o procedimento alegórico.

A partir de *A origem do drama barroco alemão*, a obra de Benjamin debate o antagonismo entre os procedimentos da alegoria e do símbolo, apontando para a legitimidade da alegoria na modernidade: seu o caráter *arbitrário, deficiente e conceitual*, longe de uma qualidade negativa, definiria a arte moderna.¹¹ Benjamin recupera a alegoria como um antídoto contra o mito – presente de maneira veemente nas propostas do nacional-socialismo –, incorporando-a em sua escrita.¹²

Os momentos históricos nos quais a alegoria se apresenta como forma legítima – barroco e modernidade – indicam diferentes motivos para sua recorrência. A alegoria barroca se instaura em meio às lutas sangrentas em torno de disputas religiosas do período e na percepção da desintegração dos objetos e do ser, gerando a melancolia paralisante. No contexto da análise benjaminiana, a partir do capitalismo do século XX e da ascensão do nazismo, re-instaura-se a melancolia, agora pela percepção do mundo desqualificado em mercadorias (objetos e homens).

A operação alegórica tomou uma nova configuração com a invenção da fotografia ainda no século XIX, porque agora sua força de ocultamento – que está na origem da fotografia, como montagem – se fundamenta, contraditoriamente, na conexão com o real.

Se a alegoria pictórica, anterior à fotografia, é pura representação, a alegoria fotográfica é, ao mesmo tempo, representação e apresentação. A partir de uma operação alegórica, muito da produção dos artistas nos séculos XX e XXI é uma mescla de crítica raivosa ao sistema e, ao mesmo tempo, contém forte carga utópica.

A fotografia aparece no contexto da obra de Benjamin como resultado de um processo cada vez mais sofisticado de utilização dos meios mecânicos para a produção e a distribuição de imagens. Análogo aos modelos de produção de mercadorias no capitalismo, o processo fotográfico de produção de imagens é o modelo mais acabado no sentido de um rompimento com a possibilidade de experiência do real geradora de instantes auráticos. Essa impossibilidade se dissemina em função da inexistência de objetos únicos (em virtude da produção em massa), mas também na incapacidade do homem moderno em manter experiências significativas em uma vida permanentemente em choque: aquela na cidade moderna.

⁹ GAGNEBIN, 1982, p. 47.

¹⁰ Idem, 2007, p. 39.

¹¹ Idem, 1982, p. 48.

¹² O autor, de fato, aponta para a distorção do conceito de símbolo procedida pelos românticos. Cf. BENJAMIN, 1984, p. 182.

Uma vez que a reprodução em massa chega à fotografia ou à reprodução de sons, chega ao território da arte, e o artista, como aponta Baudelaire já no século XIX, também vai ao mercado, como produtor e mercadoria; portanto, sem resquício de sua suposta aura.¹³

A invenção da tecnologia fotográfica cumpriu a plena realização de um projeto do Renascimento de organização, entendimento e dominação do mundo sob a égide de analogia ao real. Assim, uma grande parte das fotografias documentais do século XIX forma um imenso mostruário de paisagens exóticas, edifícios, paisagens, etc. coletados como demonstração da conquista e da expansão de mundos em realidade, mercados. O gesto documental, que recorta possíveis realidades, é, ele mesmo, resultado de memórias escolhidas, narrativas ficcionais e proposição de novos espaços. Afinal, já nas fotografias do século XIX que registram as cidades, a busca do ângulo que privilegia determinadas narrativas – portanto, elege e recorta – se faz claramente presente. Nos álbuns fotográficos, tão frequentes nos primeiros tempos da fotografia, como não considerar a linearidade das imagens uma montagem segura para percurso do espectador, um roteiro pré-cinematográfico enfatizado, muitas vezes, pela legenda confirmadora? Como aponta Ades¹⁴, desde as primeiras experiências fotográficas, o princípio processual da fotografia surge de forma clara: a manipulação. Talvez o termo manipulação seja forte, mas como classificar as deliberadas escolhas do fotógrafo? Recortes emoldurantes, ângulos de tomadas, o que fica e o que deve ser evitado na foto – isso se ficarmos apenas do âmbito de decisões do fotógrafo. Necessário também considerar o aparato cenográfico que compunha a pose, que, apesar de servir como um apoio para as contingências impostas pelo meio fotográfico, logo transforma-se em apoio simbólico para a elaboração de uma memória escolhida, entre tantas outras.

O olhar benjaminiano, que articulava a alegoria como forma artística moderna por excelência, certamente vislumbrou na fotografia a conexão. Testemunha da produção surrealista, dada e construtiva, pôde observar a proposta de montagem tanto de imagens de sonho como de proposição de novos mundos, que não estava fora do projeto político das vanguardas.

A produção de mundos e a crítica à vida na cidade capitalista são desenvolvidas por vezes de forma radical, via fotomontagem, desde Dada aos experimentos construtivistas e de propaganda revolucionária. Um caso especial, voltado para uma construção de imaginário no sentido da utopia, é o estudado por Dawn Ades, de Paul Citroën, com suas séries *Cidade* (1919) e *Metrópolis* (1923), considerado uma possível influência para o filme de Fritz Lang.¹⁵

A fotografia como *meio* e como *artefato* talvez seja menos importante do que a fotografia como *procedimento* de recorte, apropriação e montagem, procedimento alegórico. Mas, se a fotografia ainda era originária e tributária dos processos do

¹³ A reconfiguração da função do artista na vida moderna está explícita na poesia em prosa de *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa, em especial no famoso *A perda da auréola*. Cf. BAUDELAIRE, 1995, p. 137.

¹⁴ ADES, 2002.

¹⁵ Ibidem

Renascimento, colocando-se ainda na lógica da janela para o mundo, o cinema configura a junção entre tecnologia e procedimento de apropriação e montagem.

Na arte contemporânea, é provável que a alegoria, como procedimento, apresente-se na recorrência ao intertextual, em sua produção e fruição. Os apontamentos de Benjamin se revelam agudos e contribuem, em sua condição de obra interrompida, como estímulo para um pensamento sem lugar fixo, longe do estabelecido. O procedimento alegórico é melancólico porque fragmentado, inibidor da utopia, mas também o motor da apropriação e da montagem, instaurador da imaginação.

A recuperação da alegoria para a crítica contemporânea se faz de forma pontual por meio de dois textos de máxima importância: *The allegorical impulse: toward a Theory of Postmodernism*, de Craig Owens, publicado em 1980 em *October*¹⁶; e *Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art*¹⁷, de Benjamin Buchloh, ainda que os mesmos autores (e outros ligados à *October*) tragam a teoria da alegoria benjaminiana como pano de fundo permanente. Em ambos os textos, a alegoria, como atitude, técnica, percepção e procedimento¹⁸, revela-se nas manifestações artísticas contemporâneas. Definitivamente, o que Owens e Buchloh propõem é a recuperação da alegoria – trabalho já iniciado por Benjamin –, agora sem qualquer resquício de sua valoração em relação ao símbolo, negativa, mas como única chave interpretativa possível da produção contemporânea:

*Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization—these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single, coherent impulse, and that criticism will remain incapable of accounting for that impulse as long as it continues to think of allegory as aesthetic error.*¹⁹

¹⁶ OCTOBER, vol. 13. (Summer, 1980), pp. 58-80.

¹⁷ ARTFORUM, N.York, v. 21, n. 1, p.43-56, september 1982.

¹⁸ Segundo a formulação de Owens, 1980, p. 68.

¹⁹ OWENS, 1980, p. 75.

Escritas na década de 1980, tais indicações continuam a fazer sentido para a crítica contemporânea, mesmo que novas questões se coloquem. Proporcionadora de melancolia e de perda de sentido utópico, é possível proceder a análise da alegoria de forma não dialética e aceitar que não traga, em si, também a possibilidade imaginativa de proposição de novos mundos?

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. Fotomontaje. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimientos alegóricos: apropiación y montage en el arte contemporáneo. In: PICAZO, Glòria; RIBALTA, Jorge. Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. Matraga, n. 10, agosto de 1998. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Os cacos da História. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Encanto Radical).
- _____. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MERQUIOR, José Guilherme. Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- OWENS, Craig. The allegorical impulse: toward a Theory of Postmodernism. October, v. 12, p. 67-86, Spring, 1980. Disponível em: <<http://mafineartcontemporarypractice.files.wordpress.com/2010/01/the-allegorical-impulse-toward-a-theory-of-postmodernism.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2010.
- _____. The allegorical impulse: toward a Theory of Postmodernism. October, v. 13, p. 58-80, Summer, 1980. Disponível em: <<http://www.bard.edu/graduate/mfa/summer/readings/documents/AllegoricalImpulsePart2.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2010.
- RIBALTA, Jorge (Ed.). Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- SARLO, Beatriz. Siete ensayos sobre Walter Benjamin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

Doutora e mestre em Educação: História, Política e Sociedade (PUC-SP) e graduada em Artes Plásticas (USP). Coordena e é docente do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina (SP). É coeditora da revista *marcelina*.