

## **RECONFIGURAÇÕES DO ALEGÓRICO NO CONTEMPORÂNEO: LEITURA ANACRÔNICA**

*Milena de Lima Travassos*

“Ao passo que o romantismo, em nome do infinito (da forma e da ideia) intensifica em sua crítica a força da obra de arte acabada, o olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante”.

Walter Benjamin

“Justapor uma pessoa a um ambiente ilimitado, confrontá-la com um número infinito de pessoas que passam perto e longe dela, relacionar uma pessoa ao mundo inteiro: é esse o significado do cinema”.

Andrei Tarkovski

### **RESUMO**

Por meio do conceito de alegoria, teorizado pelo filósofo alemão Walter Benjamin, o cinema do diretor russo Andrei Tarkovski, especificamente nos filmes *O Espelho*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O Sacrifício*, é “lido” em uma tradução criativa em constante movimento, em que se destacam as noções de memória, percurso, aura-alegoria e redenção.

**Palavras-chave:** Tarkovski. Cinema. Alegoria. Imagem. Linguagem.

### ***RECONFIGURATIONS FROM ALLEGORICAL IN CONTEMPORARY: READING ANACHRONISTIC***

#### **ABSTRACT**

*Through the concept of allegory, theorized by the German philosopher Walter Benjamin, film director Andrei Tarkovsky Russian, specifically in the films *The Mirror*, *Stalker*, *Nostalgia* and *The Sacrifice*, is "read" in a translation creative in constant motion, on which stand the notions of memory, way, aura-allegory and redemption.*

**Keywords:** *Tarkovsky. Cinema. Allegory. Image. Language.*

Milena de Lima Travassos é doutora em Comunicação pela ECO UFRJ. Professora das Faculdades Integradas Barros Melo (Olinda-PE) nos Cursos de Cinema, Fotografia e Artes Visuais. Brasileira, residente em Olinda – PE. Email: [milena.travassos@gmail.com](mailto:milena.travassos@gmail.com)

## 1 A alegoria e o contemporâneo

A alegoria é o conceito chave desse artigo. O método de análise alegórica interessa por diferir de uma análise organicista da obra atribuída ao símbolo, que pressupõe a harmonia plena do signo e significado. Na alegoria a fragmentação, a montagem, a irradiação de sentido ganham lugar. Visando uma melhor compreensão do conceito de alegoria destacarei algumas de suas características principais tendo como alicerce o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin.

A reflexão contemporânea sobre a alegoria, assim como a ideia moderna desse conceito tem, sem dúvida, como ponto de partida a pesquisa de Benjamin sobre o drama barroco alemão<sup>1</sup>. Benjamin assume a tarefa de evidenciar a “origem” do uso moderno da alegoria, para tanto, tem em seu percurso o desafio de indicar e problematizar o verdadeiro lugar em que tal uso moderno da alegoria se produziu. Esse lugar não deriva do conceito de símbolo como, erroneamente, queria a tradição teórica do classicismo e do romantismo<sup>2</sup>. Em seu controverso livro *Origem do drama barroco alemão*<sup>3</sup> (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*), Benjamin nos fala: “Em geral, os autores só têm um conhecimento muito vago dos documentos autênticos relativos à nova concepção alegórica das coisas introduzidas no período moderno, e incorporadas nas obras emblemáticas do Barroco, em sua forma

---

<sup>1</sup> Em seu livro *Origem do drama barroco alemão (Ursprung des Deutschen Trauerspiels)* Walter Benjamin produz não só uma inversão da valorização concedida a alegoria até ele e, salvo exceções, a alegoria era uma figura sistematicamente desnotada. Além de lançar luz sobre esse conceito esquecido, Benjamin o esclarece e o transforma radicalmente. Em grande parte de sua análise o autor se volta à crítica do emprego inapropriado da alegoria na “Filosofia da Arte” do Classicismo e do Romantismo.

<sup>2</sup> “Há mais de um século, a filosofia da arte tem sofrido a dominação de um usurpador, que ascendeu ao poder na confusão do Romantismo. A estética romântica, na procura de um conhecimento brilhante e gratuito de um absoluto, introduziu no coração de debates simplistas sobre a teoria da arte um conceito de símbolo que de conceito autêntico só tem o nome. Esse conceito, que, na verdade, é da alçada da teologia, não poderia de forma alguma, espalhar na filosofia do Belo esse nevoeiro sentimental cada vez mais espesso, desde o fim do primeiro Romantismo”. (BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*, São Paulo: Brasiliense, 1984, 181)

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

literária e em sua forma gráfica” (BENJAMIN, 1984, 184), e mais adiante, corrobora com a afirmação de Görres:

“Podemos satisfazer-nos perfeitamente com a explicação que aceita o primeiro como signo das ideias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo – e a segunda como uma *cópia* dessas ideias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo movimento”. (BENJAMIN, 1984, 187)

A característica de constante progressão<sup>4</sup>, de fluxo, de mobilidade inerente à “alegoria”, nos liga a um outro conceito, ao de “contemporâneo” teorizado por Giorgio Agamben. No texto “O que é o contemporâneo”, o autor afirma: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela” (AGAMBEN, 2009, 59). Poderia inferir que coincidir plenamente com a época, se aproximaria do conceito de símbolo: “sempre igual a si mesmo”. Já o contemporâneo “não coincide perfeitamente com este (seu tempo), nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual [...]” (AGAMBEN, 2009, 58-59). É aquele que está deslocado, em virtude disso, é apto a retirar elementos de seu contexto, estejam eles em que lugar e em que tempo estiverem, para inserir neles outros sentidos, num esforço de se tornar contemporâneo de algo que dele está distante.

Há no ato alegórico esse anacronismo, pensemos em Benjamin, em seu *Passagens*, que no escuro das primeiras décadas do século XX percebeu a sutil luz que se direcionava a ele, dessa forma pôde ler a modernidade com olhos inatuais de um alegorista. O contemporâneo é, nesse sentido, alegórico. Os dois mantêm uma relação anacrônica com a sua época, e justamente por esse deslocamento e esse anacronismo são capazes de olhar e compreender seu próprio tempo.

Agamben chama a atenção de que a moda “pode ‘citar’ e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado. “Ou seja, ela pode pôr em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que

---

<sup>4</sup> Compreenda-se progressão não como progresso, mas como movimento incessante.

tinha até mesmo declarado morto” (AGAMBEN, 2009, 69). Com efeito, se a moda institui com “outros tempos” – o passado e futuro – uma relação particular, a alegoria do mesmo modo o faz, basta pensarmos na alegoria barroca que retorna na modernidade. Mediante a recordação do passado, a alegoria tenta remir as coisas da transitoriedade nelas produzida em virtude da perda do seu significado original. A alegoria tem como tema mais forte, a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade.

A relação entre o símbolo e a alegoria, pode ser compreendida à luz da categoria de tempo “que esses pensadores (Joseph Görres e Friedrich Creuzer) da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera semiótica” (BENJAMIN, 1984, 188). Por intermédio dessa categoria, Benjamin avança para enunciar o cerne mesmo da sua concepção de alegórico, em contraste com o simbólico e à luz da relação de ambos modos de representação com o tempo. Da relação do símbolo com o tempo afirma: “A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto [...]” (BENJAMIN, 1985, 187). O símbolo se dá de uma vez, íntegro e conciso, concreto e compacto, imediato, igual a si mesmo, estático, eterno e definitivo. A alegoria, no entanto, mergulha na duração, se desdobra sobre si mesma, se amplia e se estende flutuando no curso dos acontecimentos, abertos e históricos. O saber alegórico não encontra a sua saciedade e nem repouso, absorve-se em uma incessante remissão.

A alegoria acontece, sucede, se desenvolve como processo no tempo e, portanto, varia, se desloca. Benjamin afirma: “Para resistir à tendência à auto-absorção, a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes. Em contraste, como perceberam os mitologistas românticos, o símbolo permanece tenazmente igual a si mesmo” (BENJAMIN, 1984, 205). O alegorista-contemporâneo recorta o objeto, “fratura o tempo”, ato que possibilita manter conexão com vários contextos e tempos, “é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la” (AGAMBEN, 2009, 72). Se o tempo interno do símbolo se resolve como instante fixo, preso, detido, o da alegoria se resolve na

mudança, como processo, como retorno e como devir.

Retorno e devir, recorte e junção, despojamento e recarga errante do sentido constituem então o ciclo das alegorias: despojamento de uma acepção primeira e desvio da carga de significância em uma direção indeterminada, aberta, plurívoca, mantendo um caráter de visualidade. O processo de despojamento e recarga, de desvendamento e disfarce, de destruição do sentido e redenção das coisas que se realiza no ciclo alegórico, é desenvolvido pelo alegorista não como um “desvendamento como desnudamento das coisas sensoriais. O emblemático não mostra a essência “atrás da imagem”. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita [...]” (BENJAMIN, 1984, 207). O que sem dúvida fica evidente é que esse processo não pode ser independente da participação ativa do alegorista, do intérprete – leitor-tradutor – das imagens. Importante ainda compreendermos esse método de alegorização do objeto como produção de conhecimento, visto que nele um saber é constituído.

[...] o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, [...]. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber [...]. (BENJAMIN, 1984, 206)

Uma coisa individual é tomada como fragmento, arrancada de um todo, descontextualizada de seu significado original, se reúne com outros fragmentos, para absorver a acepção alegórica e se constituir como objeto de saber, ato que evoca o método dialético de suspensão e irradiação de sentido. Somente ao assumir uma coisa como fragmento, o ato alegórico pode provê-la de novo significado, procedimento entendido como um ato “salvífico”, porque sem ele a coisa permaneceria condenada ao desaparecimento, ao silêncio. Essa nova acepção que o alegorista atribui a um dado elemento, nada tem a ver com seu sentido original, mas é por meio desse procedimento que Benjamin afirma um gesto de redenção das coisas.

Ainda acerca do fragmento, Mario Perniola em seu livro *Desgostos – novas tendências estéticas* nos atenta para uma importante questão:

“O especial do fragmento não é a relação com um todo do qual seria parte, mas justamente ao contrário, é a ruptura dessa relação” (PERNIOLA, 2010, 140). Na leitura alegórica o fragmento não é mais a parte perdida de um todo, a questão primordial não é afirmá-lo em sua unidade perdida “[...] ele nunca pode ser a consequência acessória, o epifenômeno de alguma coisa exterior (mesmo sendo de uma realidade histórico-social), porque se constituiu como fragmento justamente na recusa do exterior, num movimento centrípeto em direção a um núcleo interior, uma autocompreensão que o torna, de fato, semelhante a um porco-espinho, a um caracol” (PERNIOLA, 2010, 141), a uma gota d’água enquanto imagem-mundo, nos fala Tarkovski: [...] a imagem não é certo *significado* expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água (PERNIOLA, 2010, 285)

## 2 Alegoria e *mise en scène*

A visualidade da alegoria – mesmo que na forma escrita – o seu caráter icônico, imaginário, que ordena a cena e a representação, favorece uma aproximação entre a encenação, melhor, entre a *mise-en-scène* e a alegoria. Nesse sentido, Benjamin cita Friedrich Novalis: “cenas verdadeiramente visuais, somente elas pertencem ao teatro. Personagens alegóricas, são eles que a maioria das pessoas vê. As crianças são esperanças, as moças são desejos e preces” (BENJAMIN, 1984, 215). A ideia de *mise-en-scène*, de pôr objetos e corpos em cena, no qual cada elemento agrega sentido e se relaciona com todos os outros modificando-os, cria espaço para uma aproximação entre a alegoria e a forma de construção da cena em Andrei Trakovski<sup>5</sup>.

No diretor russo, objetos, corpos, paisagens, som e fala, têm mesmo peso na cena e são, cada um, essencial à *mise-en-scène*. Hieróglifos necessários, fragmentos que não refletem a descontinuidade do mundo, mas a cria. Sequências de cenas sem relações aparentes. Personagens

---

<sup>5</sup> No desenrolar dos capítulos essa afirmação ganhará corpo.

indesvendáveis. O que vemos nas suas imagens nunca serão ornamentos de cena a ligar a obra ao exterior, mas fragmentos que se dobram, que traçam um movimento, profundo e não linear, em direção ao seu próprio interior.

A montagem da cena nesse cinema é um meio para encenar (*mettre en scène*) uma ideia, sendo exatamente esse aspecto cenográfico que aproximaria essa montagem do alegorismo. Há uma construção alegórica nesse cinema, a princípio, por meio da relação entre o ponto de vista que recorta e modula o visível, da visualidade existente na cena; por meio do corpo e figura do personagem e seus gestos, da disposição dos objetos em cena, da montagem, do jogo <sup>6</sup>que envolve a todos eles e que compõe a *mise-en-scène*, estes são aspectos gerais ligados à linguagem cinematográfica. Por outro lado, ressaltando aspectos mais específicos, esse cinema traz consigo imagens anacrônicas, fragmentadas, ramificadas, descontextualizadas, desordenadas, é um cinema que une extremos. Nele o céu é colado na terra (*O Sacrifício*), a fé é ato mágico (*Nostalgia*), a casa secular encontra-se dentro da abadia dogmática (*Nostalgia*) e um teórico esteta une-se a uma bruxa (*O Sacrifício*). Ler essas imagens é um convite a uma leitura de ideias que pode se dar alegoricamente. Quem as vê mergulha em uma espécie de texto, um “texto” que não se esgota e de apresentação imagética e cênica.

Gilles Deleuze, dialogando com Benjamin, teoriza sobre os conceitos de símbolo e alegoria em seu livro *A dobra – Leibniz e o barroco* (Deleuze, 1991, 190). Conforme o autor, o símbolo pretende combinar “o eterno e o instante, quase no centro do mundo, mas a alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e transforma a história em natureza, num mundo que já não tem centro”. Nesse mundo em cone e sem centro, - *O Espelho* – a alegoria se dá como acontecimento que invoca um precedente e uma sequência, não em uma relação de causalidade, mas de conexões em rede, em dobras.

Benjamin libera a alegoria de sua velha natureza vinculada à religião cristã, e mostra a sua “afinidade com uma anarquia da fantasia que é

---

<sup>6</sup> Dialogo aqui com a “posta em jogo” de que nos fala Giorgio Agamben no texto “O autor como gesto” contido no livro *Profanações*. Voltaremos a este conceito mais adiante.

especialmente moderna, e com uma decomposição formal que é também dissolução da objetividade” (BENJAMIN, 1984, 208). O caráter fragmentário, a desapareição da ideia de totalidade e a dissolução da objetividade são características das cenas alegóricas barrocas e estão em correspondência com as cenas de Tarkovski. A obra já não é produzida como um todo orgânico, mas sim montada sobre fragmentos. Montar ideias, ler assinaturas, criar semelhanças são gestos que tais fragmentos nos convidam a realizar. Este caráter de montagem estabelecido com base em uma prévia fragmentação se revelará, para a teoria da arte, a característica fundamental do procedimento alegórico.

O alegorista retira um dado elemento à totalidade, fora de seu contexto e isolado, a sua função é subvertida. Ele desprende-se de qualquer relação com o todo, desconectado segue incompleto a traçar o seu próprio caminho. Esse recorte faz da alegoria um fragmento, em contraste com o símbolo orgânico. O alegorista reúne os fragmentos recortados da realidade, nessa montagem, um outro sentido, distanciado do contexto original, é criado. Esse procedimento é marcado em virtude do caráter ‘melancólico’ que sua expressão representa para o artista. A melancolia em Benjamin expressa a atividade do alegorista. No que concerne ao sentido da alegoria para quem a contempla: a alegoria, que em virtude da sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência, “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como topopaisagem petrificada” (BENJAMIN, 1984, 188). Com Agamben diríamos: o observador “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, 64).

### **3 UMA LEITURA ALEGÓRICA-ANACRÔNICA**

A obra de arte o cinema se inclui aqui, não é tanto produção individual de um gênio que ultrapassa a história e a tradição, quanto uma “posta em jogo” com um efeito capaz de propiciar um processo estético que se adensa e se realiza ante uma experiência coletiva/política. Em *O autor como gesto*, Giorgio Agamben complexifica essa ‘posta em jogo’ e afirma: “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não



realizada” (AGAMBEN, 2007, 61). O autor continua na obra “não realizado e não dito”. José Luis Brea, em “Noli me legere – El enfoque retórico y el primado de la alegoria en el arte contemporâneo (BREA, 1999), chama a atenção para o gesto de Marcel Duchamp, esse em seu pequeno texto: *O processo criativo*, afirma: “Afim de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo” (DUCHAMP, 2004, 519).

Esse gesto, esse ato criativo que dá vida a obra, mantém estreitas relações com a “posta em jogo”, com o “gesto ilegível” que Agamben nos fala, segundo o autor “o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura” – espaço para o precioso –, e mais adiante continua: “O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto, nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (AGAMBEN, 2007, 62-63). Nesse sentido, a obra se apresenta como inesgotável, sendo o seu cumprimento pleno adiado, reservado à posteridade interminável de seus encontros com o receptor. Encontro que não cessam e não esgotam a obra, encontros anacrônicos. Com base no “ato criativo”, a obra é concebida não com as características orgânicas do símbolo, como união essencial de signo e significado, mas com as da alegoria, repleta de bagagem “selvagem”, aterradora e sublime.

Para Duchamp, o cumprimento do processo criativo não se realiza em alguma imaginária atualidade efetiva da obra, senão na posteridade inesgotável de sua recepção. Essa recepção intempestiva e anacrônica, afirma Agamben, “nos permite apreender o nosso tempo – ou processo criativo – na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’” (AGAMBEN, 2009, 65-66). Que não há fixabilidade de sentido, senão intertextualidade, reutilização dos significados a mão dos potenciais usuários ativos, já não mais meros espectadores é o que esta conceitualização alegórica da obra de arte propõe. O “outro”<sup>7</sup>, que a obra de

---

<sup>7</sup> Segundo a etimologia do termo alegoria, *allogoreneî*: “algo outro é dito”.

arte anuncia, é posto em virtude do jogo existente entre o autor-obra-espectador, em virtude do tempo-espaço. A compreensão alegórica da obra mantém estreitas ligações com uma estética da recepção, compreendida como ética da interpretação. Stéphane Huchet nos fala de uma espécie de recarregamento crítico imbricado no procedimento de análise alegórica e corrobora com o seu aspecto anacrônico:

Orientar a indagação para a noção de alegoria é, portanto, uma das vias pelas quais é lícito aproximar-se de um aspecto retórico e intempestivo [...], para encontrar uma referência “inatural” que, no sentido nietzscheano, é uma força reminescente e remanescente capaz de, por seu caráter anacrônico, servir ao recarregamento crítico de um espaço dado da cultura. (HUCHET, 2006, 29)

José Luis Brea nos adverte de que o procedimento revolucionário de montagem alegórica não está presente apenas na obra plástica vanguardista dos dadaístas, surrealistas, senão igualmente na cinematografia de Eisenstein, no teatro de Bertold Brecht e nos escritos de Louis Aragon. Acrescento ainda, na filmografia de Tarkovski, do qual um gesto de apropriação e montagem, revela experiências que colocam em xeque a linearidade do tempo, o próprio sentido da imagem com o seu universo de estranhezas e incertezas; no qual a fabulação surge como um de seus operadores, e onde o ponto de vista, os objetos, os atores, a encenação, a *mise-en-scène*, a cena e a montagem funcionam como subversoras de sentido. Seu cinema é um mundo à beira de um abismo em luta pela “redenção”. Tarkovski anseia por “[...] criar o meu próprio mundo na tela, em sua forma ideal e mais perfeita” (TARKOVSKI, 2010, 257-258), do modo como o vê e sente. É uma relação semelhante a da criança quando cria o seu mundo e não contentada com as ideias, vai à procura de objetos para dar concretude à sua brincadeira, a sua montagem, a sua obra.

Refletindo esse método, leio cada filme organizando e preservando – tal qual uma colecionadora – e, ao mesmo tempo, transformando e profanando o seu conteúdo até que ele não seja mais reconhecível – tal como uma alegorista –, o convertendo em novo saber. Como em uma coleção de livros, de brinquedos, de dejetos, de gestos, de imagens, de sons, de sentidos, de conceitos que convidam à ampliação infinita da imaginação e do conhecimento. Elas materializam o que Benjamin certa vez chamou de movimento entre

ordem e desordem, um convite permanente a uma sempre nova reorganização – e profanação – dos objetos, oferecendo-lhes a renovada chance de, ao encontrarem outro lugar na coleção, na montagem, como nas citações literárias e nos recortes cinematográficos, serem testemunhas de uma outra narrativa. O contemporâneo de Agamben deve, sem dúvida, manter uma coleção de textos, de autores, de tempos não homogêneos, para que deles possa se aproximar no intuito de ler e citar, de modo inédito, a história, seja ela qual for.

A temporalidade implacável e impermanente que regula a alegoria se distância de uma leitura plena do sentido em detrimento de uma abertura a um processo posterior de leitura interminável. Fato que indica o seu caráter *contemporâneo*, haja visto o gesto de “ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado” (AGAMBEN, 2009, 73).

Brea, ao investigar a forma mesma do procedimento alegórico, tem o pensamento de Benjamin, contido no “drama barroco”, como chave de sua teoria da arte de vanguarda. O autor destaca que o seu interesse, ao se reportar ao período barroco, não é o de estabelecer paralelismos históricos localizáveis com outras épocas, mas perseguir o arabesco percorrido, sem desenredá-lo, visto que o que lhe interessa é o arabesco percorrido, e não o que se esgota ao seu final, “um certo fio de Ariadne: que, nos conduz toda via a postular – [...] – uma espécie de subterrâneo *continuum* do barroco para além de sua localização historiográfica [...]” (BREA, 1991, 23). Pensando com Benjamin, com Agamben, com Deleuze, com Brea, a mim interessa ler essas obras como um arabesco constituído por imagens, objetos, corpos, conceitos, histórias, linguagens, sentidos, tempos, um complexo e infinito fio que pode ser percorrido por vários caminhos. A alegoria é uma categoria complexa que reflete um processo legítimo de leitura dessas obras, ou melhor, é lente por

meio da qual tais obras podem ser minuciosamente observadas.

Citar, preservar, organizar, montar, ler, interpretar, dar sentido são gestos implícitos ao alegorista-colecionador. O alegorista, aparentemente, seria o pólo oposto do colecionador. O alegorista elucida as coisas, os objetos, as imagens através da sua “meditação” (interpretação de “iniciado”, fluxo), aqui,

não cabe uma pesquisa sobre a origem e significado primeira da coisa, do que é próprio da coisa colecionada. Tal coisa-objeto-imagem fora desligada de seu contexto, inserida em uma nova coleção-montagem, ela é lida. O colecionador diferentemente, afirma o parentesco das coisas, as reúne com suas afins, é a relação de afinidade que é ressaltada, uma relação linear (cronológica) e homogênea, e não fragmentada (anacrônica) e heterogênea como na montagem do alegorista. No entanto, para além de suas diferenças, o gesto de um está escondido no do outro. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, o alegorista, para quem cada coisa significa outra coisa – fragmentos, verbetes de um dicionário secreto –, nunca terá acumulado coisas suficientes. Nos dois gestos há a incompletude, há o fluxo, há o desejo de continuidade. Andrei Tarkovski se apresenta como um alegorista-colecionador, como colecionador reúne imagens, como alegorista subverte a sua leitura e, as lança em um novo contexto: o filme submetido ao fluxo do olhar, do tempo e do espaço. Submersa nessa pesquisa, não poderia deixar de me espelhar nesse método em minha leitura dos filmes: *O Espelho*, *Stalker*, *Nostalgia* e *O Sacrifício*.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, 2009.

AGAMBEN. Giorgio. **O sacramento da linguagem – Arqueologia do juramento.** Trad. Salvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. *Origem do Drama Trágico Alemão.* Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BREA, José Luis. **Noli me legere – El enfoque retórico y el primado de la alegoria en el arte contemporáneo.** Murcia: Cendeac, 1999.

Milena de Lima Travassos é doutora em Comunicação pela ECO UFRJ. Professora das Faculdades Integradas Barros Melo (Olinda-PE) nos Cursos de Cinema, Fotografia e Artes Visuais. Brasileira, residente em Olinda – PE. Email: [milena.travassos@gmail.com](mailto:milena.travassos@gmail.com)

BREA, José Luis. **Nuevas estrategias alegóricas**. Madrid: Tecnos, 1991.

DELEUZE, Gilles. **A dobra – Leibniz e o Barroco**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papiros, 1991.

DUCHAMP, Marcel. “O ato criativo”. in: **Duchamp**. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

PERNIOLA, Mario. **Desgostos – novas tendências estéticas**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. **Andrei Rublióv – Roteiro literário**. Trad. Márcia Vinha. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. **Euvres cinématographiques completes**, Trad. Nathalie Amargier, Sophie Benech, Luba Jurgenson e Paul Lequesne. Paris: Exils Éditeur. 2001.