



Fillippino Lippi, *Alegoria* (c. 1485-1490). Alegoria transparente. Na serpente que mata um dos irmãos e aterroriza o outro, Fillippino Lippi figura a peste. A tela admite outras significações, como a da inveja que opõe Caim e Abel. A inscrição latina da faixa diz: "*Nulla deterior pestis lesti quam familiaris inimicus lesti*" ("Nenhuma peste é pior que a discórdia familiar").

**Alegoria**  
construção e interpretação da metáfora

João Adolfo Hansen

SBD-FFLCH-USP



332523

EDITORA  
UNICAMP

hedra

808

H2022a

2006

L. 49



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

JOSÉ TADEU JORGE

Coordenador Geral da Universidade

FERNANDO FERREIRA COSTA



Conselho Editorial

Presidente

PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORÁ – ARLEY RAMOS MORENO

JOSÉ A. R. GONTHIO – JOSÉ ROBERTO ZAN

LUIS FERNANDO CERIBELLI NAADI – MARCELO KNOBEL

SEDI HIRANO – WILSON CANO

Os editores agradecem a colaboração de Leon Kossovitch

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira de Livro, SP, Brasil)

Alegoria – construção e interpretação da metáfora / Hansen, João Adolfo –  
São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

ISBN 85-7715-02-X (Hedra)

ISBN 85-968-0724-2 (Editora da Unicamp)

I. Alegoria – construção e interpretação da metáfora – I. Hansen, João Adolfo.

III. Título.

05-1458

CDD-808

Direitos autorais de João Adolfo Hansen, 2006

Direitos desta edição Hedra / Editora da Unicamp, 2006

## SUMÁRIO

I – Alegoria – Estado da Questão 7

II – A Alegoria como Expressão ou Alegoria

Retórica ou “Alegoria dos Poetas” 27

a) *Tota Allegoria* ou Alegoria Perfeita ou Enigma 54

b) *Permissa Apertis Allegoria* ou Alegoria Imperfeita 66

c) *Mala affectatio* ou *Inconsequentia Rerum*

ou Incoerência 67

III – A Alegoria como Interpretação ou Alegoria

Hermenêutica ou “Alegoria dos Teólogos” 91

Santo Agostinho 109

Beda 113

Santo Tomás de Aquino 118

A Carta XIII 124

IV – Alegoria de Renascimento 139

A Experiência Fiorentina 140

Aristóteles, Cesare Ripa e outras formas

alegóricas: Divisa, Empresa, Emblema, *Rebus* 178

Cesare Ripa e o *Iconologia* 181

Emblemas e Divisas 190

Divisa/Empresa 194

Emblema 200

*Rebus* 207

Bibliografia comentada 215

Glossário 223

## ALEGORIA — ESTADO DA QUESTÃO

A alegoria (grego *allos* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constituiu, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso. Retomando definições de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, entre muitos, Lausberg assim a redefiniu:

A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento.<sup>1</sup>

Nesse sentido, ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Escrever sobre ela implica, pois, retomar a oposição retórica *sentido próprio/sentido figurado*, não para validá-la, mas para reconstituí-la em alguns pontos de seu funcionamento antigo e de suas retomadas. Segundo este, a metáfora é

<sup>1</sup> Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literária (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*, Madrid, Gredos, 1976, t. II, pp. 283 e ss.

um termo 2.º, “desvio”, no lugar de um termo 1.º, “próprio” ou “literal”. Desta maneira, nos textos antigos que lançam mão de procedimentos alegorizantes, há um pressuposto e um efeito, que permitem isolar a estrutura e a função da alegoria: ela é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança.

Há *outra* alegoria, contudo, que não se confunde com a dos poetas épicos greco-romanos e medievais nem com a dos autores hebraicos do *Velho Testamento*. É a que se chamou “alegoria dos teólogos”, recebendo muitas vezes as denominações de *figura, figurat, tipo, antitipo, tipologia, exemplo*. A “alegoria dos teólogos” não é um modo de expressão verbal retórico-poética, mas de interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados.

A rigor, portanto, não se pode falar simplesmente de “alegoria”, porque há *duas*: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar. Nos seus estudos sobre Dante, C. S. Singleton escreve que a alegoria expressiva é intencionalmente tecida na estrutura da própria obra de ficção — ou, como diz R. Hollander, ela é “criativa”, ao passo que a de interpretação é “crítica”.<sup>2</sup> O verbo grego *allegorein*, por exemplo, tanto significa “falar alegoricamente” quanto “interpretar alegoricamente”.

Genericamente, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria.

Pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem *lugares-cornus-topoi* (grego) ou *loci* (latim) — e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso. Veja-se um exemplo: no Canto VI da *Eneida*, quando Virgílio escreve: “Anquisea e diva estirpe, / Descer a Dite é fácil; dia e noite / Seus cancelos o Tártaro franqueia: / Tornar atrás e à luz, eis todo o ponto, / Eis todo o afã” (tradução de Odorico Mendes), Enéias acaba de chegar à Itália, fugindo de Tróia. Vem manchado da culpa do envolvimento com Dido, rainha de Cartago, e da

<sup>2</sup> C. S. Singleton, *Dante studies, 1: Commedia. Elements of structure*, Cambridge, Mass., 1965. R. Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, 1969.



Poussin, *Et in Arcadia ego* (1638-1640). Citação das *Bucólicas* de Virgílio, a alegoria de Poussin é enigmática e elegiaca, aludindo principalmente ao tempo e à morte. O classicismo francês do século XVII não inclui o enigma.

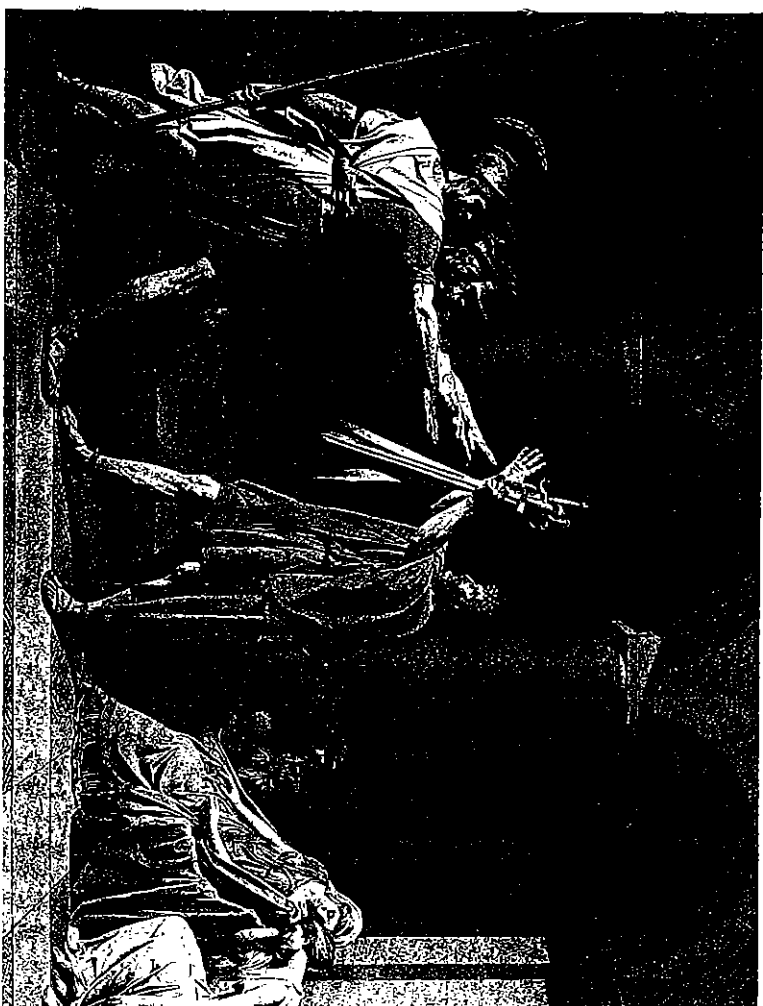
morte dos companheiros Miseno e Palinuro. Buscando purificação, dirigiu-se à Sibila de Cumas, cuja fala o trecho reproduz, a quem pediu interesseção para descer ao Hades e obter informações sobre o futuro. *A nékyia*, ou descida aos Infernos, foi lida — já na Antigüidade — como metáfora continuada do mito de Orfeu, que desce em busca de Eurídice. Ortificamente, a viagem de Enéias pelo mundo inferior seria alegoria do percurso da alma humana pela vida ativa, enquanto se prepara para tornar-se instrumento da ação divina e atingir a beatitude da vida contemplativa. Segundo seus intérpretes, Virgílio teria usado de um discurso figurado para ocultar outro, próprio e sagrado, de olhos profanos.

Nessa mesma linha, a Antigüidade viu na alegoria um modo de ornamentar discursos propondo-os à interpretação — mas sempre mantendo a distinção retórica de sentido *próprio/figurado*. Por exemplo, Platão, *Repubblica* II, 378; Heráclito, *Questões homéricas*, 5, 2; Salústio, *Sobre os deuses e o mundo*, III, IV; Artemidoro de Éfeso, *Interpretação dos sonhos*; e, principalmente, os autores que se ocuparam de Retórica, como Aristóteles, Cícero, Quintiliano e o anônimo que escreveu a *Retórica a Herênio*. É evidente que a leitura “crítica” de Virgílio supõe que o poeta tenha realmente escrito alegoricamente — o que nem sempre é fácil de determinar. O importante a manter da distinção, porém, é que a alegoria greco-latina, tanto construção quanto interpretação, era *essencialmente linguística*.

Quanto à “alegoria dos teólogos”, hermenêutica ou “crítica”, é cristã e medieval, tendo por pressuposto algo estranho à Retórica da Antigüidade greco-romana, o *essencialismo*, ou a crença nos dois livros escritos por Deus,

o mundo e a Bíblia. Nas palavras de São Boaventura: “Todos os seres criados simbolizam Deus. Pois Deus é a origem de todas as coisas, e todo efeito é símbolo de sua causa” (*Itinerarium mentis in Deum*, II, 12).

Formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã torna determinada passagem do *Velho Testamento* – o êxodo dos hebreus do Egito guiados por Moisés, por exemplo – e propõe que, numa passagem determinada do *Novo Testamento*, seja a ressurreição de Cristo, há uma *repetição*. No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, os acontecimentos e os seres históricos nomeados por elas. Moisés, *o homem*, é interpretado como o *exemplo* (*figura* ou *tipo*) que *prefigura* Cristo em seu tempo. Como Cristo é Deus, segundo o Cristianismo, Moisés também *posfigura* o Cristo eterno. Como sua *figura*, Moisés é *umbra futurarum*, “sombra das coisas futuras”. Aqui, o sentido próprio das coisas comparadas é a vida eterna; a história, sua figura, o que implica circularidade e repetição. Dante fez da alegoria dos teólogos um princípio construtivo da *Divina Comédia*, como se verá. Assim, ao passo que a Retórica greco-latina teorizou a alegoria como simbolismo linguístico, os padres primitivos da Igreja e a Idade Média a adaptaram, pensando-a como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e no mundo. Por outros termos, os padres fizeram a distinção de *sentido literal*, expresso por “letras” de palavras humanas como sentido literal próprio e sentido literal figurado, e *sentido espiritual*, revelado por coisas, homens e acontecimentos das *Escrituras*.



David, *O Juramento dos Horácios* (1784). Alegoria neoclássica cristalina, fortemente teatral, foi inicialmente encomendada a David por Luís XVI, para exaltação de virtudes morais da monarquia. Após a Revolução o quadro passou a admitir outra interpretação, a de propaganda do Estado republicano.

Existe, pois, certa tensão e até confusão entre as duas alegorias, muitas vezes superpostas, tanto na produção de textos quanto em sua interpretação. O *Apocalipse*, escrito por São João Apóstolo por volta de 96 d. C., no final do reinado de Domiciano, é um bom exemplo. O texto é hermético, exigindo a interpretação do leitor. Esta demonstra — para *aquem* das significações religiosas — que foi aplicada uma convenção retórica alegorizante à produção do texto, escrito como “alegoria dos poetas” ou discurso figurado substituindo discurso próprio, interpretável como “alegoria dos teólogos”. Há nele uma visão, em que João contempla a luta de Satã, o grande Dragão, contra Cristo e a Igreja, alegorizada por uma mulher. Satã tem duas Bestas auxiliares que sobem, uma do mar, da terra a outra: guerreiam os santos, esforçam-se por seduzi-los. A segunda Besta ostenta o número 666 (*Apoc.*, 12-1, 13-18).

Muitos intérpretes vêem, na passagem, alusão a acontecimentos que mediaram os reinados de Nero e Domiciano: pestes, alegorizadas por cavaleiros e trombetas, e perseguições aos cristãos. A Besta que sobe do mar é, segundo interpretações, o Império Romano; suas sete cabeças, os sete imperadores de Roma, dos quais Domiciano é o último, nomeado por alusão à lenda contracristã então corrente de Nero morto e ressuscitado (*Nero rediit*) e pelo número 666 ou 612<sup>3</sup>. A leitura do *Apocalipse* admite as duas interpretações alegóricas citadas: hermeticamente, os significados enigmáticos do texto são a *figura* do Significado essencial por vir no fim dos tempos;

<sup>3</sup> A. Robert e A. Tricot, *Initiation biblique*, 3ème éd., Paris-Tournai, Desclée et Cie., 1954, pp. 270 e ss.

retoricamente, os significados figurados cobrem um sentido próprio de difícil ou impossível decifração. Desta maneira, pode-se chegar a resultados bastante diversos: da perspectiva da Retórica antiga, o texto do *Apocalipse* seria julgado “inconseqüência” (*inconsequentia rerum*) ou “incoerência” (*mala affectatio*), expressões normativas de Quintiliano que são aplicáveis a discursos mal formados. Do ponto de vista da interpretação cristã essencialista, o texto é revelação da Verdade sob véu de enigmas. A questão é *prática*, relacionada à recepção: imaginem-se dois romanos do tempo de Domiciano, um deles convertido, lendo o *Apocalipse*. No que um veria má aplicação de regras retóricas, outro ouviria a Voz da Coisa.

Confusão semelhante ocorre no Romantismo, quando o *símbolo* passa a ser violentamente oposto à alegoria. Confundida numa só — a alegoria — é então conceituada como *particular para o universal* (Schelling, Goethe), como invólucro ou revestimento exterior e artificial de uma abstração. Segundo os românticos, o símbolo — que a tradição antiga, greco-latina, medieval e renascentista não distinguia da alegoria — é uma espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento. Por isso, sua significação é sempre imediata; em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral. Por exemplo, a cruz e o Cristianismo. Oposta ao símbolo, a alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica, árida e fria. Retoricamente, a alegoria diz *b* para significar *a*, como se escreveu, observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e significação abstrata *a*) são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados. Além disso,



Delacroix, *A Liberdade guiando o povo* (1830). Na romântica exaltação da Revolução de 1830, a função alegorizante de um símbolo cívico é transparente e imediata.

a alegoria pode funcionar por mera transposição: o significado da designação *b* pode ser totalmente independente do significado da abstração *a* – sirva de exemplo a prática muito rotineira do jornal *O Estado de S. Paulo* que, na outra ditadura, substituiu notícias censuradas por trechos de *Os Lusíadas*. Assim, os românticos postularam que a alegoria é exterior ao pensamento pretendido, como um luxo discursivo que se permite dispender signos inúteis para a economia do sentido, que poderia ser significado imediatamente.

Dado o intuitivismo e expressivismo da poética romântica, a alegoria só poderia ser considerada forma inferior do conceito, pois temporariamente sucessiva. É, por exemplo, o que dá a entender Hegel, no Tomo II de sua *Estética*. Da mesma maneira, Creuzer:

No símbolo, o próprio conceito é mostrado no mundo corpóreo, e em imagem o vemos, direta ou indiretamente. Assim, o simbólico é marcado pelo momentâneo; este falta ao alegórico, em que ocorre uma progressão lenta de uma série de momentos<sup>4</sup>.

Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal. É essa espécie de lapso entre a designação figurada *b* e a significação própria *a* que foi objeto privilegiado da crítica romântica. No intervalo, ela interpretou um dado diacrônico ou a sucessividade de vários momentos

<sup>4</sup> Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, citado por Walter Benjamin in *Il Dramma Barocco Tedesco*, 2.ª ed., Torino, Einaudi, 1971, pp. 172-3.



progressivos para a efetuação do significado pretendido. Pode-se avançar aqui, rapidamente, que os românticos introduziram na análise da alegoria a mesma definição da Retórica antiga, mas voltando-a contra si mesma. Assim, pensaram-na como um ato de discurso — o discurso é sempre sucessivo, no que estavam corretíssimos — para congelá-la como estrutura ou fato de língua, generalizando sua conceituação para *toda* alegoria, anacronicamente. Havia interesse em fazê-lo: no Romantismo, como é sabido, as regras retóricas da elocução são transferidas para o sujeito, apagando-se como regras, dando-se como não-retórica natural. As noções românticas da arte como expressão incondicionada do artista-gênio em contato fulminante com potências cósmicas levavam a descartar a alegoria justamente por causa do seu caráter evidente de *convenção* retórica. Aliás, os românticos foram e são partidários do orgânico e do mito. Herder lançou o esquema, que até hoje tem sucesso, do clássico como *meicânico* e do romântico como *orgânico*. A forma é mecânica quando conferida a um material qualquer como adição acidental — como quando se dá uma forma particular, com um molde, a qualquer massa mole, para que a conserve depois de endurecer, como já escreveu Wellek citando um dos Schlegel. Nesse esquema, a alegoria é mecânica, pois nela tudo pode significar tudo, uma vez que qualquer molde pode dar forma a não importa qual abstração, perdendo-se o típico. Quanto à forma orgânica, é inata, revelada a partir do interior mais espiritual do artista em contato intuitivo com a Natureza. Para manter aqui a metáfora orgânica caríssima a românticos, a flor deve ser simbólica, principalmente

expressiva, típica e muito religiosa. A alegoria é a da flor de plástico: simulacro das pétalas, é defeito, pois abre um abismo entre o figurado e a significação quando se evidencia como procedimento racionalista artificial e “frio”.

Walter Benjamin demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência. Fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica, Benjamin a propõe como o *outro* da História:

Lendo no “outro” da alegoria o reprimido da História, ele não consegue encontrar sua expressão através dos dominados, mas só através dos dominadores. Se o *Trüerspielbuch* (*Origem do drama barroco alemão*) havia descoberto na figura de Richard III de Shakespeare uma alegoria distorcida da maldade, o *Trabalho das passagens* desvendará as litâneas baudelaianas a favor de Satã e de Cain como uma definição inconsciente a favor do proletariado, representado prototipicamente naquelas figuras por parte dum Poeta não pertencente àquela classe. Por outro lado, aquela encarnação da “maldade” guardaria subrepticamente os traços da visão dos próprios dominadores. Benjamin insiste em Baudelaire como um poeta de visão alegórica e alegorizante<sup>5</sup>.

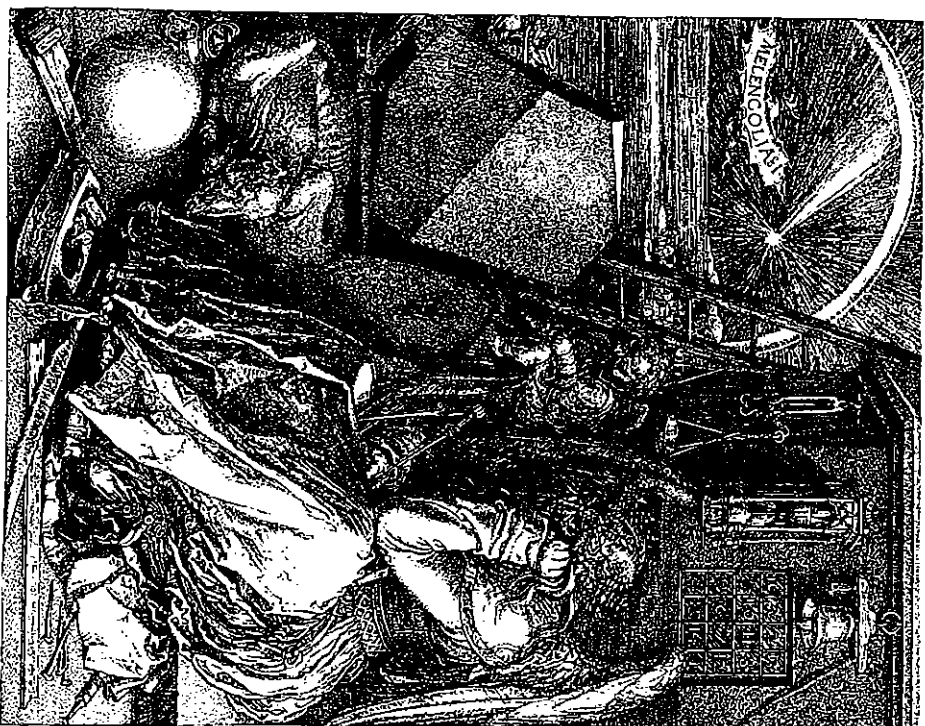
Não assim Lukács, que, na forma de um historicismo radical, retoma a querela romântica contra a alegoria nos processos que moveu contra o expressionismo e ou-

<sup>5</sup> Flávio Kothe, *Para ler Benjamin*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, p. 36. Cf. também *Walter Benjamin*, trad. e org. de Flávio Kothe, São Paulo, Ática, 1985.



Goya, "O sonho da razão produz monstros" (*Los caprichos*) (1799). A alegoria iluminista da Razão adormecida é buscada por Goya em Jean-Jacques Rousseau, aludindo ao reacionarismo da Espanha católica.

tras vanguardas históricas, bem como contra Kafka, Joyce, Beckett. Lukács julga a alegoria um modo inferior e superado de formar. Segundo sua opinião, a alegoria é própria das artes da Transcendência, isto é, das artes cujo sentido está dado fora delas, na Eternidade. Tal concepção significa que o artista contemporâneo é formalista, quando alegorizante, pois opera com uma forma vazia a que não mais corresponde nenhuma transcendência num mundo de fragmentos e mercadorias ou, ainda, porque propõe reacionariamente a transcendência num mundo em que ela é ideologia. O divertido é que, falando em nome de um dever-ser da arte engajada na representação orgânica, isto é, realista segundo seus parâmetros, Lukács *generaliza* para *toda* alegoria o que historicamente se aplicaria apenas à alegoria medieval. Assim, escreve que não se pode considerar o problema da alegoria, quer do ponto de vista da estética, quer duma perspectiva crítica, sem começar por sublinhar a diferença, tal qual ela nos é revelada pela história, entre casos em que o primado da transcendência significa, em relação às tendências para a autonomização do objeto estético, um "ainda não" (Bizâncio; Giotto), e aqueles em que se deve ver um "não mais" (Kafka etc.). No primeiro caso, o objeto estaria dominado pelo valor transcendente, não sendo autônomo; sendo imagem, seu sentido está fora e além, na Eternidade. No segundo, a transcendência está ausente, o objeto é autônomo, mas, por ser alegórico, reintroduz o nihilismo, fantasma de Deus, propondo uma pseudototalidade — o que deve ocorrer em toda a produção artística contemporânea que escapa ao realismo conforme Lukács o prescreve:



Dürer, *Melancolia I* (1514). Alegoria de alegorias astrológicas, cabalísticas e místicas, a gravura figura o humor negro daquele que, dotado para o cálculo geométrico, pensa por imagens espaciais e não por abstrações filosóficas e, assim, permanece sempre aquém da contemplação superior. O melancólico move-se na esfera da “imaginação” ou das quantidades espaciais, que é forma primeira do engenho humano, conforme os renascentistas. Desta maneira, também é alegórico o número 1 do título “Melancolia I”.

Enquanto categoria estética — ela própria muito problemática — a alegoria dá, com efeito, uma expressão estética a certas concepções do mundo, cujo caráter é justamente o de dissociar o mundo, fundamentando-o numa transcendência essencial [*sic*], cavando um abismo entre o homem e o real. Se a categorização, enquanto orientação de estilo, é esteticamente tão problemática, é porque implica, no artista, uma concepção de mundo que recusa, por princípio, o mundo terreno [...]”<sup>6</sup>

Gregos e romanos pensaram a alegoria como ornamentação de discursos produzidos numa prática forense e poética, prática regida por preceitos que, por serem convenções, evidenciavam justamente seu caráter particular de prática e, assim, o valor imanente, não-transcendente, do discurso produzido. Além disso, também a interpretação greco-romana era exclusivamente linguística, não havendo nenhuma transcendência em suas alegorias. Como se sabe, Júpiter está no Olimpo, Vênus em Chipre...

Lukács ainda põe em paralelo a história da arte medieval e a pintura de Giotto. Segundo ele, o sentimento do mundo terreno sobrepe-se ao alegorismo, em Giotto, apesar dos temas religiosos, porque as artes plásticas escapam mais facilmente aos “perigos do alegorismo”... Expurga assim, para citar alguns exemplos alegóricos em diferentes épocas, a *Melancolia*, de Dürer, o *Et in Arcadia ego*, de Poussin, o *A liberdade guiando o povo*, de Delacroix, o *Guernica*, de Picasso. É que a pintura, que no plano da concepção cobra seu sentido alegórico

<sup>6</sup> C. Lukács, *Realismo crítico hoje*, Brasília, Coordenada-Editora de Brasília Ltda, 1969, p. 66.

duma perspectiva transcendente, pode conservar formalmente, apenas do tema, um valor estético imanente, sendo então decorativa...

Incorporando a oposição metafísica "sensível/inteligível" à sua crítica, Lukács concede algum valor descritivo à pintura, graças ao decorativismo, como ocorre nos mosaicos bizantinos... A coisa é dogmática e consiste em impor um modelo do dever-ser da arte, afunilando-a toda em função do finalismo e da instrumentalização implícitos. O historicismo de Lukács, espécie de etapismo na arte, leva-o a teorizar a alegoria como temporalidade datada que ele generaliza transitoriamente para todos os tempos. Ora, generalizar para todos os tempos o conceito medieval de alegoria é um apagamento da própria história em nome de uma História orgânica. Nesse sentido, salvo a do Carnaval, a alegoria é má — e, com maior rigor, mesmo a do Carnaval, pois o marquês francês sambando na avenida sucessiva e progressista suprime o *típico*, termo empregado por Lukács para qualificar o que é totalmente determinado. A alegoria da peruca francesa e rococó oculta a realidade do cabelo favelado e pixaim, que nela se aliena. A comissão julgadora cobra perucas pixaim. Aqui, não se fala mais de arte, coisa aliás de pouca importância, senão como instrumento. Como já se viu, o Ministério lukacsiano tem alegorias que o próprio símbolo finge desconhecer.

Como a metáfora, o hipérbato ou a ironia, a alegoria é apenas um modo de formar entre outros, virtualidade significativa, não sendo adequado hipostasiá-la numa essência — a Alegoria — cuja "maldade" é deplorada rotundamente. Afinal, há boas e más alegorias, e a recu-



Géricault, *A Hiena*. Alegoria fisionômica. Os traços deformados do rosto da personagem figuram seu caráter baixo e malvado que é traduzido metafóricamente pelo título, o nome do animal carniceiro.

sa de *um* mundo não significa, necessariamente, recusa do mundo. Se a alegoria fosse somente o que se diz que é — um artifício mediante o qual uma série de idéias se associa, uma a uma, a uma série de imagens, como escreve Croce — seria difícil considerar seu mau uso. Como não há interesse em repetir o que é simples nem em duplicar o complicado<sup>7</sup>, escreve Wind, uma imagem destinada a duplicar um pensamento seria supérflua ou perturbadora. Se um pensamento é complicado e difícil de seguir, necessita de ser vinculado a uma imagem transparente, da qual pode derivar certa simplicidade. Por outro lado, se uma idéia é simples, há alguma vantagem em representá-la através de uma rica figuração que pode ajudar a dissimular sua nudez, arremata Wind, rementendo a alegoria assim pensada a Platão, que a utiliza como artifício sofisticado — como alegoria retórica.

## II — A ALEGORIA COMO EXPRESSÃO OU ALEGORIA RETÓRICA OU ALEGORIA DOS POETAS

A alegoria definida como procedimento de ornamentação pode ser estudada mais detidamente a partir de um poema do primeiro livro das *Odes*, de Horácio. Nele, a Ode XIV, *Ad Rempublicam* (À República), aqui traduzida bastante livremente, desenvolve um lugar-comum alegórico, o da viagem por mar.

### À República

Ó nave, levam-te ao mar novas  
Ondas! Que fazes? Rápido entra  
No porto. Não vês como  
O costado despojado de remos  
E o mastro ferido do rápido África  
E as vergas gemem, e como sem cordas  
A quilha mal pode suportar  
O mar enfurecido? Não tens velas inteiras  
Nem deuses a quem invoques oprimida pelo mal.  
Embora tu, pinho do Ponto,  
Filha de ilustre floresta,  
Te orgulhes de tua origem e de tua nobreza inútil,

<sup>7</sup> Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 36 (Biblioteca de las Historias — Serie Iconológica).