

## 58. A ALEGORIA NA ARQUITETURA BARROCA MINEIRA: PATRINÔNIO MNEMÔNICO

*SÁ, Daniele Nunes Caetano de<sup>1</sup>, BRASILEIRO, Vanessa Borges<sup>2</sup>, D'ANGELO, André Guilherme Dornelles<sup>3</sup>*

---

1: Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
e-mail: [danielecaetano@terra.com.br](mailto:danielecaetano@terra.com.br), web: <http://www.ufmg.br/arquitetura>

2: Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
e-mail: [ybbrasileiro@gmail.com](mailto:ybbrasileiro@gmail.com), web: [509 http://www.ufmg.br/arquitetura](http://www.ufmg.br/arquitetura)

3: Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
e-mail: [andregddangelo@gmail.com](mailto:andregddangelo@gmail.com), web: [509 http://www.ufmg.br/arquitetura](http://www.ufmg.br/arquitetura)

### RESUMO

O presente trabalho interpreta a alegoria nas igrejas coloniais mineiras como recurso retórico destinado à exaltação da estrutura teológico-política do Antigo Regime. Enquanto patrimônio mnemônico coube à alegoria a tradução das verdades cristãs e o reforço da hierarquia política luso-brasileira baseada fundamentalmente no conceito da “sociedade do corpo místico”. Considerando que a estruturação social e comportamental seiscento-setecentista luso-brasileira é regada por modelos e preceitos retóricos cumpre descortinar o processo de produção das alegorias bem como sua recepção naquele momento e na atualidade. A alegoria deve ser interpretada com base na tratadística das artes e da arquitetura vigente no período as quais apontam para a circularidade cultural em relação aos princípios clássicos da retórica e da poética. Aponta, portanto, para a habilidade de interpretação dos distintos públicos naquele momento. Na atualidade a interpretação alegórica torna-se ainda mais hermética volvendo necessária a recuperação do patrimônio mnemônico das alegorias como elementos essenciais para entendimento da sociedade e da arquitetura religiosa no Brasil Colônia.

**PALAVRAS CHAVE:** Alegoria; Arquitetura religiosa; Barroco.

### O conceito de alegoria

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos* – outro, e *agoreúo* – falar na ágora, utilizar linguagem pública. No latim, *inversio* apresenta um sentido diverso e até contrário, significando “o que está no lugar de uma outra coisa”, ou “o que apresenta indiretamente uma coisa por meio de uma outra”, ou ainda “o falar de uma coisa por meio de outra”. No mundo clássico é convencional o que é natural, ou seja, há um texto implícito que necessita ser decodificado a partir do desvelamento alegórico, pautado em regras discursivas pertinentes tanto para o autor, quanto para o fruidor.

Na retórica antiga, a alegoria é um *ornatus* ou ornamento discursivo, definida como metáfora ou tropo de pensamento com base numa relação de semelhança, ou seja, como figura de linguagem, a alegoria parte da relação entre dois elementos figurativos para expressar um significado abstrato, assim como a metáfora. O que a distingue é que a metáfora se apóia na semelhança entre duas palavras diversas, enquanto na alegoria sintática o significante pode ser constantemente alterado.

Postulando a convenção e a naturalidade do discurso ancorado nas categorias de brevidade, clareza e verossimilhança, a clareza determina a aceitação ou não do dispositivo alegórico e, em última instância, sua recepção, implicando a partilha comum da convenção entre obra e fruidor, visando à persuasão: ensinar (*docere*), agradar (*delectare*) e mover (*movere*).

Para *Cesare Ripa*, no livro *Iconologia*, datado de 1593, a alegoria da persuasão é representada por uma mulher vestindo um hábito traspassado por cordões dourados os quais representam a destreza e eloquência com que se amarram os ouvintes. Segura com uma corda um animal de três cabeças que representa a benevolência, a docilidade e o cuidado necessários à eloquência do falar. O estilo do cabelo refere-se ao Egito antigo e representa a palavra como o principal e mais necessário instrumento na arte de persuadir<sup>1</sup>. (Figura 1)



Figura 1 - Alegoria da Persuasão.  
Fonte - RIPA, Cesare, *Iconologia*. 1593, p. 188.

O emprego de metáforas distanciadas impede o verossímil, ferindo o decoro e invalidando a alegoria. Enquanto técnica discursiva, a alegoria pode tanto clarificar uma passagem demasiadamente hermética, quanto ornamentar um discurso simplório, impondo-se como um problema o limite de sua interpretação pelo público, considerando-se que, por se tratar de um recurso retórico, sua validade pressupõe o ato de recepção e interpretação.

A abordagem alegórica é intertextual e racional, demandando conhecimento acerca dos conteúdos que determinam seu sentido, ou, para citar Platão, “quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que não é”.<sup>2</sup> O novo refere-se à capacidade intelectual do indivíduo em decifrar a alegoria ou, de outro modo, a alegoria, enquanto discurso racional e cifrado, demanda o entendimento de seus códigos ordenadores para a efetiva ressignificação do discurso implícito em torno do qual ela se estrutura.

A rigor, são duas as modalidades de alegoria: a construtiva ou retórica, operação discursiva ligada à retórica; e a interpretativa ou hermenêutica, prática interpretativa vinculada ao transcendente.<sup>3</sup> A primeira, objeto de nosso

<sup>1</sup> RIPA, Cesare. *Iconologia*. Milano: Editori Associati S. p. A., 1992.

<sup>2</sup> PLATÃO. *República*, II: 378d.

<sup>3</sup> [...] 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 e, assim, revelado na alegoria. In: HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1987, p. 2.

interesse, refere-se à oposição entre sentido próprio e figurado, ou seja, este último é a metáfora, caracterizada como desvio do sentido literal, de modo que a alegoria retórica é mimética, uma vez que funciona por semelhança, e é um processo intencional da autoria. A segunda modalidade de alegoria, a hermenêutica ou interpretativa, também denominada “alegoria dos teólogos”, é uma expressão retórico-poética da interpretação religiosa de textos sagrados, bíblicos, pressupondo o essencialismo, absolutamente estranho ao universo retórico greco-latino. Assim, na alegoria hermenêutica o foco recai sobre a interpretação do Antigo Testamento como prefiguração do Novo, não se objetivando as palavras do texto, mas o “simbolismo lingüístico revelador de um simbolismo natural, das coisas, escrito desde sempre por Deus na Bíblia e mundo”.<sup>4</sup> Toda a significação é, portanto, ascensional, vinculada em última instância à graça divina, e muitos teólogos lançam mão da alegoria como estratégia para a exegese bíblica, dada a necessidade de mediação entre o texto e o fiel.<sup>5</sup>

Há, na alegoria, retórica dois sentidos: um próprio da ordem do inteligível (o primeiro dos termos da comparação) e outro figurado ou sensível, implícito no tropo e dependente da decifração pelo receptor, a qual envolve operações racionais, lógicas, mediadas pela metáfora, e é, ao mesmo tempo, intelectual e afetiva. Pensada como ornamento, a alegoria, no *Instituições oratórias* de Quintiliano, é um tropo de pensamento, a transposição semântica de um signo presente para um ausente, mediado pelo critério da semelhança metafórica:<sup>6</sup>

*Com o ornato, porém, e adorno do discurso, o mesmo orador se faz recomendar; e ao mesmo tempo em que nas mais coisas ele procura o juízo e a aprovação dos sábios, aqui procura também o louvor popular [...] porque os que estão ouvindo, quando sentem gosto, dão mais atenção ao que ouvem, e deste modo com mais facilidade se comovem. (QUINTILIANO, 1994, p. 41-42).*

Cabe pois ao leitor estabelecer a transposição metafórica entre os termos ordenados segundo os lugares-comuns, sendo que tal ordenação demanda, por parte do poeta, a utilização decorosa dos *tópoi* para mediar a relação entre obra e receptor. Assim, em seu processo produtivo, a alegoria retórica é regrada a partir desses lugares-comuns, princípios argumentativos de uma determinada interpretação do mundo cuja força reside no fato de abarcar as opiniões comuns, admitidas e aceitas. A evocação de um *tópos* induz a uma conclusão discursiva, na medida em que o enunciado contém um entendimento compartilhado.

A partir do século XV a alegoria é pensada como uma relação entre as partes e o todo, entre coisas próximas e distantes, criando objetos visíveis a partir de analogias ao invisível, como mistérios a serem interpretados. A descoberta da *Poética* aristotélica, em 1499, reconduz a alegoria, nos séculos XVI e XVII, ao conceito de tropo convencional e, enquanto metáfora continuada, ela passa a ser entendida como uma invenção, uma disposição retórica que dá forma a um pensamento, a um conceito, materializado na imagem. Baltasar Gracián, em sua *Agudeza y arte de ingenio*, e Emanuele Tesauro, no *Cannochiale aristotélico*, evidenciam a supremacia da *tota allegoria* ou da *mala effectatio* como estratégias discursivas, tendo em vista o caráter engenhoso e agudo envolvido em sua produção e recepção.

A busca pela novidade não consiste na elaboração de um novo tema, mas sim na disposição engenhosa das tópicos, por intermédio das quais o tema velho se converte em novo, mantendo a tradição. O engenho do poeta deve buscar o artificioso da alegoria, baseando-se na aparência das semelhanças, que move a agudeza do próprio fruidor, colocando-o como co-autor da obra, como demonstra Emanuele Tesauro no livro *Argúcias Humanas*:

<sup>4</sup> HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*, p. 4.

<sup>5</sup> A linguagem alegórica manteve-se sempre vinculada ao sagrado no que diz respeito à tradição católica, porém, perdeu toda sua capacidade interpretativa na tradição inaugurada por Lutero que abandonou o *sensus allegoricus* pelo *sensus litteralis*.

<sup>6</sup> “A alegoria, que nós interpretamos inversão do sentido, é a que mostra uma coisa nas palavras, e outra no sentido, e às vezes também o contrário.” In: QUINTILIANO. *Instituições oratórias*. São Paulo: Cultura, 1994, III, VII, 1.



Fonte - RIPA, Cesare, *Iconologia*. 1593, p. 188.

O engenho natural é uma maravilhosa força do intelecto, que compreende dois talentos naturais: perspicuidade e versatilidade. A perspicuidade penetra nas mais longínquas e diminutas circunstâncias de cada objeto, como substância, matéria, forma, acidente, propriedades, causas, efeitos, fins, simpatias, o semelhante, o contrário, o igual, o superior, o inferior, as insígnias, os nomes próprios e os equívocos: coisas que jazem ocultas e enoveladas em qualquer assunto, como diremos no momento oportuno. A versatilidade compara rapidamente todas estas circunstâncias entre si ou com o assunto: junta-as ou divide-as, aumenta-as ou diminui-as, deduz uma da outra, indica uma pela outra e, com maravilhosa destreza, põem uma no lugar da outra, como os jogadores (TESAURO, 1997, p. 4).<sup>7</sup> (Figura 2).

Figura 2 - Alegoria do Engenho.

Na alegoria do engenho de Ripa, um jovem alado e desnudo porta um capacete encimado por uma águia, representando a visão aguda; sustenta uma flecha na mão direita e, na esquerda, um arco, simbolizando a agudeza, o talento e a força do poder intelectual. O engenho é, assim, entendido como uma potência intelectual do espírito que jamais envelhece.

Desse modo, a alegoria torna-se intelectualista, objetivando a persuasão e o enquadramento do público à estrutura teológico-política vigente no Antigo Regime. Logo, toda interpretação alegórica remonta à exaltação do Império político ou da Igreja Católica, instituições ordenadoras da estruturação social do momento.

Em sentido último, ela remonta à morte, ao luto e à ausência de vida, como representado na alegoria presente na Basílica de São Pedro em Roma. O esqueleto, a caveira, bem como a ampulheta retratam a perenidade temporal, ao mesmo tempo em que a posição ascensional dos braços e da própria ampulheta ratifica a certeza no porvir,



Figura 3 – Alegoria da Morte.

Fonte – arquivo pessoal

restando ao sujeito viver bem para bem morrer. Nos dizeres de Walter Benjamin, o “cadáver é o supremo adereço cênico, emblemático, do drama barroco do século XVII. Sem ele as apoteoses seriam praticamente inconcebíveis”.<sup>8</sup> (Figura 3).

De acordo com Emile no *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, o século XVII consegue dar uma versão ainda mais impressionante da morte se comparado com a Idade Média, pois a arte, depois do Concílio de Trento, “pôs o cristão frente à morte para ensinar-lhe a não

<sup>7</sup> TESAURO. *Argúcias humanas*, p. 4.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 242.

temê-la e ao mesmo tempo lhe abriu o céu.”<sup>9</sup> A alegorização da morte remete sempre à idéia de que subsiste a aspiração pelo divino em meio à organização racional do mundo, ou seja, a partir da alegoria da morte, o homem se depara com a efemeridade da vida, é persuadido pela busca da virtude e enquadra-se à teologia-política vigente, alicerçada nos princípios virtuosos como meio de ascensão ao divino. O tema da morte promove uma catarse individual e posteriormente coletiva em que o objetivo é a *boa morte*, ou a sabedoria de *morrer bem* ou, desde que enquadrado ao sistema teológico-político, o sujeito pode, através da morte, certificar-se da visão beatífica de Deus, como representa a alegoria da morte presente na Basílica de São Pedro em Roma.

Uma das mais significativas obras hispano-americanas relacionadas com o tema da morte se encontra no Museu Nacional do Virreinato, no México. De autor desconhecido, elaboradas antes de 1775, seis emblemas miniaturizados retratam o tema da morte. A estampa selecionada nos mostra um sepulcro presidido por uma caveira e duas velas. Abaixo, aparece um esqueleto entre dois emblemas: o da esquerda, com um ramo de flores, tem como tema, a *União entre as variedades* e o da direita, representando um coração que resiste aos golpes de um martelo e às flechas de um arco, tem, como tema, *Nem o golpe, nem as iras*. Os epigramas relatam a insignificância do homem, a certeza da morte e a clemência divina. (Figura 4).

#### ALEGORIA SEISCENTO–SETECENTISTA LUSO-BRASILEIRA

O foco de análise concentra-se no pressuposto de que a dominação da colônia brasileira foi possibilitada pela constituição de uma identidade comum entre os portugueses e os colonos e que as práticas de representação artístico-culturais podem ser interpretadas como um conjunto de técnicas codificadas que evidenciam a hierarquia fundamentada na teologia política do Estado do *corpo místico*. No Antigo Regime, o rei tem em si mesmo duas pessoas e dois corpos indivisíveis, estando cada um inteiramente contido no outro: o corpo natural, representado pela pessoa física e mortal - *persona personalis* - e o corpo político, representado pela pessoa imortal e sagrada - *persona idealis ou persona mystica*<sup>10</sup>- representada pelo *povo* que se aliena a partir do *pacto de sujeição* <sup>11</sup>. A doutrina do *pactum subjectionis/pacto de sujeição do corpo místico do estado* é desenvolvida por Francisco Suárez (1548-1617) e nela, o autor defende a hipótese de que a sociedade como um todo, numa espécie de quase *alienação*, transfere o poder ao rei em troca da administração do bem comum e da condução popular. (Figura 5)



Figura 4 – Alegoria da Morte.  
Fonte – Museu Nacional do Virreinato



Figura 5 – Alegoria da Razão de Estado.  
Fonte - RIPA, Cesare, *Iconologia*. 1593, p. 376.

<sup>9</sup> MÂLE, Emile. *El arte religioso del siglo XII ao siglo XVIII*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, [s.d], p.192.

<sup>10</sup> KANTOROWICZ, Ernest H. *Os dois corpos do rei - um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>11</sup> SUAREZ, Francisco. *Defensio Fidei III, principatus politicus o la soberania popular*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1965.

Por analogia, compara-se os dois corpos do rei com a dupla pessoa de Cristo, ao mesmo tempo homem e Deus, e o rei legitima sua autoridade com base no conceito de *razão de estado*, doutrina política estabelecida em uma sociedade hierarquizada e entendida como uma metáfora organicista, em que a integração harmônica dos membros, apesar de plurais e diversos, garante a unidade do corpo. Analogicamente, como o corpo se submete à cabeça, o reino se submete ao rei e o mundo se submete a Deus. Estamos diante do conceito de monarquia mística, em que a Igreja é uma extensão da coroa e a monarquia se afirma como sagrada.

Analisado como arte da decifração, o universo simbólico desse tempo lança mão de diversas categorias que vão desde a cosmologia até os reinos terrestres, passando pelas alegorias morais e comportamentais humanas, até as institucionais referentes ao Estado ou à Igreja e utiliza os recursos plásticos para reforçar o caráter propagandístico da monarquia católica, já que há uma consciência da função decisiva das imagens, *'idiotarum libri'* – livros dos ignorantes –, numa propaganda voltada a massas compostas predominantemente de iletrados<sup>12</sup>, submetendo o indivíduo à moldura da ordem social vigente<sup>13</sup>. As representações plásticas se apropriam de convenções alegóricas culturalmente regradas e codificadas<sup>14</sup>, ou seja, da repetição contínua dos mesmos significantes para os mesmos significados e, ao mesmo tempo, tornam-se herméticas, distanciando a figura representada de seu sentido imediato, necessitando-se de que a agudeza possibilite a aproximação e fusão dos conceitos e conseqüente entendimento da representação<sup>15</sup>. (Figura 6).

Dentro do enquadramento do sujeito à monarquia católica portuguesa, as alegorias, linguagem que se vê e se lê através da significação simbólica, sensibilizam, primeiramente, os olhos e, posteriormente, comunicam ao intelecto a mensagem cifrada ou a informação textual, funcionando como recurso narrativo e dirigismo pedagógico: a busca pela harmonia e unidade previstas pelo Estado e pela Igreja Católica. O convencionalismo da linguagem alegórica aponta, portanto, para o caráter conservador e autoritário do processo de dominação da Metrópole, chamando nossa atenção o fato de que tais convenções ibero-americanas tornaram-se, atualmente, muitas vezes, ininteligíveis.



Figura 6 – Igreja de São Francisco – Salvador – Bahia.  
Fonte – Arquivo pessoal.

<sup>12</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 121.

<sup>13</sup> MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco - análise de uma estrutura histórica*. Barcelona: Ariel, 1990, p. 89.

<sup>14</sup> “Cada conceito é tratado segundo os cânones pré-estabelecidos, retoricamente fixos, do belo;[...] não está por inventar, pertence, pelo contrário, a um universo já formado, com leis pré-estabelecidas”. In: SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Veja, 1989, p. 121.

<sup>15</sup> Uma das mais significativas convenções alegóricas do período é o entendimento do Velho Testamento como prefiguração do Novo. Assim o rei Davi é visto como um prenúncio de Jesus Cristo que, representado pela figura do cordeiro, faz alusão ao sacrifício de Isaac que, por sua vez, funciona como alegoria do sacrifício do próprio Cristo.

É preciso considerar que tais práticas de representação são, todas elas, de base retórica, ou seja, ordenadas segundo uma racionalidade que aplica afetos codificados e imitados de modelos ou esquemas coletivos.<sup>16</sup>

Com o objetivo do controle das vontades e da condução ao bem comum, o Estado português persuade, através da teatralização dos princípios teológico-políticos, lançando mão das práticas de representação plástica que espelham as proposições dogmáticas do poder monárquico e religioso e destinam-se a modelar, normativamente, a sociedade.

Por isso, tanto no plano físico quanto moral, os homens são governados e controlados por leis que não contrariam os parâmetros cristãos e monárquicos, ou seja, a universalidade serve de fundo para o culto da razão<sup>17</sup> e o processo mimético é, portanto, racionalizado e dirigido como um instrumento de conciliação da verdade postulada pela Igreja Católica e pela política absolutista. (Figura 7).



Figura 7 – Altar de Santa Tereza, São Crispim e São Crispiniano na Basílica do Carmo – Recife.  
Fonte – Arquivo pessoal.

A *Poética* e a *Retórica* aristotélicas são os principais referenciais teóricos normativos da produção artística. A poética está ligada ao pensamento da mimese, condicionado pelo princípio *ut pictura poesis*. Sendo a poesia uma “imitação das ações humanas”, cabe a ela evidenciar as virtudes e repudiar os vícios. A retórica, fonte fundamental da arte de persuasão do discurso político, é aplicada à produção artística a partir do século XVI como gênero demonstrativo do pensamento político ou religioso e não relacionada somente aos textos de ficção, o que nos permite falar de uma “retórica da arquitetura e das outras artes plásticas”.<sup>18</sup> De outro modo, os tratadistas e preceptistas do século XVII e XVIII ressaltam a necessidade de afirmar o universal e a inalterabilidade do homem e da natureza.

No que se refere às alegorias, é preciso considerar que são formas não-psicológicas de representação plástica elaboradas a partir de tópicos retóricos definidas por tratadistas e preceptistas e funcionam como instrumento de persuasão e reafirmação social, pois “toda a arte barroca [...] vem a ser uma drama estamental: a gesticulante submissão do indivíduo à moldura da ordem social”.<sup>19</sup> Isso equivale a dizer que, quanto maior a *agudeza* e *engenhosidade*, ou seja, quanto mais herméticos os emblemas e alegorias, maior sua valorização, porque o entendimento fica restrito ao *agudo*. Ao contrário, o *néscio* ou *vulgar* não possui a erudição necessária para a

<sup>16</sup> HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o barroco. In: *Revista do IFAC*, p.11-12.

<sup>17</sup> LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário – Razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1989, p. 41.

<sup>18</sup> SEBASTIAN, Santiago. *El barroco iberoamericano - mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990, p.23.

<sup>19</sup> MARAVALL, José Antônio. *A cultura do Barroco – análise de uma estrutura histórica*. Barcelona: Ariel, 1990, p. 89.

interpretação das representações<sup>20</sup>. Nesse caso, é a memória coletiva de lugares-comuns, instituída principalmente através das pregações religiosas e ênfase na visibilidade imagética, que torna possível o entendimento por parte dos iletrados, ou seja, a arte possibilita, pedagogicamente, ver em formas sensíveis aos olhos aquilo que, nas letras, são formas inteligíveis, ocultas.

A imagem pode ser vista e assimilada por aqueles que não entendem o mote ou o epigrama, enquanto que o reconhecimento da simbologia e a apropriação textual significa a compreensão da imagem em sua plenitude, ou seja, horacianamente, a imagem como algo que se lê e a escrita como algo que se vê<sup>21</sup>. Há, portanto, um componente intrinsecamente hierárquico na apropriação das imagens, o que equivale a dizer que os emblemas e alegorias reafirmam a hierarquia da Colônia, na medida em que repõem a ordem social quando adequados aos usos decorosos e articulam, metafísica e retoricamente, como ornato dialético, os conceitos da teologia política portuguesa.

Nos tratados alegóricos, grande parte das imagens figuram os deuses e heróis do mundo clássico, exigindo erudição e conhecimento do material literário para a análise. É a memória<sup>22</sup>, uma das cinco partes da retórica, que conserva e ordena os textos com as figurações, arquivando as informações necessárias para o entendimento dos emblemas e alegorias.

À medida que as imagens passam a ser portadoras de valores convencionalmente designados, o destinatário pode lançar mão dos recursos mnemotécnicos dos tratados para elaborar sua própria memória artificiosa, ou seja, para desvendar o discurso contido no corpo de um emblema ou de uma alegoria. Um dos quadros mais difundidos da memória coletiva na sociedade luso-brasileira é o modelo das intenções disciplinadoras. Os comportamentos depravados, as relações adulterinas, práticas sexuais incestuosas e homossexuais e toda espécie de vícios são vistos como resultados de desvios comportamentais e severamente punidos. Além disso, a memória coletiva é reforçada pelos modelos do passado, fossem eles as autoridades ou personagens da história. Impregnam os sermões, o teatro e a iconografia a ponto de fornecer um dos quadros mais difundidos da memória coletiva.<sup>23</sup>

*“O conhecimento do sucesso que as historias referem, ajuda muito a regular o presente, e a prever o futuro, effeito principal da prudencia, a qual como naceo da observação de casos particulares, creçe com raizes mais solidas no sujeito que tiver mais larga, e copiosa experiencia delles, com a lição da historia”.* (MENESES, 1650, P. 26)<sup>24</sup>.

O orador parte, então, das imagens fixadas em sua memória às palavras com que atualiza seu discurso; por sua vez, o destinatário de um texto icônico-verbal parte das imagens contempladas para chegar à interiorização de seus tópicos discursivos<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> A compreensão do conceito agudo vincula-se à erudição ou conhecimento dos autores clássicos, tornando possível a decifração das mensagens herméticas com base em conceitos retóricos. São, normalmente, homens de corte e distinguiram-se pela agudeza. O néscio ou vulgar é o povo inculto. Cf. CASTIGLIONE, Baltassare. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

<sup>21</sup> Horácio estabeleceu três termos para a análise de uma obra: distância, luminosidade e número de vezes a ser vista e evidenciou, novamente, a supremacia da visão sobre a audição.

<sup>22</sup> A memória mereceu especial atenção do mestre romano desconhecido autor do tratado *Ad Herennium*, escrito no século I a.C. Genericamente, os tratados posteriores ao *Ad Herennium* sempre fizeram referência a ele.

<sup>23</sup> CURTO, Diogo Ramada. *O discurso político em Portugal (1600-1650)*. Lisboa: Centro de Estudos e Cultura Portuguesa, 1988, p.22.

<sup>24</sup> MENESES, Sebastião Cesar de. *Summa politica offerecida ao Principe D. Theodosio de Portugal*. Amsterdam: Simão Dias Soeiro Lusitano, 1650, p.26.

<sup>25</sup> BUXÓ, José Pascual. El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática. In: *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la nueva Españã*. Barcelona: Museo Nacional de Arte, 1994, p. 51.



Assim, a alegoria costuma ser entendida como a representação de uma abstração e, nesse sentido, não se vincula apenas à linguagem verbal, mas também à pintura e escultura, tratando-se, pois, de uma concepção inventiva, no sentido de *aguda* e *engenhosa*, que tem como base as convenções sociais seiscentistas da *discrissão* cortesã.

*“[...] a partir de fins do século XVI, os jesuítas começaram a lançar mão dos livros de emblemas como veículo pedagógico e propaganda da fé, substituindo os motes dos emblemas por apólogos e moralizando as imagens. Com o objetivo de substituir o herói pagão pelo cristão, a fábula mitológica pela parábola evangélica, a linguagem se adapta à Ratio studiorum, tornando-se clara, clássica”. (HANSEN, 1989, p.446)<sup>26</sup> (Figura 8).*



Figura 8 – Matriz de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto – Minas Gerais.  
Fonte – Arquivo pessoal.

No final do século XV, a alegoria passa a ser entendida como um misto retórico-hermenêutico e interpretada, também, com base nos registros da Antiguidade oriental e greco-romana, unificando assim os mistérios pagãos às crenças do cristianismo. A alegoria seiscentista, proposta como técnica teatralizada de metáforas<sup>27</sup> distantes, funde os dois métodos interpretativos: a retórica e a exegese bíblica.

*“A junção do dispositivo retórico, que prevê o sentido próprio e o figurado, com o essencialismo cristão, que postula a glosa perene da letra, permite a autonomização dos grafismos como*

<sup>26</sup> DOGLIO, Maria Luisa. “Introduzione” in Tesoro, Emanuele. Idea delle perfette imprese. Firenze, Leo S. Olschki, 1975, p.11. In: HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.446, nota 148.

<sup>27</sup> “Substituição de um termo por outro, fundamentada numa relação de semelhança, que permite expressar uma gama de significações mais ampla e densa do que o termo dito ‘próprio’ seria capaz de fazer”. In: KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986, p.91.

*procedimento retórico-poético, comum na Idade Média, no Renascimento e no século XVII barroco". (HANSEN, 1987, 27)<sup>28</sup>.*

Parece-nos impossível analisar as alegorias e dissociá-las da própria arquitetura que as abriga, isso porque o ornato não é um simples acessório. O que se observa na arte dos séculos XVI e XVII é que o ornamento se torna estruturante e a íntima fusão de função e ornato é justamente o que define o *ornato dialético* ou a agudeza. Precipitado ao primeiro plano da percepção, o ornamento exige uma leitura de sua retórica ao mesmo tempo em que há a propensão da estrutura em resolver-se como ornamento. “Enquanto o ornato renascentista é aplicado, acessório, o ornato barroco é estrutural. Há um deslizamento constante do ornamento para a estrutura e vice-versa”.<sup>29</sup> No ornamento, a estrutura e a decoração se integram num conjunto de caráter dialético e pedagógico, pois, “tudo o que é adorno, e adorna, está determinado pela sua relação com o que ele adorna, com aquilo em que ele é, com aquilo que é seu portador”<sup>30</sup>.

### DECLÍNIO E ASCENSÃO DA ALEGORIA: DO ROMANTISMO A ATUALIDADE

Contrariamente a artificiosidade seiscentista, a alegoria passa a ser entendida como sinônimo de ornamentação discursiva principalmente a partir da Escola de Port-Royal e seu caráter de mero adorno é mantido até o Romantismo, quando se transforma de puro ornamento, em figura oposta ao símbolo.<sup>31</sup>

Com efeito as tradições greco-latinas, medievais e renascentistas, não distinguem a alegoria do símbolo, operada apenas a partir do Romantismo, que postula a supremacia do símbolo considerando a doutrina libertadora do gênio em relação as amarras dogmáticas mítico-religiosas. A significação imediata do símbolo expressa o geral, o universal no particular; enquanto a alegoria, permitindo a inclusão de novos significados, é temporalmente sucessiva. Da perspectiva romântica, a alegoria é considerada um rebuscamento discursivo gerador de uma distinção entre o sentido figurado e o próprio, enquanto o símbolo é a reabilitação do signo interpretado a partir de uma convenção ou hábito.

Na tentativa de evitar a dispersão das manifestações, o símbolo, e sua imediatividade entre o universal e o particular, é o elemento centralizador das dispersões, decorrendo disso uma certa estaticidade, a princípio contrária ao dinamismo e individualidade propostos pelo Romantismo. Ao se voltar para o universal a partir do símbolo, o caráter múltiplo da obra termina enclausurado por sua linguagem e insuficiente para explicar uma realidade cada vez mais mutável.

É por isso que, ao invés do imediatismo do símbolo, Walter Benjamin defende a obliquidade alegórica, a qual permite interpretações múltiplas e abertas, num processo de ressignificação constante. Na interpretação Benjaminiana a alegoria expressa um mundo saturado de objetos, decorrência da perda de estatutos e da degradação ontológica da arte, a partir de sua negação do sagrado e da consciente materialidade advinda da reprodutibilidade técnica.<sup>32</sup> Na reabilitação benjaminiana da alegoria, inteiramente condicionada pelo mundo

<sup>28</sup> HANSEN, João Adolfo. *Alegoria - Construção e interpretação da metáfora*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987, p. 27.

<sup>29</sup> BRUZZI, Hygina Moreira. *O ornamento estruturante: Reflexões sobre a primeira arquitetura barroca de Minas Gerais*. Belo Horizonte: ACR – EAUFMG, 1999, p. 14. (Ensaio).

<sup>30</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 255.

<sup>31</sup> Em relação ao símbolo, a alegoria difere devido à necessária relação contextual para seu desvelamento, ao seu caráter evidente de convenção retórica e à possibilidade de renovação constante de seu significado, permitindo a ampliação do espectro de significados contidos no símbolo.

<sup>32</sup> Os sentimentos de ruína e melancolia, reabilitariam a alegoria benjaminiana entendida a partir do pressuposto de que “os elementos aparentemente difusos e heterogêneos vão acabar se unindo, nos conceitos adequados, como partes integrantes de uma síntese”.

melancólico, entendido como esvaziamento e ausência de significações, a alegoria redime a transitoriedade das coisas. No processo de alegorização, a ruína é deslocada de seu contexto e relançada em outros, tantos quanto possíveis, recebendo novas significações. O ponto de contato estabelecido por Benjamin entre a alegoria e a melancolia é o luto, a ruína ressemantizada, haja vista que, segundo ele, a experiência vivida, marcadamente dispersa através de uma “história de ruínas”, impede a memória de consolidar as referências culturais passadas, dado o número cada vez mais exacerbado de informações distorcidas e fragmentárias que compõe a realidade. Há, portanto, um afastamento entre o sujeito e essa realidade, denominada de “nova barbárie”, e, nessa perspectiva, a alegoria é reabilitada como possibilidade de redenção de cada fragmento de história e significação do real, ambicionando-se a verdade.

Ora, se, do ponto de vista da retórica, a alegoria é operacionalizada a partir do emprego decoroso dos *tópoi*, ou lugares-comuns do discurso, partilhados por autor e receptor, resta indagar quais os lugares comuns do discurso contemporâneo. A alegoria retórica contemporânea está, pois, associada à inconsistência da relação entre obra e fruidor, uma vez que a obra fala por si só. A validade do discurso alegórico demanda o estabelecimento de poéticas que reforçassem os *tópoi* contemporâneos para além da discursividade auto-referente, recuperando a *dóxa*, pois, sem a participação efetiva do receptor, incluindo sua capacidade de desvelamento do conteúdo alegórico da imagem, a obra aumenta sua distância em relação ao fruidor. A fragmentação discursiva, advinda do declínio da retórica, e a conseqüente auto-referencialidade da obra configuram ressignificações hiperbólicas, diminuindo o horizonte de expectativas e levando à perda do sentido. Cumpre o estabelecimento de poéticas que abarcam, conjuntamente, a autoria e o público, a partir da recuperação das categorias retóricas da *inventio*, *dispositio* e *elocutio* fundamentadas no saber e na experiência do “mundo da vida”.

Com efeito, na atualidade a alegoria configura-se como *tota allegoria*, cujo significado se mantém hermético e cujo discurso é auto-referente, e, sob este aspecto, ela reforça a dispersão discursiva, dificultando a recepção. Sendo impossível abarcar a totalidade do mundo, fissurado em suas múltiplas fragmentações, as ressignificações da alegoria estimulam a falsa aparência de uma totalidade verdadeira. Seu poder de síntese, de fundir conceitos distantes e garantir nova significação é ceifado a partir do momento em que a auto-referencialidade discursiva passa a imperar nas poéticas da modernidade. Consistindo a alegoria em uma operação retórica racionalizada, efetuada pelo fruidor que estabelece o presente a partir de analogias com o ausente, o distanciamento entre sujeito e objeto denuncia a sua invalidade.

Tendo em vista que pensamos por imagens e estas nos chegam cada vez mais fragmentadas e efêmeras, tornando-se descartáveis, os conceitos esvaecem-se na pluralidade e a alegoria não pode ser mais do que a utopia de uma totalidade verdadeira, sendo, no máximo, a denúncia da falsidade implícita da aparência do real. A alegoria é repertório puramente formal, ou seja, procura insólita pela significação e sentido perdidos.

Nesse sentido, enquanto patrimônio mnemônico das práticas de representação brasileiras seiscento-setecentistas cumpre o esforço de investigação sistemática e constante dos processos de produção e recepção das alegorias visando seu entendimento enquanto repositórios das premissas sociais vigentes no período de dominação portuguesa, clarificando e desvelando um texto oculto, muitas vezes, aos seus contemporâneos e praticamente hermético na atualidade.

## REFERÊNCIAS

**BENJAMIN**, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

**BRUZZI**, Hygina Moreira. *O ornamento estruturante: Reflexões sobre a primeira arquitetura barroca de Minas Gerais*. Belo Horizonte: ACR – EAUFMG, 1999.

**BUXÓ**, José Pascual. El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática. In: *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la nueva Españã*. Barcelona: Museo Nacional de Arte, 1994.

**CASTIGLIONE**. *O Cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- CURTO**, Diogo Ramada. *O discurso político em Portugal (1600-1650)*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, 1988.
- GADAMER**, Hans-Georg. *Verdade e método*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GINZBURG**, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GRACIÁN**, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Escapa-Calpe, 1974.
- HANSEN**, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1987.
- HANSEN**, João Adolfo. Notas sobre o barroco. In: *Revista do IFAC*, p.11-12.
- HANSEN**. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HANSEN**. *Alegoria - Construção e interpretação da metáfora*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.
- KANTOROWICZ**, Ernest H. *Os dois corpos do rei - um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KOTHE**, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LIMA**, Luiz Costa. *O controle do imaginário – Razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1989.
- MÂLE**, Emile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, [s.d].
- MARAVALL**, José Antônio. *A cultura do barroco - análise de uma estrutura histórica*. Barcelona: Ariel, 1990.
- MENESES**, Sebastião Cesar de. *Summa politica offerecida ao Principe D. Theodosio de Portugal*. Amsterdam: Simão Dias Soeiro Lusitano, 1650.
- PLATÃO**. *República*. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- QUINTILIANO**. *Instituições oratórias*. São Paulo: Cultura, 1994.
- RIPA**, Cesare. *Iconologia*. Milano: Editori Associati S. p. A., 1992.
- SARDUY**, Severo. *Barroco*. Lisboa: Veja, 1989.
- SEBASTIAN**, Santiago. *El barroco iberoamericano - mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990.
- SUAREZ**, Francisco. *Defensio Fidei III, principatus politicus o la soberania popular*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1965.
- TESAURO**. *Argúcias humanas*. In: Il Cannocchiale aristotélico. Tradução: Gabrielle Cipollini e João Adolfo Hansen. In: *Revista do IFAC*. Ouro Preto, nº 4, IFAC/UFOP, p. 3-10, dez., 97.