

A Alegoria

Do Mundo Clássico ao Barroco

Matheus Corassa da SILVA
Ricardo da COSTA

Resumo: A *Alegoria* (ἀλληγορία), recurso literário, filosófico e estético muito utilizado pela tradição cultural ocidental, enriqueceu o universo mental e artístico a ponto de se tornar um *topos* (τόπος) poético. Artístico. O objetivo desse trabalho é discorrer sobre a importância da alegoria para a Literatura e para a Arte. Do Mundo Antigo ao Barroco.

Abstract: The *Allegory* (ἀλληγορία) was a literary, philosophical and aesthetic resource widely used by Western cultural tradition. It enriched the mental and artistic universe to the point of becoming a poetic *topos* (τόπος). Artistic. The objective of this work is to discuss the importance of allegory for Literature and Art. From the Ancient World to the Baroque.

Résumé: L'*Allégorie* (ἀλληγορία) était une ressource littéraire, philosophique et esthétique largement utilisée par la tradition culturelle occidentale. Elle a enrichi l'univers mental et artistique au point de devenir un *topos* (τόπος) poétique. Artistique. L'objectif de ce travail est de discuter l'importance de l'allégorie pour la littérature et pour l'art. Du Monde Antique au Baroque.

Palavras-chave: *Alegoria – História da Arte – Iconografia.*

Keywords: *Allegory – Art History – Iconography.*

Résumé: *Allégorie – Histoire de l'Art – Iconographie.*

I. No Mundo Antigo

A utilização da *alegoria* (ἀλληγορία) como um recurso estético, literário e filosófico para explicar significados complexos, personificar e ressignificar abstrações e ter a função de *reflexo de uma verdade transcendente* é tão antiga quanto a própria História. Como sempre, no Ocidente, a Grécia é uma de suas matrizes – a outra, anterior, oriental, é a do *Pentateuco*.¹

Ferécides de Siro (séc. VI a. C.) e Teágenes de Régio (fl. 529-522 a. C.) parecem ter sido os primeiros a propor *interpretações simbólicas* para explicar a tradição homérica (e sua mitologia).

¹ BETTENCOURT, D. Estêvão, OSB. *Para entender o Antigo Testamento*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra, 1956 – especialmente as páginas 89, 242 e 249-250 (sobre as alegorias).

Imagem 1



A *alegoria da alegoria*: a alegoria da *Música* afina cuidadosamente sua teorba (instrumento muito utilizado na *Era da Música Barroca* [1600-1750] para tocar partes de acompanhamento de baixo contínuo, mas também como instrumento solista). A cena é uma metáfora da harmonia (repare no cuco-canoro em sua cadeira: ele representa o contraponto da voz da Natureza em relação à voz humana regida pela teoria musical, sugerida pela partitura e pelos instrumentos musicais em cima da mesa e ao fundo, à direita – órgão, alaúde, violino e flautas). O tronco de uma árvore ao fundo, as colunas clássicas e o perfil do rosto da *Música*, grego, sugerem a serenidade que as notas proporcionam ao espírito. Por fim, um dos seios à mostra alude à *liberdade espiritual* que a *Música* proporciona. *Alegoria da Música* (1649), de Laurent de la Hyre (1606-1656). Óleo sobre tela, 105,7 x 144,1 cm (*accession number* 50.189). [Metropolitan Museum, New York](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/50189).

Séculos mais tarde, Porfírio de Tiro (c. 234-305), filósofo neoplatônico discípulo de Plotino (c. 204-270), chegou a afirmar que Teágenes interpretou a *batalha dos deuses* de Homero² como um *conjunto de alegorias físicas e morais* (ἀλληγορικά), e que foi o *primeiro* (πρῶτος) a abordar o poeta dessa maneira.³

² HOMERO. *Ilíada* (trad.: Carlos Alberto Nunes). Rio de Janeiro: Ediouro, 1969 (20, 23-75).

³ Ver DOMARADZKI, Mikolaj. “[The Beginnings of Greek Allegoresis](#)”. In: *Classical World*, vol. 110, no. 3 (2017), p. 304.



Memento mori (Lembra que morrerás). Mosaico de Pompeia (séc. I a. C.), I, 5, 2, inv. N. 109982. [Museo archeologico nazionale di Napoli](http://www.museoarcheologico.napoli.it). Originalmente no chão da sala de jantar (*triclínio*) de uma casa de verão (Casa I, 5, 2, de Pompéia), este mosaico (em *Estilo II* [80-20 a. C.]) retrata, em uma clave alegórica e simbólica, o tema filosófico, helenístico, da *transitoriedade da vida* (e, conseqüentemente, da iminência da morte). O vértice da composição é uma *libella* com fio de prumo – a *libella* era um instrumento utilizado pelos pedreiros romanos para nivelar suas construções. O peso é um crânio (a morte). Abaixo, uma borboleta (a alma) e uma roda (atributo da deusa *Fortuna*). Em cada lado, suspensos e mantidos em perfeito equilíbrio pela morte, os símbolos de riqueza e poder à esquerda (o cetro e a púrpura) e à direita a pobreza (a bolsa e o cajado do mendigo). O tema deveria lembrar aos comensais a natureza fugaz das fortunas terrenas. Por fim, é notável o cuidado do artista em usar tesselas de diferentes cores (e matizes) para proporcionar uma maior caracterização dos elementos da composição da representação alegórica.

Platão (c. 428-348 a. C.) imortalizou essa forma de raciocínio em sua *Alegoria da caverna*⁴ – e, com sua afirmação que a Filosofia é uma *meditação sobre a morte*⁵ (além do próprio *Mito de Er*⁶), inseriu o tema do Além nas considerações alegóricas.

E Aristóteles (384-322 a. C.)? Sua noção pré-antropomórfica da divindade, transmitida em forma de mito (e que relacionava as forças naturais a deuses), constitui o germen que culminou em sua filosofia *teológica*.⁷ Já no mundo romano, Tito Lívio (59 a. C.-17 d. C.) introduziu a *alegoria* em sua narrativa histórica⁸, e os estoicos quiseram adequar os deuses da religião tradicional a seu sistema filosófico.⁹ Interpretaram alegoricamente Homero, Hesíodo (c. 750-650 a. C.) e até o *Mito de Orfeu* (Ὀρφεύς).¹⁰

⁴ PLATÃO. *A República* (trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996 (Livro VII, 514a-520a).

⁵ “Embora os homens não o percebam, é possível que todos os que se dedicam verdadeiramente à Filosofia a nada mais aspirem do que a morrer e estarem mortos” (*Fédon*, 64a). PLATÃO. *Diálogos* (*Protágoras – Górgias - Fedão*) (tradução do grego de Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora da UFPA, 2002, p. 258.

⁶ *A República*, Livro X, 614a-621b.

⁷ *Metafísica*, 1074b1-14. Ver NADAFF, Gerard. “La alegoría. Orígenes y desarrollo de la filosofía desde los presocráticos hasta la Ilustración”. In: *ARETÉ. Revista de Filosofía*, vol. XIX, n. 1, 2007, p. 65.

Em sua *Metafísica*, Aristóteles afirma que o filósofo que faz *Metafísica* aproxima-se de Deus, e isto é a *máxima felicidade do ser humano*, já que ‘...todas as outras ciências serão mais necessárias do que esta, mas nenhuma lhe será superior’. Isso porque só a *Metafísica* é chamada livre, ‘pois só ela é fim para si mesma’. Mais que isso: para o Estagirita, a *sapiência* (σοφία), forma mais elevada de saber, tem *caráter divino*. Buscada por *puro amor*, sem qualquer utilidade prática, ela é livre e divina porque é o tipo de ciência que Deus possui e porque tem o próprio Deus como objeto.” – COSTA, Ricardo da. [“O que é Deus? Considerações sobre os atributos divinos no tratado Da Consideração \(1149-1152\), de São Bernardo de Claraval”](#). In: *Revista Coletânea. Revista de Filosofia e Teologia da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora *Lumen Christi*, Ano IX, fasc. 18, jul-dez 2010, p. 238.

⁸ *Ab Urbe Condita* II, 32. Edições: TITO LÍVIO. *Historia de Roma desde su fundación*. Madrid: Editorial Gredos, 1990-1997, 8 volúmenes; TITO LÍVIO. *História de Roma. AB URBE CONDITA LIBR* (trad.: Paulo Matos Peixoto). São Paulo: Editora Paumape, 1989-1990; COLLARES, Marco Antonio. [Representações do Senado Romano na Ab Urbe Condita Libri de Tito Lívio. Livros 21-30](#). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

⁹ O **Estoicismo** defendia que o melhor caminho para a *felicidade* (εὐδαιμονία) era aceitar os momentos da vida e não se permitir ser dominado pelo prazer ou pelo medo da dor. A mente deveria ser utilizada para *compreender o mundo*, fazer parte do plano da *Natureza* e tratar todos de forma justa. Assim, como a *virtude* era o único bem, a saúde, a riqueza ou o prazer não eram bons ou maus em si (ἀδιάρροα): tinham seu valor na medida de poderem ser aproveitados para agir virtuosamente. Ver D. BOERI, Marcelo. *Los estoicos antiguos. Sobre la virtud y la felicidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitária, 2003.

Ver também INWOOD, Brad (org.). *Os Estóicos*. São Paulo: Odysseus, 2006.

¹⁰ NADAFF, Gerard. “La alegoría. Orígenes y desarrollo de la filosofía desde los presocráticos hasta la Ilustración”, *op. cit.*, p. 65.

A *Biblioteca* (Βιβλιοθήκη) – compêndio elaborado no séc. I ou II que sintetiza os mitos e cultos heroicos gregos – sintetiza assim o mito de Orfeu: “De Calíope e Eagro (ou Apolo, versão mais difundida) nasceram Linos, morto por Hércules, e Orfeu, o grande músico: com sua canção ele sabia mover as pedras, até as árvores. Um dia, sua esposa Eurídice foi picada por uma cobra e morreu; Orfeu então desceu ao Mundo Inferior, determinado a recuperá-la, e persuadiu Hades a devolvê-la à Terra. O deus pôs uma condição para atendê-lo: no caminho para casa, Orfeu não

II. Baixo Império (284-476), decisivos séculos alegóricos

Imagem 3



[Sarcófago do pastor](#) (c. 250-75), originalmente na *Via Salaria*, Roma. Mármore, 69 x 238 x 73 cm, Museu do Vaticano (31540, ex 181). Foto: [Genevra Kornbluth. Copyright © 2014](#). A partir do século II, os romanos abastados passaram a ser sepultados em sarcófagos decorados com altos-relevos, que nada tinham de funerário, pois representavam diversas histórias da Mitologia (e, com a ascensão do Cristianismo, no séc. IV, da Bíblia). A estética não é fúnebre (entre os romanos, há uma *estetização da morte*). As cenas mergulhavam os espectadores numa *atmosfera excelsa, transcendental*. Diante de um sarcófago assim decorado, qual deveria ser a reação do espectador? O medo da morte era eclipsado pelo *maravilhoso*, pelo *fabuloso*, pelo *voluptuoso* e, no caso da arte paleocristã, pelo *sentimento de conforto*. Pela *esperança da salvação*. O tema desse sarcófago, o *Bom pastor* (ao centro), aliás, muito recorrente na estética paleocristã do período¹¹, é uma *alegoria de Deus* (Sl 23; Ez 34, 12; Is 40, 11) e *Jesus como parábola* (Lc 15, 3-7 e Jo 10, 9-16).¹²

Os séculos da História de Roma que os historiadores denominaram como *Baixo Império* (284-476) – ou *Antiguidade Tardia*¹³ – foram decisivos para as heranças culturais

deveria se virar para olhar sua noiva antes de chegar em casa. Mas Orfeu desobedeceu: virou-se, olhou para Eurídice e ela teve que descer para o Inferno. Orfeu foi o fundador dos *Mistérios de Dioniso*. As Ménades o mataram e o rasgaram em pedaços, então ele foi enterrado em Pieria.” – Apollodore. [Le Détail de la Bibliothèque, Livre I, 3, 2](#) (Ugo Bratelli, 2001).

¹¹ JENSEN, Robin Margaret. [Understanding Early Christian Art](#). Routledge, 2000, p. 38-39.

¹² “Enquanto os filósofos estoicos não se preocuparam com as massas, os mestres cristãos propagaram a boa nova a todos; apresentaram o cristianismo como uma moral realmente universalista, arraigada num sentimento novo e na igualdade de todos diante de sua lei. Foi a mais profunda revolução do período clássico tardio. Cresceu com a prédica e a especulação cristãs para formar um profundo sedimento de noções morais difundidas entre milhares de pessoas humildes.” – BROWN, Peter. “Antiguidade Tardia”. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges. *História da Vida Privada 1. Do Império Romano ao Ano Mil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, p. 239-241.

¹³ BROWN, Peter. *Genèse de l'Antiquité tardive*. Paris: Gallimard, 1983; MARROU, Henri-Irénée. *L'Église de l'Antiquité tardive (303-604)*. Paris: Seuil, 1985; BANNIARD, Michel. *Genèse culturelle de l'Europe*. Paris: Seuil, 1989.

alegóricas legadas à Idade Média.¹⁴ Não só pelo fato de o mundo ter se tornado cristão¹⁵ mas, no caso do tema em questão, especialmente pelo surgimento do *Neoplatonismo*.¹⁶

A mais rica aproximação neoplatônica à *alegoria* (e sua relação com a mitologia tradicional) foi *O antro das ninfas*¹⁷ de Porfírio de Tiro, que interpretou a *Odisséia* como uma *viagem espiritual da alma* pelo universo neoplatônico.¹⁸ Assim, essa *revitalização do platonismo* contribuiu para o mundo cristão abrir novos horizontes à hermenêutica dos textos sagrados, filosóficos e suas representações imagéticas.

Para a *alegoria* no ambiente cultural cristão, o embasamento teórico-teológico, naturalmente, foi a *Epístola aos Coríntios* (I, 13, 12):

Videmus nunc per speculum in ænigmate:
tunc autem facie ad faciem.
Nunc cognosco ex parte:
tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.

Agora vemos por espelho em enigma,
mas então veremos face a face.
Agora conheço em parte,
mas então conhecerei como também sou conhecido.¹⁹

¹⁴ “Se han descrito los siguientes setenta años como el periodo más sorprendente de la historia romana.” – WALBANK, Frank William. *La Pavorosa Revolución*. Madrid: Alianza Universidad, 1996, p. 5.

¹⁵ VEYNE, Paul. *Quando o nosso mundo se tornou cristão [312-394]*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

¹⁶ **Neoplatonismo** – Período da filosofia platônica de Plotino (c. 204-270) posterior ao fechamento da *Academia Platônica* em 529 pelo imperador Justiniano I (c. 482-565). Este ramo do *Platonismo* se desenvolve para além do *platonismo acadêmico*. Suas origens remontam ao *sincretismo helenístico* (que gerou escolas de pensamento como o *gnosticismo* e a *tradição hermética*). Seu maior fator sincrético foi a introdução das escrituras hebraicas nos círculos intelectuais gregos por meio da tradução conhecida como *Septuaginta*.

O encontro entre a narrativa da criação do *Gênesis* e a cosmologia do *Timéu* platônico pôs em marcha uma longa tradição de *teorização cosmológica* que culminou no grande esquema das *Enéadas* de Plotino. Os dois maiores sucessores deste filósofo, Porfírio (c. 234-305) e Jámblico (c. 245-325), desenvolveram aspectos específicos do pensamento de Plotino. Proclo (412-485), pouco antes do fechamento da Academia, legou uma filosofia platônica sistemática que se aproximou da sofisticação de Plotino. Finalmente, na obra do chamado Pseudo-Dionísio Areopagita (séc. V), há uma grande síntese da filosofia platônica com a Teologia cristã que influenciou a mística medieval e o Humanismo da Renascença. Ver MOORE, Edward. “[Neo-Platonism](#)”. In: *Internet Encyclopedia of Philosophy. A Peer-Reviewed Academic Resource*, 2014.

¹⁷ PSEUDO PLUTARCO; PORFIRIO; SALUSTIO. *Sobre la vida y poesía de Homero. El antro de las ninfas de la Odisea. Sobre los dioses y el mundo*. Madrid: Gredos, 2018.

¹⁸ NADAFF, Gerard. “La alegoría. Orígenes y desarrollo de la filosofía desde los presocráticos hasta la Ilustración”, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹ “Cada hombre está en la tierra para simbolizar algo que ignora y para realizar una partícula, o una montaña, (le los materiales invisibles que servirán para edificar la Ciudad de Dios.” (...) ‘No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer

Umberto Eco (1932-2016) especulou que a solução poeticamente mais elegante dessa passagem do *Novo Testamento* foi oferecida pelo *Rythmus alter* (ou *Omnis mundi creatura*)²⁰, poema já atribuído a Alain de Lille (c. 1128-1202).²¹ Seus primeiros versos são:

1.	Omnis mundi creatura	Toda criatura do universo,
	quasi liber et pictura	como um livro e uma pintura
	nobis est, et speculum.	é para nós, e um espelho.
	Nostrae vitae, nostrae mortis,	De nossa vida, de nossa morte,
	nostri status, nostrae sortis	de nosso estado, de nossa sorte,
	fidele signaculum.	é fiel sinal.
2.	Nostrum statum pingit rosa,	Nossa condição a rosa colore,
	Nostri status decens glosa,	de nosso estado, é formosa glosa,
	Nostrae vitae lectio.	de nossa vida, é lição
	Quae dum primo mane floret,	que, embora floresça pela manhã,
	Defloratus flos effloret	floresce como flor deflorada
	Vespertino senio.	e envelhece à noite. ²²

a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... La historia es un inmenso texto litúrgico donde las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida.” – BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones (1952). El espejo de los enigmas*.

²⁰ Ver WURSTEN, Dick. *Omnis mundi creatura* (translations of *omnis mundi* into English/Deutsch); BOSCH MORAL, Irene. *Omnis mundi creatura*; SALVADOR MARTÍNEZ, H. “[La tienda de amor, espejo de la vida humana](#)”. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 26, n. 1 (1977), p. 56-95, e BENEDETTO, Luana C. [Alegoria medieval: onde se situa a poesia de Charles d’Orléans?](#).

²¹ ECO, Umberto. *Da árvore ao labirinto. Estudos históricos sobre o signo e a interpretação*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013, p. 131.

²² “Voltemos ao autor do *Rythmus alter*. Mais que de metáfora, a obra trata de alegoria, ou melhor, apresenta um conjunto de instruções para decodificar alegorias. Ela não nos diz *a vida é uma rosa* (expressão que seria absurda se fosse tomada ao pé da letra). Lista tudo o que é pertinente à rosa e que (mesmo continuando literalmente compreensível) se torna ou pode tornar-se (se forem fornecidas as chaves interpretativas adequadas) alegoria da vida humana.” – ECO, Umberto. *Da árvore ao labirinto. Estudos históricos sobre o signo e a interpretação, op. cit.*, p. 134. Agradecemos ao Prof. Dr. Luiz Astorga as correções feitas em nossa tradução.

O ambiente exegético judaico-cristão propiciava *interpretações alegóricas*: as alegorias bíblicas ofereceram um manancial de intérpretes desse simbolismo que consideravam universal. Por exemplo, Filon de Alexandria (c. 20-50) sobre o *Gênesis*²³, Fortunaziano (†369), bispo de Aquileia (342-369) sobre os Evangelhos²⁴, e Orígenes de Alexandria (c. 184-253) com sua *triade interpretativa*²⁵: três sentidos para a leitura dos textos sagrados (*Sobre os Princípios*, Περί ἀρχῶν²⁶). Orígenes interpretou alegoricamente o *Antigo Testamento* como uma prefiguração do *Novo*.²⁷

Imagem 4



Nessa iluminura anglo-saxã do final do séc. X, de uma cópia ilustrada da *Psychomachia*, a *Paciência* (ao centro), de mãos abertas (símbolo de sua passividade) e com um véu (metáfora de sua pureza), é assediada pela *Ira* (à esquerda), que instiga a *Paciência* com uma longa lança (com chamas na extremidade) e é acompanhada por suas forças. À direita, *Jó*, com três homens armados, oferece uma tocha: a *tocha da resiliência*. Cambridge, *Corpus Christi College*, MS 023: *Anglo-Saxon Illustrated Prudentius*. Orosius (c. 1000-1099), [folio 8v](#).

²³ *The Works of Philo: Complete and Unabridged, New Updated Edition* (translate C. D. Yonge). Hendrickson Publishers, 1993; *On The Creation Of The Cosmos According To Moses* (Philo of Alexandria Commentary Series, vol. 1) (translate Philo David T. Runia). Society of Biblical Literature, 2005; SAMUEL, Michael Leo. *Rediscovering Philo of Alexandria: A First Century Torah Commentator - Volume I: Genesis*. First Edition Design Publishing, 2017.

²⁴ FORTUNATIANUS AQUILEIENSIS. “[Introduction](#)”. In: *Commentary on the Gospels* (translated by: H. A. G. Houghton). Hardcover, De Gruyter, 2017, p. IX–XXIV.

²⁵ “Nasce com Orígenes o *discurso teologal*, que não é mais – ou não é mais apenas – discurso sobre Deus, mas sobre sua Escritura. Já com Orígenes se fala de sentido literal, sentido moral (psíquico) e sentido místico (pneumático). Daí a triade *literal, tropológico e alegórico...*” – ECO, Umberto. *Da árvore ao labirinto. Estudos históricos sobre o signo e a interpretação*, op. cit., p. 133.

²⁶ ORÍGENES. *Sobre los principios* (introd., texto crítico, trad. y notas de Samuel Fernández). Madrid: Fuentes Patristicas 27, 2015.

²⁷ CANTOR, Norman F. *The Civilization of the Middle Ages*. Harper Collins, 1994, p. 40.

Imagem 5



Iluminura de um manuscrito do séc. XIII de *A Consolação da Filosofia*. A personificação da Filosofia porta um livro. Abaixo, uma escada de sete degraus, alegoria das sete *Artes Liberais*: Gramática, Dialética, Retórica, Aritmética, Geometria, Música e Astronomia. Universitätsbibliothek Leipzig: *De consolatione philosophiae*, MS 1253, folio 3r.

Do ponto de vista literário-filosófico, o século V foi especialmente decisivo para a consolidação da *alegoria* como melhor expressão intelectual para manifestar as

sensibilidades dos letrados. Macróbio (fl. 400) e Boécio (c. 480-524) foram essenciais. O primeiro, com seu *Comentário ao Sonho de Cipião*²⁸; o segundo, com sua *Consolação da Filosofia*.²⁹ Ambos assentaram a *alegoria* como base narrativa filosófico-literária e a tornaram um dos elos culturais mais sólidos de toda a posterior sensibilidade medieval.

A obra que catapultou a *alegoria* de expressão literário-filosófica a visão de mundo e base de toda a Educação ocidental, do séc. V ao *Renascimento do séc. XII*³⁰, foi *Sobre o Casamento da Filologia e Mercúrio (De Nuptiis Philologiae et Mercurii, séc. V)* de Marciano Capela (fl. 410-420).³¹

Trata-se de uma alegoria em prosa e verso (versos alusivos e prosimétricos³²). Suas *personificações alegóricas* são uma forma poética de apresentar o conhecimento (e estudo) das sete *artes liberais*. Seus dois primeiros livros constroem uma *moldura narrativa*³³ em que o deus Mercúrio (alegoria do *intelecto e da eloquência*) pensa em se casar³⁴: primeiro com a *Sabedoria* (Σοφία), depois com a *Mântica* (μαντική)³⁵ e, por fim, com a *Psiqué* (Ψυχή).³⁶

²⁸ MACROBIO. *Comentario al Sueño de Escipión* (ed. y trad., Jordi Raventós). Madrid: Ediciones Siruela, 2005; CARDIGNI, Julieta. “[Apropiación y traducción en un texto tardoantiguo: Comentario al sueño de Escipión de Macrobio](#)”. In: *Circe* n. 12, Universidad Nacional de La Pampa, 2008, p. 77-86.

²⁹ BOÉCIO. *Consolação da Filosofia* (trad. de Luís M. G. Cerqueira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

³⁰ HASKINS, Charles H. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

³¹ *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*. New York: Columbia University Press 1971.

Ver STAHL, William H. “[To a Better Understanding of Martianus Capella](#)”. In: *Speculum*, Vol. 40, n. 1 (Jan., 1965), p. 102-115; CARDIGNI, Julieta. “[Hacia una parodia del saber científico en un neoplatónico latino tardoantiguo: De Nuptiis Mercurii et Philologiae de Marciano Capela](#)”. In: *Cuadernos Medievales* 21, Diciembre 2016, p. 1-19; da mesma autora, “Presencias herméticas en *De nuptiis Mercurii et Philologiae* de Marciano Capela”. In: *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 50 (2016), p. 37-53.

³² A **alusão** (*allusio*) é uma figura retórica que representa uma obra, personagens, situações, etc., todos conhecidos pelo leitor. Articula-se com a noção de *intertextualidade*. Ver MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004, p. 18-19.

Já um **prosimetro** é uma composição poética que combina alternadamente prosa e verso.

³³ Técnica de incluir histórias em uma narrativa principal. Ver *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster's Incorporated, 1995, p. 431-432.

³⁴ Um dos epítetos de Hermes é o de ser a imagem do *Logos* – representação do deus no ato de recitar, como um orador ou um deus da eloquência. Era a representação divina da eloquência na Grécia Clássica. Há um *hino homérico* a ele dedicado (c. séc. VI a. C.) que o descreve em um vitorioso discurso. O comentário de Proclo sobre a *República* de Platão descreve Hermes como o *deus da persuasão*. Os neoplatônicos viram-no como origem de uma cadeia hermética de luz oriunda do intelecto divino.

³⁵ **Mântica** – Conjunto de práticas relacionadas à adivinhação do futuro, do destino ou da sorte (augúrio, dendromancia, necromancia, oniromancia, quiromancia, etc.).

³⁶ *Psiqué* é a *personificação da alma*. O mito é narrado nos livros IV, V e VI das *Metamorfoses* (séc. II) de Apuleio de Madaura (c. 124-170) – que Santo Agostinho chama de *O Asno de Ouro (A Cidade de Deus, XVIII, 18, 2)* – a única novela latina que chegou até nós integralmente. Ver LUCIO APULEYO. *Las Metamorfosis o El Asno de Oro* (introd., texto latino, traducción y notas de Juan Martos). Madrid:

Imagem 6



A *Harmonia* (personificação da *Música*). Iluminura de *Sobre o Casamento da Filologia e Mercúrio* (c. 1485-1490), do miniaturista Attavante degli Attavanti (1452-1525). [Biblioteca Nazionale Marciana](#), Lat. XIV, 35, folio 149v.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003. Edição brasileira: APULEIO. *O asno de ouro* (trad.: Ruth Guimarães; apres. e notas adicionais: Adriane da Silva Duarte). São Paulo: Ed. 34.

Para o tema – e sua importância para a Filosofia – ver ROBINSON, Thomas M. *As origens da alma. Os gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles*. São Paulo: Annablume, 2010.

Na arte, *Psiqué* é costumeiramente retratada como uma borboleta. Ver ANTONAKOU, Elena I.; TRIARHOU, Lazaros C. “[Soul, butterfly, mythological nymph: psyche in philosophy and neuroscience](#)”. In: *Arq. Neuro-Psiquiatr.* São Paulo, v. 75, n. 3, p. 176-179, mar. 2017.

Contudo, Apolo o aconselha a se casar com a *Filologia* (φιλολογία)³⁷, mortal que vive para o estudo. Júpiter concorda com a escolha, contanto que ela receba o processo de purificação da *apoteose* (ἀποθέωσις) e se torne uma deusa, imortal. Assim, ela vomita os livros que a oprimiam, toma uma poção preparada pela própria *Apoteose* (personificação alegórica do processo de deificação), e então sobe em uma liteira (*lectica*) para ser conduzida pelas sete esferas celestes ao Olimpo, assembleia dos deuses.³⁸ Lá, Mercúrio lhe oferece sete damas de honra (as sete *artes liberais*). Nos livros seguintes, cada uma delas se apresenta.

Nesse *mito alegórico*, o dote ascensional das *artes liberais* que a *Filologia* recebe de Mercúrio tem como ápice o ensino da Música. A *Harmonia* (Ἄρμονια) apresenta essa arte – sons, ritmos, etc. – conhecimento que proporciona à *Filologia* compreender o motivo pelo qual o universo é perfeito, e assim conseguir chegar à causa do movimento celeste, fonte de toda a *harmonia universal*.³⁹ A *Harmonia* se apresenta aos deuses do Olimpo (e aos noivos) como uma *inteligência cósmica* (*extramundana intelligentia*), irmã do Céu e propagadora na Terra da harmonia celeste.⁴⁰

³⁷ **Filologia** – do grego φιλολογία: φίλος (*filos*) “amor, afeição, amizade”, e λόγος (*logos*), “palavra, articulação, razão”, ou seja, o *logos* como um amor pela aprendizagem, pela Literatura, pelo argumento e pelo raciocínio.

³⁸ As sete esferas celestes formam a escala musical, conforme a teoria pitagórica que os neoplatônicos resgatam em sua *harmonia das esferas*.

Por exemplo, Plínio, *o Velho* (c. 23-79) ao recomendar a *dedução geométrica* como o único modo adequado para produzir resultados acerca da *música planetária*, discorre sobre Pitágoras: “Mas às vezes Pitágoras, recorrendo à teoria musical, diz que a distância da **Terra à Lua** é de um tom, da **Lua a Mercúrio** meio tom, o mesmo que de **Mercúrio à Vênus**, um tom e meio de **Vênus ao Sol**, um tom do **Sol a Marte** (isto é, o mesmo que da **Terra à Lua**), meio tom de **Marte a Júpiter**, meio tom também de **Júpiter a Saturno**, e um tom e meio de **Saturno ao Zodíaco**. Assim são sete tons, o que eles chamam diapasão da harmonia, isto é, a harmonia universal. Saturno se move nela de acordo com o modo dórico, Júpiter segundo o frígio, e os outros similarmente...” – PLÍNIO, *História Natural*, XX. In: *Armonía de las Esferas. Um libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la Música* (introd. y ed. Joscelyn Godwin). Girona: Ediciones Atalanta, 2009, p. 48.

³⁹ O tema do *movimento celeste* é também aristotélico: “Aristóteles demonstra a necessidade da existência do *supra-sensível eterno e imóvel* a partir da incorruptibilidade do tempo e do movimento. Se todas as substâncias existentes fossem corruptíveis, tudo o que existe seria corruptível, e, portanto, não existiria nada incorruptível (...) *O movimento sempre foi* porque não é possível encontrar um começo absoluto dele, somente a existência de um movimento anterior a qualquer um que suponhamos ser o primeiro. Portanto, é um absurdo pensar que houve uma geração do movimento, pois o próprio gerar um movimento exigiria pensar um movimento antes do movimento! Do mesmo modo, não é possível pensar que o tempo foi gerado, pois sua geração significaria pensar um começo do tempo, e isso também exige pensar um *antes do tempo*. Mas como pode haver um *antes do tempo* se não existir o tempo? Aristóteles, portanto, mostra que o tempo é eterno: não teve início, nem terá fim.” – COSTA, Ricardo da. “[As raízes clássicas da transcendência medieval](#)”. In: *Impressões da Idade Média*. São Paulo: Livraria Resistência Cultural Editora, 2017, p. 172.

⁴⁰ PANTI, Cecília. “A Música e a Cultura enciclopédica da Antiguidade Tardia à Idade Média”. In: ECO, Umberto (dir.). *Idade Média. Volume I. Bárbaros, Cristãos e Muçulmanos*. Lisboa: D. Quixote, 2014, p. 734.

Por isso a *Música* de Attavante degli Attavanti (1452-1525) (**imagem 6**) está adornada com a *coroa triunfal*, de louros (atributo de Apolo), e delicadamente toca a lira (λύρα) – instrumento criado por Mercúrio.⁴¹ Sua sonoridade apaziguava e movimentava a Natureza (*mito de Orfeu*) e, na tradição judaico-cristã, afastava os maus espíritos (David, quando tocava a lira [*kinnōr*] para Saul⁴²). Na iluminura de Attavanti, a *Música* está protegida por um sólido muro, *quase* intransponível: é o último estágio propedêutico *antes* do conhecimento das primeiras causas!

III. *Estupefações medievais: Santo Isidoro de Sevilha e Hugo de São Vítor; Dante e Ramon Llull*

Qualquer estudo sobre as Letras no âmbito da Civilização Ocidental deve, imperiosamente, passar por Santo Isidoro de Sevilha (c. 556-636). E o que disse o eruditíssimo bispo sobre a *alegoria*? Baseado em Quintiliano (35-95), ele sintetizou: é um *alieniloquium* – representação gramatical de princípios abstratos, expressão verbal de um conceito distinto. Em outras palavras, diz-se uma coisa, mas se quer dizer outra. Para oferecer um exemplo de sua *síntese etimológica*, Isidoro se valeu do poeta romano Virgílio (70-19 a. C.):

Por exemplo, “contempla três cervos errantes no litoral”⁴³, que representam os três líderes da guerra púnica – ou as três guerras púnicas. Ou: “Enviei-te dez maçãs de ouro”⁴⁴, isto é, as dez *éclogas pastoris* enviadas a Augusto. Este tropo apresenta diversas variantes, sete mais importantes: ironia, antífrase, enigma, carientismo, parêmia, sarcasmo e astismo (*Etimologias*, I, 37, 22).⁴⁵

A seguir, o bispo explicou cada uma das sete principais *variantes alegóricas*. Por exemplo, o *carientismo* é um *tropo* que ocorre quando se atenua a dureza de uma expressão (I, 37, 27); *sarcasmo*, um desprezo hostil, cheio de amargura (I, 37, 29); *astismo*, o contrário do *sarcasmo*: uma urbanidade sem iracúndia (I, 37, 30)! Além de Quintiliano, os exemplos de Isidoro foram retirados da Mitologia (Diomedes,

⁴¹ Hermes roubou um rebanho de vacas sagradas de Apolo, que descobriu e, furioso, confrontou-o. No entanto, após ouvir o som da lira, se acalmou – e propôs trocar o rebanho pela lira. Trata-se do *Hino Homérico IV a Hermes*. Ver ANONYMOUS. [The Homeric Hymns and Homeric Hymns with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Homeric Hymns](#). Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914, e [Hino Homérico 4, a Hermes](#) (trad.: Carlos Leonardo Bonturim Antunes). In: NEOLYMPIKAI (outubro de 2014).

Ver também ANDRADE, Tadeu Bruno da Costa. [A referencialidade tradicional na poesia de Safo de Lesbos](#). São Paulo: USP (dissertação de mestrado), 2019, p. 290-291.

⁴² 1Sm 16, 23. A Bíblia preserva evidências muito ricas para a compreensão da *teologia da lira* e para a reformulação, na evolução do culto a Yahweh, de ideias siro-levantinas mais antigas sobre os poderes do instrumento. Para isso, ver FRANKLIN, John Curtis. *Kinyras: The Divine Lyre*. Hellenic Studies Series 70. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2016, especialmente seu cap. 8 ([David and the Divine Lyre](#)).

⁴³ *Eneida* I, 184.

⁴⁴ *Éclogas* 3, 71.

⁴⁵ SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologias*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, vol. I, p. 336-339.

Carísio) e de um multissecular elenco: Cícero (106-43 a. C.); Terêncio (c. 195-159 a. C.), Sêrvio (séc. IV) e Horácio (65-8 a. C.); Pompeu Trogo (séc. I a. C.) e Sêneca (4 a. C. - 65 d. C.). Sempre Sêneca!⁴⁶

As *Etimologias* estabeleceram o padrão culto dos escritores e leitores da Idade Média – tanto que Dante Alighieri (c. 1308-1320) colocou Isidoro no *Quarto Céu* (do Sol) de seu *Paraíso*, em um grupo de doze *espíritos vivos e triunfantes* (*folgór vivi e vincenti*), almas de prestigiosos sábios que são flores de uma *guirlanda luminosa* que envolve Dante e Beatriz.⁴⁷

Imagem 7



A Esfera do Sol (c. 1444-1450). Iluminura do MS Yates Thompson 36, folio 147. British Library, *Catalogue of Illuminated Manuscripts*. Atribuído a Giovanni di Paolo (c. 1403-1482). Na iluminura, Dante (de azul) e Beatriz (de rosa, com uma esvoaçante grinalda branca com linhas douradas) são saudados no *Quarto Céu* do *Paraíso*, a *Esfera do Sol*, por Santo **Tomás de Aquino** e Santo **Alberto Magno**. Beatriz aponta para baixo, para as outras dez autoridades intelectuais, sentadas abaixo. Da esquerda para a direita, na mesma ordem de exposição do *Paraíso*, **Graciano** (da Ordem dos Camaldulenses), **Pedro Lombardo**, **Salomão**, **Dionísio Areopagita**, **Paulo Orósio**, **Boécio** (coroado), **Isidoro de Sevilha** (que contempla fixamente uma estrela rubra de seis pontas aos pés de **Alberto Magno**), **Beda, o Venerável**, **Ricardo de São Vítor** e **Siger de Brabante**. Ao fundo, abaixo, a Terra, iluminada pelos raios solares.

⁴⁶ MAYER, Roland. MAYER, Roland. “Seneca Redivivus”. In: BARTSCH, S. & SCHIESARO, A. (eds.). *The Cambridge Companion to Seneca* (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 277-288.

⁴⁷ Aquelas doze almas abençoadas que giram em torno do peregrino (Dante) e de sua guia (Beatriz) são alegorizadas com verbos, adjetivos e substantivos que ocupam o *Canto X* com representações pródigas de luz e proporcionam ao leitor uma sensação de brilho avassalador. Essas imagens do *Canto X* servem a outro propósito importante: prefiguram o *Empíreo*, epicentro do *Paraíso* no qual o peregrino finalmente contemplará a Trindade. Ver CRUDALE, Alfred. R. “[Images of Light in the Spheres of the Moon, the Sun, and the Fixed Stars](#)”. In: MLA Conference in Vancouver, Canada, p. 7.

O primeiro que se apresenta ao casal é Tomás de Aquino (1225-1274), que cumpre a tarefa de nomear os espíritos desse Céu. Isidoro é o nono.⁴⁸ Com Beda, *o Venerável*, e Ricardo de São Vítor (†1173), o bispo de Sevilha forma uma tríade de *ardentes espíritos*.

Hugo de São Vítor (c. 1096-1141), expoente do *Renascimento do século XII*⁴⁹ – século da poesia didática, enciclopédica e alegórica⁵⁰ – em seu *Didascalicon* (1125)⁵¹, abordou a *alegoria* em suas especulações educacionais. Os *mistérios das alegorias* são tema muito digno, afirmou Hugo. No entanto, exige mentes maduras, *não sentidos lerdos e idiotas*; sobretudo espíritos *sutis na investigação e prudentes no discernimento* (Livro VI, cap. 4).⁵²

Procure entender! (...) A fundação está dentro da terra e nem sempre tem pedras polidas (...) Do mesmo modo, a página divina contém muitas coisas em sentido literal que parecem contradizer-se entre si e algumas vezes trazem algo absurdo ou impossível (...)

Novamente: em outro lugar se diz “A letra mata, o Espírito dá a vida”⁵³, pois, na verdade, é necessário que o estudante das coisas divinas esteja consolidado pela verdade da inteligência espiritual, para que a forma das letras, que às vezes podem ser entendidas como perversas, não o inclinem para qualquer tortuosidade (...) Não o letrado, “mas o espiritual julga tudo”.⁵⁴

Nos séculos XIII-XIV, duas obras marcaram profundamente a *alegoria* como instrumento poético: o *Romance da Rosa* (especialmente sua [Primeira parte](#), escrita por volta de 1230 por Guilherme de Lorris [c. 1200-1230]⁵⁵ e a *Divina Comédia*, de Dante

⁴⁸ Dante não explicita os motivos de ter colocado Isidoro. Só se pode presumir que Isidoro (e Beda) sejam mencionados pelo fato de terem sido considerados dois dos maiores doutores do *enciclopedismo medieval*. Ver BRUGNOLI, Giorgio. “Isidoro”. In: [Enciclopedia Dantesca](#), 1970.

⁴⁹ COSTA, Ricardo da. [Los clásicos que hacen clásicos](#). Cuadernos de Historia Universal UCR - UNA. Tomo I, vol. II, Extra Serie de la Revista de Historia. Costa Rica: Editora Heredia, 2013, p. 23-47.

⁵⁰ “No século XII, a poesia didática assume uma configuração mais específica em relação à ciência e à filosofia, fazendo largo uso da alegoria. No sentido medieval, este termo (do grego *állos agorénein*, “dizer outra coisa”) indica todos os processos expressivos em que um referente ganha o significado de outro referente, compreendendo, por isso, neste vocábulo, o que hoje se entende por metáfora, símbolo, ou a própria alegoria.” – STELLA, Francesco. “A poesia didática, enciclopédica e alegórica”. In: ECO, Umberto (org.). *Idade Média – Catedrais, Cavaleiros e Cidades. Volume II*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2013, p. 416.

⁵¹ HUGO DE SÃO VÍTOR. *Didascalicon. Da arte de ler* (introd. e trad. de Antonio Marchionni). Petrópolis: Editora Vozes, 2001; HUGO DE SÃO VÍTOR. *Didascalicon. A arte de ler* (trad. e notas de Tiago Tondinelli). Campinas, SP: Vide Editorial, 2015.

⁵² HUGO DE SÃO VÍTOR. *Didascalicon. Da arte de ler* (introd. e trad. de Antonio Marchionni), *op. cit.*, p. 242-243.

⁵³ “Não que sejamos capazes, por nós, de pensar alguma coisa, como de nós mesmos; mas a nossa capacidade vem de Deus, O qual nos fez também capazes de ser ministros de um novo testamento, não da letra, mas do espírito; porque a letra mata e o espírito vivifica”, 2Cor, 3, 5-6.

⁵⁴ “O homem natural não compreende as coisas do Espírito de Deus, porque lhe parecem loucura; e não pode entendê-las, porque elas se discernem espiritualmente. Mas o que é espiritual discerne bem tudo, e ele de ninguém é discernido”, 1Cor 2, 14-15.

⁵⁵ GUILLAUME DE LORRIS Y JEAN DE MEUN. *El Libro de la Rosa* (introd. de Carlos Alvar; trad. de Carlos Alvar y Julián Muela). Madrid: Ediciones Siruela, 2003; WALKER VADILLO,

Alighieri.⁵⁶ Dante ainda definiu os *quatro sentidos compreensivos* de leitura das Escrituras (*literal, alegórico, moral e anagógico*) em sua obra *Convívio* (c. 1304-1307). Em relação ao *sentido alegórico*,

...é aquele que se esconde sob o manto das fábulas, constituindo uma verdade oculta sob uma bela mentira: tal como diz Ovídio que Orfeu com a cítara amansava as feras, e fazia que se movessem as árvores e as pedras; o que quer dizer que o homem sábio, com o instrumento da sua voz, faria amansar e humilhar os corações cruéis, e conduzir-se conforme a sua vontade aqueles que não têm vida de ciência e arte: e aqueles que não têm vida racional alguma são quase como pedras (*Tratado segundo*, I).⁵⁷

A *visão alegórica medieval* foi tão marcante que legou não só à tradição filosófica cristã, mas também à literária e artística o tema da *personificação das alegorias*, muito utilizado posteriormente pelos artistas do Renascimento e do Barroco. O principal filósofo que se valeu das personificações alegóricas foi Ramon Llull (1232-1316). Foram muitas as obras em que o catalão utilizou esse recurso literário.⁵⁸ Praticamente desde o *Llibre de contemplació* (c. 1271-1274)⁵⁹, muitas vezes em forma de diálogo.⁶⁰

Mónica Ann. “[Le Roman de la Rose](#)”. In: *Revista Digital de Iconografia Medieval*, vol. V, nº 10, 2013, p. 27-39.

⁵⁶ DANTE ALIGHIERI. *A Divina Comédia* (trad. e notas de Eugenio Mauro). São Paulo: Ed. 34, 1998.

Em relação à alegoria para a leitura da *Divina Comédia*, Ángel Chiclana (1935-1998) expressou um belo epítome do *pensamento alegórico medieval*, que aqui sintetizamos: a realidade, a experiência e o devir da História são *verdades contingentes*. As essências são transcendentais ao mundo, que é reflexo delas e representação compreensível das *verdades existentes* na mente de Deus, que se comunica com os homens por meio da Bíblia, mas também através da Natureza, *verdade contingente* que é alegoria de uma *verdade transcendente*. As palavras correspondem às coisas (ou suas alegorias). O mundo é *polissêmico*: além de ser o que vemos com os sentidos, é imagem de uma essência perceptível para a razão e que pode ser lida de quatro formas: *literal, moral, alegórica e anagógica*. Ver CHICLANA, Ángel. “Introducción”. In: DANTE ALIGHIERI. *Divina Comedia* (ed. Ángel Chiclana). Barcelona: Espasa Libros, 2010, p. 37-38.

⁵⁷ DANTE ALIGHIERI. *Convívio* (trad. literal e notas de Carlos Eduardo de Soveral). Lisboa: Guimarães Editora, 1992, p. 61.

⁵⁸ FRIEDLEIN, Roger. *El diàleg en Ramon Llull: l'expressió literària com a estratègia apològica*. Universitat de Barcelona/Universitat de les Illes Balears (Col·lecció Blaquerna, 8), 2011; ARAGÜÉS, José. *Ramon Llull y la literatura ejemplar*. Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2016.

⁵⁹ ENRIC RUBIO, Josep. “[Un capítol en l'ús de al·legoria en Ramon Llull: exegesi del capítol 354 del Llibre de contemplació](#)”. In: *SL 47* (2007), 5-27.

⁶⁰ “Qui vol entendre una figura per altra segons moral esposicio o segons al·legoria o anegogia, sàpia seguir la art e la manera damunt dita”; “Com tropologia sia per comparacions, axí com per munt que entén hom príncep, e al·legoria sia com per .j. fet entén hom altre en est món, axí com per Jherusalem Sancta Esgleya”; “Com la ymaginativa ymagen que la lig dels jueus o dels sarraïns és mellor que cella dels crestians, adoncs la al·legoria significa a la raó que encerc qual lig de totes .iij. és mellor.” – RAMON LLULL, *Llibre de contemplació en Déu VII, 506 e 514*. In: [Nou Glossari General Lul·lià. Centre de Documentació Ramon Llull - Universitat de Barcelona](#).

Ver LLINARÈS, Armand. “[Theorie et pratique de l'allegorie dans le Livre de Contemplació](#)”. In: *Studia Lulliana*, 1971, Vol. 15, n. 01, p. 5-34; PISTOLESI, Elena. “[Dalla sensibilità all'intelletto: osservazioni sull'allegoria nel Llibre de contemplació](#)”. In: *Studia Lulliana*, 2017, vol. 57, p. 63-95.

A título de exemplo, em uma delas, a *Fé* e o *Entendimento* se encontraram: a *Fé* (prudente e circunspecta) debateu com seu irmão, o *Entendimento* (ousado e atrevido), os artigos da fé cristã (a Trindade, a Encarnação, a Ressurreição – até a criação do mundo!). Nesse ambiente poético, Llull defendeu que a razão poderia (e deveria) compreender os mistérios da fé.⁶¹

A síntese imagética do pensamento alegórico medieval foi muito bem representada na *Alegoria do Bom e do Mau Governo* (c. 1337-1340) de Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-1348) – e seus efeitos, na cidade e no campo – magnífico conjunto de afrescos da *Sala dei Nove* do *Palazzo Pubblico* de Siena concluídos pouco antes da *Peste Negra* (1346-1353) que, aliás, ceifou a vida desse artista da *Escola de Siena*, famosa por apresentar pela primeira vez espaços pictóricos.⁶² Paisagens.⁶³

Imagem 8



Alegoria do Bom Governo e seus efeitos na cidade e no campo (c. 1337-1340). Afresco, Siena, *Palazzo Pubblico, Sala dei Nove*.

⁶¹ RAMON LLULL. *Disputa entre la Fe i l'Enteniment* (introd., trad. i notes a cura de Josep Batalla i Alexander Fidora). Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2011.

⁶² CATENI, Luciano; LIPPI MAZZIERI, Maria Pia. *Duccio, Simone, Pietro, Ambrogio e la grande stagione della pittura senese*. Siena: Betti Editrice, 2012.

⁶³ COSTA, Ricardo da. "[Um espelho de príncipes artístico e profano. A representação das virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti \(c.1290-1348\) - análise iconográfica](#)". In: *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Maracaibo (Venezuela): Universidad del Zulia, vol. 8, n. 23, octubre de 2003, p. 55-71.

IV. *Renascimento*: o despontar da *alegoria mitologizante*

Os artistas do Renascimento prosseguiram no uso da *alegoria* em muitas de suas expressões artísticas.⁶⁴ Por exemplo, *A Igreja Militante e a Igreja Triunfante* (1365) de Andrea de Bonaiuto (fl. 1343-1377); *A Comédia ilumina Florença* (1465) de Domenico di Michelino (1417-1491); *O Triunfo das Virtudes* (1502) de Andrea Mantegna (c. 1431-1506); *A Primavera* (1482) de Botticelli (1445-1510)⁶⁵; *O Combate entre o Amor e a Castidade* (1503), de Pietro Perugino (c. 1446-1523); *Alegoria da corte de Isabelle d'Este* (ou *A Coroação de Isabelle d'Este*, 1505-1506), de Lorenzo Costa (1460-1535); *Melancolia I* (1514) de Dürer (1471-1528)...

Nesse aspecto, *estético-alegórico*, o Renascimento italiano foi um prolongamento da Idade Média⁶⁶, mais um renascimento dos outros que a Europa conheceu⁶⁷ – *Renascimento carolíngio*⁶⁸, *Renascimento ottoniano*⁶⁹, *Renascimento do séc. XII*.⁷⁰

IV.1. Andrea Mantegna (c. 1431-1506) e *O Triunfo das Virtudes* (1502)

Para termos uma ideia da complexidade do uso da *alegoria* no Renascimento, a partir de sua tradição medieval, vejamos o exemplo de *O Triunfo das Virtudes* (1502), de Andrea Mantegna (**imagem 9**).⁷¹ Minerva, à esquerda (de armadura, elmo, escudo e lança), afasta cupidos em revoada, símbolos da *Concupiscência*, alguns com máscaras de

⁶⁴ Para uma visão panorâmica sobre o tema das *pinturas alegóricas* que ganham força durante o Renascimento e o Barroco, ver [Pintura alegórica](#). In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

⁶⁵ Ver a belíssima análise sobre a pintura feita pelo historiador da arte Aby Warburg (1866-1929): WARBURG, Aby. “O nascimento de *Vênus* e *A primavera* de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano”. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 27-86.

⁶⁶ BURKE, Peter. *O Renascimento italiano – Cultura e Sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

⁶⁷ TREADGOLD, Warren T. (ed.). *Renaissances Before the Renaissance: Cultural Revivals of Late Antiquity and the Middle Ages*. Stanford University Press, 1984.

⁶⁸ TROMPF, G. W. “The Concept of the Carolingian Renaissance”. In: *Journal of the History of Ideas*, vol. 34, n. 1 (Jan-Mar 1973), University of Pennsylvania Press, p. 3-26.

⁶⁹ SIDWELL, K. “The Ottonian Renaissance”. In: *Reading Medieval Latin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 151-172.

⁷⁰ HASKINS, Charles Homer. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

⁷¹ A obra foi encomendada, junto a *Marte e Vênus* (ou *O Parnaso*, 1496-97. Têmpera sobre tela, 159 x 192 cm, Louvre, Paris), por Isabella d'Este (1474-1539), esposa de Francesco II Gonzaga (1466-1519), marquês de Mântua, para a decoração do *studiolo* do palácio ducal. Esse conjunto de pinturas alegóricas foi elaborado a fim de celebrar a glória e exaltar os feitos do nobre casal, protetor das artes e do povo de Mântua.

Sobre o tema, ver *Le Guide du Louvre*. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2015, p. 256. Para um panorama sobre a vida e a trajetória profissional de Mantegna, além de GIORGIO VASARI. *Vidas dos artistas* (trad. de Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Editora WMF e Martins Fontes, 2011, p. 400-403, ver LANGMUIR, Erika; LYNTON, Norbert. “Andrea Mantegna”. In: *The Yale Dictionary of Art & Artists*. New Haven / London: Yale University Press, 2000, p. 432-434.

corujas (que representam o *Engano*) e afugenta a *Ociosidade* (mulher com filhos, todos com pés de bode).

Imagem 9



O *Triunfo das Virtudes* (ou *Minerva expulsa os Vícios do Jardim das Virtudes*, 1502), de Andrea Mantegna (c. 1431-1506). Têmpera sobre tela, 160 x 192 cm, Louvre, Paris.

No centro da imagem, Diana, de túnica azul, acompanhada pela *Castidade*, socorre Vênus, que está sobre a *Luxúria* (um centauro barbado), no centro do *Pântano dos Vícios*. Nele, da esquerda para a direita, o *Ócio* (mulher sem braços) é puxado pela *Inércia*, que tem suas vestes rasgadas; a seguir, o *Ódio Mortal*, a *Fraude* e a *Malícia* (macaco com quatro sacos com sementes maléficas⁷²); ao lado do centauro da *Luxúria*, um sátiro com uma criança (outra alegoria da *Luxúria*).

⁷² Nas *alegorias animalescas* da Idade Média, o *símio* representava os vícios do condenado, a *caricatura do homem* (MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Fauna Fantástica de la Peninsula Iberica*. San Sebastian: KRISSELU Editor, 1991, p. 111). Nos séculos XII e XIII era frequente o emprego metafórico da palavra *simia*. Ernest Curtius (1814-1896) oferece vários exemplos medievais do emprego da *metáfora do macaco*. Por exemplo, no séc. XII, Alain de Lille (*Sententiae* [PL, 210, 249D]): “*quid mundanae potestates, nisi potestatum histriones? Quid saeculares dignitates, nisi dignitatum larvae et simiae?* (Que são os poderosos mundanos senão histriões do poder? Os dignitários seculares, senão máscaras e macacos

Por fim, a *Ignorância*, coroada, é carregada pela *Ingratidão* e pela *Avareza*. No Céu, à direita, três das quatro *virtudes morais*: a *Justiça*, a *Temperança* e a *Fortaleza*.⁷³ Esta última, revestida dos atributos de Hércules, encoraja Minerva com um olhar amigável. Vê-se, ainda, à esquerda, uma *Árvore Antropomórfica*, representação da ninfa Dafne (que recusou o amor de Apolo e foi transformada em *Árvore da Sabedoria*, um loureiro). Junto aos arcos em pedra, Dafne delimita a *fronteira moral* que separa a entrada do *Jardim das Virtudes* do mundo exterior, eivado pelos vícios. A mensagem no filactério que a envolve (em latim, grego e hebraico) é clara:

AGITE PELLIE SEDIBVS NOSTRIS FOEDA HAEC VICIORVM COELITVS E
NOSSO RE DEVN TIVM DIVAE COMMITTEES.

Sê divino companheiro das virtudes, tu que voltaste do céu, expulsa das nossas esferas os abomináveis vícios manifestados.

A multiplicidade de elementos alegóricos permite várias interpretações. A atenção, contudo, deve voltar-se a seu *aspecto moralizante*: a aproximação das *Virtudes* e da *Sabedoria* (Minerva). Como o anjo que portava a espada incandescente no Éden, ela é a única capaz de afastar os Vícios. E os viciosos.⁷⁴

V. Escolhas barrocas: a *alegoria* na fantasia do *Teatro do Mundo*

Sem receio de incorrer no habitual *anacronismo das belas artes*⁷⁵, em um sentido geral, as manifestações estéticas ao longo do tempo – das ânforas com figuras negras de Exéquias (fl. 545-530 a.C.) aos sarcófagos romanos, dos afrescos de Herculano e Pompeia aos códices iluminados, dos vitrais românicos às gárgulas góticas (isso para nos limitarmos aos mundos clássicos e medievais) – por não serem a *coisa em si*, mas *expressões intuitivas*, transportam o espectador para outra esfera, outro *ambiente mental*, onírico, muito mais que a moldura de uma janela aberta para um reino estético independente.⁷⁶

das dignidades?). Ver CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 655.

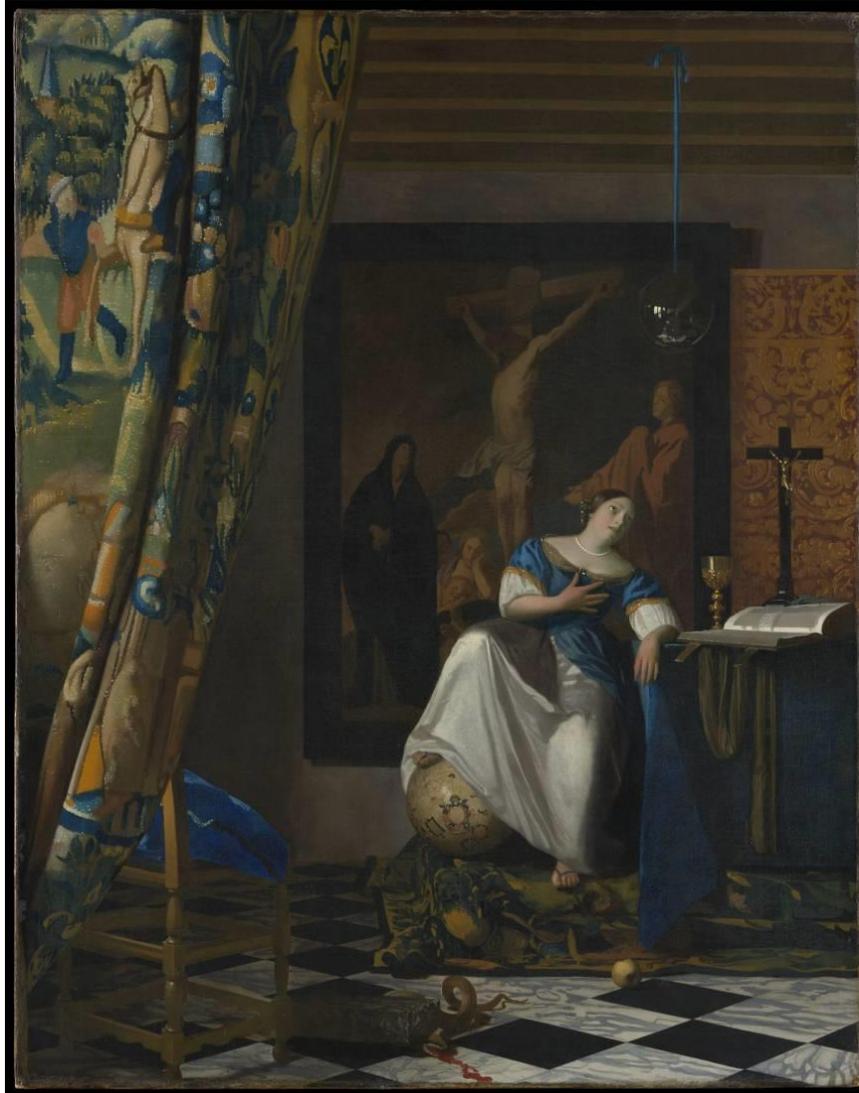
⁷³ Falta a *Prudência* (acrescentada por Platão – *A República*, Livro IV, 426-435), ausência provavelmente pela ênfase que o artista quis dar à *tríade virtuosa* da *Areté* (ἀρετή): *Fortaleza* (ανδρεία), *Temperança* (σωφροσύνη) e *Justiça* (δικαιοσύνη). Ver JAEGER, Werner. *Paidéia. A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁷⁴ Ver BROWN, Jane K. *The Persistence of Allegory. Drama and Neoclassicism from Shakespeare to Wagner*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

⁷⁵ Isto é, a “...alteração de determinados elementos de um motivo antigo e sua substituição por outros que não próprios do contexto cultural *a quo*, mas do contexto *ad quem*. O resultado é a descontextualização temporal do motivo em questão.” – CROSAS LÓPEZ, Francisco. *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*. Madrid: Editorial Dykinson, 2010, p. 16.

⁷⁶ BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 7.

Imagem 10



Alegoria da Fé Católica (c. 1670-1672), de Johannes Vermeer (1632-1675). Óleo sobre tela, 114,3 x 88,9 cm, Metropolitan Museum (n. 32.100.18). O quadro, uma das últimas obras de Vermeer, foi pintado em um momento em que as celebrações públicas da missa estavam proibidas na República Holandesa. Baseia-se na *alegoria* para descrever o triunfo da Igreja Católica. Uma mulher (a Igreja) coloca seu pé direito em um globo, enquanto, no primeiro plano, a pedra angular da Igreja esmaga a serpente do mal (a maçã foi jogada longe, quase no tapete onde se encontra a mulher, alegoria da Igreja). Vermeer se converteu ao catolicismo antes de seu casamento, e essa pintura, com uma mesa com um cálice, um missal e um crucifixo, também pode ser uma alusão à celebração da missa em *igrejas escondidas* (residências privadas). O quadro ao fundo é baseado em uma pintura de Jacob Jordaens (1593-1678), da coleção privada de Vermeer.

A História da Estética não foi senão uma busca contínua por esse *processo espiritual*.⁷⁷ É provável que o Barroco tenha sido, de todos os estilos da Arte, o que mais sublimou a (clássica) ideia alegórica da *vida como um teatro*, do *Teatro do Mundo*, da

⁷⁷ ROSA QUIROGA, Malvina. “[La intuición artística](#)”. In: *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Mendoza, Argentina, marzo-abril de 1949, tomo 3, p. 1532.

existência.⁷⁸ Essa espetaculosa *apreciação contemplativa* está muito bem sintetizada no início do monólogo *As you like it* (1599) de Shakespeare (1564-1616)⁷⁹ e no *auto sacramental*⁸⁰ *El gran teatro del mundo* (1655)⁸¹, de Calderón de la Barca (1600-1681).⁸²

O tratamento dado ao Barroco tem sido quase sempre assentado em *topoi*. Críticos esforçaram-se para apresentar as manifestações estéticas do século XVII e do início do XVIII segundo critérios estilísticos: da oposição entre luz e trevas às formas artísticas curvilíneas (em comparação às do Renascimento). Uma interpretação a-histórica baseada no esquema conceitual de Heinrich Wölfflin (1864-1945)⁸³ que tenta enquadrar um período refratário a simplificações.

O que convencionamos chamar de *arte barroca* foi a expressão intelectual e visual de um *espírito comum* dos artistas da época, caracterizado por renovadas formas de ver e de representar a Natureza.⁸⁴ Tanto de um lado como do outro da *barreira espiritual* que dividia a Europa entre católicos e protestantes.⁸⁵

Nesse *século trágico*, o XVII, em que *tudo* girava ao redor de Deus e apelava à solidão humana, os espíritos eram atormentados pelo drama da existência. Dentre todas as atividades, a que mais envolvia as pessoas era a da expressão artística. As consciências entraram em crise, e a arte acentuou os dilemas. Na violência dos gestos, na intensidade dos olhares envoltos nas curvas.⁸⁶

Apesar de nascida na Roma recuperada do saque de 1527 e após o Concílio de Trento (1545-1563), essa arte barroca não foi apenas católica, pois foi compreendida e assimilada pelos países protestantes, inteligível às sensibilidades dos *cristianismos*.

⁷⁸ BORNGÄSSER, Barbara; TOMAN, Rolf. “Introducción”. In: TOMAN, Rolf (ed.). *El Barroco. Arquitectura, Escultura, Pintura*. Barcelona: H. F. Ulmann, 2007, p. 7.

⁷⁹ “All the world’s a stage, / and all the men and women merely players; / they have their exits and their entrances, / and one man in his time plays many parts, / his acts being seven ages.” (“Todo o mundo é um palco / e todos os homens e mulheres são meros artistas / que têm suas saídas e entradas / e um homem desempenha em seu tempo muitos papéis, / seus atos têm sete idades.”) – SHAKESPEARE, *All the world’s a stage*, Ato II, Cena VII.

⁸⁰ “La representación que se hace de argumento sagrado, en la fiesta del *Corpus Christi* y otras fiestas.” – ARELLANO, Ignacio y DUARTE, J. Enrique. *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, n° 24, 2003.

⁸¹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo* (ed. de Enrique Rull Fernández). Madrid: Penguin Clásicos, 2015.

⁸² EGIDO, Aurora. *El gran Teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*. Edition Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura). Kassel: Reichenberger, 1995.

⁸³ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

⁸⁴ Uma excelente análise do *problema barroco* se encontra em CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental. Volume II*. Brasília: Senado Federal, 2019, p. 553-585.

⁸⁵ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p. 411.

⁸⁶ Para os *gestos*, ver MAIORINO, Giancarlo. *The cornucopian mind and the baroque unity of arts*. Pennsylvania State University Press, 1990, p. 163-175.

Consolidou-se, assim, nos anos 1600-1650, e ganhou aquele *século trágico, século teológico*.⁸⁷

As pinturas *ganhavam corpo* no contexto da consolidação do absolutismo e da filosofia religiosa da *Contrarreforma*: o mundo foi pensado como *ilusão e engano*, a vida, um sonho.⁸⁸ Dotadas de um *aspecto retórico*, as *imagens* comunicavam, do sofrimento doloroso de Cristo e dos santos à glória de nobres e monarcas modelares, como Luís XIV (1638-1715). Eram sinais da *síntese artística* de seus autores, que utilizavam elementos racionais dos avanços renascentistas, como na representação anatômica, para objetivos extraracionais, espirituais ou políticos.⁸⁹ Os corpos, delicada e ricamente representados nessas obras, assumiam destaque com movimentações cênicas e expressividade emotiva. Encarnavam as *alegorias, leitmotiv* de uma cultura visual voltada, cada vez mais, à persuasão de fiéis e de súditos.⁹⁰

A *alegoria*, portanto, manteve seu *protagonismo expressivo* na cultura barroca. Foi uma de suas linguagens metafóricas, talvez a mais apoteótica.⁹¹ Às pencas: alegoria *das Artes e das Ciências* (1649), da *Astronomia* (1652), da *Salvação* (c. 1655), *da Caridade* (c. 1655), *Rubens pintando a Alegoria da Paz* (c. 1660), alegoria da *Vaidade* (1660), da *Fé* (c. 1670), dos *Cinco Sentidos* (1668), da *Liberdade do Comércio* (1672), do *Alvorecer* (c. 1673), dos *Quatro Elementos* (1675-1700, *Ar, Terra, Água, Fogo*), da *Justiça* (1680), da *Prudência* (1680), *da Temperança* (1685), *dos Planetas e Continentes* (1752), *da Fama* (1775)... O mundo passou a ser representado alegoricamente! Como festa para a visão e *acesso metafórico* aos arcanos mais profundos do conhecimento. Da Sabedoria. No *Teatro do Mundo*.⁹²

V.1. O amoroso esplendor de Guido Reni (1575-1642)

Os críticos modernos não têm apreço por Guido Reni.⁹³ Portanto, essa é a pista que *devemos seguir*. Sua arte é a quintessência da suavidade dos ritmos, da luminosidade das cores⁹⁴, da delicada oposição (barroca) claro/escuro (*chiaroscuro*), além da pureza feminina mais que inocente, da doçura sublimada, da graça pomposa. Em um conceito, *esplendor*.

⁸⁷ As expressões *século trágico* e *século teológico* são de Pierre Chaunu (1923-2009). Ver CHAUNU, Pierre. *A Civilização da Europa Clássica. Volume II*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 45 e 61.

⁸⁸ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental. Volume II, op. cit.*, p. 52.

⁸⁹ MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Edusp, 2009, p. 46.

⁹⁰ SILVA, Matheus Corassa da. *A Estética do corpo na Arte Ocidental*. Santo André, SP: Armada Editora, 2020.

⁹¹ DE BROCA, Salvador. *Cultura e Pensamento em Época do Barroco*. Sant Coloma de Queralt: Obrador Edendum, 2017, p. 59-101.

⁹² BORNGÄSSER, Barbara. *Barroco: theatrum mundi. El mundo como obra de arte*. Barcelona: H. F. Ullmann, 2012.

⁹³ GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2011, p. 394.

⁹⁴ JANSON, H. W. *História Geral da Arte. Renascimento e Barroco*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 721.

Expliquemos esse rechaço a Reni: todos os adjetivos desse universo estético pertencem ao âmbito do *Belo*⁹⁵, recusado e desconsiderado pelas vanguardas da pós-modernidade – que se ufanam do *triumfo do feio*⁹⁶ no repelente, no horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, indecente, repugnante, assustador, abjeto...⁹⁷

O *universo alegórico* de Reni, além de voltado aos temas mitológicos e ao *classicismo rafaelino*⁹⁸, é fundamentalmente cristão. Incomodamente cristão. Sua *caridade*, o *amor cristão* (*caritas*), é o que não pede nada em troca. Desinteressado. Não é invejoso ou leviano; não se ensoberbece, não se irrita, não suspeita mal; tudo crê, tudo espera, tudo suporta.⁹⁹

No quadro *Alegoria da Caridade* (**imagem 11**), Reni adota o cenário tradicional do tema: uma mulher, generosa, cuida de sua prole. Não se queixa, não se enfastia. Nada recusa: não sabe dizer *não*. Seu olhar é doce, sua postura, aberta. Amamenta um, cuida de outros dois. A torção dos corpos é barroca; as linhas, renascentistas; o olhar, cristão – dificilmente encontraremos, na *História da Arte*, um olhar tão pio como os das obras de Guido Reni.¹⁰⁰

Caso nos debrucemos um pouco mais no *espectro de cores* da *Alegoria da Caridade*, perceberemos a intenção cromática da *generosidade do Amor*: a criança no colo, adormecida, tem o tom natural da pele branca (bem como a terceira, que aponta para o seio da *Caridade*). Ambas já foram amamentadas? A que é nutrida é alva, mas não tanto quanto a *Caridade*: o *leite do Amor* proporciona a vida. Por isso, as cores

⁹⁵ Para o *Belo*, ver COSTA, Ricardo da. “A *Estética* na Antiguidade e na Idade Média”. In: PESSOA, Fernando; COSTA, Ricardo da. *Estética*. Vitória: UFES, 2017, p. 8-43.

⁹⁶ ECO, Umberto (org.). *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 365.

⁹⁷ ECO, Umberto (org.). *História da Feiúra*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁹⁸ CHILVERS, Ian (ed.). *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 445.

⁹⁹ 1Cor 13, 4-7.

¹⁰⁰ E por que para o alto? “...o próprio pintor se gabava de conseguir fazer ‘cabeças com o olhar voltado para cima’ de cem modos diferentes (...) o olhar para o alto integra uma postura que, em conjunto com a mão esquerda ao peito e o braço direito estendido, demonstraria que ‘devem as obras, os olhos, o coração e todas as coisas em nós se voltar para Deus’ por conta ‘de nossa dívida, que é infinita segundo o mérito da sua bondade.’ (...) o olhar se volta para o céu porque desprezar as coisas do mundo (como as riquezas e as honras) seria reflexo ‘de pensamentos e estímulos santos, endereçados a Deus somente.’” – GUIDE, Juliana Ferrari. “*Spesso l’orrore va col diletto*”: um estudo de *Iconografia a partir do Suicídio de Lucrecia, de Guido Reni, do Museu de Arte de São Paulo (MASP)*. Universidade Estadual de Campinas, dissertação de mestrado, 2017, p. 89 e 109-110.

Outro belo exemplar dessa *estética reniana do olhar* está na pintura *O Homem de Tristezas* (óleo sobre tela, 51,5 x 44,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdã). Cristo, recém-coroadado de espinhos, volta-se à misericórdia do Pai e expressa, com os olhos revirados, seu lado mais humano. Marcado pelo sofrimento e pela dor. A própria definição do *páthos* artístico! Para uma visão mais panorâmica a respeito da expressividade facial na cultura estético-visual seiscentista, ver COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. “Caras e bocas das paixões – Desdobramentos da fisiognomia no século XVII”. In: *História do rosto: exprimir e calar as emoções. Do século XVI ao começo do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 2016, p. 75-100.

compreendem vários tons de branco, em uma curva da direita para a esquerda, a partir do seio da *Caridade*.

Imagem 11



[Alegoria da Caridade](#) (c. 1625-1630), de Guido Reni (1575-1642). Óleo sobre tela, 137,2 x 106 cm, Metropolitan Museum, n. 1974.348.

Não surpreende sua paleta de cores próxima do vermelho: quando o *chromoclasmo* da Reforma Protestante se impunha, os artistas barrocos primavam pelo *santuário das cores*

da Igreja Católica.¹⁰¹ A tonalidade da túnica, entre a pureza do branco e a ambivalência carnal-transcendente do vermelho, sugere as bênçãos celestes, a *graça vivificante* do *amor cristão*, a regeneração e a fecundidade (simbolismo das flores e do fruto do Pessegueiro, árvore da Primavera). Ademais, o delicado tom róseo da túnica – que remete à cor do pêssego – atenua o fundo negro e os tons brancos dos corpos inocentes. O marrom do véu é uma alusão ao campesinato, à terra, e sugere humildade, abnegação.

Imagem 11.1.



Detalhe da [Alegoria da Caridade](#) (c. 1625-1630), de Guido Reni (1575-1642). Óleo sobre tela, 137,2 x 106 cm, Metropolitan Museum, n. 1974.348.

Por fim, a alvura da *Caridade*. A pintura de Reni é anterior à descoberta do *espectro da luz visível* por Newton (1642-1727).¹⁰² Até o fim do século XVII, as cores eram percebidas como *entidades independentes*, associadas a elementos materiais da Natureza e dotadas de convenções simbólicas. Antes de ser uma *não-cor* ou a *união das cores*, o

¹⁰¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982, p. 733-734, 825; PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Éditions du Seuil, 2004, p. 179-193.

¹⁰² Para o tema, ver MARTINS, Roberto de Andrade; SILVA, Cibelle Celestino. “[As pesquisas de Newton sobre a luz: uma visão histórica](#)”. In: *Revista Brasileira de Ensino de Física*, 2015, vol. 37, n. 4, p. 4202-1-4202-32.

branco era uma *tonalidade iniciática, ritualística*, símbolo da luz, da Revelação, da Graça e da Transfiguração divinas¹⁰³, ou seja, da perfeição, da inocência. Da fé. Representava a *completude da alma* que vive neste mundo e no Além. Este é um bom exemplo do porquê de não podermos pensar o *universo alegórico* dissociado de sua transcendentalidade.¹⁰⁴

Conclusão

Imagem 12



[O Amor desinteressado](#) (c. 1654), de Guercino (1591-1666). Óleo sobre tela, 99 x 75 cm. Museo del Prado, Madrid (P000205).

¹⁰³ Jesus e três apóstolos (Pedro, Tiago e João), vão a um monte para orar. Lá, Jesus começa a brilhar com raios de luz brilhantes. Então, os profetas Moisés e Elias aparecem ao Seu lado e Ele conversa com eles. Jesus é então chamado de “Filho” por uma voz no Céu (Deus Pai). Mt 17, 1-9; Mc 9, 2-8; Lc 9, 28-36; II Pd 1, 16-18.

¹⁰⁴ GAGE, John. *A Cor na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 1-23; CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *op. cit.*, p. 125-127.

O *Amor*. Em uma delicada variação do *amor virtuoso* (φιλική), aquele que conduz à *verdadeira felicidade*, nesse quadro de Guercino (1591-1666), Cupido abandonou suas armas (flecha, aljava e arco) e *renunciou a todos os bens terrenos*: despeja, indiferente ao poder que o dinheiro proporciona, moedas de ouro e prata de uma elegante bolsa de veludo (em azul e vermelho). Deu *as costas para o mundo* (o globo) e para as *glórias mundanas* (a cortina vermelha, recolhida). Pois o *verdadeiro amor* é assim: livre, desinteressado, e com uma infantil pureza de coração (aqui realçada pelo delicadíssimo e aveludado traço do pintor). Ao fundo, a evocação de uma paisagem italiana (de Emília-Romanha, terra do artista).¹⁰⁵

Por que iniciar nossa *Conclusão* com Guercino e seu barroco *Amor desinteressado*? Porque urge, mais que nunca, desfraldar a bandeira do *estudo pelo estudo*, da *arte pela arte* (*l'art pour l'art*), da *beleza pelo Belo*. Só esse amor conduz, nos *reconduz* ao verdadeiro conhecimento, à fé que se expressa em nossa capacidade imaginária de suspender nossa malícia (*suspension of disbelief*).¹⁰⁶ Com ela talvez consigamos recuperar a sensibilidade mais propícia à apreciação histórica.

Nesse aspecto, o tema da *alegoria*, no transcurso do tempo, nas expressões literárias, filosóficas e sobretudo artísticas, ajuda nesta *ascensão perceptiva*, de abrir-se mentalmente às experiências do Passado. A *meditação da morte*, sua *estetização*, o *combate entre as virtudes e os vícios*, a *alegoria do bom governo* como *exemplo imagético* a ser almejado pela *res publica*, a *ascensão* proporcionada pelas sete *artes liberais*, a *consideração das esferas do universo* e a *contemplação do amor perfeito* (*caritas*), todos os temas expressos alegoricamente aqui tratados ampliaram nossa capacidade poética e imaginativa, nossas expressões verbais e visuais, nosso *mundo interior*. Sem as alegorias seríamos mais pobres, mais limitados, restritos à materialidade mais insípida, tosca. Graças a elas, ampliamos nossos horizontes, sensibilizamos nosso pensamento.

As alegorias *emolduraram* nossa história. *Janelas* para o passado, formaram nosso imaginário e nossa consciência. Sem elas, estaríamos fadados a uma existência desprovida de sentido, de humanidade. De cor. Que este nosso estudo seja um modesto lembrete, caro leitor: quem abandona a contemplação artística, filosófica e poética proporcionada pelas alegorias corre o risco de perder sua alma.¹⁰⁷

¹⁰⁵ BEAVEN, Lisa. “Guercino ‘Cupid’”. In: *Italian masterpieces from Spain's royal court*. Museo del Prado, National Gallery of Victoria Thames & Hudson, 2014, p. 104-107.

¹⁰⁶ “El gran Otto Maria Carpeaux (1900-1978) nos recordó muy bien la bella expresión del poeta romántico inglés Samuel Coleridge (1772-1834) que responde a una cuestión transcendental: la continuidad de nuestra civilización depende de nuestra fe poética en los textos clásicos, fe expresada en la capacidad imaginaria de realizar la *suspension of disbelief*—la temporaria *suspensión de la incredulidad* a través de la percepción de todas las sombras de nuestra imaginación— y no es inusitado el hecho que Coleridge fue en su tiempo uno de los primeros escritores en Inglaterra a llamar la atención para la Edad Media, con sus escritos.” – COSTA, Ricardo da. “Las traducciones en el siglo XXI de los clásicos medievales – tensiones, problemas y soluciones: el *Curial e Güelfa*”. In: [eHumanista/IVTTRA](#), 3 (2013), University of California at Santa Barbara, USA, p. 325-346.

¹⁰⁷ Agradecemos a leitura crítica dos amigos [Antonio Celso Ribeiro](#), [Armando Alexandre dos Santos](#) e [Vinicius Muline](#).