

SOBRE O CONCEITO DE ALEGORIA

Carlos Ceia¹

Universidade Nova de Lisboa

Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral. Um bom exemplo em português é-nos apresentado pelo Padre Antônio Vieira: “Notai uma alegoria própria da nossa língua. O trigo do sementeiro, ainda que caiu quatro vezes, só de três nasceu; para o sermão vir nascendo, há-de ter três modos do cair: há-de cair com queda, há-de cair com cadência, há-de cair com caso. A queda é para as coisas, a cadência para as palavras, o caso para a disposição. A queda é para as coisas, porque hão-de vir bem trazidas e em seu lugar hão-de ter queda; a cadência é para as palavras, porque não hão-de ser escabrosas, nem dissonantes, hão-de ter cadência; o caso é para a disposição, porque há-de ser tão natural e tão desafectado que pareça caso e não estudo: *Cecidit, cecidit, cecidit.*” (*Sermão da Sexagésima*, V, Obras Escolhidas, vol.XI, Sá da Costa, Lisboa, 1954, p.222).

Etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer “significação oculta” e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais, método que teve como especialista Aristarco de Samotrácia (c.215-143 a.C.). A alegoria distingue-se do símbolo (v.) pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, como dizia Quintiliano, no *Institutio oratoria*, uma “metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido”, a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. A mesma correlação é estabelecida por Cícero no *De Oratore*, onde a alegoria é vista como um sistema de metáforas. Uma forma de distinguir metáfora e alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda, amplia-se a expressões ou textos inteiros.

Na tradição grega mais antiga, uma aplicação possível da proto-ideia de alegoria é o ensino dos pitagóricos, cujo sistema filosófico, apoiado em relações numéricas simbólicas, contém associações de natureza alegórica. Tal acontece, por exemplo, na doutrina do dualismo essencial entre limite e ilimitado, que se funda na composição de dez pares de opostos, alguns alegóricos como Luz/Trevas e Bom/Mau.

Regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro), pelo que também tem

afinidades com a parábola (v.) e a fábula (v.). Seja o exemplo seguinte de uma fábula de Esopo: "O leão e a rã": *Certa vez, um leão, ao passar perto de um pântano, ouviu uma rã coaxar muito alto e com muita força. Dirigiu-se então na direcção do som, supondo que ia encontrar um animal grande e possante, correspondente ao barulho que fazia. Por isso, ao avançar, nem reparou na pequena rã e pôs-lhe a pata em cima. "Vê lá onde pões os pés!", gritou a rã. O leão olhou, admirado, e disse: "Se és assim tão pequena, porque é que fazes tanto barulho?"* Se substituirmos a rã por "o Orgulho" e o leão por "o Poder", transformamos a fábula numa alegoria; se em vez da rã colocássemos "o Ministro Sem Pasta" e em vez do leão "o Pai Severo", teríamos uma parábola, que esconde personagens reais por detrás de uma máscara alegórica. De notar que é usual na alegoria o recurso a personificações ou prosopopéias (v.), em especial de noções abstratas, prática muito comum sobretudo na literatura medieval.

A decifração de um alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstrato um sentido mais profundo, sempre de caráter moral. Dizer que a alegoria é um desenvolvimento de uma fábula pode não ser suficiente. Vejamos, por exemplo, o enigma da Esfinge, no mito de Édipo. A questão central é esta: «Qual é o ser que, tendo uma única voz, ora caminha com dois pés, ora com três, ou ainda com quatro, e que é tanto mais fraco quantos mais pés tiver?» Quando Édipo chega a Tebas, resolve o enigma, respondendo: «É o homem, que gatinha a quatro patas enquanto é criança, caminha erecto nas suas duas pernas quando é jovem, e se encosta a uma bengala na velhice.»; a Esfinge, derrotada, suicida-se. O desenvolvimento da fábula da Esfinge grega depende de duas condições essenciais para se constituir como alegoria: não estar limitada a um fim didático, como todas as fábulas (sem a conclusão do enigma, a tragédia de Sófocles não poderia progredir); não jogar com a significação metafórica, isto é, não produzir mais do que uma leitura do sentido abstraído, porque é próprio da alegoria não fazer uso da ambigüidade ou da plurissignificação, sob pena de se perder a ilação moral procurada. Uma alegoria necessita de um certo imobilismo do sentido, fato que será utilizado, pelo menos até ao Romantismo, para governar de alguma forma certas interpretações de textos clássicos, estando em primeiro lugar a Bíblia. As primeiras exegeses alegóricas concentraram-se nas epístolas de S. Paulo, onde se compara a Igreja a uma noiva. Santo Agostinho contribuiu decisivamente para esta interpretação, na sua *A Cidade de Deus* (XVII, 20). A fábula da Esfinge torna-se alegórica apenas no ato hermenêutico, como acontece, aliás, com os textos bíblicos. Numa alegoria, é também necessário que as abstrações que determinam o sentido alegórico procurado sejam de imediata compreensão: o enigma da Esfinge é a história do drama existencial humano. Se introduzíssemos algum dado que pudesse desviar o leitor desta conclusão, construiríamos uma metáfora e não uma alegoria. A linguagem alegórica não possui o mesmo dinamismo que a linguagem metafórica, que é susceptível de variações semânticas mais profundas, ao ponto de não

suportar a repetição de um mesmo significado nem depender de significados pré-fixados. Em todas as alegorias das narrativas clássicas, podemos encontrar sentidos mais ou menos fixos em certas representações como os hieróglifos, por exemplo, cujas figuras obedecem sempre a um processo inalterável de descodificação: um olho simbolizará sempre Deus e um abutre designará a Natureza. Por outro lado, o entendimento das possibilidades significativas da alegoria só poderá ser alargado quando as exegeses não estiverem ao serviço de colégios hermenêuticos, mas sim do poder criativo de leitores descomprometidos. A longa história da literatura alegórica é também paralela à história das interpretações dessa literatura, que sempre tentaram fixar um sentido único. A abertura do sentido da alegoria é uma conquista apenas da teoria da literatura do século XX.

Entre os exemplos clássicos de grandes alegorias, podemos apontar o mito de Orfeu e Eurídice como alegorias da redenção e da salvação; o mito da caverna na *República* de Platão, que, por um processo alegórico, mostra como a alma passa da ignorância à verdade (embora deva ser notado que Platão sempre se opôs às interpretações alegóricas dos mitos antigos como parte da educação dos jovens, porque “quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que não é.” (*República*, II: 378d); as parábolas do semeador e do joio (Mateus, 13:1ss), que contêm matéria alegórica; *O Asno de Ouro*, de Apuleio, que recupera os mitos de Cupido e Psique; a *Psicomaquia*, de Prudêncio, que mostra o conflito entre a virtude e o vício na alma do crente, num texto que será estudado e imitado na Idade Média em toda a literatura teológica, numa época em que predominam as moralidades (v.) que se servem da alegoria para lições edificantes; a alegoria erótica que será recuperada pós-modernamente por Umberto Eco, *Le Roman de la rose*, começado por Guillaume de Lorris e concluído por Jean de Meung em c.1277, que personifica o Amor, a Virtude, o Vício, etc.; a *Divina Comédia* de Dante, a obra-prima das alegorias teológicas; *Os Triunfos* de Petrarca, que especula filosoficamente sobre o Amor, a Castidade, a Morte, a Fama, etc.; o *Horto do Esposo*, que apresenta a Sagrada Escritura através da imagem alegórica de um jardim maravilhoso; o *Boosco Deleitoso*, que narra a peregrinação da alma desterrada no mundo dos homens até Deus a chamar a si; todas as *moralités* francesas e as *morality plays* inglesas do século XV, a que podemos juntar o *Auto da Alma* de Gil Vicente, que recorre à alegoria para recontar a parábola do Samaritano em tom moralista; o *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, alegoria da salvação de Cristo para traduzir a peregrinação terrestre do homem sujeito a provações para poder conquistar um lugar no Céu; *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser, uma glorificação da rainha Elizabeth I; *Absalom and Achitopel*, de John Dryden, que usa personagens bíblicas para fazer sátira política; todas as figuras do *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, de Antônio Vieira, que incluem, por exemplo, o polvo como alegoria da hipocrisia e da traição; o *Endymion*, de John Keats, e o *Prometheus Unbound*, de Shelley, embora sejam textos românticos de matéria simbólica, podem ser lidos como alegorias sobre o destino do poeta no mundo e a

luta do homem pela sua própria liberdade, respectivamente; *O Mandarim*, de Eça de Queirós, que é inspirado nas alegorias renascentistas; *O Doido e Morte*, de Teixeira de Pascoaes, *Jacob e o Anjo* e *O Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio, e o *Render dos Heróis*, de José Cardoso Pires, que são exemplos na literatura portuguesa do século XX; *Between the Acts*, de Virginia Woolf, *Animal Farm*, de George Orwell, *Watership Down*, de Richard Adam, *O Processo* e *O Castelo*, de Kafka, que são exemplos na literatura universal contemporânea.

Até a Idade Média inclusive, a alegoria serviu de instrumento de defesa de teólogos, que recorreram às interpretações alegóricas da Bíblia para superarem todas as dúvidas heréticas. A própria Igreja foi muitas vezes referenciada na literatura teológica com nomes alegóricos como Cidade, Arca ou Aurora. Santo Agostinho ensinou que a Bíblia devia ser lida de forma alegórica: “No Velho Testamento, o Novo Testamento está dissimulado; no Novo Testamento, o Velho Testamento é revelado.” Para o Autor de *A Cidade de Deus*, a alegoria não está nas palavras, mas deve ser encontrada nos acontecimentos históricos. Ao homem não é permitido o conhecimento literal e imediato das Escrituras, pois só por um sentido segundo o homem se poderá aproximar (mas nunca chegar totalmente) da Verdade divina. S. Tomás de Aquino estabeleceu uma distinção importante entre a alegoria teológica, que não é vista como um artifício retórico mas como uma visão do Universo, e a alegoria secular ou literária. Depois da escolástica, a teologia opta gradualmente por proceder a interpretações bíblicas que privilegiem o sentido literal das Escrituras. Mesmo na arte medieval, o processo de construção das grandes catedrais, como a de Chartres, por exemplo, obedece também a complicados esquemas alegóricos, pois acredita-se que tudo na Natureza significa algo mais do que o simplesmente observável.

A distinção fundamental entre a alegoria e o símbolo foi estabelecida durante o Romantismo, em Coleridge no *Statesman's Manual* (1816) e em especial com Goethe e Schlegel. Ao princípio de Schlegel, que defendia que toda a obra de arte devia ser uma alegoria, começou Hegel por contrapor: “Isso só será assim se significar que toda a obra de arte deve representar uma idéia geral e implicar uma significação verdadeira. Ora, pelo contrário, o que nós aqui designamos com o nome de alegoria é um modo de representação secundária tanto no conteúdo como na forma e só de um modo imperfeito corresponde ao conceito de arte.” (*Estética*, trad. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Guimarães Eds., Lisboa, 1993, p. 226). De uma forma geral, podemos dizer que a crítica romântica da alegoria não é de caráter rigorosamente científico e rege-se mais por critérios de gosto de escola, embora tenha sido recebida com tal entusiasmo que ainda hoje a desconfiança com que se olha a alegoria como processo criativo pode dever-se a essa tradição. Goethe distinguiu assim os dois procedimentos retóricos: “A simbólica [*die Symbolik*] transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, e de tal modo que na imagem a idéia permanece sempre infinitamen-

te eficaz e inatingível e, ainda que pronunciada em todas línguas, continuaria a ser indizível. A alegoria transforma o fenômeno num conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que na imagem o conceito permanece limitado e susceptível de ser completamente apreendido e usado, e pronto para ser expresso por essa mesma imagem.” (*Máximas e Reflexões*, trad. de José M. Justo, in *Obras Escolhidas de Goethe*, vol.5, Círculo de Leitores, Lisboa, 1992, pp.188-189). Goethe entende que o símbolo é dotado de maior amplitude de significação em relação à alegoria e chega mesmo a defender a tese de que a distinção entre ambos é a prova de fogo para qualquer aspirante a poeta. Esta posição está de acordo com o princípio geral romântico que vê a alegoria como uma mera tradução de idéias abstratas, ao passo que o símbolo parte sempre de imagens poéticas para construir a sua significação final. É assim que Coleridge coloca a questão em *Statesman's Manual*: “Hoje a alegoria não é mais do que uma tradução de noções abstratas para um quadro lingüístico que em si próprio não é mais do que uma abstração de objetos sensíveis; (...) Por outro lado, um símbolo (...) caracteriza-se por uma diafaneidade do particular no indivíduo, ou do geral no particular, ou do universal no geral. Acima de tudo, pela diafaneidade do eterno através do e no temporal.” (*Samuel Taylor Coleridge*, ed. por H. J. Jackson, Oxford University Press, Oxford, 1985, p.661).

A discussão sobre as diferenças entre símbolo e alegoria continua no século XX, salientando-se as reflexões de Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer e Paul de Man. Todos tentam, de uma forma ou de outra, estabelecer a conciliação de ambos os conceitos, que está negada pelos românticos.

Walter Benjamin, em *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Origens do Drama Trágico Alemão, 1928)*, traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo, Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, por isso Benjamin se distancia da retórica clássica e assegura que a alegoria se encontra “entre as idéias como as ruínas estão entre as coisas”. Por isso Benjamin fala da alegoria como expressão da melancolia: “Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio; quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda.” (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, R.Tiedemann, Frankfurt, 1963, p.204). O filósofo alemão distinguiu dois tipos de alegoria: a “cristã”, que se atesta no drama barroco e que nos dá a visão da finitude do homem na absurdidade do mundo, e a “moderna”, atestada na obra de Baudelaire, colocada ao serviço da representação da degenerescência e da alienação humanas. É importante a distinção que Benjamin faz entre alegoria e símbolo, recuperando a oposi-

ção romântica: a primeira, enquanto revelação de uma verdade oculta - ou "uma verdade escondida sob bela mentira", na célebre definição de Dante, no *Convívio* -, é temporal e aparece como um fragmento arrancado à totalidade do contexto social; o símbolo é essencialmente orgânico. O exame da relação entre o simbólico e o alegórico no Romantismo alemão será continuado por Lukács, na sua *Estética*, em diálogo distanciado com Benjamin, investigando o conceito de alegoria à luz de um dos paradigmas marxistas: a ideologia.

Heidegger estudou a natureza da obra de arte como sendo constitutiva de uma realidade alegórico-simbólica indivisível: "A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é, 'allo agoreuei'. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa: ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego *symballein*. A obra é símbolo." (*A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1992, p.13). Na sua *magnum opus*, *Wahreit und Methode* (1960), Hans-Georg Gadamer estabelece as semelhanças entre alegoria e símbolo: ambos se referem a algo cujo sentido não consiste na respectiva aparência externa ou imagem acústica, mas numa significação que os supera; em ambos, uma coisa quer dizer outra. E conclui que a principal diferença reside no fato de o símbolo se opor à alegoria da mesma forma que a arte se opõe à não-arte.

Paul de Man reapreciou também o debate romântico sobre a alegoria e o símbolo e, em *Allegories of Reading* (1979), apresentou as suas próprias leituras como alegorias, observando que o exemplo de Rousseau pode contrariar o senso comum que vê o Romantismo como a afirmação do símbolo em detrimento da alegoria. Paul de Man expõe a diferença entre ambos os termos desta forma: "Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria designa acima de tudo uma distância em relação à sua própria origem, e, renunciando à nostalgia e ao desejo de coincidência, fixa a sua linguagem no vazio desta diferença temporal." (*The Rhetoric of Temporality*, in *Blindness and Insight*, 2ª ed., Routledge, Londres, 1989, p. 207).

O próprio exercício da teoria e da crítica literária se tem servido de processos alegóricos: Ruskin escreveu o tratado clássico *Queen of the Air* (1869), onde define o mito como uma história alegórica; as obras de Freud e Jung fizeram escola na interpretação alegórica de sonhos e mitos; os doze volumes do estudo comparado de religiões *Golden Bough* (1911-15), de James Frazer, fornece interpretações alegóricas de mitos primitivos que se tornaram referências fundamentais no gênero; Walter Benjamin, no ensaio "O narrador" (in *Illuminationen*, 1969), distingue alegoricamente dois tipos ideais de narrador: o marujo, que nos permite aproximar de lugares distantes e exóticos, e o velho camponês, que conta histórias antigas; Cleanth Brooks, em *The Well Wrought Urn* (1947), alegorizou todos os poemas que leu de forma a transformá-los em parábolas para a própria natureza da poesia; a

chamada crítica arquetípica (v.) defende, como o faz Northrop Frye em *The Anatomy of Criticism* (1957), que toda a análise literária deve ser alegórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- A. D. Nutall: *Two Concepts of Allegory* (1967); A. Katzenellenbogen: *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art* (1939); Angus Fletcher: *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (1964); C. S. Lewis: *The Allegory of Love: A Study in the Medieval Tradition* (1936); Charles Hayes: "Symbol and Allegory: A Problem in Literary Theory", *Germanic Review*, 44 (Nova Iorque, 1969); David Adams Leeming: *Encyclopedia of Allegorical Literature* (1996); Deborah L. Madsen: *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre* (1994) e *Allegory in America: From Puritanism to Postmodernism* (1996); Dinko Cvitanovic et al.: *Estudios sobre la expresion alegorica en España y America* (1983); E. D. Leyburn: *Satiric Allegory: Mirror of Man* (1956); Edwin Honig: *Dark Conceit: The Making of Allegory* (1959); Flávio R. Kothe: *A Alegoria* (1986); Francis Fergusson: *Trope and Allegory: Themes Common to Dante and Shakespeare* (1977); Friedrich Gaede: "Allegorie", in Dieter Borchmeyer e Viktor Zmegac (eds.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (1994); G. Lukács: *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen* (1963); G. P. Caprettini: "Alegoria", in *Enciclopèdia* (Einaudi), vol.31 (1994); Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol* (1982); Hans-Georg Gadamer: "The Limits of Erlebniskunst and the Rehabilitation of Allegory", in *Truth and Method* (2ª ed., 1993); Jean Charles Payen: "Genèse et finalités de la pensée allégorique au moyen âge", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 78 (1973); Jean Pépin: *Mythe et allégorie: Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes* (1958); John Jr. Gatta: "Coleridge and Allegory", *Modern Language Quarterly*, 38 (1977); John MacQueen: *Allegory* (1970); Jon Whitman: *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique* (1987); Joseph-A. Mazzeo: "Allegorical Interpretation and History", *Comparative Literature*, 30 (1978); Kevin Matthew Gavin: "Toward a Theory of Epic Forms: Mimesis, Symbol, and Allegory", Tese de Doutorado, Univ. de Michigan (1994); Mark L. Caldwell: "Allegory: The Renaissance Mode", *ELH*, 44 (Baltimore, 1977); Marlies Kronegger e Anna Teresa Tymieniecka (eds.): *Allegory Old and New in Literature, the Fine Arts, Music and Theatre and Its Continuity in Culture* (1994); Martin Heidegger: *A Origem da Obra de Arte* (1950); Maureen Quilligan: *The Language of Allegory: Defining the Genre* (1979); Michael Murrin: *The Allegorical Epic: Essays in Its Rise and Decline* (1980); Morton W. Bloomfield (ed.): *Allegory, Myth, Symbol* (1981); N. A. Halmi: "From Hierarchy to Opposition: Allegory and the Sublime", *Comparative Literature*, 44, 4 (1994); Norbert Hopster: "Allegorie und Allegorisieren", *Der Deutschunterricht: Beiträge zu Seiner Praxis und Wissenschaftlichen Grundlegung*, 23, 6 (1971); P. M. Bitsilli: "The Revival of Allegory", *TriQuarterly*, 17 (Evanston, IL, 1970); Paul de Man: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (1979) e "The Rhetoric of Temporality", in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (2ª ed., 1983); R. Hinks: *Myth and Allegory in Ancient Art* (1939); Robert

Hill: "Pascal, de Man, and the Question of Allegory", *Cahiers du dix-septième*, 6, 1 (Athens, 1992); Rosemond Tuve: *Allegorical Imagery* (1967); Stephen A. Barney: *Allegories of History, Allegories of Love* (1979); Stephen J. Greenblatt (ed.): *Allegory and Representation* (1981); Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928); Willi Erzgraber: "Zum Allegorie Problem", *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 30-31, (1978); William J. Kennedy: "Irony, Allegoresis, and Allegory in Virgil, Ovid and Dante", *Arcadia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, 7 (1972); W. T. H. Jackson: "Allegory and Allegorization", *Research Studies*, 32 (Pullman, WA, 1965).

Nota

- 1 Este texto constitui a entrada sobre "ALEGORIA" do Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária, que o Autor está dirigindo para a Editorial Verbo, a publicar no final de 1998. O projeto conta com mais de 120 colaboradores portugueses e brasileiros e inclui mais de 1400 termos literários.