

A alegoria benjaminiana e a modernidade

*João Batista Pereira**

RESUMO

Comprometida desde a Antiguidade Clássica com a retórica e às normas da oratória, a alegoria assemelhava-se a uma metáfora deslocada, primando pela correção e adequação do discurso. Essa finalidade foi transfigurada ao longo da Idade Média, vinculando-a ao decoro e à moral, convenção modificada no Romantismo quando a alegoria encontrou seu ocaso. A partir da leitura proposta por Walter Benjamin, sua existência foi apreendida como recurso elucidativo do universo estético à luz do tempo social, apresentada como figura de linguagem atrelada ao contexto histórico. Adotamos neste artigo a perspectiva dialética como caminho metodológico que ilustra com maior acuidade os novos contornos assumidos pela alegoria na modernidade. À luz das ações vivenciadas pelo homem em um mundo cambiante em seus valores, ela passa a ser vislumbrada como categoria indiciária da fragmentada representação da sociedade, permitindo compreender os limites da literatura como veículo na percepção da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria; Walter Benjamin; Modernidade

ABSTRACT

Committed since Classical Antiquity with the rhetoric and the rules of oratory, the allegory was like a displaced metaphor, striving for clarity of speech. That purpose was transfigured throughout the Middle Ages, when its use was linked to decency and morality, a convention which was changed in Romanticism, when it met its demise. From the texts proposed by Walter Benjamin, its existence was perceived as a resource illuminating the aesthetic universe in the social times, a figure of speech tied to the historical context. We adopt in this article a dialectical perspective as a methodological that more accurately illustrates the contours assumed by allegory in modernity. With the light of experiences in a changing world of insecurity in its own values, it is now envisioned as a category indicting of fragmented representation of society, allowing us to understand the limits of literature as a vehicle in critical of reality.

KEYWORDS: Allegory; Walter Benjamin; Modernity

* Doutor em Teoria da Literatura e Professor Ajunto da Universidade da Integração Internacional de Lusofonia Afro-Brasileira-UNILAB, Redenção, Ceará, Brasil. jmelenudo@hotmail.com

Introdução

Tributárias das atribuições sociais e econômicas que marcaram a cultura ocidental no século XX, as narrativas literárias foram transfiguradas temática e formalmente, refletindo o espírito de um tempo em que o descentramento do sujeito e sua inação se aliaram a uma representação fragmentária da vida. Anatol Rosenfeld contextualizou algumas causas dessas mudanças no livro *Texto e contexto* (1987), traçando um paralelo entre a pintura e o romance moderno, delineados sob um *modus operandi* no qual fatores históricos teriam concorrido para definir essas novas abordagens. Ele lembra que as artes plásticas exprimiram o fenômeno da *desrealização*, abandonando o mimetismo e recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica. A exemplo do impacto causado pela descoberta da perspectiva na Idade Média, essa mudança atingiu agudamente a pintura, principalmente a abstrata e não-figurativa: no expressionismo, a realidade foi usada para externar as emoções e visões subjetivas que dão forma à aparência; no surrealismo, ela forneceu elementos para apresentar a imagem de um mundo dissociado e absurdo, e, no cubismo, este mundo foi reduzido a formas geométricas, envolvido pelas múltiplas camadas da realidade.

No rastro dessas modificações na pintura, o crítico pondera sobre seu alcance nas narrativas literárias: enquanto naquela houve a eliminação do espaço ou da ilusão do espaço proporcionado ao observador, um dos traços que sombrearam os relatos foi a dissipação da sucessão temporal. Neles, a cronologia foi abalada: passado, presente e futuro fundem-se sob um mesmo crivo narrativo, dependentes de uma fabulação em que a causalidade se mostra cada vez mais escassa. Assediados por abordagens nas quais a metalinguagem, o fluxo da consciência e o ensimesmamento do homem preponderaram sobre uma estrutura narrativa alheia às canônicas unidades aristotélicas, espaço e tempo foram relativizados. Outrora aceitos sob a égide do absoluto, eles foram contestados ou suprimidos, questionando a capacidade de o homem impor uma direção à sua vida psíquica em um mundo que teima em não refletir o que é apreendido de forma imediata pelos sentidos. Consequência dessas modificações plasmadas esteticamente, nesses novos caminhos nega-se o realismo como uma tendência que reproduzia, de forma estilizada ou idealizada, a realidade (ROSENFELD, 1987, p. 76-77).

O propósito de recuperar a analogia feita por Anatol Rosenfeld entre pintura e formas literárias busca destacar como as experiências vivenciadas pelo homem, na precariedade desse mundo instável e incerto, oferecem o escopo para valorar a alegoria

como instância explicativa da vida no âmbito estético. Comprometida na Antiguidade com a retórica e a oratória, ao longo da Idade Média o conceito, uso e finalidade da alegoria foram modificados, permanecendo na contemporaneidade amparada em um novo prisma analítico. Na leitura do livro *Origem do drama trágico alemão* (2004), Walter Benjamin assimila a sua existência como um artifício elucidativo do mundo objetivo à luz do tempo social, devendo ser compreendida em liame com o contexto histórico. Refletindo esse espírito do tempo, a alegoria ganha novos contornos, capazes de revelar verdades encobertas que não representam as coisas como elas são, oferecendo uma versão de como elas foram ou poderiam ser.

1 Referencial Teórico

Uma via para iluminar um mundo tisonado por significações ocultas, distinguindo o que fica enclausurado pela História: assim pode ser definida a alegoria, figura de linguagem que acompanhou o homem atemporalmente em sua busca de compreender a totalidade do universo antevisto, sempre, por meio da parte que o representa. A etimologia da palavra denuncia essa constante no conceito que a nomeia: ela fala de outra coisa e não de si mesma – *allos*, outro; *agorin*, falar, acepção predominante na Antiguidade Clássica. Requerida para o campo poético, o seu uso foi estabelecido pelos mestres da retórica: “a alegoria, que nós interpretamos como inversão de sentido, é quem nos mostra uma coisa nas palavras, outra no sentido, e às vezes também o contrário” (QUINTILIANO, 1944, p. 115). Essa perspectiva ambivalente foi reiterada por Cícero, outorgando longeva aceitação à leitura que a absorvia como uma metáfora: ela era uma palavra que mudava de significado pela semelhança mantida com as outras, assinalando uma leitura diferente para um termo ou ideia, caracterizando-se pelo deslocamento do sentido encontrado. Nessas abordagens, o emprego da alegoria atendia a uma função pragmática: endossar o caráter moral da época, proporcionar encantamento ao texto ou substituir uma expressão própria ou equivalente, visando adornar o discurso.

O apreço por reiterar esse componente de moralidade na Antiguidade exerceu forte apelo nas artes literárias quando ela atribuiu à alegoria um sentido mais profundo e substantivo ao que era predominantemente abstrato. O enigma da Esfinge colabora para a compreensão desse enquadramento. A questão carecedora de decifração em Tebas – qual seria o ser que ora caminha com dois pés, ora com três, ou, ainda, com quatro, e

que é tanto mais fraco quanto mais pés tiver – acolhe a solução em Édipo, citando o homem como resposta. O entendimento dessa narrativa depende de duas condições para se constituir como alegoria: não estar limitada a um fim pedagógico e não jogar com a significação metafórica, vedando-se produzir mais de uma leitura da resposta abstraída. Para que o sentido alegórico do enigma seja apreendido, é necessário que as abstrações que o determinam sejam de apreensão imediata: no destino de Édipo está contido um drama existencial humano. Se introduzirmos algum dado que desvie o leitor desta conclusão, seria construída uma metáfora e não uma alegoria. Como expressão própria do mundo antigo, a linguagem alegórica não possuía dinamismo similar à metafórica: esta era suscetível de variações semânticas mais profundas, não suportando a repetição de um mesmo significado ou dependendo daqueles prefixados. Os hieróglifos, por exemplo, obedeciam a um processo imutável de decodificação: um olho simbolizava sempre Deus, um abutre designava a Natureza etc. (BENJAMIN, 2004, p. 182).

Condicionadas por fatores sócio-históricos – o declínio da Idade Média, o Iluminismo, a Revolução Industrial, o saber científico, a laicização da sociedade, etc. –, as possibilidades significativas da alegoria se ampliaram quando as exegeses dos colégios hermenêuticos foram abandonadas, notadamente aquelas vinculadas à escolástica e à literatura patrística. Elas encontraram na liberdade criativa de escritores e críticos literários modernos uma resposta à unicidade que lhes caracterizava na poética clássica, limitadora do seu alcance interpretativo. A multiplicidade de sentidos abrigados na alegoria ganharia foro definitivo com a teoria da literatura do século XX, assimilada extensivamente pelas novas demandas e vanguardas estéticas surgidas na modernidade. Porém, seu estatismo conceitual ainda perduraria até o Romantismo, mantendo-se o imobilismo que a particularizava. O distanciamento das ambiguidades que lhe seriam caras no futuro continuou sendo condição fundamental para interpretar os textos clássicos e a Bíblia, mobilizada sob uma leitura teológica e respondendo à conjuntura dogmática requerida pela Igreja (CEIA, 2012, p. 2).

Distintamente da conotação portada na Antiguidade Clássica, ao longo do medievo a alegoria percorreu outros caminhos, tornando transparente o desconhecido: o uso das parábolas e fábulas e sua instrumentalização por teólogos que a ela recorreram para decifrar os livros bíblicos, ambas as circunstâncias dependentes de um ato hermenêutico arbitrário para sua eficácia e efetividade. A aproximação com as fábulas e parábolas convinha por elas usualmente se reportarem a uma história ou situação com sentidos duplos ou figurados, sem limites textuais aparentes. A representação do leão e

da rã, protagonistas da fábula de Esopo, dá margem para essa leitura: recorrentes como recurso didático e pedagógico na Europa medieval, a personificação e as prosopopeias aceitavam múltiplas recepções. Assim como na poética clássica, esses textos ainda absorviam a alegoria ancorada em um matiz moralizador.

Entretanto, foi na apreensão das escrituras sagradas e perscrutando formas de aproximar o homem dos textos bíblicos que ela ganhou representatividade na História. Comprometida com o sentido mítico-maniqueísta impregnado nos ditames religiosos, a alegoria auxiliou na elaboração das convenções da doutrina teológica: as epístolas de Paulo, que projetavam a Igreja como noiva, Cidade ou Arca, reforçam esse perfil dogmático. Santo Agostinho dá continuidade a essa tradição: a Bíblia deveria ser lida de forma alegórica. No Velho Testamento, o Novo Testamento está dissimulado, e, no Novo Testamento, o Velho Testamento é revelado. Para o autor de *A cidade de Deus*, a busca da verdade não estaria apenas nas palavras: ela deveria ser concatenada com os acontecimentos históricos, não sendo ao homem permitido o conhecimento literal e imediato das Escrituras, só um segundo sentido poderia aproximá-lo da Verdade divina.

Nesse arco interpretativo que busca revelar o mundo a partir das vestes que acobertam a realidade, a literatura patrística estabeleceu novos horizontes com São Tomás de Aquino ao distinguir a alegoria teológica, distanciada do parâmetro que a tinha como artifício retórico, da secular, na qual a apreensão estética passa a se incluir. Nesta ótica, vislumbram-se as concepções didático-cristã e figural. A alegoria didático-cristã se identifica com as ações empreendidas pelo Cristianismo para a conquista dos crentes, cuja vertente teológica se reportava a exegeses bíblicas privilegiando o sentido literal das Escrituras. Como artifício pedagógico, ela prima pela integração da religião com o cotidiano, sublimando uma intenção de converter o homem, a exemplo do que era proclamado nos autos medievais. Nesses ritos religiosos, a disposição dos personagens indicava a finalidade a ser cumprida em suas atuações: os anjos surgiam sempre do alto, à direita, indicando celestialidade, enquanto os demônios, afigurados em Satã, ficavam à esquerda, emergindo das profundezas do inferno. Essa dicotomia entre o bem e o mal presidiu, como convenção, uma expressão religiosa realizada por personagens cujos atos deveriam ser exemplares. Nesse campo em que o poder da Igreja Católica exigia formas diversas de convencimento dos cristãos, Padre Antonio Vieira foi um dos seus mais expressivos representantes do mundo ibérico. Ele fez uso sistemático da alegoria em sua atuação como evangelizador, como se observa no excurso do *Sermão da Sexagésima*:

Notai uma alegoria própria da nossa língua. O trigo do semeador, 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 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 desafeta, que pareça caso e não estudo (VIEIRA, 2006, p. 102).

O caráter pedagógico da dicotomia entre a virtude e o vício impregnada na alma do crente remete a uma época na qual os princípios morais se utilizaram da alegoria para disseminar lições edificantes. Como traço que acompanha essa concepção de mundo, destaca-se a conotação de abstração e opacidade do que se buscava traduzir, sem mediação com a realidade, caracterizando a representação que seria resgatada pelos românticos para explicar o seu declínio. Essa foi uma leitura predominante no didatismo pretendido pelo Cristianismo, cuja contraparte profana encontra eco no nominado sentido figural da alegoria, também preocupada em decodificar e expressar a mensagem divina, mas assumindo como marca uma característica que seria explorada no futuro: o interesse e a concatenação com o mundo sensível e concreto.

Essa perspectiva secular encontra uma síntese exemplar em *A Divina Comédia*. Erich Auerbach, no livro *Figura* (1997), assegura que o principal fundamento para compreender a arte dantesca é interpretá-la figuralmente, opondo-se às tendências espiritualistas e neoplatonizantes vigentes à época. Em outras palavras, abstracionistas. A forma recorrente de representação da realidade naquela obra, assevera o crítico, é estabelecer um nexos entre dois fatos ou pessoas no qual um deles não significa apenas a si próprio, mas igualmente ao outro, enquanto este compreende ou realiza o sentido do primeiro. Os dois polos da figura são separados, mas ambos se concretizam no tempo da escrita, unificados na corrente da vida histórica. A viagem imaginada por Dante Alighieri comporta esse entendimento quando centramos a atenção no que a principia: o Canto I, do *Inferno*, configurado como introdução às três grandes partes da sua obra:

A meio caminho desta vida
achei-me a errar por uma selva escura
longe da boa via, então perdida
.....

Quase ao começo da subida aberta
eis vi uma pantera, ágil, fremente,

de pele marchetada recoberta.

.....

Do rosto sempre se me punha à frente,
a tal ponto o caminho me impedindo,
que eu tinha que recuar constantemente.

Era o instante em que a aurora ia surgindo,
e o sol subia, ao lado das estrelas
que o seguem desde que o poder infindo

tirou do nada quantas coisas belas;
do animal a vivaz coloração
fez-me pensar, ansioso por revê-las,

na alta manhã, na plácida estação;
mas não sem que eu tornasse ao desalento
ante a súbita vista de um leão.

Parecia, raivoso, a juba ao vento,
vir contra mim, de jeito tão nefando,
que até o ar se crispava, num lamento

Seguiu-se magra loba, demonstrando
à pele os ossos, e que à ira incontida
a muita gente andou exterminando.

.....

(ALIGHIERI, 1989, p. 103-104)

Imerso e perdido na selva escura, ao poeta florentino é vedada a possibilidade de retornar ao seu mundo, impedido por três feras que o espreita: a pantera, o leão e a loba que, divisadas na alegoria figural proposta por Auerbach, representariam a luxúria, a violência e a avareza. Ainda que essa interpretação projete indícios de alguma correspondência material com a realidade, ela se mostra insuficiente quando detecta apenas uma similaridade entre ideias para confirmar uma ligação imediata entre as partes. O sentido alegórico auferido na menção aos animais e às abstrações que lhe são correlatas só se concretiza efetivamente quando dialoga com uma contraparte histórica. Nesse sentido, podemos recuperar o que ficou plasmado como convenção ao longo do tempo pelos especialistas na obra do autor italiano: a pantera corresponderia ao modo de vida e valores morais concernentes às guerras fratricidas que manchavam de sangue e vergonha a cidade de Florença entre os séculos XII e XIII; o leão remete à dissimulada e inescrupulosa atuação de Felipe, o Belo, rei da França, patrocinador do papado de Bonifácio VIII, e que removeu a cátedra pontifícia para Avignon; e, na loba, se reconhece a Cúria Papal, imersa em escusas negociatas políticas e financeiras a partir da renúncia de Clemente V, cujo sucessor, Bonifácio VIII, o manteve enclausurado até a

morte (MARTINS, 1989, p. 76-79). A brevidade desse exemplo nos impele a reconhecer que, na plasmação figural, o significado de algo ou alguém é sempre iluminado por outra coisa ou pessoa de caráter mais geral e de amplo alcance, contanto que esse ente seja dado como uma encarnação concreta.

Assinalada como signo que faz parte do *modus* utilizado para transfigurar a realidade, o que Dante Alighieri entende como significação alegórica, Erich Auerbach nomeia de figural. Entretanto, se nesse contexto a figura é alegoria, nem toda alegoria é figura. Esta é distinta da maior parte das formas alegóricas, em virtude da idêntica historicidade do significante com a coisa significada. Expondo em outras palavras: figura seria uma alegoria histórico-sensível, concreta, em oposição àquela cultivada desde a Antiguidade, voltada para um universo de abstrações, dissociada da realidade objetiva. Dessa modulação que assinala o encontro da alegoria com o mundo empírico, ressoa a contextura material requerida por Benjamin para deliberar sobre o viés estético que ela assumiria na modernidade. Se levarmos em conta que a mais recorrente das acusações feitas pelos românticos concerne ao seu abstracionismo, essa alegação fica relativizada quando ela é associada à categoria figural, a forma assumida com maior frequência no medievo (CARONE, 1997, p. 7-9).

Alcançando relevo na Idade Média, por elucidar a obscuridade enigmática dos textos bíblicos, a alegoria encontrou no Romantismo um movimento que suprimiu sua importância como recurso interpretativo da literatura. Essa negação teve em Goethe o seu maior entusiasta, elegendo o símbolo como referência que timbraria com maior acuidade a leitura do mundo a ser feita pela arte do seu tempo. Ele propunha que, como forma de representação, o símbolo implica uma captação plena do todo no particular; na perfeita harmonia entre homem e natureza; em um efeito comunicativo direto, que prescinde do comentário decifrador para o usufruto da poesia; no amor ao aspecto sensível, concreto, do representado, e na revelação de algo, em última instância, inexprimível pela materialidade do mundo. Esse ideário retoma a *Estética*, de Hegel, de 1983, no qual ele defende que o símbolo possibilita a representação de uma ideia geral na obra de arte, resultando em uma significação verdadeira. De forma inversa, a alegoria é designada como uma representação secundária no conteúdo e na forma, gerando um modo deformado de correspondência entre o mundo objetivo e a arte. A possibilidade de o símbolo partir sempre de imagens poéticas para construir sua significação, externando uma visão de totalidade, clareza e harmonia, o distinguiria da alegoria, cujo

fundo de interpretação seria o mundo histórico, divisado à luz das contradições e dualismos sintomáticos da modernidade (MERQUIOR, 1969, p. 104-105).

Jeanne-Marie Gagnebin sintetiza quão programática foi essa mudança ao lembrar que “a plenitude luminosa do símbolo se opõe, então, à deficiência e à ineficácia da alegoria, que não se basta a si mesma, necessitando recorrer sempre a um sentido exterior” (1980, p. 73). A cruz, imagem que recupera a morte de Jesus Cristo de forma imediata e transparente, articulando uma unidade harmoniosa de sentido, exemplifica o patamar alcançado pelo símbolo como artifício estético para os românticos. Como propriedade que lhe é inerente, ele transforma de forma imediata o fenômeno em ideia e esta em imagem, resultando numa significação eficaz e intangível, associando dois aspectos da realidade em uma unidade bem sucedida. Como recurso linguístico, o símbolo porta a capacidade de representar e, eventualmente, designar de forma secundária, indicando sempre uma passagem do particular (o objeto) para o geral (o ideal), manifestação que capta o todo no particular. Por meio dele, há coincidência do sujeito com o objeto, uma harmonia deliberada entre a natureza e o homem, comunicação que prescinde de decifração e remete a um universo coeso e uniforme, exprimindo uma visão de totalidade.

Recuperado pelos românticos por traduzir uma significação exemplar do reino das ideias, é contra esse *modus operandi* na apreensão da arte que Walter Benjamin se volta no livro *Origem do drama trágico alemão* (2004), opondo a alegoria ao símbolo. Como aludido anteriormente, em decorrência do sentido limitador que a acompanha, a alegoria porta uma designação primária de sentido, oferecendo uma significação somente percebida pela razão, explicitada por meio de uma alusão daquilo que se busca identificar no objeto. Ela depende, sempre, da transformação dos fenômenos em conceitos e estes em imagens, ficando o conceito limitado e suscetível de elaborações mentais para ser completamente compreendido e externado. Emanando obscuridade e ineficiência na visão dos românticos, sua existência resulta de uma relação arbitrada pela reflexão do homem, construída, obrigatoriamente, a partir de uma racionalização do intelecto. Diferentemente da cruz supracitada, a mulher vendada, que equilibra uma balança, não traduz todas as implicações políticas, econômicas e sociais de forma direta e imediata, relacionando-a a Justiça; o alcance dessa significação pleiteia a tradução sensível do conceito que a imagem porta, sendo improvável obter esse sentido no âmbito de uma mediaticidade (MERQUIOR, 1969, p. 104-113; HELENA, 1985, p. 21-29).

2 Resultados e discussão

A discussão sobre a pertinência do símbolo e da alegoria como suportes teóricos para análise das narrativas literárias alcançou o século XX buscando a conciliação de ambos os conceitos. O campo ideológico no qual eles se moldaram buscou credenciá-los como artifícios para assimilar um universo social contraditório e incompreensível, no qual o sujeito depende cada vez mais do Outro para construir sua alteridade. O símbolo, adotado pelos românticos por responder poeticamente a uma improvável totalidade de mundo, na contemporaneidade foi questionado ante as demandas subjetivas requeridas para a compreensão de uma nova realidade, dependente e alicerçada em um lastro histórico. Mediante esse contexto, uma perspectiva alentada para a ascendência da alegoria na contemporaneidade pretende tê-la como consequência de condicionantes estético e ideológico: aquele, por absorver as novas formas de apreensão da arte, e este, pelo predomínio dos paradigmas marxistas, norteador de uma visão política do fazer literário. Como diretriz conectada com o espírito do tempo em meados do século XX – quando a expressão artística esteve vinculada a posturas político-partidárias – desenha-se um quadro que permite aludir às dissonâncias epistemológicas entre as ideias defendidas por Walter Benjamin e Georg Lukács, marco das divergências que elevaram a alegoria como critério explicativo para as contradições apresentadas na modernidade.

Contextualizando a emergência da alegoria a serviço de uma crítica que ultrapassou o literário, o debate entre os dois autores veio à tona tendo como pano de fundo as abordagens filosóficas da Alemanha dos anos 1930, onde Lukács, no livro *Realismo crítico hoje* (1991), ignora o potencial estético-social das vanguardas literárias. Partidário de um marxismo ortodoxo, em cuja concepção a arte era vislumbrada como totalizadora do real, nesse olhar pairava a exaltação do reino weimariano, do qual Goethe era o modelo a ser cultuado. Na pretendida totalidade harmoniosa e poliversa da obra realista defendida pelo crítico húngaro, a particularidade seria mediada pela estrutura do todo, submetida ao típico ou ao universal. O realismo exprimiria a organização aparentemente caótica da realidade, situação em que a organicidade do símbolo com o mundo representado seria solidária, remetendo à proximidade e devoção de Lukács à universalidade do Classicismo. Em conexão com essa idílica nostalgia, cujo pensamento estava voltado mais para o conceito de arte da

Antiguidade Clássica do que para o potencial transfigurador das vanguardas do século XX, encontra-se, na sua teorização, um critério decisivo para valorar a forma de apreender a arte: a dependência de tê-la vinculado a um ideal político, o socialismo (LUKÁCS, 2010, p. 268).

Em sentido oposto, seguiu Walter Benjamin no que concerne à estética e à função que a alegoria exerce politicamente na elucidação do passado da e na história. Ao considerar os fundamentos históricos determinantes para uma correta fruição da arte, ele rememora que a alegoria se consolida como componente no drama trágico alemão após o seu ressurgimento, a partir do século XVI, distinguindo-se da conotação perpetuada no medievo. Essa recuperação é tributária de um percurso no qual os eruditos do Renascimento se voltaram para a decifração de pictogramas no estudo religioso, imagens distintas dos signos fonéticos, que representavam um objeto ou conceito por meio de desenhos figurativos, a exemplo dos hieróglifos egípcios. Distanciando-se cada vez mais da escrita, o uso dos hieróglifos ultrapassou a expressão profana e adentrou o terreno do sagrado, quando a estilização da forma passou a expressar um conteúdo cada vez mais místico e metafísico, portando uma explicação esotérica, especulando sobre questões insolúveis, a exemplo da origem do pensamento divino, a criação do mundo, etc. O conceito de tempo na hoje clássica imagem do Oroboros, retomando uma serpente que engole a própria cauda, exemplifica o alcance dessa significação, como se o signo fosse a própria palavra de Deus: remetendo à conotação de eternidade, ela emula movimento, continuidade e autofecundação em um ciclo repetido continuamente, suscitando associações com o início, meio e fim da vida.

Como consequência dessa atitude de ordem prática (as trevas do conhecimento iluminadas por interpretações associadas à imagética, principalmente a religiosa), o hermetismo dos hieróglifos encontrou múltiplas ramificações. O seu desenvolvimento levou à criação das iconologias, nas quais as palavras foram substituídas por imagens do que se queria representar, os chamados *rebus*, dando origem à emblemática, caminho no qual eles ganharam mais opacidade. Derivados do grego *émblema*, significando o que está colocado dentro ou o que está encerrado, os emblemas foram disseminados entre os séculos XV e XVIII, constituídos por uma imagem ou figura, considerada o seu “corpo”, para a qual convergia o preceito moral a ser transmitido; uma legenda ou título, a sua alma, lema ou mote, sentença frequentemente escrita em latim e que completava o sentido da imagem; e um epigrama, texto explicativo em verso ou prosa, interrelacionando os sentidos expressos pelo corpo e pela alma. A presença ou ausência

de alguns desses elementos no emblema levam a classificá-lo como verdadeiro ou falso, quando detinha ou não um significado metafísico; e perfeito ou imperfeito, se nele se incluía corpo e alma. Por representar em termos concretos abstrações, conceitos e entidades de difícil assimilação, a exemplo das virtudes e pecados, ele encontrou um campo fértil nas mensagens que os santos buscavam transmitir, identificados com os atributos: a roda compõe o emblema de Santa Catarina, a espada, o de São Paulo, a cruz vermelha, o de São Jorge. Como extensão dessa natureza sagrada, eles chegaram ao universo laico: o rei Luis XIV corporificou essa adesão: identificado com o sol, sua existência terrena é assumida como uma representação divina, interpretação somente permitida pela complexidade de significações portadas pela emblemática.

A receptividade da teologia para a obscuridade dessa escrita enigmática foi consolidando a apreensão de que a exegese daquela linguagem, o contato com aqueles códigos, dependentes em grande medida de figuras, desenhos e lemas, era prerrogativa dos eruditos, refugiados em um etéreo esoterismo destituído de contato com a realidade. A reafirmação desse método exegético para compreender textos laicos e sagrados demonstra quão distante se encontrava a alegoria que seria referenciada por Walter Benjamin no drama trágico alemão: distanciando-se da medieval e comprometida com uma representação figural do mundo, seus fundamentos interpretativos retornam à Antiguidade Clássica, cercada de um sentido místico, em contato com componentes sociais (BENJAMIN, 2004, p. 185). Com uma leitura reveladora das limitações da emblemática, a crítica que esse padrão hermenêutico receberá será o *leitmotiv* da sua teorização: uma representação dissociada da realização dentro do tempo histórico.

Esse ressurgimento da alegoria se insere na estética quando a dramaturgia barroca é contraposta à clássica, concebidas como expressões situadas em universos espirituais distintos, carecedoras de valorações diferenciadas. O *corpus* das análises de Benjamin foram peças alemãs do século XVII, nominadas de literaturas mortas; algumas nunca encenadas, nas quais ele buscou distinguir o drama trágico da tragédia. O descentramento e o desengano do homem da modernidade oferecem o escopo para a sua reflexão: a tragédia, por meio da piedade e do terror, provoca a catarse purificadora; no palco, um acontecimento único manifesta um conflito que está sendo julgado por uma instância mais alta, consubstanciada pelos deuses que manietavam os destinos humanos. O drama trágico, por sua vez, ainda mobilizado em sua composição temática pelos ditames da alegoria cristã, oferece a visão de finitude do homem marcado pela morte, encenado em um palco que não é um lugar real, sem portar nenhuma relação

com o divino. Vivenciam esses dramas espectadores inseguros, submergidos na iminência do movimento da história, condenados a direcionar os seus pensamentos para problemas insolúveis, para os quais não vislumbram solução. A instância cósmica e os deuses, guardiões outrora capazes de formular julgamentos e proferir vaticínios, definham, revelando o desespero do homem com a derrocada dos valores que antes o guiavam.

Ausente o didatismo medieval e sem monotematizar a dicotomia do Bem contra o Mal, a alegoria barroca tem, na metamorfose e na mutabilidade de expressão, a sua força, invadindo o mundo moderno em uma nova perspectiva. É-lhe intrínseca a ambivalência entre perda e salvação, fragmento e totalidade, unidade e diversidade no dialético entrecruzar dos caminhos híbridos por ela promovidos. Nessa configuração contraditória, “o universo concreto parece desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros; nada merece uma fisionomia fixa. Mas essa mesma alusividade aos objetos torna-os magnos e atraentes; o mundo indiferenciado se converte num tesouro de sentidos” (MERQUIOR, 1969, p. 105). Com a imagem da caveira e o divagante estado saturnino do melancólico, a alegoria revela um modo ambíguo de ser através da concentração de estados emocionais marcados pela instabilidade, alternados entre a tristeza e a ostentação. Sérgio Paulo Rouanet lembra ser pertinente o pensamento de Benjamin quando ele aproxima o olhar alegórico do perfil divagante e atrabiliário do homem, em diálogo com o texto *Luto e Melancolia* (2012), de Sigmund Freud: “morrendo enquanto objetos do mundo histórico, as coisas ressuscitam enquanto suportes de significações alegóricas” (ROUANET, 1981, p. 11). A letargia do melancólico no enfrentamento do presente derivaria de uma relação mal resolvida que o acompanha: sua incapacidade de libertação do passado o leva a se sentir culpado, preservando uma incessante ltuosidade:

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 (BENJAMIN, 2004, p. 147).

À luz dessa manutenção de vínculos incessantes do melancólico com o passado, Benjamim elabora conjecturas para consolidar sua leitura da alegoria como meio de recuperar outros ecos e versões de fatos petrificados pela história. Diferentemente do

que a timbrava no medievo, quando sua ocorrência se dava mediante a necessidade de ser uma convenção e uma expressão, buscando estabelecer e codificar uma instável mensagem cristã, na estética barroca, ela se assume como a expressão de uma convenção teológica já consolidada. A alegoria não é mais utilizada no sentido de disseminar e tornar hegemônico um culto religioso: há tempos havia sido superada a diversidade de componentes sociais, ideológicos e culturais com que se debatera o Cristianismo na Idade Média, consolidado como uma visão de mundo já construída. A questão não era tornar cristão quem ainda não o era; mas, sim, eliminar com a arte o choque que perdurava entre a proposta reformista e a contrarreformista. Exigindo outras expressões artísticas para os dilemas de cunho religioso que agora surgiam, não havia mais uma única convenção cristã a ser imposta, mas a expressão mutável de uma crença já assimilada, questionada pela reforma iniciada por Martinho Lutero. Em resposta a esse contexto e contestando uma hegemonia religiosa agora abalada, a centralidade da alegoria barroca se desloca de Satã, que ficou represado na Idade Média, sendo invocado outro protagonista. A História, que, “em tudo quanto tem desde o início de inoportuno, de doloroso e de errado, se configura em um rosto, ou melhor, na caveira de morto” (BENJAMIN, 2004, p. 174), assume novos patamares na modernidade.

Segundo Benjamin, dispor da alegoria como suporte analítico nesses novos tempos se impõe pelas condições históricas com que o homem se defronta. Discordando da leitura lukacsiana, ele lembra que, desde o Barroco, nos damos conta de que estamos longe da interioridade não contraditória do Classicismo, espelho de um mundo fechado e uniforme em seus valores e conceitos, capaz de se expressar na singeleza e luminosidade do símbolo. Somos todos sobreviventes da destruição paulatina dos grandes valores antigos, aviltados e transformados pela mercantilização da vida, envolvida permanentemente pela efemeridade que a caracteriza. O indizível que assedia o homem, sem que ele encontre respostas para as perguntas que o atormentam, sugere que cada fato notado, cada relação estabelecida, cada fulguração sentida, podem ter outros e outros significados. Para nos expressarmos coerentemente nesse universo de incertezas, a alegoria se configura, portanto, como um recurso de natureza exemplar: dizemos uma coisa sabendo que ela significa outra; remetemos, com frequência, a outros níveis de significação, quase sempre distintos daquele em que nos situamos. Na simbiose entre a estética e o social, para além de uma visão mecanicista da arte, enfatiza-se a principal função da leitura alegórica: valorar a arte, inserindo-a no curso do tempo histórico, revelando como os seus procedimentos desnudam as ruínas e

escombros culturais que a atitude simbólica tende a ocultar, imaginando-as atemporais, como se portassem valores eternos, imutáveis e universais (HELENA, 1985, p. 23; BENJAMIN, 2004, p. 180).

Para Benjamin, a predisposição para resgatar acontecimentos sublimados pelo tempo e apagados pela história pela via alegórica encontrou no drama trágico alemão um veículo ideal, desvelando sua função para além da estética e alcançando a ideologia que a envolvia. Em sua crítica, foi apreendido o caráter ideológico não afirmativo da alegoria, com as implicações políticas e sociais afetas a essa visão de mundo, destacando o sofrimento, a opressão e a negatividade das peças analisadas, contrapondo-a ao símbolo, cujas propriedades estéticas antecipavam uma ilusória totalidade: enquanto este pretende religar o homem à arte, sob uma questionável transcendência, aquela expressa a convenção concreta e material dos fatos assumidos pela história. Dissociada da imagem edificada pelos românticos, ela se converte em mantenedora da memória do mundo, tornando manifestas ações reprimidas e apagadas em cada época, utilizando resíduos e fragmentos abandonados no tempo. Em franca oposição ao símbolo, que tende a apresentar a arte atemporalmente, a alegoria opera em intimidade com o elemento deslocado, ignorado, perscrutando a contingência e o que foi esquecido na versão dos vencedores na escrita da história.

Convindo que essas digressões enfatizem a reabilitação da alegoria para assegurar sua valoração histórica e estética até o Barroco, qual o impacto, significado e função provocados por esse ressurgimento na literatura moderna? Um padrão replicado *Ad infinitum*, desde fins do século XIX e por todo o século XX, por críticos literários, foi reivindicar qualificações antiestéticas da arte, cujo caráter atomizado e desestruturado seria reflexo da conduta do indivíduo burguês, incapaz de ultrapassar, com o seu ponto de vista, o conjunto das leis sociais que o governa. Encontramos na poesia de Charles Baudelaire, antecipando um movimento que também alcançaria as narrativas, indícios dessa tendência ao fragmentário, ao insular: nela é estabelecido um paralelo entre o *spleen* e o estranhamento de sua lírica às nascentes formas de vida da Paris que adentrava a modernidade, cujos poetas sucumbiam ante a profanação do seu ofício. Como transfigurar um cotidiano que arrancava o homem de suas raízes e o artista do seu espaço sagrado, obrigando-os a vivenciar as mudanças dessa era de incertezas? Benjamin delibera sobre essa indagação a partir de dois enfoques: contesta os modelos simbólicos recrutados de forma extemporânea pelas escolas figurativa e naturalista, inviáveis para representar a sociedade mercantil desse novo tempo, na medida em que

eles forjam uma realidade dissociada da subjetividade do homem, e, em sentido oposto, elege o caráter arbitrário e deficiente da alegoria, cujas propriedades conceituais definiriam, com maior legitimidade, as desilusões e distopias de uma época em que o niilismo e a negatividade preponderam como fundo e forma das expressões artísticas.

Consolidada a incompatibilidade mantida entre o esfiapado pensamento do homem, carecedor de referentes materiais para abrigar suas incertezas, e o mundo que as acolhe, cada vez mais dissociado das volições de sua consciência, a ruptura e a descontinuidade assomam como faces expressivas e características da modernidade. Entre tendências literárias que tendem ao lacunar e ao excessivo, patenteia-se um momento no qual a arte deve transcender o universo concreto, rompendo com suas bases contextuais e a concepção linear da vida apreendida pelos sentidos: prioriza-se uma autonomia do Eu afigurado em fragmentos como motivo temático e se recusa o contato com a realidade objetiva. Essa transgressão encontrou patamares inéditos na poesia: Paul Valéry e Stéphane Mallarmé exploraram os signos linguísticos como forma e conteúdo, cultivando a construção e os processos mecânicos de engendramento do texto e das simetrias, radicando nesse percurso um distanciamento entre o Eu e a concretude do mundo material (TODOROV, 2010, p. 42-43). Entretanto, essa opção estética, adotada em igual medida na prosa, atrai para si limitações de ordem histórica: sem problematizar dialeticamente as contradições entre forma e conteúdo, interior e exterior, indivíduo e sociedade, ela se volta para os indícios que afloram das discrepâncias, irregularidades e assimetrias permitidas pelas tramas linguísticas, destituindo o discurso da necessária tensão para refletir sobre as idiossincrasias constitutivas do homem. O sentido e o significado revelados pela alegoria na literatura moderna retomam o fragmento rebelde, o pedaço irreduzível, resíduos irradiados do inesperado: a vã homogeneidade da forma, cúmplice da ordem social, é denunciada pelo anticonformismo da escrita, concebendo a vida em um incessante processo de choque.

Sintoma de uma aguda crise nas formas de transfiguração da realidade, o século XX e XXI encontraram na poesia moderna o suprasumo dessa tendência, cujo *modus operandi* a inscreve em um jogo aparentemente aleatório e disperso, que caminha, no limite, rumo ao insimbolizável. Aventurar-se na compreensão do poema “Sacred Emily”, de Gertrude Stein, suscita encantamento, beleza e, pode-se também alegar, desapontamento, na forma como o leitor é conduzido para um espaço de ausências de referentes imediatos, e pelo hermetismo de estruturas e ideias fragmentárias, carecedoras de um embasamento empírico para o seu imediato entendimento. O poema,

publicado em 1913, no livro *Geography and Play*, porta a conhecida frase “Rose is a rose is a rose is a rose.”, emblemática do que ora dissertamos quanto à descontinuidade e opacidade próprias da significação alegórica. A proposta poética da autora endossa a natureza apenas indiciária e evasiva contida na caracterização artística do homem e da sociedade na contemporaneidade. Jean-Michel Rabaté, no texto *O estranhamento de uma língua – Os estilos do modernismo* (2009) discute o alcance, limites e significação dessa abordagem. À sua interpretação devemos os comentários a seguir.

Como ponto de partida em sua leitura, o crítico aponta para a forma do registro da frase: grafada com maiúscula no início da frase e ponto no final, ele ressalta um procedimento estilístico da autora em que fica patenteado um sutil jogo semântico com nomes próprios e substantivos, gerando perplexidade no leitor no que concerne ao uso das duas categorias. Pergunta-se: Rosa está em maiúsculo porque está no começo da frase ou por ser um nome próprio?¹ Sem uma resposta razoável para o questionamento, outro caminho para compreender o excerto analisado é observar a função cumprida pela constante repetição das mesmas palavras, recurso recorrente em todo o poema. Esse artifício verbal gera uma ecolalia, desnordeando os fundamentos racionais em que se ancora o nosso pensamento. Acompanhada do componente abstrato que a envolve, o ato de repetir incessantemente a mesma palavra caracteriza tessituras estruturais da poesia que irradiou no século XX: ao incorrer nessa monotematização o leitor fica impedido de recuperar qualquer forma de sentido pela superação dialética (a *Aufhebung* hegeliana), destituindo essa expressão de uma síntese. Eliminadas as diferenças entre substantivo e nomes próprios e entre nomes próprios e verbos, torna-se difícil dissociar o substantivo *a rose* (“uma rosa”) de *arose*, passado de *to arise* (“surgir, levantar-se”), e, deste modo, sugere-se a ressurreição de uma rosa que é também uma mulher (Rosa).

Conectada com a metalinguagem que direcionou os caminhos da arte na contemporaneidade, esse gênero de repetição, sem ser dialético ou especulativo, baseia-se no senso de ritmo externado na fruição textual gerada pelas “rosas”. Um duplo excesso o acompanha: o do corpo da linguagem, que não consegue se controlar, exigindo continuamente duplicidades que não cessam, e o da linguagem, que continua a operar, a se autoproduzir, colorindo desordenadamente o discurso com as múltiplas possibilidades permitidas pelo termo rosa. Esse conceito de repetição identificada pelo

¹ Essa perspectiva fica prejudicada quando abalizada a partir de algumas traduções que, arbitradas pela licença poética, vertem a frase com o acréscimo da palavra “uma” no início, incorrendo em perdas na interpretação do poema.

crítico sugere que, se todos imitam os outros, os seres humanos têm algo em comum que permite ao escritor estabelecer paralelos e classificações entre eles. Escrever significa enfrentar a questão da diferença e da semelhança, princípio que se concretiza como uma osmose contínua entre a universalidade e a singularidade. Impossibilitada de ser contida em um único conceito, o ato de repetir se torna infindo, em uma espécie de criação infinita (RABATÉ, 2009, p. 910-912).

Renascida sob o signo de um tempo em que variadas formas de violência levaram ao declínio da experiência, vinculada à memória coletiva e à tradição, e intensificaram a vivência, relacionada à existência privada do indivíduo e à sua solidão, a alegoria ascende na modernidade, cedendo às exigências de uma expressão literária cada vez mais afastada do *mythos*, tendo como fim o culto a si mesma. Mantendo afinidades com a destruição de uma aura artística que recusa o belo pela aparência, os conteúdos escatológicos e grotescos ganham proeminência como temas, ainda que subjogados à desfiguração da forma, em nome de um hermetismo no fazer poético, mais e mais dependente das arestas contidas nos extremos da linguagem. Como assevera Lúcia Helena, essa visão de mundo deve ser pensada em liame com a “dissolução de laços experienciais de uma vida comunitária e também em consonância com a dissolução dos valores de uma arte fundamentada nos pressupostos do auratizável: a autenticidade, a unicidade e o sacralizado” (1985, p. 28-29). Marcado pelo estigma do anonimato, o homem deve acionar, pelo crivo da sua debilitada consciência, uma moldura que o acondicione nesses novos espaços: em oposição ao autêntico, o falso; à unicidade, a cópia; ao sagrado, o profano. Parafraseando Hannah Arendt, esses são tempos difusos que nos alcançam a todos, cuja poesia está encoberta por uma longa e escura noite. Como fugaz esperança, a alegoria se converte em guia para desbravar os bifurcados caminhos que podem levar à aurora dessa instável e cambiante época.

Considerações Finais

O arremate a essas reflexões enseja aceitar a alegoria como um recurso para compreender o alcance e os limites da literatura como veículo na percepção crítica da realidade. Portadora de uma expressão discursiva polivalente e inscrita historicamente, recebendo a interferência da sociedade com a qual interage, ela se assemelha à palavra nomeadora, que dá existência e sentido às coisas, ligando o abstrato ao concreto e tornando possível a manutenção das utopias acalentadas pelo homem. Nesse sentido, as

linhas de força oferecidas pela perspectiva benjaminiana, convertendo-a em elo entre a estética e a história, ocupam um espaço fundamental para reconhecer o potencial emancipador contido nas variadas formas assumidas pela arte. Essa abrangência analítica da alegoria explica sua apropriação por diversas modalidades e tendências hermenêuticas na atualidade, ora demarcando-a em consórcio com símbolo, ora como fundamento para o exercício da própria teoria e crítica literária.

A propriedade alegórica de redimir camadas de vida submersas nas ruínas desprezadas pela história permite mencionar a analogia utilizada por Sigmund Freud, em seus estudos sobre a memória, nos quais ele assente como plausível essa forma de abordagem para decodificar os sonhos. Ao citar as propriedades do *rebus* para ressaltar quão cifrados são os componentes daquele universo onírico, cujos significados só conseguimos entender se nos deixarmos surpreender com sua aparente falta de sentido, seus ideais científicos se aproximam dos traçados por Walter Benjamin para a estética. Assim como a Psicanálise escava a memória para libertar reminiscências aprisionadas pelo inconsciente, a alegoria restitui relevo e explora formas de expressões irrealizadas, recorrentemente apagadas, trazendo à baila vestígios do passado que clamam por reconhecimento. Com ela, a história e o progresso perdem a proeminência de direcionar o devir e o curso da vida: compreendendo-a em suas variadas latitudes, o homem pode reconfigurar e edificar as suas utopias a partir do que ficou mutilado e sem integridade, obtendo novos sentidos para compreender o presente e o futuro.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

CARONE, Modesto. Um roteiro do conceito de figura. In: AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

CEIA, Carlos (Coord.). Alegoria. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 16 out. 2012.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- GABNEBIN, Jeanne-Marie. *Cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Matraga: sua marca. In: _____. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HEGEL. *Estética*. Trad. Alfredo Llanos. Buenos Aires: Siglo, 1983.
- HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira*. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / CEUFF, 1985.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. 2ª ed. Brasília: Thesaurus, 1991.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2º ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARTINS, Cristiano. A vida atribulada de Dante Alighieri. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- QUINTILIANO. *Instituição oratórias*. São Paulo: Cultura, 1944.
- RABATÉ, Jean-Michel. O estranhamento de uma língua. Os estilos do modernismo. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance, I: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea*. Trad. Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.

Data de submissão: 19/09/2013

Data de aprovação: 07/10/2013