



Moisés de Lemos Martins & Manuel Pinto (Orgs.) (2008)  
*Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*  
6 - 8 Setembro 2007, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho)  
ISBN 978-989-95500-1-8

---

## A visão impura – o desenho a traço sobre a monja que pintava chagas: o triunfo da alegoria



JOSÉ AUGUSTO MOURÃO  
*Universidade Nova de Lisboa*  
~ jam@triplov.com

### Resumo:

Para a poesia, como para a semiótica, é graças à figuratividade que se pode constituir a fábula de uma cultura e, dentro desta óptica, o trabalho da língua – as figuras de retórica, a metaforicidade, a alegoria, por exemplo. A imagem é sempre uma translação e uma metáfora implicadas no teatro do corpo. Procura-se analisar aqui o desenho a traço de um retrato que resume no século XVI o drama e a glória da monja de Lisboa, Sor Maria da Visitação mais conhecida como a monja que pintava chagas. Neste desenho representa-se o triunfo da obediência na pessoa da monja. Este desenho manifesta os traços de uma personalidade pelas mil pregas de uma roupagem alegórica. Infelizmente o quadro foi destruído restando apenas o desenho. Aqui confluem as virtudes, alegorizadas, e na sua base, o discurso de legitimação da contra-Reforma. Este desenho traduz afinal o drama da monja de Lisboa, ou o triunfo do discurso (de Trento)?

### Palavras-chave:

desenho, imagem, pregas, alegoria, figura, sentidos.

---

*“Diz-me se  
toda a imagem é engano  
ou filho enfeitado  
do fogo”*  
J. Tolentino Mendonça

*“Los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura há de ser esta”* (Fr. José de Sigüenza)

*“Que se examinem com muito rigor, como é costume neste Reino os debuxos, imagens, retábulos, panos, cartas, que vêm de terras estranhas: porque soem vir às vezes nelas letras ou figuras indecentes e desonestas, ou suspeitas, ou escandalosas, e injuriosas ao estado Eclesiástico; e os hereges fazem nas pinturas o que fazem nos livros a seu modo, e pintam nelas coisas em desprezo das cerimónias e ritos da Santa Igreja Romana, como se vê por experiência”* (Fr. Bartolomeu Ferreira, *Index Librorum Prohibitorum* (1581)

*“O pretexto é o corpo sempre”* (Victor Serrão)

É claro que uma fotografia pura e simples da realidade nunca seria uma narrativa: toda a intriga supõe uma selecção, um ponto de vista, uma sequência de acções e paixões. Numa narrativa, seja ela de ficção ou não, nada está por acaso, tudo obedece a um mínimo de plausibilidade que a torne “aceitável”, ou “legível”. Ora, as narrativas vestem-se de várias linguagens: literais, analógicas, alegóricas, tropológicas e, hoje, digitais. O objecto do nosso estudo é o “Triunfo da Obediência”, desenho a traço, aguada de bistre, sobre papel do mestre pintor Fernão Gomes (c. 1588). Trata-se do desenho preparatório para uma das pinturas murais com que Fernão Gomes proveu, cerca de 1588, a casa do capítulo das Dominicanas da Anunciada. Um breve trecho de José Alberto Seabra Carvalho resume à perfeição este desenho. “Nos termos do mais militante proselitismo da reforma católica pós-Concílio de Trento, a linguagem alegórica deste estranho cortejo resume toda uma proposta de exemplar comportamento espiritual” (357)<sup>1</sup>.

O que melhor caracteriza a idade moderna é que o mundo se converte em imagem. O desenho, a “pintura” alegoriza-se. Já não é o corpo que fala, que finge, que ficcionaliza, mas a legenda, o discurso legendado, a nova ordem que se instala. Acontece que na alegorese a riqueza ilimitada traduz-se em pobreza, a sobrecarga de plenitude em vazio, a facilidade excessiva em fraqueza. Como bem observa V. Fusco, “Sans l’enracinement dans l’histoire, le langage la figure est plus que tout autre exposé au risque d’être complètement dénaturée. Il pourra se fractionner sur la base de référents conventionnels, extrinsèques (les bestiaires, les lapidaires du Moyen Age), ou retrouver son unité dans un principe d’un autre type: l’unité des archétypes, des mythes”<sup>2</sup>.

## Imagem e propaganda

M. de Certeau diz que o poder do Estado se estende à medida da dispersão dos corpos. E facto, no *Leviathan* de Hobbes o Estado é o novo corpo de que o rei é a cabeça. É a nova ordem que o cosmos já não garante. E nesta nova ordem tudo é “pintura”, arte social da “representação”. Estas “pinturas” “cobrem” “naturais”, selvagens, incoerentes e múltiplas<sup>3</sup>. A imagem cristã tem uma função utilitária de fundo. O princípio niceano da *translatio ad prototypum* vai reger, no cristianismo, a produção da imagem. Tomás de Aquino adopta o uso das imagens por três razões: para instruir os analfabetos, para que o mistério da Encarnação e os exemplos dos santos possam imprimir-se eficazmente na memória com a sua representação, e para suscitar emoções de modo mais eficaz do que através do ouvido. O franciscano Toríbio de Benavente (o Montolinía), companheiro de Cortés e fundador da primeira missão da sua ordem no México, descreve nos seus *Memoriales* as funções que atribui às imagens: 1) substituto afectivo que recebe o amor que se professa a um ser querido desaparecido; 2) apoio da recordação; 3) instrumento de dominação política ao serviço da adoração à distância; 4) isca enganosa quando o virtuosismo do artista produz cópias mais belas e elegantes do que o seu modelo<sup>4</sup>. O confidente de Filipe II, fr. José de Sigüenza, sabia de cor que funções cabiam às funções da imagem na Igreja: didáctica, memorística e devocional. Sem *translatio* ao protótipo caía-se na idolatria. A fundamentação teórica de Niceia reaparece em Trento como resposta ao desafio iconoclasta de Calvino. Na última sessão do Concílio aprovou-se o Decreto sobre as imagens (3-4 de Dezembro de 1563) que confirma a vigência da legitimidade e da veneração das imagens sacras. Trento acrescenta: se há demasiada “arte” na representação a atenção excessiva no objecto pode impedir a *translatio*. A ameaça esteve sempre do lado do excesso de austeridade (que não

<sup>1</sup> Segundo o autor que estamos a seguir, a composição inspira-se de duas gravuras de Cornelis Cort – Triunfo do Orgulho e triunfo da pobreza (1564) - a partir de Maerten van Heenskerk.

<sup>2</sup> V. Fusco, “L’interprétation des paraboles”, in *Les paraboles évangéliques*, Paris, cerf, 1989, p. 49.

<sup>3</sup> “Histoires de corps” - Entretien avec Michel de Certeau, *Esprit*, 2, fev. 1982; p. 184

<sup>4</sup> Román Gubern, *Del bisonte a la realid virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 60.

estimula a emoção devota nem a *translatio* ou do lado do excesso de esplendor que ofusca a *translatio*. Confirma-se hoje que o efeito maior da Contrarreforma na história das artes visuais foi a invenção do estilo barroco, que surge na Itália e é estimulado sobretudo pelos jesuítas “como uma arte aparatosa e publicitária, desenhada com a missão de impressionar os fiéis ante a ameaça protestante, com os convulsivos martírios dos santos e a glória exultante das instituições e das personagens do catolicismo”<sup>5</sup>. Nada se comporia quer fosse contrário ao cânon que preside à representação das histórias sagradas. Donde a pertinência daquilo a que Victor Serrão chama o “catecismo imagético” (*ibidem*: 54). Neste desenho não há lugar para uma carnalidade expressa, aqui triunfa o “decoro” do discurso alegórico pintado em imagens.

### O carro das figuras

Os fenômenos são heterogêneos, há várias disciplinas que se devem ocupar deles, mas a resolução desta heterogeneidade, graças à semiótica, não pertence a essas disciplinas, mas à semiótica, que constitui a “significação” desses fenômenos (Fontanille, 2006: 171). O horizonte é uma unidade e, como toda a verdadeira unidade, é invisível, dizia Maria Zambrano (1995: 169). Só o idealismo pretendeu reduzir toda a realidade a um horizonte único. A semiologia identifica texto e imagem: a imagem pode ser tratado como um texto, seja porque podemos sujeitá-la “a uma análise espectral das mensagens que ela pode conter”, seja porque podemos explicitar os seus constituintes, encontrar as bases duma morfologia e duma sintaxe. Por alguma razão os discípulos de Barthes privilegiam a imagem publicitária que tem a vantagem de conter simultaneamente uma codificação visual e social explícita<sup>6</sup>. A semiótica trata da “forma”, isto é daquilo que se passa quando reunimos os dois planos duma semiótica-objecto.

Que está em cena neste quadro? Um carro triunfal que transporta as figuras da *Obediência* (vendada e subjugada ao peso da Cruz do Calvário) e da *Vontade* (acorrentada aos pregos da paixão) como figuras regentes deste cortejo. A seus pés, o globo do Mundo. A ideia da conquista (cristã) do mundo e da psicomacia vêm juntas neste desenho a traço. Este programa subsume dois outros, um de ordem cognitiva (em que vem à cena o Pensamento e a Cogitação), outro de ordem pragmática (nas figuras do Ouvido, da Visão, do Gosto) que se opõem a um anti-programa assumido pela vã agitação das aves palradoras). À frente uma trindade de sentidos: o Ouvido (*fides ex auditu*) que se guarda da vã agitação das aves palradoras, a Visão, só permeável à claridade da luz divina para os olhos da alma; e o Gosto, de apetite voraz apenas para os livros edificantes, rosários e cintos de autoflagelação que traz numa bandeja. Na retaguarda, caminham a Diligência, ocupada em atizar a fogueira dos corações inflamados e o Pensamento, apenas vocacionado para a meditação (a caveira e a cruz) e as cogitações puras (os corações desvendados nas suas mãos). Em termos narrativos, é claro à repartição das figuras corresponde um universo de valores a que aderir ou a renunciar. O /querer/ (a Vontade) deve sujeitar-se a um programa em que é a Obediência (não-querer) que ordena e sanciona o que /fazer/. Neste quadro, obedecer ao ouvido, à visão ou ao gosto é trair aquilo para que a figura da cruz representa: o sacrifício de si, a anulação do /querer/, o esvaziamento de si. Já as figuras da diligência e da cogitação são os adjuvantes preciosos na sombra dos quais o recto agir se alinha. A meditação manifesta a interiorização do mundo sensível – é uma paixão ligada a um fazer cognitivo. É para esse mundo interiorizado que apela a obediência como a “forma de vida” mais alta. No livro conhecido de P. A. Brandt, *La charpente modale du sens*, este autor mostra que o conjunto das modalizações são geradas a partir do dever-ser. A ideia de

<sup>5</sup> *op.cit.* p. 68.

<sup>6</sup> Jacques Morizot, *Interfaces: Texte et Image*, Presses Universitaires de Rennes, 2004: 50.

conversão, muito ocidental, de resto, não se concebe sem a ideia de progresso. Ora, todo o progresso exige rupturas, buscas, programas, saltos. Situar-se do lado da estética da procura é colocar-se nos trilhos do esquema narrativo canónico que tem por objectivo uma inversão do conteúdo. A diligência e a meditação coadjuvam o percurso de passivação em que o sujeito se deve tornar para que se cumpra eficazmente o plano que o sobredetermina. O desenho manifesta três instâncias: em primeiro lugar a posição (invisível) que a luz pode figurar, de um destinador de um fazer saber emissivo activo em relação com um sujeito (a Monja) na posição de receptor ao mesmo tempo *passivo* (a Monja recebe as injunções do alto como marcas que a atingem enquanto vê, ouve e prova, que a separam da ligação virtual a um anti-destinador) e *activo* (a Monja recebe este saber de forma reflexa, como meditação e diligência). Torna-se claro que esta comunicação entre o destinador e o destinatário do saber supõe um acordo (contrato fiduciário) sobre o valor de verdade do saber transmitido.

### Alegorização

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos* – outro e *agorium*, falar na *ágora*, usar linguagem pública. Falar alegoricamente é falar em linguagem acessível a todos, remetendo para um outro regime de significação através de uma linguagem oblíqua. A alegorização é uma das mais ardilosas formas de expressão das funções religiosas e políticas pela associação arbitrária que permite, sem regras de similaridade à vista e sem limites interpretativos. Numa alegorização barroca uma faca tanto pode significar o ciúme como o martírio. O contexto será sempre decisivo. Na alegoria, o significado desejado incorpora-se a um objecto escolhido como resultado de um acto intencional. À época deste desenho, estávamos ainda longe da obra de Goethe, *Objectos das Artes Figurativas* (1790) em que o símbolo representa uma síntese do movimento romântico e a alegoria só aparece em contraposição a ele, e mais ainda do seu resgate por W. Benjamin, quando a linguagem é o meio mais adequado para expressar um mundo saturado de objectos. Estávamos ainda a alguma distância do homem barroco que pela produção do excesso visa restaurar as ruínas que o mundo moderno começava a provocar. No nosso caso, o engenho alegórico da composição confere à imagem um poder de síntese equivalente à mais incendiada parenética doutrinal da época... resume, em suma, todo um compêndio de meditações freiráticas” (*Ibidem*). O tempo era propício à alegorização da imagem. Muitas representações alegóricas são feitas através da pintura ou da escultura. Os temas iconográficos são quase sempre clássicos greco-romanos ou da tradição religiosa. A linguagem plástica alegórica utiliza adereços que completam a identificação de cada personagem que entra em cena como “virtudes”.

Em boa escolástica, as virtudes humanas são hábitos operativos bons porque dependem da nossa vontade livre, enquanto se conformam com as regras da recta razão. Ao contrário da doutrina estoica para a qual todas as paixões são enfermidades da alma, para S. Tomás, que é um aristotélico, as paixões são, de si, indiferentes. As virtudes implicam uma regulação racional dos nossos afectos sensíveis. São elas que estabelecem o justo “meio” nas paixões. Dividem-se em “virtudes intelectuais” (perfectivas do intelecto) e “virtudes morais” (que aperfeiçoam a vontade, ou o apetite sensitivo)<sup>7</sup>. A ideia de regulação, de controlo pela razão, de ordenação para o bem, preside ao capítulo das paixões e das virtudes. O apetite irascível é sujeito da virtude da fortaleza e o concupiscível da temperança. A prudência é uma virtude típica da “razão prática”. A justiça tem como sujeito imediato a vontade (*ibid.*, 56,6). O apetite sensitivo ocupa uma posição intermédia no homem:

<sup>7</sup> Cf. Tomás de Aquino, I-II, 68, 8 e lugares paralelos. No prólogo à *Prima Secundae* Tomás de Aquino explica que todas as virtudes morais se reduzem às quatro virtudes cardinais: prudência, justiça, fortaleza e temperança.

é de ordem material, depende de determinados actos corporais e os seus actos implicam mudanças somáticas e ao mesmo tempo, porque movido pela razão e lhe obedece, pode alçar-se acima daquilo que é de ordem material. A causa próxima do pecado são o intelecto e a vontade livre. As causas remotas são o conhecimento e o apetite de ordem sensitiva que pode arrastar o intelecto a vontade a pecar. A vontade é uma faculdade afectivo-intelectiva e tem como objecto próprio o bem universal. A razão está mais próxima da vontade e dos actos volitivos do que o apetite sensitivo e as paixões. Porém há um influxo mútuo entre o apetite sensitivo e os seus actos e a potência volitiva e as suas “volições”. Estar sob o jugo da paixão impede o uso da razão de modo parcial ou total (Cf *Summa theol.*, I-II, 9, 2). Porém, se influenciam muito a nossa vontade, não a movem necessariamente em nos tiram toda a liberdade: O que é visível nos homens “continentes” ou naqueles que resistem a ser dominados pelas suas “concupiscências”.

Vítor Serrão mostra à saciedade como a Igreja contra-eformista e o discurso tridentino influenciaram a pintura em Portugal no período caracterizado como “maneirista”. A Igreja velou para que tanto as pinturas como as colecções de gravuras se norteassem pelas regras do ‘decoro’ artístico e do ‘rigor’ litúrgico dentro dos cânones dimanados de Trento e sempre fidelissimamente cumpridos” (Serrão, art. cit., p. 53). Como já escrevi, “O antagonismo entre corporeidade e materialidade mantém-se: o ascetismo é a sua expressão religiosa e prática. É este corpo de carne que visam os suspiros de Platão e os gemidos do Apóstolo: “Infeliz que eu sou! Quem me livrará deste corpo de morte?” (Rm 6, 24). Para os grandes pensadores e místicos da tradição ocidental o caminho para o fim é um caminho que há que subir. E para subir é preciso antes morrer. Daí a mortificação”<sup>8</sup>. Para dar um exemplo da mentalidade coeva deste desenho, Luís de Granada, quando fala da mortificação das paixões distingue claramente aquilo que toca ao corpo (aos sentidos) e aquilo que toca à alma e às suas potências (o apetite sensitivo – afectos e movimentos naturais). Desde logo considera o apetite a parte mais baixa da alma e, portanto, aquela que mais nos aproxima dos animais porque regidas por apetites e afectos. O apetite é, pois, aquilo que mais nos afasta do alto (o céu). Não houvesse vontade própria e não haveria ninguém no inferno, diz o nosso autor, citando S. Bernardo. O apetite é comparado a um armazém de munições do pecado, mas o mais interessante é a comparação que faz com Eva. Eva seria a parte mais fraca e mais mal inclinada da nossa alma. É esse flanco que a serpente ataca Adão, a parte superior da alma, onde está o entendimento e a vontade. É daqui que arranca a milícia e o exercício das virtudes morais: no domar estas feras e refrear os animais bravos. Para alcançar a reforma da vontade superior, que é o apetite racional, Granada recomenda três santos afectos, quais são a humildade de coração, a pobreza de espírito e o ódio santo de si próprio. Com estes três remédios se torna mais fácil “o negócio da mortificação”.

### A monja que pintava chagas

Maria da Visitação entrou no Mosteiro de Nossa Senhora da Anunciada de Lisboa em idade de doze anos no ano de 1563. Fez profissão cinco anos depois, sendo já de dezassete. “Inda não tinha quatorze anos de profissão; já por toda a Cidade e reino era nomeada como cousa caída do Céu, a Freira da Anunciada: e as freiras todas enfeitadas com ela, que nos quatorze anos de professa, e não tendo mais que trinta e um de idade, a fizeram Prioreza” (Sousa, 1977: 62). Estávamos em 1583. Em breve a sua reputação de santa (dos raptos aos êxtases, às revelações e, finalmente, às chagas

<sup>8</sup> Leia-se a *Escada do Paraíso* de João Clímaco, “o maior de todos os psicólogos da tortura e glorificação” segundo P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 186. Cf. José Augusto Mourão, “A guarda dos sentidos – a vigilância como virtude e como técnica” (inédito)

que teria recebido no dias de S. Tomás a 7 de Março de 1584) se espalhará a todo o Mosteiro e logo correrá o mundo. Por toda a parte se procuravam os paninhos tintos de sangue, acreditando-se que davam cura certa. Estes pedaços de tela eram venerados como relíquias. Luís de Granada, um mestre insuspeito nos círculos espirituais de então, escreve a biografia de Maria da Visitação convencido da transformação do corpo desta virgem na imagem do corpo de Cristo e da transformação do seu espírito no espírito de Cristo. O insuspeito Fr. Luís considera, tanto a Madre Priora Ana Rodriguez “espejos de virtud que nuestro Senõr nos dió”; aí se fala do seu pouco apetite de comer e do pouco sono de que fruía; aí se fala da “grandeza de los Dolores que padecen los dias señalados da la pasión” e da grandeza das consolações que têm nos raptos. Quatro anos durou este estado de graça, apesar da denúncia que várias madres zelosas fizeram aos Prelados maiores. Intervêm no processo de Sor Maria o Padre Mestre Frei Alberto Agayo Castelhana, primeiro (1687), veio depois Frei Luís de Granada, sobreveio logo o Geral da Ordem Xisto Fabri. Sor Maria negará uma primeira e uma segunda vez que buscava alguns artifícios. Quatro experiências nos sinais das chagas fizeram os padres dominicanos e por quatro vezes se convenceram da veracidade delas. Por fim O Inquisidor Geral Arquiduque e Cardeal Alberto cometeu a averiguação ao Tribunal. Aquilo que nem Fr. Luís nem o Geral dos dominicanos ousaram fazer para não ferir as chagas, fizeram-no os dignitários do santo Ofício que munidos de sabão esfregaram tanto que por baixo das chagas encontraram a carne perfeitamente sã. Só a 14 de Outubro, numa sexta feira, duas horas depois do meio dia, com sabão preto e durante meia hora, quatro religiosas fizeram a prova da existência ou não das chagas. Os sinais eram pintados de vermelho, os cravos de preto. A prova do sabão foi peremptória: os sinais eram, afinal, fingidos e simulados. O mesmo aconteceu à picadura do lado esquerdo e às chagas da cabeça. Após a destruição da Armada lê-se numa carta de Lipommano ao Doge, com data de 14 de Dezembro de 1588: “A religiosa de Portugal, que era tida em todo o universo por uma santa, foi finalmente desmascarada. Os estigmas eram artificiais, e toda a história inventada para adquirir importância no mundo. A partir daí declarou-se culpada. A 15 de Outubro faz-se o julgamento com juramento e leitura dos Autos. Sor Maria da Visitação é forçada a confessar e a manifestar com lágrimas o arrependimento. Salva-a a confissão, os “justos respeitos” e o facto de não ter em nada negociado com o Demónio. E logo saiu a condenação na forma conhecida, vistos os Autos, as denúncias, os ditos de testemunhas, feitos os exames e a confissão. Foi sentenciada com várias penas. A maior pena foi desterro do seu Mosteiro – o de Abrantes, onde viveu alguns anos e morreu cumprindo suas penitências<sup>9</sup>.

## Coda

Benjamin escreve que Calderón “distribui secretamente os traços de uma personagem pelas mil dobras de uma roupagem alegórica”. “While content and language form a certain unity in the original, like a fruit and its skin, the language of the translation envelops its content like a royal robe with ample folds”, comenta Iain Chambers<sup>10</sup>. W. Benjamin escreve: “in allegory the observer is confronted with the *facies hippocratica* of history as a petrified, primordial landscape”<sup>11</sup>. Como nos

<sup>9</sup> Granada, Fray Luís de. 1998. Historia de Sor Maria de la Visitación, in *Obras Completas XVII, edición y Nota Crítica Álvaro Huerga, Fundación Universitaria Española Dominicos de Andalucía, Madrid. Processo de madre Maria da Visitação, priora que foi no convento da Anunciada de Lisboa (a. 1588)*: Arquivo da Torre do Tombo, Lisboa, sign.: Inq. Proc. 11.824, pasta n. 20. Huerga, A.. 1959. “La vida seudomística y el proceso inquisitorial de sor Maria de la Visitación (“La Monja de Lisboa”), *Hispania sacra*, 12, pp. 35-130. Sousa, L. de, História de S. Domingos particular do Reino e conquistas de Portugal (Benfica 1623).

<sup>10</sup> Iain Chambers, *culture after humanism. History, culture, subjectivity*, Routledge London/New York, 2001: “History, the Baroque and the judgment of angels”, p. 75.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *The origin of German Tragic Drama*, London, Verso, 1990, p. 166.

aparece um homem? Como um objecto numa paisagem<sup>12</sup>. O outro homem é um “isto”. O outro homem em Lévinas nunca aparece na cena fenomenológica como um corpo a propósito do qual e pergunto se é uma carne, logo um outro eu, mas como algo que não me dá tempo de perguntar o que é. O mundo desaparece quando o outro homem aparece. O outro homem vem do para além do campo da consciência. Ele aparece e “fala”. A intersubjectividade é um problema de transcendência mútua: vemos um rosto de homem como (“como”) vemos um retrato. Não temos que nos importar com o estatuto ôntico do retrato. O outro requer a minha solicitude. Da monja que pintava chagas ficou a imagem pintada da sua submissão ao sistema que tudo regia: as almas e os corpos. A *executio in effigie* que se pratica na Itália medieval era uma punição icónica infamante, um castigo moral que pintores conhecidos Botticelli, Andrea del Castagno, Andrea del Sarto ilustraram<sup>13</sup>. Não queimaram a monja, exibiram-na sob a forma de penitente. Se a escrita da memória tem por função mostrar palavras e narrar imagens, a “escrita” deste desenho testemunha à na penumbra da luta nunca terminada entre o corpo que fala e a instituição que o cala nas dobras de um discurso ilustrado, mas vazio: o triunfo da alegoria.

---

<sup>12</sup> J-Y. Lacoste “L'apparaître et l'irréductible”, in RPL, nº 3, 2006, p. 511.

<sup>13</sup> Gubern, *op. cit.*, p 65.