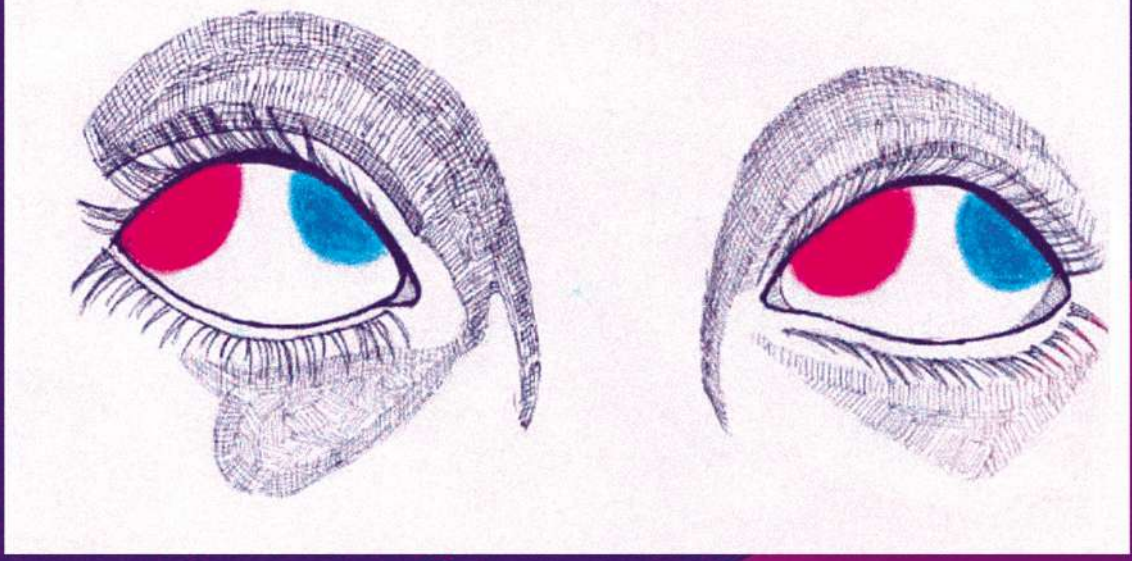
PALAVRA E MOVIMENTO



EXPRESSÕES ARTISTICAS E MANIFESTAÇOES ESTÉTICAS

Isabel Arco Verde Santos
Francisco de Assis Florêncio
Luciene de Lima Oliveira
Pedro Ivo Zaccur Leal
Elisa Figueira de Souza Corrêa
(Organização)

Pedro & João editores

Palavra e movimento
Expressões artísticas e manifestações Estéticas

Pedro & João
editores

Palavra e movimento
Expressões artísticas e manifestações estéticas

Isabel Arco Verde Santos
Francisco de Assis Florêncio
Luciene de Lima Oliveira
Pedro Ivo Zaccur Leal
Elisa Figueira de Souza Corrêa
(Organização)

Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Isabel Arco Verde Santos; Francisco de Assis Florêncio; Luciene de Lima Oliveira; Pedro Ivo Zaccur Leal; Elisa Figueira de Souza Corrêa [Orgs.]

Palavra e movimento: expressões artísticas e manifestações estéticas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 346p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2612-5 [Impresso]
978-65-265-2613-2 [Digital]

DOI: 10.51795/9786526526132

1. Antiguidade Clássica. 2. Expressões artísticas. 3. Estética. 4. Expressões artísticas. I. Título.

CDD – 800

Capa: Brendo Marcio
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828
Diagramação: Isabel Arco Verde Santos
Editor: Valdemir Miotello
Diretores executivos: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:
Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).

Pedro & João editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2025

APRESENTAÇÃO

Palavra e Movimento: Expressões Artísticas e Manifestações Estéticas nasce do encontro entre diferentes tradições culturais e formas de sensibilidade humana. Este livro reúne reflexões e textos que transitam entre a cultura clássica, a tradição bíblica e a herança estética japonesa, três universos que, embora distintos em tempo, espaço e linguagem, compartilham uma profunda busca por significado, beleza e expressão.

A palavra e o movimento constituem, ao longo da história, dois dos instrumentos mais fundamentais pelos quais o ser humano interpreta o mundo e comunica sua experiência. A palavra organiza o pensamento, transmite narrativas, preserva memórias e constrói sentidos. O movimento, por sua vez, manifesta emoções, rituais, gestos simbólicos e formas artísticas que atravessam culturas e épocas.

Ao dialogar com a cultura clássica, o livro revisita matrizes fundamentais do pensamento ocidental, nas quais arte, filosofia e estética se entrelaçam na tentativa de compreender a harmonia, a forma e a medida. Nos textos relacionados à tradição bíblica, exploram-se dimensões simbólicas, poéticas e espirituais que marcaram profundamente a história cultural e artística de diversos povos. Já na aproximação com a cultura japonesa, o leitor encontra uma sensibilidade estética marcada pela simplicidade, pela contemplação e pela valorização do instante.

Mais do que apresentar tradições isoladas, esta obra propõe um espaço de encontro entre diferentes modos de perceber o belo e de expressar a experiência humana. Ao reunir perspectivas variadas, busca-se evidenciar como diferentes

culturas elaboraram linguagens artísticas capazes de integrar pensamento, corpo, espiritualidade e imaginação.

Assim, *Palavra e Movimento* convida o leitor a percorrer caminhos estéticos que atravessam séculos e civilizações, reconhecendo na diversidade cultural não apenas contrastes, mas também diálogos possíveis. Nas páginas que seguem, palavra e movimento tornam-se pontes: entre passado e presente, entre culturas distintas e entre as múltiplas formas pelas quais a humanidade transforma experiência em arte.

SUMÁRIO

A VOZ PÚBLICA FOI ARRANCADA: O RETRATO DE CÍCERO EM VELEIO PATÉRCULO

Jéssica Frutuoso Mello.....11

COMÊNIO, QUATRO VEZES PERIFÉRICO, MAS PONTE OCULTA ENTRE DIVERSOS SABERES

Luiz Fernando Dias Pita 35

PALAVRA, GESTO E PERFORMANCE: A ESTÉTICA DA NARRATIVA BIOGRÁFICA NO LIVRO VII DE SUETÔNIO

Carlos Eduardo da Silva dos Santos 83

PALAVRA E MOVIMENTO: EXPRESSÕES ARTÍSTICAS E MANIFESTAÇÕES ESTÉTICAS NO EPISÓDIO TRÁGICO DE LAOCOONTE

Marcio Luiz Moitinha Ribeiro.....109

O RUDE AGRESTE ROMANO E A *CONTAMINATIO* DE PLAUTO

Amós Coêlho da Silva (UERJ).....123

PEQUENAS PONTUAÇÕES A RESPEITO DA CADÊNCIA DO HEXÂMETRO DACTÍLICO

Luciene de Lima Oliveira 139

A TRAMA DO ESPAÇO EM *AMAZONA* DE SÉRGIO SANT'ANNA

Carlinda Fragale Pate Nuñez 155

ENVOLTO EM ASAS: A PLASTICIDADE ESTÉTICA, DE SÍMIAS DE RODES A FÊ LIMA

Dulcileide Virginio do Nascimento Braga.....181

A INVOCAÇÃO A CRISTO E O COMBATE DA FÉ E DA CASTIDADE NA *PSYCHOMACHIA* – UMA TRADUÇÃO COMENTADA DOS VERSOS 1 A 108

Carlos Eduardo Schmitt..... 205

NO SEIO DE ABRAÃO

Isabel Arco Verde Santos, Francisco de Assis Florêncio, Elisa Costa Brandão de Carvalho 231

ENTENDENDO "TUDO SOBRE LILY CHOU-CHOU" ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE METAFÓRICA MULTIMODAL DA ESTÉTICA DO CINEMA JAPONÊS

Lina Áurea Moura Nogueira, Elisa Massae Sasaki..... 277

AS METÁFORAS EM_*O ASSASSINATO DO COMENDADOR*: O USO DO FANTÁSTICO E METÁFORAS EM HARUKI MURAKAMI E SUA RELAÇÃO COM A NARRATIVA "FINAL ABERTO"

Maria Ester Reis Martins, Elisa Massae Sasaki..... ..295

SOBRE AUTORES & AUTORAS.....323


Voz
Pública
Arrancada
Retrato
Veleio
Cícero
Patérculo

A VOZ PÚBLICA FOI ARRANCADA: O RETRATO DE CÍCERO EM VELEIO PATÉRCULO

Jéssica Frutuoso Mello

Introdução

Aquilo que sabemos a respeito de Veleio Patérculo parte principalmente de sua única obra, dividida em dois livros. Nascido por volta do ano de 20 antes de nossa era, o autor foi um militar de carreira ascendente, tendo participado de campanhas importantes sob o comando de Tibério, que o nomeará pretor em 15 EC (Citroni, 2006, p. 675). Sua obra foi publicada provavelmente no início da década de 30, visto que se considera ser uma homenagem ao consulado de Marco Vinício, o qual, depois, em 33, irá casar-se com a sobrinha do imperador. Vinício, então, aparece como interlocutor do narrador (cf. 2.113.1, por exemplo), e seu consulado serve de marco a partir do qual outros acontecimentos são localizados historicamente (cf. 2.7.5, por exemplo).

O texto de Veleio, de caráter histórico, recebe o título de *Historia Romana*[1], embora não de seu autor, pois não consta no manuscrito que nos foi legado, mas é atribuído por Beato Renano (Starr, 1981, p. 162), responsável por sua descoberta em um monastério em Murbach, na França. Embora tenhamos um enfoque, no segundo livro, naquilo que é romano, Rayond Starr (1981, p. 164-5) questiona o título, propondo que, na verdade, a análise do que nos resta do primeiro livro – por exemplo, do fato de que não se iniciaria por Eneias, comum em histórias romanas – permite considerar que a obra de Veleio abordava algo mais próximo do que era rotulado, à época, de história mundial, enquanto os temas do segundo livro seriam naturais a partir da queda de Cartago, narrada ao final do primeiro.

Como sobrevive hoje, a *História* abrange desde a fundação de colônias pelos heróis que participaram da guerra de Troia, seguindo com os feitos romanos até a história recente em relação a seu momento de produção. Infelizmente, parte considerável de seu primeiro livro – e logo sua provável dedicatória – foi perdida: faltam o que se presume que seria um relato mais longo sobre os heróis e

[1] Todas as traduções são de minha responsabilidade a menos que expresso o contrário. As citações e traduções da *História Romana* partem da edição de C. Stegmann de Pritzwald (Velleius Paterculus, 1965). Para os nomes dos autores e das obras, busca-se utilizar as abreviaturas propostas, principalmente, no *Oxford Latin Dictionary* (Glare, 1968), como é corrente na área.

algo do intervalo entre a fundação de Roma e a Terceira Guerra Macedônica (Sánchez Manzano, 2001, p. 11).

Apesar da falta de um prefácio, Veleio explicita, de modo constante, seu compromisso com a brevidade (*breuitas*) e apela à benevolência de seu leitor devido à pressa (*festinatio*) a que é obrigado, como em:

> [a]inda que esta partezinha possa exceder o limite desta obra, conquanto entenda que mais deve o necessário ser quase omitido do que o supérfluo abarcado, devido a esta tão precipitada pressa, que, como a de uma roda ou a da voragem corrente e de um redemoinho, nunca me permite parar, não posso, contudo, abster-me de registrar por escrito este assunto que frequentemente agita meu próprio ânimo e que não foi trazido, com razão, a claro[2] (1.16.1).

Assim, o autor localiza-se em um gênero que era, principalmente em sua origem, cultivado e lido pela elite romana, enquanto demarca suas limitações conforme aquilo a que se propõe a abarcar. Se por um lado, demonstra-se, com isso, a mobilidade social das classes emergentes no regime imperial, o que se refletiria, por exemplo, no tom elogioso com que se refere a Tibério, que lhe permite a ascensão (Citroni, 2006, p. 677), por outro, o status de Veleio enquanto historiador foi questionado por longo tempo.

---

[2] *[c]um haec particula operis uelut formam propositi excesserit, quamquam intellego mihi in hac tam praecipiti festinatione, quae me rotae proniue gurgitis ac uerticis modo nusquam patitur consistere, paene magis necessaria praetereunda quam superuacanea amplectenda, nequeo tamen temperare mihi, quin rem saepe agitatam animo meo neque ad liquidum ratione perductam signem stilo.*

As críticas ligam-se ao fato de que o autor, vez ou outra, dá uma ideia de causalidade entre eventos que não se confirmam historicamente – como ocorre com as mortes de Canúcio e Cícero, em 2.64.1-4 –, e se aponta, principalmente, a proximidade de Veleio com figuras no poder, o que faria seu texto ter tons panegíricos em relação a elas. Por isso, o autor foi constantemente deixado de lado, como se não houvesse um historiador entre Lívio e Tácito, embora, com o passar do tempo, tenha-se reconhecido que a *História* é uma fonte relevante quanto a questões que dizem respeito ao período do final da República e início do Império (Domainko, 2018), e que sua abordagem dos eventos faz sentido dentro de sua organização interna (Starr, 1980). Ademais, segundo Natália José (2016, p. 49-50), apoiando-se na proposta de Starr (1981), Veleio seria um dos primeiros expoentes a construir um novo modelo de narrativa histórica, de caráter híbrido, que convinha ao que se propôs a fazer e a quem era seu público leitor presumido.

Em língua portuguesa, enquanto a obra aguarda uma tradução integral, Veleio Patérculo tem sido utilizado como fonte por estudiosos interessados na representação de eventos e figuras específicas, principalmente Augusto e Tibério, e em comparações com outras obras, como exemplificam os trabalhos de Lopes (2018), Leite (2019) e Campos (2021). Assim, este texto vem somar-se a esses esforços, enfocando-se em uma de suas personagens: Cícero.

Vir nouitatis nobilissimae: Cícero na História Romana

Ao contrário do que acontecerá posteriormente com Tácito, em cuja obra é possível considerar a existência de uma ruptura entre o período republicano e o imperial, Veleio constrói uma ideia de continuidade entre os regimes (Dench, 2013, p. 123-4; Gowing, 2005, p. 45), conforme pode-se observar em:

> [t]erminadas, em seu vigésimo ano, as guerras civis, sepultadas as externas, revivida a paz, adormeceu por todo lado o furor das armas, a força foi restituída às leis, a autoridade aos juízes, a majestade ao senado; o poder dos magistrados foi devolvido a seu antigo feitio, foram eleitos apenas dois pretores no lugar dos oito que havia. Aquela forma antiga da república foi revivida [...][3] (2.89.3).

Nesse contexto em que o governo de Augusto é considerado um retorno à tradição, Cícero será construído como aquele que incorpora e protege os valores que, principalmente, Antônio, um de seus opostos, buscara destruir. Vejamos, então, com quais características o orador é representado para isso.

A primeira menção feita a Cícero ocorre quando Veleio debruça-se sobre comentários literários, destacando o que vê como a excelência dos autores e a frequência com que

---

[3] *Finita uicesimo anno bella ciuilia, sepulta externa, reuocata pax, sopitus ubique armorum furor, restituta uis legibus, iudiciis auctoritas, senatui maiestas, imperium magistratuum ad pristinum redactum modum; tantummodo octo praetoribus adlecti duo. Prisca illa et antiqua rei publicae forma reuocata* [...].

ela ocorre em um mesmo recorte de tempo (1.16-7). Tendo listado os talentos gregos, passa a Roma e, em meio aos gêneros e seus representantes, dirá:

> [e] a oratória, a força forense e o perfeito ornamento da prosa eloquente, se, igualmente[4], excetuado Catão – permita-me que o diga: Públio Crasso, Cipião, Lélio, os Gracos, Fânio e Sérvio Galba –, assim todas irromperam com Túlio, o principal de seu gênero; enquanto pouquíssimos antes dele deleitavam, sem dúvida, não podes te admirar com alguém que não tenha sido visto por ele ou que não o tenha visto[5] (1.17.3).

Demonstra-se que, antes de Cícero, houve grandes nomes ligados à oratória, mas ele se torna o mais expressivo e ponto de comparação e influência para os que o sucedem, dando-se ênfase à sua capacidade de deleitar. A excelência do orador nesse campo será uma característica relevante no contexto da obra, pois é ela que lhe permite firmar-se como *uir nouitatis nobilissimae*, ou seja, como alguém que não dispõe do privilégio de pertencer a uma família de renome tradicional, mas que consegue uma posição ilustre dentro do contexto da República, e, por conseguinte, é a partir dela que Cícero

---

[4] "*Idem*/igualmente", pois, no trecho anterior, Veleio trata dos historiadores e também acrescenta exceções à grandeza de Tito Lívio.

[5] *at oratio ac uis forensis perfectumque prosae eloquentiae decus, ut idem separetur Cato (pace P. Crassi Scipionisque et Laelii et Gracchorum et Fannii et Seruii Galbae dixerim) ita uniuersa sub principe operis sui erupit Tullio, ut delectari ante eum paucissimis, mirari uero neminem possis nisi aut ab illo uisum aut qui illum uiderit.*

deve ser apreciado (La Bua, 2022, p. 106-7). Conforme já citamos na seção anterior, a mobilidade social é um tema caro a Veleio (Dench, 2013, p. 125), e Cícero configura-se como um dos exemplos mais claros dessa possibilidade. Por isso, aparece, em 2.128.3, como aquele "[...] que, por sua recomendação, quase atribuía principados a quem desejasse [...]"[6], na lista daqueles que precedem – e assim justificam – a ascensão de Sejano.

Pode parecer, em certa medida, irônico que o grande diferencial de Cícero, aquilo que lhe permitirá a ascensão e a imortalidade, seja o exercício oratório, enquanto este, durante o período imperial, move-se do fórum para o refúgio das bibliotecas (Kraus, 2007, p. 197), e, por conseguinte, Veleio elogiaria uma habilidade que, aparentemente, não mais tinha a oportunidade de se destacar, em seu presente, da mesma forma como no período em que Cícero estava inserido. Entretanto, segundo defende Leanne Jansen (2022, p. 109), a questão explorada pelo historiador é que a eloquência é apenas o meio por que Cícero atinge seus objetivos e, logo, a glória. Como veremos, a maior relevância está no resultado, ou seja, é por saber usar suas habilidades que o orador fora capaz de defender tanto interesses públicos, como privados, pois nem sempre a mera presença dessa virtude é suficiente para que se busque o bem comum, como se poderá conferir mais à frente com Caio Curião.

---

[6] [...] *ut paene adsentatione sua quibus uellet principatus conciliaret* [...].

A partir desse trecho, Cícero é constantemente apresentado ao lado de um oposto: Catilina e seus aliados; Públio Clódio; Caio Curião e Marco Antônio. Com isso, seu retrato enquanto aquele que deve ser observado por sua virtude e pelos resultados que obtém, e, logo, como um modelo de conduta, torna-se mais expressivo, pois, segundo Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (2005, p. 417): "[s]e a referência a um modelo possibilita promover certas condutas, a referência a um contraste, a um antimodelo permite afastar-se delas". Ao saber quais são as ações de seus opostos e o quanto são repreensíveis, o leitor pode verificar, então, o quão louváveis e dignas de emulação são aquelas do orador, e se operam tanto a promoção quanto o afastamento de atitudes diversas.

Note-se, na passagem abaixo, que a mobilidade do Cícero é fruto de – e também é legitimada por – seu próprio esforço e sua conduta virtuosa, os quais serão utilizados para o benefício de Roma e não, explicitamente, para o seu próprio. Ao se falar de Catilina, por exemplo, destacam-se as virtudes de Cícero no desempenho de sua função de cônsul como um todo, não apenas aquele na oratória:

> [3] [p]or essa época, Marco Cícero, que deve toda a sua ascensão a si mesmo, um homem com um cargo tão nobre a partir de um nascimento obscuro, e tal como foi notável por sua vida, também foi, assim, o melhor por seu talento: fez com que as armas daqueles que vencêramos não nos vencessem pelo engenho deles; como cônsul, revelou, com sua singular virtude, constância, vigilância e cuidado, a conjuração de Sérgio Catilina, Lêntulo, Cetego e outros homens de ambas as

> classes. [4] Catilina foi expulso da urbe pelo medo do poder consular; o consular Lêntulo, pretor duas vezes, Cetego e outros homens de nomes ilustres, por responsabilidade do Senado, são fechados em cárcere por ordem do cônsul[7] (2.34.3-4).

No trecho, opõem-se Cícero e aqueles que denunciara não só por suas posições frente à República, mas por seus nascimentos: o narrador pontua tanto a obscuridade da família do orador, como os nomes ilustres dos denunciados; tal ideia será ampliada, mais à frente, também no episódio de Curião.

Após a narrativa quanto à denúncia de Catilina e da posição de Catão, o Jovem, Veleio indica o nascimento de Augusto que abrilhantaria o consulado de Cícero (2.36.1). Dessa forma, mesmo que não seja este que o indique diretamente a seu principado, há uma ligação entre ambos que pode ser realizada pelo leitor. De toda maneira, se a virtuosidade de Cícero permite sua própria ascensão, também será motivo para as dificuldades que precisará enfrentar.

Mais à frente, o orador reaparece relacionado a Públio Clódio. O retrato deste é vicioso: a *História* traz os boatos

---

[7] [3] *per haec tempora M. Cicero, qui omnia incrementa sua sibi debuit, uir nouitatis nobilissimae et ut uita clarus, ita ingenio maximus, quique effecit, ne quorum arma uiceramus, eorum ingenio uinceremur, consul Sergii Catilinae Lentulique et Cethegi et aliorum utriusque ordinis uirorum coniurationem singulari uirtute, constantia, uigilia curaque aperuit.* [4] *Catilina metu consularis imperi urbe pulsus est; Lentulus consularis et praetor iterum Cethegusque et alii clari nominis uiri auctore senatu, iussu consulis in carcere necati sunt.*

quanto à relação incestuosa que tivera com sua própria irmã, bem como o sacrilégio que cometera na casa de César em 62 AEC (2.45.1). Tais características fazem com que se apresente como um opositor de Cícero, já que "com efeito, como poderia haver algo de amigável entre homens tão diferentes?"[8] (2.45.1), o que ecoa as proposições do orador em seu *Sobre a amizade* (cf., por exemplo, *Amic.* 17.61). Tal incompatibilidade é ilustrada pelo fato de que Clódio propõe uma lei cujo alvo direto seria Cícero, relegando-o ao exílio, supostamente por este não querer participar da divisão do terreno da Campânia. Com isso, demonstra-se que o orador não foi acusado e exilado por uma falta propriamente dita, mas por um ataque pessoal. Logo, justifica-se que seja readmitido em Roma por Pompeio, e "após o exílio e o retorno de Numídico, ninguém foi expulso com mais hostilidade, nem recebido de volta com mais felicidade"[9] (2.45.3), o que demonstra a simpatia de que o orador desfrutava.

E, então, chega-se à guerra civil. É possível considerar mais uma oposição entre Cícero e outra personagem, desta vez, Caio Curião. Se Cícero fez-se a partir de uma origem humilde por intermédio de sua virtude, Curião é aquele que desfruta de nome e fortuna, mas é vicioso e utiliza a mesma habilidade com a palavra para seus próprios interesses. Vejamos:

---

[8] *(quid enim inter tam dissimiles amicum esse poterat?)*

[9] *Neque post Numidici exilium aut rediturn quisquam aut expulsus inuidiosius aut receptus est laetius.*

> [3] [d]o mesmo modo, com a guerra civil e com tantos males que se seguiram, então, por 20 anos contínuos, ninguém acendeu uma tocha maior e mais abrasadora do que Caio Curião, tribuno da plebe, homem nobre, eloquente, audaz e próspero com sua própria fortuna e sua pudicícia e as dos demais; um indivíduo engenhosamente depravado e loquaz para o mal público; [4] e nem riqueza, nem paixão alguma podia ser suficiente em prazeres ou em caprichos para seu ânimo. Ele, a princípio, estava a favor do partido de Pompeio, isto é, como era então, a favor da república; logo, em um fingimento de estar contra Pompeio e César, manteve-se, em ânimo, a favor de César. Se teria feito isto gratuitamente ou tendo aceitado dez mil sestércios, como ouvimos, deixamos em aberto. [5] Ao fim, dissipou e rompeu as condições mais salutares da paz firmada, as quais César propunha com justíssimo ânimo, e que Pompeio, igualmente, recebia, com Cícero cuidando, mais que tudo, da concórdia pública 10 (2.48.3-5).

Logo, demonstra-se que um bom nome, acesso a recursos e a virtude com a palavra não são suficientes para que se busque o bem comum, sendo necessária uma

---

10 [3] *bello autem ciuili et tot, quae deinde per continuos XX annos consecuta sunt, malis non alius maiorem flagrantioremque quam C. Curio tribunus pl. subiecit facem, uir nobilis, eloquens, audax, suae alienaeque et fortunae et pudicitiae prodigus, homo ingeniosissime nequam et facundus malo publico cuius animo* [*uoluptatibus uel libidinibus*] [4] *neque opes ullae neque cupiditates sufficere possent. Hic primo pro Pompei partibus, id est, ut tunc habebatur, pro re publica, mox simulatione contra Pompeiurn et Caesarem, sed animo pro Caesare stetit. Id gratis an accepto centies sestertio fecerit, ut accepimus, in medio relinquemus.* [5] *Ad ultimum saluberrimas coalescentis condiciones pacis, quas et Caesar iustissimo animo postulabat et Pompeius aequo recipiebat, discussit ac rupit, unice cauente Cicerone concordiae publicae.*

consciência de que este é mais relevante do que vantagens individuais. A posição de Cícero acentua, portanto, sua construção no texto enquanto um modelo de conduta, ou seja, um *exemplum*, pois seu compromisso com a República, caracterizado na passagem por *unice cauente*, sobrepõe-se mesmo à sua salvação – conforme observa-se no episódio de seu exílio acima e no de sua morte que discutiremos mais abaixo –, o que atenderia aos critérios expostos por Rebecca Langlands (2018, p. 33-4). Ao mesmo tempo, alguém como Cúrio também pode assumir a posição de *exemplum*, desde que a respeito de um vício que deve ser evitado, enquanto um antimodelo, afinal é posto como aquele responsável pelos termos de paz da guerra civil terem falhado, contribuindo com parte dos males que se arrastaram por 20 anos.

Após a morte de César, Cícero envolver-se-á com a anistia de Bruto e Cássio (2.58.4), e passa a ser representado como um oposto também de Antônio. Se este é obrigado à fuga vergonhosa da Itália sem muitos recursos (2.61.4), Cícero é o responsável por honrar o exército de Otaviano e seu comandante (2.62.1). Contudo, também é neste momento que o Senado começará a apoiar Cássio e Bruto, e Cícero, "[...] apegado a seu amor pelo partido pompeiano, declarava que César deveria ser louvado e sublevado [*tollendum*]; enquanto dizia uma coisa, desejava fazer entender outra"[11] (2.62.6). A ideia da

[11] [...] *insito amore Pompeianarum partium Caesarem laudandum et tollendum censebat, cum aliud diceret, aliud intellegi uellet.*

construção liga-se à polissemia do verbo *tollo*, que tem tanto sentido positivo – enquanto elevar, dar coragem –, como também negativo – de pôr termo, arrasar. De certa forma, esta é talvez a única passagem em que é possível entrever algum tom de crítica ao orador. Em outras fontes, a declaração não é atribuída a ele: o próprio Cícero, em uma de suas cartas (*Fam.* 11.20), faz referência a um epigrama com mesmo sentido que diziam ter sido proferido por Bruto, o que chegara ao conhecimento de Otaviano e lhe desagradara; e Suetônio (*Aug.* 12) indica que o futuro imperador saberia que algo assim estava sendo dito a seu respeito. De todo modo, Veleio justifica a suposta ação de Cícero por seu apego ao partido de Pompeio, atitude que contrasta com o que teria acontecido antes com Curião, que muda de partido, ao menos segundo boatos, por interesse monetário.

Mais à frente, a rejeição a Antônio é retomada e se sobressai, de maneira que seria Cícero, segundo a *História*, o responsável pela condenação imortal de sua memória:

> [3] [e]sta é a época em que Marco Túlio, com discursos constantes, marcou com fogo a condenação eterna da memória de Antônio; tanto ele com sua voz resplandecente e celestial, como o tribuno Canútio que, com uma raiva contínua, lacerava Antônio. A defesa da liberdade levou à morte de um e outro; [4] e a proscrição foi começada com o sangue do tribuno, quase terminada com o de Cícero, como se Antônio se tivesse saciado[12] (2.64.3-4).

[12] [3] *haec sunt tempora, quibus M. Tullius continuis actionibus aeternas Antonii memoriae inussit notas, sed hic fulgentissimo et caelesti ore, at tribunus Cannutius continua rabie lacerabat*

Essa proposta será expandida com a narração sobre a morte do orador. Já quando o triunvirato fora estabelecido, dada a animosidade entre os dois, Antônio influenciará Otaviano para que Cícero seja exilado (2.65.1 e 2.66). Logo, mancha-se aquele momento, aos olhos do narrador, por algo que seria responsabilidade de Antônio, e se isenta Otaviano, que, na construção do texto, parece estar de mãos atadas quanto à situação (cf. *coactus est*). Se Cícero é vítima de um tratamento injusto, enquanto buscava apenas a liberdade, isso não é responsabilidade daquele que se tornará imperador e que é antecessor de Tibério, mas de alguém que, tal como Clódio, procurava atingir interesses pessoais ao atacar a figura do orador.

Segue-se, então, uma espécie de lamento diante da morte do Cícero:

> [1] [d]epois, estando Antônio furioso igual a Lépido, os quais um e outro, como já dissemos, eram julgados como inimigos, enquanto ambos preferiam que fosse anunciado o que teriam sofrido, do que aquilo que cometeram, com César opondo-se, mas em vão, foi instaurado contra os dois o mal de que Sula era exemplo: a proscrição. [2] Nada foi tão indigno naquele tempo como ou César ser obrigado a proscrever alguém ou Cícero ser proscrito por alguém. E a voz pública foi arrancada pelo crime de Antônio, quando ninguém defendeu a salvação daquele que por tantos anos defendera os interesses públicos da cidadania e os privados dos cidadãos. [3] Contudo, Marco Antônio nada fez – de fato, a indignação que irrompe em meu ânimo e peito impele-me a exceder o limite do propósito desta

---

Antonium. Utrique uindicta libertatis morte stetit; [4] *sed tribuni sanguine commissa proscriptio, Ciceronis uelut satiato Antonio paene finita.*

obra –, nada fez, repito, ao pagar um soldo para cortar tão divina língua e tão notável cabeça; um salário fúnebre para provocar o assassinato daquele que, um dia, foi o salvador da república e tamanho cônsul. [4] Arrebataste de Cícero, então, uns dias agitados, a idade senil e uma vida miserável sob teu principado antes que a morte sob teu triunvirato; na verdade, não furtaste a fama e a glória de seus feitos e de seus ditos que até fizeste crescer. [5] Sua memória viveu e vive por todos os séculos, e enquanto houver este mundo construído ou pelo acaso, ou pela providência ou de qualquer forma que seja – porque ele, quase sozinho entre os romanos, contemplou com seu ânimo, compreendeu com seu talento, iluminou com sua eloquência, permaneceu incólume –, [o mundo] levará consigo, através de sua duração, o louvor de Cícero, e toda a posteridade admirar-se-á com os escritos dele contra ti, abominará teu feito contra ele, e mais rápido a raça dos homens desaparecerá do mundo do que o talento dele13 (2.66).

---

13 [1] [*f*]*urente deinde Antonio simulque Lepido, quorum uterque, ut praediximus, hostes iudicati erant, cum ambo mallent sibi nuntiari, quid passi essent, quam quid meruissent, repugnante Caesare, sed frustra aduersus duos, instauratum Sullani exempli malum, proscriptio*. [2] *Nihil tam indignum illo tempore fuit, quam quod aut Caesar aliquem proscribere coactus est aut ab ullo Cicero proscriptus est. Abscisaque scelere Antonii uox publica est, cum eius salutem nemo defendisset, qui per tot annos et publicam ciuitatis et priuatam ciuium defenderat*. [3] *Nihil tamen egisti, M. Antoni, (cogit enim excedere propositi formam operis erumpens animo ac pectore indignatio) nihil, inquam, egisti mercedem caelestissimi oris et clarissimi capitis abscisi numerando auctoramentoque funebri ad conseruatoris quondam rei publicae tantique consulis inritando necem*. [4] *Rapuisti tum Ciceroni lucem sollicitam et aetatem senilem et uitam miseriorem te principe quam sub te triumuiro mortem, famam uero gloriamque factorum atque dictorum adeo non abstulisti, ut auxeris*. [5] *Viuit uiuetque per omnem saeculorum memoriam, dumque hoc uel forte uel prouidentia uel utcumque constitutum rerum naturae corpus, quod ille paene solus Romanorum animo uidit, ingenio complexus est, eloquentia inluminauit, manebit incolume,*

Na passagem, o orador incorpora de maneira mais explícita não apenas os ideais da República, mas ela própria: não é só a língua de Cícero, por exemplo, que é arrancada, mas a *uox publica*. Dessa forma, Roma não perde somente seu defensor, como também algo que a configura. Por extensão, remarca-se a culpabilidade de Antônio, pois seu crime é diretamente causador desse processo.

Note-se, além disso, o trabalho retórico do trecho, digno de uma declamação: em 2.66.3, por exemplo, o autor opera com repetição, adicionando gravidade ao que denuncia. Segundo Alain Gowing (2005, p. 47), aqui, Veleio emula o estilo de Cícero, tendo o texto ares de *Filípicas*, de modo que dá, também, vida ao orador, permitindo-lhe mais um ataque à memória de Antônio. Se Cícero presentifica-se – principalmente quando o narrador dirige-se de maneira direta a Antônio –, isso também ocorre com suas condenações em relação a este, ao mesmo tempo que a morte do orador é uma das provas da conduta repreensível do triúnviro. As ações de Antônio tornam-se, então, não apenas sem efeito, dado que Veleio defende que ele poupara Cícero de uma vida desagradável, mas se opera, na verdade, uma inversão em relação à sua intenção. Enquanto esse processo se constrói, o próprio texto de Veleio é evidência da imortalidade de Cícero e da condenação de Antônio, materializando o que o discurso defende.

---

comitem aeui sui laudem Ciceronis trahet omnisque posteritas illius in te scripta mirabitur, tuum in eum factum execrabitur citiusque e mundo genus hominum quam ingenium *cedet huius*.

Conclusão

A construção de Cícero dentro da *História Romana* é um tanto quanto espaçada. O orador tem sua presença no primeiro livro, sendo um dos mais destacados no gênero a que se dedica, para depois ter suas ações narradas entre os capítulos 36 e 66 do segundo livro e reaparece, ainda que brevemente, no capítulo 128. Mesmo assim, seu retrato é coerente e tende a ter as mesmas características: enquanto o coloca ao lado de um oposto, Veleio destaca sua ascensão e suas virtudes. Também é possível considerar que, ao traçar essa construção, o autor utiliza de ideias e tons que ecoam obras do orador, como *Sobre a amizade* e as *Filípicas*.

O louvor a Cícero e àquilo que representa em função da República é possível no contexto de uma obra imperial, porque Veleio coloca os governos de Augusto e de Tibério como retorno e continuação daquilo que era a República (Gowing, 2005, p. 48). Assim, o retrato do orador na *História* engloba questões que a perpassam como um todo: temos alguém que conseguiu, sem ser parte de uma família tradicional, ascender socialmente por seus próprios esforços, de maneira que o orador é utilizado para exemplificar essa possibilidade de ascendência e justificar a de outras figuras que estavam passando por processo semelhante durante o governo de Tibério. Tal construção tem sua efetividade, afinal, Cícero não só ascende, como tem resultados considerados positivos durante sua vida, o que lhe garantiria a imortalidade. Já o leitor que dispõe do

privilégio de olhar para trás a partir do distanciamento histórico sabe que, assim como a virtude com a palavra não é suficiente para que Curião seja louvado, a ascensão a partir de uma origem humilde também não o é, afinal, o próprio Sejano, colocado como paralelo a Cícero em 2.128, sofrerá uma queda inglória.

De toda maneira, em específico, o orador apresenta características que eram de interesse a Roma, supostamente de modo independente do regime governamental, pois suas virtudes ligam-se a uma tradição. Ao fim, mais do que defender a República, Cícero a incorpora, e, por isso, como Veleio defende que aconteceria com a memória do orador, permanece, junto a esta, também algo da República.

Referências bibliográficas

CAMPOS, C. E. da C. A masculinidade de Otaviano sob ataque: relações de poder e potencialidade para liderança de Roma, no século I AEC. *História Unisinos*, v. 25, n. 1, 2021, p. 1-7. Disponível em: https://doi.org/10.4013/hist.2021.251.01. Acesso em: 15 abr. 2025.

CICERO. *The letters of Cicero: the whole extant correspondence in chronological order*. Tradução para o inglês de Evelyn S. Shuckburg). Londres: George Bell and sons, 1899.

CÍCERO, M. T. *Da amizade*. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CITRONI, M. Historiografia e erudição desde Tibério até Cláudio. In: M. Citroni *et al*., *Literatura de Roma Antiga*. Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. Pp. 661-89

DENCH, E. Cicero and Roman identity. *In*: STEEL, C. (Ed.). *The Cambridge Companion to Cicero*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 122-38. Disponível em: ttps://doi.org/10.1017/CCO9781139048750.009. Acesso em: 14 abr. 2025.

DOMAINKO, A. Velleius Paterculus: Shutting down Uncertainty. *In*: DOMAINKO, A. *Uncertainty in Livy and Velleius*. München: C. H Beck, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.4000/books.chbeck.1892. Acesso em: 15 abr. 2025.

GOWING, A. M. "Relics of Cicero". *In*: GOWING, A. M. *Empire and Memory: The Representation of the Roman Republic in Imperial Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 44-8.

GLARE, P. G. W. (Ed.). *Oxford Latin Dictionary*. New York: Oxford University Press, 1968.

JANSEN, L. M. Cicero's (a)political qualities. *In*: JANSEN; L. M. *Cicero, statesmanship, and republicanism in Roman*

historiography. 2022. Tese (Doutorado) – Leiden University Centre for the Arts in Society, Faculty of Humanities, Leiden University, Leiden, 2022. p. 104-15. Disponível em: https://hdl.handle.net/1887/3254418. Acesso em: 12 abr. 2025.

KRAUS, C. S. From exempla to exemplar? Writing History around the emperor in Imperial Rome. *In*: EDMONDSON, J.; MASON, S.; RIVES, J. *Flavius Josephus and Flavian Rome*. Oxford: Oxford Scholarship Online, 2007. Disponível em: https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199262120.003.0010. Acesso em: 11 abr. 2025.

LA BUA, G. Homo novus and nobilis: Cicero and the formation of the "modern" aristocracy. In: BERNO, F. R.; LA BUA, G. (Ed.), *Portraying Cicero in Literature, Culture, and Politics: From Ancient to Modern Times*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2022. p. 103-18. Disponível em: https://doi.org/10.1515/9783110748703-008. Acesso em: 15 abr. 2025.

LANGLANDS, R. *Exemplary ethics in ancient Rome*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2018.

LEITE, L. R. A *Farsália*, de Lucano, como obra historiográfica. *ArtCultura*, v. 21, n. 38, 2019, p. 59-72. Disponível em: https://doi.org/10.14393/artc-v21-n38-2019-50159. Acesso em: 12 abr. 2025.

LOPES, M. J. F. De princeps optimus a occultum pectus: a construção do perfil de Tibério, nas palavras de Veleio Patérculo e Tácito. *In*: SOARES, C.; BRANDÃO, J. L.; CARVALHO, P. C. (Coords.). *História Antiga: Relações Interdisciplinares. Fontes, Artes, Filosofia, Política, Religião e Receção*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. p. 113-45. Disponível em: https://hdl.handle.net/10316.2/44721. Acesso em: 15 abr. 2025.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SÁNCHEZ MANZANO, M. A. Introducción y notas. *In*: VELEYO PATÉRCULO. *História Romana*. Madrid: Gredos, 2001. p. 7-41.

STARR, R. J. Velleius' Literary Techniques in the Organization of His History. *Transactions of the American Philological Association*,
v. 110, 1980, p. 287-301. Disponível em: https://doi.org/10.2307/284223. Acesso em: 10 abr. 2025.

STARR, R. J. The Scope and Genre of Velleius' History. *The Classical*
Quarterly, v. 31, n. 1, 1981, 162-74. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/638468. Acesso em: 10 abr. 2025.

SUETÔNIO. A vida do Divino Augusto. Tradução de Matheus Trevizam e Paulo S. Vasconcellos. *In*: SUETÔNIO; AUGUSTO. *A vida e os feitos do Divino Augusto*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 9-115.

VELLEIUS PATERCULUS, C. *Historiae romanae libris duobus quae supersunt*. Edição de C. Stegmann de Pritzwald. 2. ed. Stuttgart: Teubner, 1965.


Comênio
Periférico
Oculta
Entre
Ponte
Saberes
Vezes
Diversos
Quatro

Comênio, quatro vezes periférico, mas ponte oculta entre diversos saberes

(Comenius, cuatro veces periférico, pero puente oculto entre diversos saberes)

Luiz Fernando Dias Pita

Introdução

Começo com um dado aparentemente distante do tema anunciado pelo título, mas estou certo de que logo o leitor perceberá a interação entre ambos. Trata-se do que é interessante, e também curioso, notar que, até o final do século XVIII, diversos mapas da Europa indicavam os Pirineus como sua fronteira natural com a África. Desta forma, segundo esses mapas, a Península Ibérica era considerada uma região africana. E tal ideia era reforçada por vários escritores europeus que visitaram aqueles países ainda durante o século XIX, que sempre realçavam as semelhanças entre as populações do sul da península com as do norte da África, principalmente Marrocos e Argélia.

Tal demarcação das fronteiras europeias permitem criar um esboço segundo o qual, na prática, a Europa se reduz a quatro países: Inglaterra, França, Alemanha e Itália. E mesmo os dois últimos são tolerados um tanto a

contragosto: o primeiro, devido ao poder da sua economia; o segundo, por causa de seu passado glorioso. Estes quatro países constituem o "núcleo-duro" da margem europeia do chamado "Ocidente"[1], núcleo do qual fariam parte, embora sem a mesma importância, as nações do Benelux e, em certa medida, a Escandinávia. Evidentemente, um dos efeitos dessa demarcação foi condenar, pelo menos durante os últimos dois séculos, o resto da Europa a uma condição apenas periférica: e só fatos realmente extraordinários ali acontecidos puderam ser (re)conhecidos no "eurocentro" [2].

No entanto, o desenvolvimento do nosso mundo durante os últimos vinte anos mostra a consolidação de um novo mundo multipolar, no qual o "Ocidente" já não é a única parte dominante do nosso planeta, e nem mesmo a mais rica. O que, entre vários outros fatores, conduz certamente a uma nova (re)escrita da História como um todo, e de várias histórias em particular, como, por exemplo, a das artes, das ciências, da cultura, da religião etc., em que a participação/contribuição de todas as partes do mundo deve ser reequacionada, visando a um maior equilíbrio. No caso europeu, isto requer primeiro uma releitura e uma análise sucessiva das contribuições daquelas periferias até agora "solenemente

[1] Outras fronteiras seriam: EUA e Canadá; Austrália e Nova Zelândia; e, em razão dos sistemas econômicos, Japão e Coreia do Sul.

[2] Preferi usar esta expressão, pois "eurocentrismo" não corresponde ria à verdade, em razão da já demonstrada grande porção de regiões europeias que acabam excluídas.

negligenciadas": a Península Ibérica, os Balcãs, o Cáucaso e a Europa do Leste em geral.

Não devemos nos queixar: isto irá certamente acrescentar mais detalhes à historiografia da produção cultural europeia, preencher vazios e lacunas na interpretação dessa mesma produção, ao mesmo tempo em que, reequilibrando o percentual de cada país na formação de um todo europeu, acabará também por arejar a atmosfera universitária, que poderá se abrir a novos conhecimentos e epistemologias, provenientes não só daquela Europa "periférica", mas também de várias partes do mundo.

Uma das transformações mais rápidas nesse panorama será um redesenho das fronteiras tradicionais entre os vários campos do conhecimento segundo os quais foram construídos os círculos acadêmicos (que seguem o modelo eurocêntrico): o estabelecimento de novas, mas ao mesmo tempo mais fluidas, fronteiras interdisciplinares, que conduzam a uma "setorização" menos rigorosa do conhecimento [3], o que por sua vez alimentará o estabelecimento de uma verdadeira transdisciplinaridade dentro de vários departamentos. E, no caso específico das Ciências da Linguagem (e suas subdisciplinas internas), não é difícil inferir que esta será uma das áreas mais afetadas

[3] Dois exemplos simples: Por que Agronomia é considerada um ramo da Engenharia, ao invés das Ciências da Vida? Ou ainda: enquanto a Psiquiatria é parte da Medicina, a Psicologia é uma Ciência Humana, e a psicanálise nem é seriamente considerada como ciência.

por este tsunami epistemológico. Vamos examinar o porquê.

Uma vez que questões linguísticas já se encontram nos antigos gregos e romanos, a História da Linguística é, até agora, contada a partir de um ponto de vista exclusivamente eurocêntrico: desde a Idade Antiga, passando por toda a Idade Média, Renascimento e Era Moderna, o que vimos estudando, é, de fato, uma sucessão de propostas e teorias linguísticas formuladas por europeus das regiões que compõem o que chamei de "núcleo-duro"; sem jamais levar em conta, entre outros, os habitantes do Médio e Extremo Oriente que se dedicaram, nos mesmos períodos, aos mesmos debates[4]. Geralmente analisadas segundo critérios puramente filosóficos, essas discussões linguísticas, porém, quase nunca correspondiam às demandas científicas simultâneas.

Isto nos explica por que o *Curso de Linguística Geral* - escrito por (alunos de) Ferdinand de Saussure e publicado há apenas cerca de 110 anos – é tradicionalmente considerado a primeira "codificação científica" da Linguística; que, deste modo, torna-se talvez a mais jovem das chamadas "Ciências Humanas". Nascida, aliás, com uma dupla função: enquanto na Europa se voltou para a descrição e análise das mais diversas questões linguísticas; na América do Norte tornou-se um subdepartamento de

[4] Exceção feita ao indiano Pānini, cujas obras são, porém, apresentadas em notas de rodapé em livros sobre o assunto. Um caso que, de fato, parece sobretudo tratar da "exceção que confirma a regra".

Antropologia, dedicando-se ao registro de línguas indígenas (quase sempre em vias de desaparecimento).

É claro que, sendo uma ciência jovem, ninguém pode proclamar que sua história já esteja escrita de modo definitivo: mesmo que já existam alguns "clássicos" sobre o assunto, é fácil concluir que ainda não se decorreu tempo histórico suficiente para que haja uma verdadeira consolidação de ideias e atitudes. Entretanto, mesmo esse pouco tempo já nos permite perceber, nessa história, alguns "vazios" e "incompletudes". E estes vazios e incompletudes tornam-se mais importantes à medida em que (não) permitem o estabelecimento de fronteiras ou intersecções mais realistas entre subdisciplinas linguísticas - entre elas a Interlinguística - ou ainda uma descoberta mais completa da própria história da Linguística.

Em relação a esta situação, deve ser dito imediatamente que a culpa não é certamente dos linguistas (afinal, não são/somos historiadores). Mas temos o direito de afirmar que, atualmente, não é possível preencher esses vazios sem uma abordagem séria, revisitando e colaborando com outras ciências e disciplinas, e que, em alguns casos, essa busca nos levará ao (re)encontro de intelectuais que vivem, ou viveram, na periferia da Europa, permitindo-nos não apenas o resgate de suas obras, mas também sua realocação dentro de um contexto mais amplo da produção de conhecimento.

Quatro vezes periférico

Um dos pensadores cujos trabalhos, reanalisados, podem oferecer muitas informações novas sobre diversas ciências – incluindo-se aí a Linguística e a Interlinguística - é Jan Amos Komenský, mais conhecido como Johannes Amos Comenĭus, versão latinizada de seu nome, ou ainda como Comênio, porque, obviamente, não poderiam faltam nomes com os quais chamar um homem quatro vezes periférico.

Tendo nascido em 1592, na cidade de Nivnice, na Morávia, então parte do Reino da Boêmia, por sua vez governado pelo Sacro Império Romano-Germânico, percebe-se imediatamente que Comênio vem de uma região periférica de um reino periférico governado por um império multicultural, que, embora ainda poderoso, já havia perdido muito de seu poder, devido à sua economia semifeudal. Se em vários pontos da Europa já se via a ascensão de uma burguesia urbana como classe social, a Morávia ainda vivia longe de todas as inovações dela decorrentes e era quase um brinquedo nas mãos de uma nobreza que, no início do século XVII, vacilava entre a obediência à religião imperial (católica romana) ou a adesão às igrejas reformistas (protestantes) que se espalharam depois de Lutero.

Essa disputa, porém, apenas aprofundou outra, que já existia muito antes de Comênio. Mesmo antes de Lutero, a

Boêmia[5] foi território de uma das forças mais resistentes à Igreja Católica. Ainda no século XV, Jan Hus (1373-1415) fundou uma nova igreja, que, em certa medida, antecipava as queixas luteranas contra Roma. Os sermões de Hus serviram de base para a criação de um novo grupo religioso, conhecido como *União Fraterna* [6], do qual Comênio se tornou bispo no século XVII, pouco antes de, devido a uma rebelião nacional em 1620, a maioria dos membros daquela igreja serem mortos pelas tropas do imperador austríaco Fernando II.

Consequência adicional da proibição de sua igreja, Comênio tornou-se relutantemente o *último* bispo ordenado pela União Fraterna, e viveu grande parte da sua vida no exílio, em várias regiões do Sacro Império Romano-Germânico. Tal é a segunda condição periférica de Comênio: sacerdote de uma igreja desaparecida, perseguido e forçado a unir-se a outra[7] (com a qual, no entanto, manteve algumas disputas teológicas).

Se a sua ascendência tcheco-morávia foi a sua primeira condição periférica, e a segunda delas foi a sua religião, a terceira é um derivado direto de ambas: tendo o tcheco como língua nativa, Comênio pertencia a uma língua minoritária, pouco conhecida - e, portanto, também

---

[5] Região que compreende as antigas Boêmia propriamente dita e a Morávia, equivalente hoje à República Tcheca.

[6] Conhecida em latim como *Vnitas Fratrum*, em tcheco como *Jednota bratrská*.

[7] Sem quaisquer condições para sua existência, a União Fraterna finalmente fundiu-se à Igreja Luterana.

periférica - não apenas dentro do Império, mas também em toda a Europa Ocidental.

Neste ponto podemos parar um pouco e traçar alguns paralelos entre Comênio e outro pensador, também da Europa Oriental, o linguista polonês Ludwik Lejzer Zamenhof, criador do esperanto: ambos vieram de famílias minoritárias em impérios muito maiores, e ambos tiveram que aprender várias línguas para serem mais bem educados: se, em graus variados, Zamenhof aprendeu russo, polonês, lituano e hebraico; Comênio teve, ao longo da vida, que aprender bem pelo menos mais duas línguas: o alemão, a língua do Império, e o latim, a língua cultural de toda a Europa da época e na qual escreveu a maior parte da sua obra[8]. E como morou em Londres e Amsterdã, acredita-se que também tenha aprendido holandês e um pouco de inglês.

Portanto, trata-se de intelectuais que desde cedo sofreram com as questões linguísticas e decidiram enfrentá-las, cada um à sua maneira: se Zamenhof o fez criando o esperanto, Comênio se dedicou à reformulação de todo o sistema educativo, o que resultou na criação de uma vertente pedagógica completamente nova, e chega mesmo a propor uma reorganização hierárquica completamente nova dos vários campos do

[8] Isso esclarece a razão de, por falta de boas traduções para línguas modernas, grande parte da produção intelectual de Comênio continue desconhecida de nossos contemporâneos: mesmo a primeira antologia de suas obras, organizada no início do século XX, manteve esses textos na língua original.

conhecimento[9], uma tarefa que não chegou a concluir. Comênio foi também um dos primeiros a lançar a ideia de uma nova língua artificial; que, sendo mais lógica e fácil de aprender, não apenas substituiria o latim, mas se tornaria um verdadeiro meio de comunicação interpessoal (de massa). Isso – creio eu – é suficiente para que os esperantistas vejam Comênio como uma das referências da ideologia segundo a qual Zamenhof criaria o esperanto[10].

Mas os paralelos não terminam aqui: ambos, cada um na sua religião, pertenciam a minorias: Comênio, como visto, a uma minoria protestante com influência apenas regional; Zamenhof, segundo estudos apresentados por Aleksander Korzhenkov [11], a uma minoria judaica progressista (os *litvaks*) que só se tornaria relativamente numerosa na região que compreende, hoje, a Lituânia. Certamente o fato de ambos pertencerem a minorias religiosas influenciou suas trajetórias, porque os fez pensar nas suas condições de vida e em como mudá-las.

A quarta e última condição periférica de Comênio resulta da sua condição religiosa: ao contrário de

---

[9] Com relação a isso, percebem-se também várias similaridades entre algumas ideias de Comênio e as do filósofo francês Augusto Comte (1798-1857), fundador do Positivismo, que é ao mesmo tempo uma religião e uma escola filosófica.

[10] Embora, lamentavelmente, não saibamos se alguma vez Zamenhof foi leitor das obras de Comênio.

[11] Veja KORĴENKOV, Aleksander *Homarano* – vivo, verkoj kaj ideoj de d-ro L. L. Zamenhof. 2 ed., Kaliningrado: Sezonoj, 2011 (Serio Scio, 08).

Zamenhof, que nunca teve que se exilar e pouco se movimentou durante a sua vida, Comênio foi forçado a fugir e exilar-se em vários países europeus, portanto também teve que ganhar a vida profissional como pastor, professor, escritor e até astrônomo e matemático. Esta diversidade de ocupações e seus frequentes deslocamentos nos permitem compreender por que ele se voltou para os problemas educativos e construiu o seu trabalho em torno deles, enquanto Zamenhof conseguia concentrar-se num único problema, proposto, mais ou menos dois séculos antes, por Comênio.

O somatório dessas quatro condições periféricas resulta numa produção intelectual muito interessante, cuja análise, segundo os pontos de vista da Linguística, da Interlinguística, da Pedagogia da Linguagem e mesmo da Filosofia, parece ainda longe de se esgotar. Acredito que é necessário reler e trazer novamente à discussão os textos de Comênio - especialmente aqueles em língua latina - a partir dos quais certamente se pode compor um quadro mais preciso de suas ideias e compreender com maior precisão suas propostas sobre os temas acima mencionados. E, também, claro, conhecer com maior exatidão o próprio desenvolvimento dessas ciências, preenchendo, com sorte, alguns dos "vazios" e "incompletudes" existentes.

Ao mesmo tempo, e por causa do desenvolvimento acima mencionado, o objetivo será repensar o papel da "periferia" da Europa na construção de ideias que, mais tarde, se tornarão mundialmente famosas devido à sua

aceitação pelo "eurocentro". Através disto, creio, poderemos contribuir de fato para uma interpretação mais completa e relevante do entrelaçamento de conhecimentos e das conexões entre estas ideias e as suas respectivas influências em novas disciplinas, quer diretamente derivadas delas, quer, através de desenvolvimentos em paralelo, a elas misturados. O passo inicial desta trajetória é, através da própria biografia de Comênio, traçar um painel de suas obras e da evolução de seu pensamento, e tal é o propósito deste artigo.

A princípio, basta ler algumas páginas de qualquer das suas obras para que se compreenda o papel de Comênio no estabelecimento da pedagogia moderna. Contudo, essas mesmas obras nada nos dizem sobre a atmosfera intelectual em que um homem como ele pôde apresentar suas ideias, ou ainda sobre suas motivações para apresentá-las. E como acredito que nenhum ser humano pode ser separado do seu próprio tempo e lugar, a compreensão destes fatos torna-se absolutamente necessária para que se possa interpretar adequadamente o pensamento comeniano. Portanto, cumpre investigar algo sobre a época em que Comênio viveu, para que, em paralelo, possamos compreender melhor sua obra. E a sua foi uma época de crises.

Desde cerca de duzentos anos antes de seu nascimento, a Europa vivia uma crise até certo ponto espiritual: se a invenção da imprensa por Gutenberg havia acelerado a difusão das Sagradas Escrituras, isso também permitiu às pessoas instruídas perceberem que muito do

que era pregado pela Igreja Católica Romana não encontrava qualquer apoio nos textos sagrados. Ou, mais importante ainda, havia casos em que as Escrituras pregavam o *oposto* do que a Igreja praticava, especialmente em relação à cobrança de impostos para apoiar a luxuosa estrutura eclesial do alto clero, cujo comportamento pessoal não era, de modo algum, compatível com os valores cristãos. Entretanto, nesse mesmo período, quer por inabilidade política e/ou diplomática, quer por excessiva confiança no seu próprio poder, a Igreja Católica Romana já não conseguia responder satisfatoriamente às críticas feitas por pessoas, geralmente bem-intencionadas, que, tendo acabado de tomar conhecimento do desvios da instituição, queriam sobretudo restituir-lhe a "pureza" original. A Igreja tampouco oferecia respostas às questões gerais de um mundo que, aos poucos, abandonava a cosmovisão medieval que descrevia o mundo segundo a releitura de Aristóteles por S. Tomás de Aquino: isto é, estável e imutável.

Obviamente, tal situação perturbou a Igreja, mas esta simplesmente não reagiu às novas exigências e questionamentos - que acabariam dando origem à Reforma Protestante - o que, por sua vez, dividiu toda a Europa não só religiosa, mas politicamente – uma vez que muitas pessoas usaram a Reforma como um incentivo para recalcular a influência dos poderes reais e imperiais na sua vida econômica e nacional; e tudo isso influenciou diretamente o pensamento de Comênio. Isso porque,

dentro do Sacro Império, a Boêmia, como vimos, já era um terreno fértil para a reforma religiosa, semeada há já um século pelos hussitas. Rapidamente, diversas regiões daquele país adeririam à fé protestante, dando origem a diversas seitas, entre as quais a União Fraterna à qual Comênio pertencia – e que, entre outras coisas, apoiava uma maior autonomia da Boêmia dentro do império dos Habsburgos.

O próprio sucesso da Reforma em várias partes da Europa acabaria, contudo, por conduzir a um novo desafio: toda a produção intelectual, científica e artística que existia até então fora construída a partir da cosmovisão católica. Como então romper os laços com a Igreja Romana e ao mesmo tempo reestruturar, desta vez em bases protestantes, essas áreas do conhecimento? Romper completamente com o passado e descartá-lo integralmente, como sugeriu Calvino? Selecionar e usar o que ainda era válido, como Lutero? No período da Contrarreforma (isto é, depois de 1570), esta questão tornou-se ainda mais importante, porque, mesmo que não fosse mais necessário que os intelectuais protestantes se dessem a conhecer e apresentassem novas soluções para tais questões, a lentidão com que o faziam era, por si mesma, um problema sério para a nova fé, tanto mais porque os católicos tinham respostas - talvez já não adequadas, mas ainda assim respostas) para esse problema. E isso criou um ambiente propício para que Comênio surgisse e preenchesse esse espaço, mas se, para entendermos esse processo, temos que observar alguns

fatos de sua biografia, é oportuno, antes de fazê-lo, analisar rapidamente como era o sistema educacional na Europa na época.

O sistema de ensino então difundido na Europa ainda era fundamentalmente baseado no modelo de cátedra instaurado por Hugo de São Vítor (1096-1141). Este modelo era dividido em dois ciclos de estudos: *triuĭum* (gramática, dialética e retórica – ensinadas sempre em latim, claro) e *quadriuĭum* (aritmética, geometria, astronomia e música), o que acabava por preparar os alunos para exercerem papéis sociais nas classes dominantes, nobreza e clero, especialmente). Porém, ao contrário das palavras de Sêneca, que dizia "*non scholae, sed uitae discimus*" [12], esse modelo fez muito pouco para preparar as pessoas para as questões da vida cotidiana. Uma vez que a Reforma Protestante apresentava uma relação simbiótica com a ascensão da burguesia urbana, formada por pequenos profissionais, artesãos etc., e um grupo de pequenos proprietários rurais para os quais acesso à educação significava não só a ruptura com o passado católico, visto como obscurantista, mas também uma imediata ascensão social, era necessário que a educação abraçasse novos paradigmas e práticas, para satisfazer essa necessidade. Desse modo, embora houvesse uma questão intelectual em voga, a resposta dada por Comênio foi além, posto que também respondia a uma nova realidade social.

[12] Em latim: "não aprendemos para a escola, mas para a vida".

Nascido em 1592, Comênio só iniciou a vida escolar em 1608[13], quando começou a aprender latim, após o que estudou nas universidades de Herborn e Heidelberg. Em 1616, pouco antes de ser consagrado sacerdote da União Fraterna, regressou a Nivníce e tornou-se professor municipal.

Pode-se crer que daí surgiram os primeiros contrastes que certamente afetaram o seu zelo pedagógico: começar a estudar numa idade em que a maioria dos jovens já haviam concluído a educação básica e, se necessário, estavam trabalhando. Depois, o contraste entre a educação de elite à qual tivera acesso em importantes centros de ensino alemães[14] - e as reais necessidades de seus alunos, em uma escola local de sua pequena cidade natal.

Esses fatores já me parecem suficientes para que uma pessoa sensível às necessidades do povo não apenas perceba a distância entre os estudos acadêmicos e aquilo que os filhos da classe burguesa e trabalhadora realmente precisavam receber: uma educação ao mesmo tempo menos "conteudista" e mais pragmática, aplicável à vida pessoal e profissional.

[13] Ou seja, quando já estava com 16 anos!

[14] Onde ele, um falante de tcheco, tinha que usar alemão para as tarefas diárias, e latim para acompanhar as aulas.

O pedagogo

Assim, os primeiros anos de atividade pedagógica de Comênio coincidem com a época em que as exigências de respostas protestantes às questões intelectuais se tornaram mais agudas - juntamente com o início daquele complexo conflito político-militar agora conhecido como a *Guerra dos Trinta Anos* (1618-48). Em Fulnek Comênio observou muito da realidade escolar e escreveu ali seus primeiros textos, como o *Labirinto do mundo e paraíso do coração* (1623)[15], hoje considerado um clássico da literatura tcheca. Infelizmente para ele, Fulnek foi invadida por soldados espanhóis, que queimaram a cidade, sua casa, e muitos de seus manuscritos. Em seguida, uma epidemia de peste mata sua esposa e seus dois filhos. Finalmente, em meio a tudo isso, Comênio foi perseguido por causa do seu sacerdócio na União Fraterna.

Todavia, mesmo durante várias fugas e esconderijos, publicou em 1627 sua *Česká didaktika* (*Didática tcheca*), onde expôs os princípios básicos do que ele considera os fundamentos de uma pedagogia completamente nova. No entanto, juntamente com a sua nova esposa e os últimos membros da União Fraterna, em 1628 ele finalmente se exilou na cidade polonesa de Leszno, onde trabalhará como administrador da escola local e ensinará latim.

[15] Em tcheco, *Labyrint světa a ráj srdce* (Embora escrita em 1623, a edição desta obra somente ocorreria em 1631).

Um novo período de sua vida começa em Leszno, e lá ele desfruta de tranquilidade suficiente para preparar as obras que o tornariam famoso para além das fronteiras de sua língua nativa: *Didactĭca Magna* (A Grande Didática) e *Ianŭa Lingŭarum Reserata Aŭrĕa* (A dourada porta das línguas aberta), ambos publicados em 1631.

Didactĭca Magna é a versão latinizada e expandida de *Česká didaktika*. Através da sua latinização, Comênio expôs dois fatos importantes: a) que ele, ao contrário dos protestantes mais antirromanos, não queria uma ruptura total com a tradição europeia até então existente: exemplo disso foi a própria latinização do texto, ou seja, o uso de uma língua que então era cada vez mais frequentemente identificada com a Igreja Católica; e b), demonstrava que, mesmo quando era imperativo romper com a tradição, não era necessário reconstruir totalmente o sistema educativo: bastava conceder, dentro dele, novos lugares, papéis e significados a tudo que já era utilizado pela intelectualidade europeia - mas mais especificamente à nascente intelectualidade protestante.

Mas não é só essa a importância dessa obra: nela foram, pela primeira vez, apresentadas em conjunto, ideias que, ainda hoje, parecem modernas: que todo o sistema educativo deveria ser *universal*, *público* e *gratuito*[16]. Apresenta também a divisão dos anos escolares em *ciclos* baseados na idade do educando e com objetivos específicos: 1) *escola familiar* (até

[16] Atenção à expressão "em conjunto", pois muitas dessas ideias já haviam sido propostas antes, porém de forma isolada.

6 anos), em que os pais dão à criança lições básicas sobre o mundo; 2) *escola geral* (7 a 12 anos), visando à educação básica e moral para formar o caráter do futuro cidadão e cristão; 3) *escola latina* (13-18 anos), em que se aprendem línguas estrangeiras e artes liberais, visando à profissionalização dos jovens, e, por fim como finalização do processo a, 4), *escola acadêmica* (19-24 anos), semelhante a uma universidade, mas na qual se prevê que o jovem deverá viajar por um tempo para o exterior[17]. É óbvio que, com algumas adaptações, este sistema ainda existe na maioria dos países, mesmo naqueles onde a educação não seja obrigatória ou gratuita.

Comênio também exigia que o ensino fosse *fácil*, *interessante*, *conciso*, *rápido* e *significativo*, sempre *eficaz* e relevantemente *útil* na vida prática. Paralelamente, esse ensino deve resultar em pessoas sensatas, sensíveis e benevolentes, criando pessoas espiritual e moralmente perfeitas. Comênio expõe também as qualidades pessoais e morais que cada professor deve apresentar e os valores que deve defender, em cada nível: essas qualidades e valores foram exigidos de todos os professores, em alguns casos até a primeira metade do século XX[18].

---

[17] Na verdade, esta divisão já existia desde o fim da Idade Média, mas sem uma divisão rigorosa dos ciclos, nem uma clara distinção dos objetivos a se alcançar em cada fase.

[18] O que, lamentavelmente fez com que, em diversos casos, essa categoria profissional se tornasse agente do conservadorismo, em vez de agir em prol do progresso social.

Um dos resultados do rápido sucesso da *Didactĭca Magna* – além de catapultar o nome de Comênio, inicialmente em toda a Europa, e depois na América e na Ásia – foi o estabelecimento de bases do ensino: como resultado de suas observações e testes, Comênio propôs teses, ideias, ideários e um ideal que se tornou a base da Pedagogia como um ramo moderno da ciência. Poderíamos continuar a falar da *Didactĭca Magna*, no entanto, um exame mais aprofundado dessa obra postularia um artigo inteiro, o que ultrapassaria nossos limites e objetivos. Passemos, portanto, a falar um pouco sobre *Ianŭa Lingŭarum reserata aŭrĕa*, e a partir de agora focar um pouco na pedagogia linguística específica.

O professor de latim

O leitor certamente já terá estudado uma ou mais línguas estrangeiras, e decerto encontrou materiais didáticos com títulos como "*As mil primeiras palavras da língua X*", ou então "*Aprenda a língua X através de diálogos*", etc. Hoje corriqueiras, e até mal-vistas no panorama do ensino de idiomas, o fato é que todas as obras desse tipo são herdeiras diretas de *Ianŭa Lingŭarum reserata aŭrĕa*, obra na qual Comênio reuniu 1000(!) grupos de frases, por meio das quais apresenta todo o vocabulário que considerou necessário para que qualquer aluno pudesse adquirir um nível expressivo na língua latina. Na obra, cada grupo de frases – organizado de acordo com a proximidade semântica naquele vocabulário –, foi apresentado de acordo com o grau de

dificuldade, e ainda: foram acompanhados de versões em alemão e tcheco, que mostraram quais grupos de pessoas eram os principais alvos daquele trabalho. Anos depois, surgiriam duas novas partes para esse material, chamadas *Vestibŭlum* (Vestíbulo) e *Atrĭum* (Sala), com as quais Comênio apresentou não só o dicionário, mas também toda a gramática do latim.

É claro que esse trabalho não visava, pelo menos não explicitamente, à criação de círculos de conversação ou algo do tipo, mas sim à aquisição de vocabulário para leitura de textos e acesso às obras mais importantes das mais díspares disciplinas, até então invariavelmente publicadas em latim. Apesar disso, nada impedia que mesmo algum professor tentasse utilizá-lo para ensinar aos seus alunos um novo vocabulário na língua de Virgílio.

Imagino que tudo já esteja claro: *Ianŭa Lingŭarum reserata aŭrĕa* inaugurou uma estratégia completamente nova de aprendizagem de línguas, que foi utilizada para o ensino até meados do século XX, quando, impulsionada pelas novas tecnologias de ensino, as habilidades de fala adquiriram um papel fundamental na indústria de cursos de idiomas.

Tendo apresentado suas ideias sobre pedagogia geral e uma sequência de materiais sobre ensino de línguas que garantiam aos alunos o acesso à totalidade do conhecimento até então produzido na Europa, Comênio logo se tornaria famoso nos círculos intelectuais, sendo convidado a se apresentar e a instalar, em várias regiões daquele continente, sistemas educativos modelados a partir de suas ideias. Isso, no entanto, forçou-o a enfrentar

não apenas disputas intelectuais, mas também disputas políticas entre a nobreza, os cleros católico e protestante, a burguesia rica e, finalmente, a massa popular pobre; que foi de fato o primeiro grupo-alvo de Comênio e aquele que, tanto então quanto agora, mais pode desenvolver-se socialmente através do acesso à educação.

Portanto, fica evidente que, através dessas duas primeiras obras, Comênio não apenas estabeleceu as bases científicas da pedagogia, mas proporcionou também um grande desenvolvimento ao ensino de línguas: destacou-se ainda como um dos primeiros, senão o primeiro, intelectual protestante da Europa, oriundo, além disso, de um povo eslavo, uma etnia não muito (re)conhecida na Europa Ocidental. Ele também apresentou uma solução para a questão realmente importante de como os protestantes deveriam abordar a herança latina - geralmente associada à Igreja Católica Romana - e essa solução era: tal herança deveria ser usada respeitosa, mas não cegamente, porque ela não era propriedade exclusiva de uma religião, mas de toda a humanidade.

Como dissemos antes, no ano de 1631 foram publicadas tanto a *Didactica Magna* quanto a *Ianŭa Linguarum* e, o sucesso dessas obras, além de fama, fez com que fosse promovido a diretor da escola de Leszno, e ainda recebesse uma bolsa do conde local. Graças a isso, Comênio pôde gozar de reconhecimento e tranquilidade suficientes para, enfim, dedicar-se plenamente ao trabalho intelectual, mostram duas de suas diferentes faces: o pesquisador e filósofo, conseguindo, nos anos

imediatamente seguintes, escrever vários textos, majoritariamente em latim, com os quais pretendia ensinar os seus alunos a praticar aquela língua. Tratava-se geralmente de esquetes teatrais, cujos diálogos eram ao mesmo tempo modelos de linguagem e fonte de instrução moral. (Muitos desses textos, hoje esquecidos, estão nas prateleiras, aguardando republicação e tradução).

A fama de Comênio também fez com que vários intelectuais lhe escrevessem, e ele começa a corresponder-se com várias das mentes mais brilhantes da época. E isso certamente enriqueceu sua visão de mundo e suas ideias. Entre os seus correspondentes estavam pessoas como Marin Mersenne, George Dalgarno, John Wilkins e Athanasius Kircher, cardeal e secretário de vários papas, o que por si só indicava que, para intelectuais desse nível, não existiam barreiras religiosas que proibissem o diálogo.

É lamentável que esta correspondência não tenha sobrevivido ao tempo, porque certamente não só explicaria muito sobre as revoluções intelectuais do século XVII, mas também revelariam que ideias de fato nasceram de quais mentes. Contudo, pelo menos dois destes correspondentes destacaram-se pelo papel mediador que desempenharam na vida de Comênio: os estudiosos britânicos George e Samuel Hartlib, que difundiram seu pensamento na Grã-Bretanha, e que, ao mesmo tempo, apresentaram-lhe as obras e pensamentos do recentemente falecido Sir Francis Bacon (1561-1626). Como as ideias de Bacon eram compatíveis com as de Comênio, e sua forma de pensar foi em certa medida

influenciada por seu contato com elas, é necessário falar um pouco a respeito.

Cientista, filósofo e alquimista, Bacon escreveu *Nouum Organum* (1620), no qual não apenas enterrou a visão de mundo aristotélica modelada a partir de S. Tomás de Aquino, mas também discutiu os objetivos da Educação. Bacon não acreditava de forma alguma em conhecimentos que não fossem úteis para melhorar as condições de vida do homem, nem em conhecimentos desvinculados da vida prática ou da economia. Portanto, ele também não acreditava que o conhecimento e o ensino deveriam ser reservados a pequenos grupos de pessoas, e que, pelo contrário, deveriam ser levados às camadas populares. Para Bacon, o conhecimento apenas contemplativo, de pesquisa ou teórico, sem resultados práticos, não tem valor por si só[19].

O contato com as ideias de Bacon certamente fez Comênio pensar: se a *Didactica Magna* ensinava *como* ensinar, porque destacava o papel da metodologia em todo o processo de ensino, e *quando* ensinar, pois propunha uma divisão etária dos níveis de ensino; ela, porém, não definia com clareza *o que* deveria ser ensinado, nem a *quem*, nem *porque*, nem *para que* alguém deveria se

[19] Devo ressaltar, porém, que Bacon jamais disse que conhecimento algum seria "inútil", como se costume dizer atualmente. É o conhecimento como um todo, e não algum conhecimento específico que deve ajustar-se às necessidades humanas; pois, evidentemente, há diversos saberes que, isolados, podem parecer inúteis, mas que, oferecem subsídios para pesquisas e descobertas de grande valor para a humanidade.

dedicar ao ensino. Responder a essas perguntas tornou-se, a partir de então, algo prioritário para Comênio.

Foi fácil responder o *quem* e o *porquê*: *todos* devem ser ensinados, porque tanto o próprio homem necessita de ensino como a sociedade o exige, para que todos se tornem um elemento produtivo dela e nela. Mas não era tão fácil responder ao "*o que*" nem ao "*para que*", uma vez que essas respostas certamente exigiriam a reformulação de sua própria didática. Se, segundo o modelo traçado na *Didática Magna*, a escola latina visava à profissionalização dos alunos; graças à influência de Bacon, não apenas os cursos "avançados" passaram a ser o alvo: era preciso também descobrir como ensinar novos carpinteiros e pedreiros, sapateiros e alfaiates. E fazê-lo à velocidade exigida por um mundo que atravessa uma Revolução Comercial, e no qual também já se sentia o germinar de uma nova revolução, agora "Industrial", que, como se sabe, mudaria a arquitetura social de toda a Europa.

Essas duas revoluções exigiam que se formasse um grande número de artesãos, sem que se levasse o tempo extremamente lento das antigas guildas medievais. Tornou-se, portanto, uma questão imperiosa incluir, na escola latina, o que hoje se conhece como "educação profissional". Como se viu, a nova demanda por uma formação acelerada modificou completamente o papel do latim; se, até então, o latim funcionava como meio de acesso a *todo* o conhecimento disponível em livro; ele agora se tornava uma verdadeira barreira ao ensino profissional, especialmente porque a sua aprendizagem –

que, entre outras coisas, implica memorizar suas conjugações irregulares e uma gramática cheia de exceções[20] – exigia dos estudantes quase o mesmo tempo disponível para a aprendizagem da profissão em si.

A necessidade de profissionalizar os jovens fez com que Comênio realocasse o latim, colocando-o agora como a língua mais importante para o ensino universitário, principalmente no campo das ciências, posto que, nesse nível, a busca por uma língua que - atuando como acelerante da divulgação de conhecimento - possibilitasse a mútua compreensão entre estudantes europeus era uma necessidade mais forte do que a necessidade econômica de preparar novos profissionais.

Nesse ínterim, Comênio recebe da Inglaterra uma proposta irrecusável: o parlamento inglês o convidou a fundar, naquele país, um colégio no qual ele poderia aplicar todas as suas ideias pedagógicas e filosóficas, entre elas a *Pansophia* [21], que, num primeiro momento, objetivava unificar, numa série de livros, a totalidade do conhecimento humano, precedendo assim, em quase um século, os enciclopedistas franceses.

---

[20] E o mais grave: a falta de um vocabulário moderno, capaz de dar conta de uma nova e mais complexa realidade de um sistema político e econômico em mutação.

[21] Termo formado a partir do grego e que significa "o conhecimento total, ou pleno".

O filósofo da educação

Comênio chega a Londres no ano de 1641 e dá diversas palestras na *Royal Society*. Durante aquele ano, e no seguinte, ele escreve sua primeira obra sobre aquilo que chamaria de "escola acadêmica": *Via Lucis uestigata et uestiganda* (*O caminho da luz, que se segue e se deve seguir*). Além de diversas ideias sobre o papel e função do conhecimento para os homens de todas as classes sociais, e da repetição de algumas ideias apresentadas anteriormente na *Didactïca Magna*, é nessa obra que Comênio esboça uma escola-modelo, aberta a todos segundo suas capacidades, e na qual cada um poderia, através uma rede colaborativa, não apenas instruir-se e instruir, mas também, à luz da Ciência, pesquisar e escrever. Este é, evidentemente, o modelo sobre o qual as modernas universidades no Ocidente se baseiam.

Além do fato de que, nessa obra, Comênio propõe o uso do latim como língua internacional, devemos observar que ele também aponta alguns problemas para a execução dessa proposta; segundo o autor: *a)*, uma língua internacional deve poder ser aprendida com facilidade e rapidez; *b)*, deve poder ser compreendida por todos, e *c)*, deve ser extremamente precisa em suas definições, evitando sinônimos, interpretações vagas, erros de interpretação, dubiedades etc. Ele conclui afirmando que o uso deva ser provisório, enquanto uma nova língua,

artificial, não tiver sido criada[22]. Perceba-se, portanto, que *Via Lucis* já punha em discussão a necessidade de uma ferramenta internacional de compreensão, através da qual essa via seria pavimentada e pela qual os homens poderiam caminhar com firmeza por sobre ela.

No entanto, os muitos conflitos entre o Parlamento Britânico e o rei Carlos I impediram que Comênio realizasse seus projetos naquele país. Então, convidado pelo então primeiro-ministro sueco, ele se muda para a Suécia, onde é encarregado de ensinar latim à rainha Cristina I. É na corte sueca que conviverá com Descartes, professor de filosofia e matemática da mesma soberana. Certamente ele valeu-se dessa convivência para compor sua nova grande obra, chamada *Linguarum Methodus Nouissima*[23].

O linguista

Se a *Didática Magna* mostrara como ensinar tudo a todos, e se a *Via Lucis* demonstrou que uma língua comum era um imperativo, e que apenas o latim poderia, embora de forma imperfeita, exercer esse papel, o *Linguarum Methodus Nouissima* concentrou-se na especificidade do ensino de idiomas e, se não foi o primeiro, foi certamente

---

[22] É certo que, para que Comênio chegasse a tal conclusão, houve, embora não se possa determinar em que grau, alguma contribuição de sua correspondência com Athanasius Kircher, criador de *Polygraphia Noua et Vniuersalis ex combinatoria arte detecta* (1663), na qual encontramos as mesmas ideias.

[23] Ou seja, o "Novíssimo Método para Línguas".

um dos primeiros livros dedicado à metodologia de uma disciplina específica, nesse caso, a do latim.

O livro é composto de 30 capítulos, dos quais os nove primeiros são uma verdadeira introdução à linguística, tal como pensada no século XVII: explicações sobre o que é uma língua, descrição das diversas famílias linguísticas do mundo, das partes em que uma língua se divide (gramática, vocabulário, sintaxe); do valor do alfabeto latino, da razão pela qual o alfabeto latino, mesmo imperfeito, foi usado etc.

Entre os capítulos 10 e 17, o mais longo de toda a obra, Comênio desenvolve uma metodologia completamente nova para o ensino de línguas: ali ele revisita seus três métodos anteriores para o latim (*Ianŭa*, *Vestibŭlum* e *Atrĭum*), explicando ao leitor erudito como utilizá-los para melhor ensinar essa língua ao público em geral. Nesse momento, Comênio estabeleceu novos paradigmas para o ensino de línguas, que o distanciaram daqueles então utilizados desde a Idade Média, e ao mesmo tempo criou bases nas quais essa atividade ainda se baseia: *a)*, a necessidade de utilizar sempre a língua que se aprende, indo sempre dos fatos mais simples aos mais complexos da língua; *b)*, evitar, sempre que possível, ensinar irregularidades aos novos alunos etc. Resumindo: este trabalho constrói bases válidas não só para o ensino do latim em si, mas para qualquer língua[24].

[24] Ouso dizer que a publicação ou reedição dessa obra decerto abalaria a posição de algumas personalidades históricas do ensino de idiomas, aos quais os pedagogos costumam apontar como fundadores e inovadores desse campo de conhecimento.

Os capítulos 19 a 26 apresentam, por meio de boa argumentação, os motivos pelos quais alguém deveria se dedicar ao estudo consciente e aprofundado do latim, mostrando, por exemplo, seu valor propedêutico: porque "o latim acelera o aprendizado próprio e também de línguas estrangeiras". Menciona ainda o seu valor cultural, pois "através dele é possível aceder a obras importantes, tanto do passado como de outros povos que o utilizaram como língua intermediária", sendo um bom protestante, defende também aprender latim até para que "todos deveria ter acesso direto ao texto bíblico". Além disso, a língua latina deve ser aprendida porque "nos dá uma melhor compreensão dos valores humanos e de nós mesmos como membros da humanidade"; etc. Ou seja, Comênio apresenta, séculos antes, mas em novo paralelo com Zamenhof, os mesmos argumentos que o oftalmologista polonês utilizou para defender o esperanto[25].

Os quatro capítulos finais, de 27 a 30, falam sucessivamente sobre os benefícios do aprendizado do latim por pessoas sem instrução - incluindo os nativos americanos -, por estudiosos, por teólogos e, no último, Comênio encerra o livro suplicando aos gestores seculares que ensinar todas as pessoas.

A partir deste ponto, já se pode constatar que, apesar de a produção intelectual de Comênio ser voltada especialmente para problemas relativos à Educação, seu

[25] E não apenas: muitos latinistas e professores de latim ainda repetem tais argumentos em suas aulas.

cerne era filosófico e que, na verdade, Comênio foi sobretudo um pesquisador em educação; uma pessoa que procurou abrir um caminho que conduzisse "à luz"[26]. Esse caminho, segundo a sua investigação, não requer apenas uma abordagem correta e relevante, visando à educação de todos. Também requer, necessariamente, uma língua comum, para que toda a humanidade, ou pelo menos a intelectualidade pudesse se comunicar. E, na ausência de melhor opção, o latim desempenharia esse papel; porém, diante das diversas questões que impossibilitavam o pleno uso do latim, Comênio mais uma vez assumiu o papel de pesquisador, e através de suas pesquisas, atualizou e reformulou completamente todo o ensino do latim – na verdade de todo o ensino de idiomas; apresentando ainda argumentos filosóficos (favoráveis e contrários) que ainda são utilizados, tanto por latinistas quanto por esperantistas, em defesa do aprendizado dessas disciplinas.

Contudo, nada disso jamais significou que Comênio tenha reduzido seu trabalho pedagógico apenas ao ensino de línguas. Apesar de a sua argumentação ter, na prática, criado uma epistemologia desse campo da Educação, isso foi apenas um trampolim para o acesso a outros projetos didáticos mais extensos, entre outras coisas uma retomada da sua, aparentemente negligenciada, *Pansofia*, de que trataremos a seguir.

---

[26] O que se coaduna perfeitamente com um princípio evangelizador, de matriz protestante.

Já se sabe que, na *Didactica Magna*, Comênio já havia traçado um projeto de escolas; mas, até o final da década de 1640 ele não conseguiu testá-lo na prática, porque isso implicava montar uma escola completa, que não ensinasse apenas crianças, mas que também funcionaria como um local para testar práticas e teorias pedagógicas[27]. Esta possibilidade concretizou-se durante os anos 1650-56, quando viveu em Sárospatak, na Hungria, e, financiado por um conde local, conseguiu criar tal escola. Paralelamente, também pôde trabalhar em seu livro didático mais conhecido, o *Orbis sensualium pictus*[28], cuja escrita foi iniciada em 1651, mas que só saiu do prelo em 1658.

Este novo livro seria de alguma forma o coroamento de suas obras anteriores. Embora a sua escrita tenha consumido vários anos, *Orbis pictus* não só se tornou a segunda mais conhecida das suas obras, como foi de fato um sucesso editorial, sendo republicado em vários países e adaptado a várias línguas. Contudo, no conjunto da obra comeniana, esse livro não foi mais do que um passo rumo a um projeto educacional maior e mais importante. Nessa obra ele expõe, por meio de imagens, todo o vocabulário anteriormente ensinado na *Ianŭa linguarum* – obra que, por si só, já era uma verdadeira enciclopédia.

Se o leitor já estudou alguma língua estrangeira, e certamente teve que consultar algum tipo de "dicionário ilustrado", não se surpreenderá em saber que *Orbis pictus*

[27] O que corresponderia, de certa maneira, aos atuais "colégios de aplicação".

[28] Ou seja, "O mundo dos sentidos representado".

foi o primeiro deles e, se não bastasse, esse livro tem um prefácio em que o autor apresenta os fundamentos de sua ideologia: segundo ele, todo ensino sólido se baseia na "apresentação direta das coisas concretas aos sentidos", pois "não se é capaz de agir e falar com clareza se não tiver previamente compreendido tudo as coisas a serem feitas ou ditas", e conclui seu prefácio mencionando um clássico de São Tomás de Aquino: *Nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*[29].

Tal assertiva mostra que, para Comênio, expandir as capacidades expressivas do homem equivale a expandir o seu próprio mundo; como se ele já reconhecesse, mais de 250 anos antes de Wittgenstein, que "*ninguém pensa fora dos limites de sua língua*" [30]. Por isso, uma pessoa bem-educada, culta (e certamente mais sábia) deve necessariamente utilizar habilidades expressivas mais extensas e complexas proporcionadas por sua linguagem, o que inclui não apenas um conhecimento mais profundo e preciso do vocabulário, mesmo que abstrato, mas também uma habilidade adicional em relação à manipulação dos recursos sintáticos mais complexos que qualquer idioma disponibiliza para seus falantes. Disto se pode concluir que, segundo Comênio, o ensino da língua

---

[29] Ou seja: "*Não há nada na mente que não tenha passado pelos sentidos*". Embora comumente atribuída a Abelardo, Leibniz, ou até mesmo a Locke, esta frase é de S. Tomás, que a cunhou em suas *Quaestiones disputatae de ueritate* (2,3, 19).

[30] WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus-Logico-Philosophicus*. Publicado pela primeira vez em 1921.

deve levar a pessoa ao topo da cadeia de seus falantes, e de forma alguma, como já foi repetidamente exigido por linguistas de todas as tendências do século XX, simplificar a linguagem até o nível (baixo) das pessoas[31].

O epistemólogo e enciclopedista

No entanto, este "ensino linguístico avançado" não foi o único projeto de Comênio. Na verdade, não passava de um estágio a mais dentro de um projeto tão completo quanto possível para a formação de uma pessoa. Um projeto que Comênio começou a escrever em 1644 e que lhe consumiu forças até 1666, quando as duas primeiras partes foram publicadas em livro[32]. Toda a obra deveria ser intitulada *De rerum humanarum emendatione consultatio catholĭca*[33], e, segundo ela, todo o processo educativo consistia em sete partes, das quais apenas três nos interessam diretamente[34]:

---

[31] Por isso vemos, em diversas línguas, o progressivo abandono de recursos linguísticos e modelos de frase que, há 50 anos, eram comuns não apenas em textos literários, mas também em jornal, rádio e televisão.

[32] Durante séculos pensou-se que as demais partes estivessem perdidas. Porém, em 1935, os manuscritos foram reencontrados, nos arquivos do orfanato de Halle (Alemanha) pelo pesquisador russo Dimitri Chizhevski; e finalmente publicados em 1966, por ocasião do tricentenário da morte de Comênio.

[33] Ou seja: "*Aconselhamento geral pela melhoria das coisas humanas*".

[34] As quatro outras eram: *panergesia*, o despertar do homem da ignorância e dos erros, em busca da luz da sabedoria; *panaugia*, a iluminação das almas humanas por meio do esclarecimento; *panortosia*, o melhoramento do próprio homem, tornando-o sábio, pacífico e religiosamente tolerante; e a *pannutesia*, união de todos

são elas, *Panglotĭa*, *Pampaedĭa* e *Pansophĭa*. Isto é, respectivamente: estabelecer uma linguagem universal, uma pedagogia universal (e um sistema escolar para aplicá-la) e um conhecimento universal.

Já pudemos, ao longo deste trabalho, ter um vislumbre sobre as partes relativas à *Panglotĭa* e à *Pampaedĭa*. Segundo ele, era necessário que a pessoa frequentasse a escola, e que esta pudesse prepará-la para atingir níveis superiores, por meio de práticas pedagógicas gerais (pampaedĭa) que não apenas ensinassem o indivíduo, mas também o educassem para tornar-se um bom cristão e cidadão. Ao mesmo tempo, esta educação deveria capacitá-lo a dominar uma linguagem conhecida por todos (e, portanto, universal; logo, pan-glótica), e esta deverá também ser uma expressão perfeita de todas as nuances do pensamento humano.

Por meio dessas duas ferramentas, o homem poderia acessar o conhecimento geral (a *Pansophĭa*), disponível em obras ainda a serem desenvolvidas, nas quais estaria registrado tudo aquilo que o homem pudesse aprender, compreender e saber. Essa ideia em si se alinhava com as ideias de Bacon, Leibniz e outros: unificar e tornar acessível todo o conhecimento humano. Comênio foi, portanto, e talvez inconscientemente, um co-proponente do estabelecimento de uma enciclopédia universal, entendida não apenas de acordo com os modelos

---

os homens visando à construção de um mundo onde todos possam viver em pacífica, decente, bondosa e dignamente.

posteriores das enciclopédias Larousse ou Britannica, mas, e isto é mais importante, ele também propôs uma verdadeira "árvore" de conhecimento a ser construída, onde todo o conhecimento humano deveria estar catalogado e ordenado segundo seu grau crescente de complexidade, origem e derivação, ou seja, qual conhecimento provém de qual outro, classificação segundo sua área de pertinência, etc., porque não é importante apenas saber, mas saber distinguir o que de fato é conhecimento. Com isso, Comênio lança as bases para o estabelecimento de uma nova ciência, à qual ele próprio jamais se dedicaria: a Epistemologia[35].

Mas, se alguém se perguntar quais eram os objetivos de Comênio, notará dois pontos interessantes que, por si só, mereceriam um artigo completamente diferente: o primeiro deles é que, quando essa "árvore" é organizada, fica mais claro para nós observarmos quais são suas "raízes", ou seja, as ideias mais básicas e primárias que compõem o mundo real. Que, segundo o pensamento platônico herdado pelo cristianismo, nada mais é do que uma manifestação da ordem dada por Deus a todo o universo. E compreender essa ordem implica simultaneamente conhecer não apenas Sua criação, mas também, e mais profundamente, compreender o próprio Deus.

[35] Também conhecida, geralmente nos países de língua inglesa, como "Teoria do Conhecimento".

O alquimista da linguagem

O segundo ponto é que, é fácil perceber as semelhanças entre essa busca contínua por uma redução (quase) ilimitada do conhecimento aos seus elementos mais básicos e puros (básicos porque, mesmo metaforicamente, todos os outros se fundamentam neles, e puros porque ainda não contaminados por outras ideias), com as práticas alquímicas em busca da "*Philosophalis Lapis*" (a pedra filosofal), que seria capaz de transformar tudo em ouro. Isto poderia até soar como um devaneio de Comênio, se já em sua primeira obra, a citada *Labirinto do Mundo ou Paraíso do Coração*, não estivessem claros os pontos em comum entre suas ideias sobre o universo e aquelas pregadas pela Ordem Rosacruz, entre outras associações muito em voga nesse período, e que também defendia a reconciliação entre ciência e religião, para uma compreensão mais precisa do mundo. Não há, pelo menos neste momento, nenhuma evidência que afirme que Comênio tenha sido membro de tal ordem, mas ele certamente teve contatos extremamente próximos com as ideias daquele grupo; uma vez que Francis Bacon - que influenciou diretamente seu pensamento - era, além de maçom, Grão-Mestre da Ordem Rosacruz na Inglaterra. Em todo o caso, isto permite-nos perceber que Comênio tinha o mesmo objetivo final dos filósofos do seu tempo, mas ele, mesmo sendo protestante, também se inspirava pessoalmente nas razões religiosas dos místicos, o que

significa que o seu objetivo final era um desejo de paz mundial e salvação espiritual de toda a humanidade.

Entretanto, deixando de lado essas considerações místicas, é preciso observar atentamente suas consequências e como elas modificaram a atitude de Comênio em relação à língua na qual todo ensino deveria ser conduzido. Se todo o conhecimento humano é construído como uma árvore, na qual as ideias se desenvolvem desde as mais básicas e simples (as raízes) até as mais complexas e delicadas (folhas e flores), a linguagem através da qual essas ideias devem ser transmitidas ao povo também deve, de alguma forma, refletir essa ordem que é, em última análise, a ordem do próprio universo, conforme construído por Deus [36]. Portanto, se a humanidade realmente precisa de uma "linguagem universal", essa linguagem deve satisfazer às necessidades humanas.

Portanto, a humanidade precisaria de uma língua que, em todos os sentidos, fosse racional, lógica e perfeita, para que pudesse descrever adequada e apropriadamente um mundo que, sendo criação divina, representa dignamente seu Criador. Portanto, deve-se usar uma língua que não apenas represente a ordenação divina dos elementos que

[36] Embora Comênio jamais tenha editado qualquer classificação pessoal desses conhecimentos, demonstrando sua localização nessa "árvore", essa ideia tem uma trajetória que vem desde os sábios medievais até pelo menos Augusto Comte, pai do Positivismo, e que o perpassa. De fato, a maior diferença entre Comênio e Comte é o papel de Deus no estabelecimento das Ciências.

constituem o universo, mas, de preferência, que o faça através da mesma lógica segundo a qual esses elementos são ordenados. Retornando a São Tomás de Aquino, Comênio, na prática, propõe que tudo o que é captado pelos sentidos seja representado com mais precisão pelo intelecto e expresso por esse intelecto seguindo o mesmo fluxo de pensamento no qual as ideias são organizadas.

A estrita adesão a esse raciocínio obrigou Comênio a revisitar as línguas então utilizadas na Europa e a analisar quais delas funcionavam sob essa dinâmica. Tendo feito isso, ele enfim classificou as línguas segundo três critérios: *rudes*, ou seja, "brutas", todas as línguas então em uso; *politae*, as línguas "polidas", categoria à qual pertenciam apenas o grego clássico e o latim; e *perfectae*, não falada por homem algum. Obviamente, apesar de reconhecer qualidades em todas as línguas "brutas", concluiu que nenhuma delas poderia cumprir esse papel, porque todas evoluíram de acordo com a sua própria (falta de) lógica[37]. E o que dizer em relação às línguas "polidas"? Em razão de seu alfabeto particular e de suas graves irregularidades, o

[37] Não se pode, no entanto, culpar Comênio por esta conclusão: na época da sua vida o estado dos estudos linguísticos ainda se encontravam num estado tão embrionário que ele não conseguia perceber, sob as aparentes irregularidades, incoerências e ilogicidades destas línguas, fatos que são variantes de uma mesma fonte (indo-europeia), que se governavam segundo uma lógica própria (morfológica, sintática, fonológica, etc.); e, o mais importante, que essa lógica não era exatamente a mesma apresentada por Descartes. Afinal, estamos falando de Comênio, não de Saussure ou Chomsky.

grego foi imediatamente deixado de lado por Comênio: restou-lhe apenas o latim, que até então ele defendera e difundira com ardor como uma língua que todos deveriam aprender. Porém, seu ponto de vista sobre isso, após adotar a ideia de linguagem como representante lógico da ordenação dos pensamentos e dos sentidos, teve que mudar. E isto aconteceu no momento mais relevante da sua vida intelectual, porque paralelamente à publicação de "*De rerum humanarum*..." Comênio preparou a edição da *Via Lucis*..., à qual devemos retornar, antes de prosseguir.

Conforme mencionado anteriormente, *Via Lucis* foi escrito em 1641-42, enquanto Comênio morava em Londres. Embora o seu texto já estivesse difundido por toda a Europa através de cópias manuscritas, sua impressão só ocorreu em 1668. No entanto, como vimos, nos seus capítulos iniciais Comênio exibe todas as qualidades que fazem do latim "a língua internacional para todos". No entanto, os capítulos finais da edição impressa do texto contêm argumentos [38] pelos quais Comênio declara que, apesar de suas muitas qualidades, o latim ainda apresenta problemas sobre os quais Comênio não se calaria, e que seria então momento para abordá-los, embora o leitor já deva tê-los ouvido ou lido alhures.

Segundo Comênio, para que uma língua seja considerada *perfecta*, ela deveria atender a três critérios:

---

[38] Como tais argumentos estão concentrados no capítulo 19, podemos conjecturar se tal capítulo já constava no texto de 1642, ou se se trata de acréscimo posterior, escrito após as novas conclusões a que Comênio chegou.

a), ser de fácil aprendizado; *b)*, todo falante deverá ser capaz de expressar, por meio dela, "todas as coisas e todos os sentimentos do espírito", e *c)*, tal língua jamais poderá permitir qualquer confusão sobre os conceitos apresentados.

Dito isto, voltemos ao latim: embora Comênio reconheça que o latim é uma língua "polida", porque está perto de atingir plenamente esses critérios, ele também reconhece que: talvez de acordo com a sua experiência pessoal, o latim é difícil de aprender principalmente por parte daqueles que não são nativos de uma lingua neolatina[39]. Ainda segundo o tcheco, o latim está cheio de declinações, casos nominais (gerúndio, gerundivo, particípios), tempos e modos verbais, várias construções sintáticas etc. Mas, acime de tudo, o latim apresenta uma quantidade intolerável de irregularidades. O latim também falha no segundo critério, porque lhe faltaria vocabulário, e é por isso que o latim tomou tantas raízes emprestadas do grego, tanto para estruturar quanto para criar palavras. No entanto, Comênio ainda defende uma língua única para a humanidade e, na falta de uma melhor, que o latim continue a ser usado: "Consentimus, ut linguam unam communem mundo necessariam existimemus: atque si alia

[39] Minha experiência como professor de latim aponta justamente para o oposto: decerto a maior dificuldade dos alunos falantes de línguas neolatinas não é o vocabulário, mas o sistema flexional de casos e declinação, coisa "natural" para a maioria dos falantes de línguas germânicas ou eslavas.

desit, latinam potius, quam ullam reliquarum, eum in usum destinandam." (Comênio, *Via Lucis*, XIX, 9)[40]

O terceiro critério, e, segundo o próprio Comênio, o mais importante, é que uma língua perfeita não pode ser contagiada por qualquer dúvida e/ou confusão. Nela, como dito, deve haver total coincidência entre palavras e coisas, tanto em número quanto na ordem de seu aprendizado (recorde-se aqui o exemplo da árvore). Nenhuma linguagem humana preenche este pré-requisito, porque seus criadores não se preocuparam em distinguir todos os tipos de diferenças entre conceitos, tampouco em representá-los por meio de palavras apropriadas. Consequentemente, e infelizmente, resultam daí fenômenos frequentes como polissemia, sinonímia, homonímia, derivações, metáforas e perífrases, bem como a necessidade de (re)definir e (re)explicar continuamente seus usos e significados[41].

Tendo apontado as razões pelas quais o latim não se poderia considerar o latim uma língua "perfeita", Comênio apresenta então os seus critérios pessoais para essa perfeição: *a)*, racionalidade, isto é, que cada palavra tenha um significado único, perceptível desde a sua própria forma; e portanto, cada som deve representar basicamente

---

[40] "Pensamos que uma língua única e comum seja uma necessidade para o mundo, e, se não houver alguma, que o mais conveniente seria eleger, à frente de qualquer outra o latim para essa função".

[41] Ou seja, todos aqueles fatos linguísticos que, embora passíveis de causar confusão, trazem riqueza, beleza e, por que não dizer, poesia às línguas.

um dos significados mais básicos[42]; *b)*, analogia, ou seja, ausência de toda irregularidades gramaticais; e *c)*, harmonia, isto é, coincidência completa, de modo que cada palavra seja plenamente compatível com todas as qualidades essenciais e características distintivas das coisas, o que só pode ser alcançado por meio de compostos, e cujo resultado final deve ser uma harmonia final entre todos os aspectos linguísticos. elementos.

Esses três critérios, estabelecidos por Comênio, serão objetivos buscados, com maior ou menor êxito, por todos que se dedicaram à construção de línguas artificiais. Nesse conjunto, o ponto *b* foi perseguido, e alcançado, por Zamenhof; enquanto os outros dois foram, embora sem sucesso completo, perseguidos por vários escritores que usaram o esperanto para veicular suas obras. Contudo, os pontos *a* e *c* aproximam os critérios do projeto linguístico de Comênio daquele das línguas "apriorísticas", que constroem seu vocabulário como consequência de um estabelecimento filosófico, fazendo com que esse vocabulário reflita a classificação e ordenação sistemática dessas ideias básicas. A correspondência entre Comênio e Athanasius Kircher, que também trabalhava num projeto linguístico, certamente contribuiu para esta atitude. O tempo, contudo, mostraria que todos esses projetos falhariam, precisamente devido à dificuldade de alcançar uma coincidência universalmente aceita entre palavras e conceitos.

---

[42] Isso, evidentemente, só poderia acontecer se todas as coisas fossem captadas pelos sentidos e interpretadas de uma mesma forma por todos os homens, o que sabemos ser impossível.

Contudo, devemos perguntar-nos: será que o próprio Comênio pensava que esta *Panglottia* era possível? Ele mesmo responde, recomendando a criação desta língua:

> Nec forsan erit, qui scrupŭlum moueat, utrum fingere nouam linguam liceat? Si cui entretanto cogitatio illa oboriatur; respondebo, "licere". Si autem particularia nomina rebus imponere Adamo, Philosophis, Opificibus, aliis quibuscunque, licitum hucusque fuit: quidni et uerba, et particŭlas, et reliqua ad integrum sermonem spectantia? Atque si casu enatae tot linguae, confusão et mera: cur non consilio et ratione, refusioneque eleganti, et artificiosa, uel una? (Comenius, *Via Lucis*, XIX, 18) [43]

E, de fato, ele até esboçou algo sobre essa língua, que incluiu tanto em "*De rerum humanarum...*", quanto, embora de modo extremamente incompleto e um tanto incoerente, em outro manuscrito sem data e inacabado chamado "*Nouae linguae harmonica tentamen primum*" (ou seja, "Primeira tentativa da nova linguagem harmônica"), publicada posteriormente à *Panglottia*.

Percebe-se assim que o desenvolvimento do modo de pensar de Comênio é responsável pelo fato de ele passar, de fervoroso defensor do latim, a pioneiro das línguas

---

[43] "E talvez ninguém duvide que é possível criar-se uma nova língua. Se no entanto nascer em alguém tal pensamento, eu respondo que sim, é possível. Pois se até agora foi possível para Adão, para os filósofos, os profissionais e para qualquer homoem dar nomes especiais a objetos, por que não seria possível criar-se também as palavras, partículas e demais necessidades pertinentes a isso? E se tantas línguas se criaram por acaso, unicamente por se misturarem, por que não se poderia criar uma, através de acordo e prudência, resultando em algo puro e de caráter artístico?"

artificiais; e, apesar de seu projeto não ter sido tão completo quanto, por exemplo, o de Kircher, Comênio formulou, seja em defesa, seja contra o latim, ideias e teses que ainda são utilizadas por aqueles que defendem o estabelecimento de uma língua artificial internacional, seja o esperanto ou qualquer outra; e com isso contribuiu muito para a futura criação de um novo ramo da linguística: a chamada Interlinguística. No entanto, é interessante notar que, embora Comênio encoraje a criação de uma língua completamente nova, ele também defende que as pessoas instruídas continuem a aprender latim, grego e hebraico, porque são os alicerces da civilização cristã.

Porém, ao contrário de quase todos os outros que, antes e depois dele, contribuíram igualmente para a criação de línguas artificiais, Comênio o faz no âmbito de um projeto mais abrangente de estabelecimento de um novo modo de vida e de valores entre as pessoas. Um projeto que, partindo da educação de uma criança, vai até a construção de uma nova sociedade, baseada em valores racionais e científicos, completamente compatível com a religiosidade humana (o que é, porém, diferente de seguir-se em geral cegamente qualquer religião)[44].

[44] Esse pode ser mais um ponto de contato entre a pansofia comeniana e o homaranismo de Zamenhof, mas a esse respeito prefiro esperar que pessoas mais competentes no assunto escrevam um dia.

Conclusão

Para, ao menos por ora, concluir esta apresentação da obra de Comênio - porque ainda há muito a dizer sobre ele - quero, talvez repetidamente, dizer que, em diversas ocasiões, expus os momentos em que Comênio promoveu uma nova didática, um método para o ensino de línguas, um método para adquirir uma língua (latim), uma abordagem da filosofia, fundamentos para a epistemologia etc. Pretendi também mostrar não apenas os paralelos intelectuais entre Comênio e Zamenhof, mas como, de diversas maneiras, o tcheco abriu o caminho percorrido pelo polonês. Mas, e isso é o principal, mostrar a importância do pensamento comeniano, que se espalhou, como vimos, para muito além da educação infantil, à qual é unicamente associado, e que urge, para uma melhor historiografia da Educação e das demais áreas pelas quais ele transitou, que sua obra seja resgatada.

Referências Bibliográficas

BARANDOVSKÁ-FRANK, Vera (2020). *Interlingvistiko - Enkonduko en la sciencon pri planlingvoj*. Poznán: Wydawnictwo Rys.

COMENIO, J.A. (1974): *Opere di Comenio* (trad. Marta Fattori), Torino: Unione tipografico-editrice torinese.

COMENIO, J.A. (1992); *La via della luce* (trad. Cosimo Scarcella), Pisa: Edizioni del Cerro.

COMENIO, J.A. (1992): *Pampedia* (trad. F. Gómez Rodríguez de Castro), Madrid: UNED.

COMENIUS, Johannes Amos. *Linguaram Methodus Nouissima*. In: KVACALA, Jan (1911). *Veskeré Spisy Jana Amosa Komenského,* v VI. Brno: Tisklo Druzstvo Khintiskárny v Zábrehu.

COMENIUS, Johannes Amos. *Didática Magna* (2001). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KORĴENKOV, Aleksander *Homarano* – vivo, verkoj kaj ideoj de d-ro L. L. Zamenhof. 2 ed., Kaliningrado: Sezonoj, 2011 (Serio Scio, 08).

DE SALVO, Antonio. *Jan Amos Komensky*. In: https://www.bitoteko.it/esperanto-vivo/eo/2018/11/15/jan-amos-komensky/ Aliro je 19-a oktobro 2024.

ECO, Umberto. (2018): *A busca da língua perfeita na cultura europeia*. São Paulo: Unesp.

KOŽÍK, František (1992). *Lumo en tenebroj*. Dolorplena kaj heroa vivo de J. A. Komenio. Praha: ĈEA.

NOVÁK, Jan (1921) *Jan Amos Komenský*. (*Johano Amos Comenius.)* Diskurso omaĝe al Komenio.

SANTOS MARINAS, Enrique (2003) "Panglosia, la lengua perfecta de Comenius", in *Las lenguas y culturas de los países de la ampliación de la Unión Europea*. Madrid: Complutense, pags 321-33.


Palavra
Estética
Narrativa
Performance
Gesto
Suetônio
Biográfica
Livro Vii

PALAVRA, GESTO E PERFORMANCE: A ESTÉTICA DA NARRATIVA BIOGRÁFICA NO LIVRO VII DE SUETÔNIO

Carlos Eduardo da Silva dos Santos

Introdução

A obra *De Vita Caesarum*, de Suetônio, constitui uma das mais relevantes fontes para o estudo da construção da imagem dos imperadores romanos na Antiguidade. Distanciando-se dos modelos historiográficos tradicionais, como os de Tácito e Dion Cássio, Suetônio desenvolve uma escrita biográfica marcada pela justaposição de anedotas, ditos, descrições físicas, rumores e episódios performáticos, compondo um mosaico que não se limita à linearidade dos fatos, mas à representação dos traços característicos de cada personagem. Trata-se, portanto, de uma biografia que opera menos pela narração cronológica e mais pela exposição temática, seguindo a organização *per species*, como o próprio autor afirma na abertura da *Vita Augusti* (Suet. Aug. IX).

A relevância deste estudo reside na análise da articulação entre palavra, gesto e performance na estética

narrativa suetoniana, entendendo que, na biografia antiga, não se trata apenas de transmitir informações, mas de construir, por meio do texto, imagens carregadas de valor simbólico, político e estético. Ao registrar não apenas ações, mas também falas, aparências, gestos e rumores, Suetônio transforma a própria vida dos imperadores em um espetáculo textual, no qual cada elemento funciona como signo da sua dignidade, virtude ou decadência (CIZEK, 1977, p. 60).

O recorte deste artigo concentra-se nas biografias dos imperadores Galba, Oto e Vitélio, integrantes derrotados do episódio que a historiografia moderna denomina Ano dos Quatro Imperadores, presente no Livro VII da obra suetoniana. Esses personagens, marcados por reinados breves e pela instabilidade política, oferecem um campo privilegiado para observar como a narrativa biográfica mobiliza estratégias textuais, visuais e performáticas para construir (ou desconstruir) a imagem dos governantes.

Do ponto de vista metodológico, este trabalho baseia-se na análise textual rigorosa, com tradução direta dos trechos do latim para o português, conjugada com uma leitura crítica que dialoga com aportes de uma análise literária em relação à performance, à retórica clássica e aos estudos sobre estética na Antiguidade. Soma-se a isso uma abordagem de natureza bibliográfica, com a mobilização dos principais estudos sobre o gênero biográfico na Antiguidade e sobre a obra de Suetônio em particular.

A análise desenvolve-se em três eixos complementares: o primeiro examina como a palavra, nos

relatos de Suetônio, opera como performance, seja através de anedotas, ditos, provérbios, falas diretas ou silêncios; o segundo investiga o papel do corpo e da gestualidade na construção estética e simbólica dos imperadores biografados, destacando como a aparência física, os vícios e as virtudes corporais são convertidos em signos narrativos; e o terceiro analisa a lógica do espetáculo, da cena pública e da teatralização do poder, articulando palavra, gesto e presença no espaço político romano. Esses três eixos, combinados, permitem compreender a biografia suetoniana como um gênero estético, profundamente vinculado à cultura do olhar e à performance social no contexto imperial.

Portanto, este artigo tem como objetivo demonstrar que, na obra de Suetônio, a biografia não é apenas uma modalidade de retratação literária de personagens imperiais, mas uma sofisticada prática discursiva, na qual texto, palavra, gesto e corpo se articulam na construção de uma narrativa estética e política do poder.

Palavra como performance: a construção da imagem pela narrativa

A escrita biográfica de Suetônio se distancia radicalmente dos modelos historiográficos tradicionais, como os de Tácito e Dião Cássio. A proposta suetoniana não visa construir uma narrativa contínua dos fatos, mas compor um mosaico de episódios, anedotas, ditos, descrições físicas e rumores que, articulados, desenham

uma imagem do imperador que é, ao mesmo tempo, textual, visual e performática. A construção da imagem imperial opera, assim, pela justaposição de fragmentos, cuja força reside na sua capacidade de evocar não apenas informações, mas efeitos sensoriais e emocionais no leitor.

Esse recurso fica particularmente evidente nas biografias dos imperadores do evento que a historiografia moderna convencionou chamar de Ano dos Quatro Imperadores — Galba, Oto e Vitélio, reunidos no Livro VII da obra *De Vita Caesarum*. Esses imperadores não são apresentados como personagens em desenvolvimento psicológico, mas como composições de características, ditos e eventos performativos que traduzem sua posição no imaginário político romano. Como observa Cizek (1977, p. 26-27), a estética suetoniana se baseia na enumeração e na montagem temática, em detrimento da linearidade cronológica.

Na biografia de Galba, Suetônio recorre, de maneira recorrente, à reprodução de ditos e prenúncios que funcionam como recursos performativos no texto. Como observa Venini (1974, p. 995), o uso de pronunciações oraculares ou máximas em Galba e Oto não apenas antecipa seus destinos trágicos, mas confere ao texto um tom de fatalidade dramática que aproxima essas *Vitae* de formas literárias mais próximas da tragédia ou do espetáculo retórico. Por exemplo, a célebre cena da infância de Galba, quando Augusto, diante do menino e de outras crianças, teria dito: καὶ σὺ τέκνον τῆς ἀρχῆς ἡμῶν παρατρώξῃ (tu também, meu filho, provarás do nosso

poder) (Suet. Gal. IV, 2) — uma fórmula que ressoa, não por acaso, o trágico *καὶ σύ, τέκνον;*[1] atribuído a Júlio César no momento de sua morte (BRANDÃO, 2009, p. 107). Trata-se de uma fala investida de força performativa, pois não apenas antecipa o destino de Galba, mas também inscreve sua trajetória no campo do presságio e da predestinação. A palavra, aqui, não informa: ela atua, projeta, teatraliza.

Outro aspecto relevante é o uso de provérbios e expressões populares como marcadores da voz do personagem e de seu entorno. No caso de Oto, Suetônio relata que, pouco antes de sua morte, tomado por agouros e presságios, Oto repetia continuamente um provérbio que sintetiza sua percepção trágica do destino que enfrentava: Τί γάρ μοι καὶ μακροῖς αὐλοῖς; (para que eu iria querer tão grandes flautas?) (Suet. Oto. VII, 4).

Esse provérbio, segundo Brandão (2009, p. 204), traduz uma consciência de que os desafios que enfrentava ultrapassavam suas forças. Oto, diante da iminência da própria morte, resigna-se e dramatiza sua situação por meio de uma expressão proverbial que reverbera tanto na

[1] Cf. Suetônio (*Divus Iulius* LXXXII, 2). A célebre frase "Até tu, meu filho?", atribuída a César diante de Bruto, é registrada por Suetônio em grego (*Καὶ σὺ, τέκνον?*), e apresentada como uma tradição, não como fato certo. O teor dramático desse momento, que associa intimidade pessoal à ruptura política, possui grande valor de teatralidade e inspirou a formulação "Et tu, Brute?" imortalizada por Shakespeare na peça *Julius Caesar* (1599), Ato III, Cena 1. Embora não esteja nas fontes antigas nesse exato formato, a frase de Shakespeare condensa e amplifica a dramaticidade do episódio, tendo se tornado um símbolo duradouro de traição pessoal.

cena textual quanto na cultura oral romana. Aqui, mais uma vez, a palavra não apenas descreve: ela performa, inscrevendo o gesto da rendição na moldura da tradição linguística e simbólica.

Na biografia de Vitélio, o silêncio do próprio imperador é igualmente significativo. Ao contrário de Oto e Galba, que são apresentados em situações nas quais proferem falas marcantes — sejam públicas, sejam íntimas —, Vitélio surge muitas vezes como um corpo exposto ao escárnio coletivo, desprovido de voz e dignidade. Logo, sua morte, descrita de forma crua, resume-se a ser arrastado, espancado e lançado no Tibre[2], sem qualquer discurso que lhe confira dignidade ou resistência textual: *donec religatis post terga manibus, iniecto ceruicibus laqueo, ueste discissa seminudus in forum tractus est inter magna rerum uerborumque ludibria per totum uiae Sacrae spatium*...("...até que, com as mãos amarradas para trás, um laço atado ao pescoço, com as vestes rasgadas e meio nu, foi arrastado ao fórum entre muitas zombarias de atos e palavras, por todo o trajeto da Via Sacra."...) (Suet. Vit. XVII, 2).

A ausência total de voz nesse episódio é eloquente. O texto nega a Vitélio a possibilidade do discurso final, comum nas tradições literárias antigas como ato de resistência, redenção ou dignidade. Segundo Venini (1974, p. 1006), a ausência de discurso final em Vitélio é significativa, pois sua *Vita* não oferece qualquer tentativa de resgate simbólico, sendo o corpo mudo do imperador

[2] Cf. Suet. *Vit*, XVII, 4.

um contraponto brutal ao verbo performático de Galba e Oto. Então, ele não fala, não reage, não se defende. Seu corpo, submetido à violência pública, se converte na única linguagem possível — uma linguagem de degradação e desumanização.

Como observa Wallace-Hadrill (1995, p. 19), a escrita suetoniana exibe os imperadores como quadros verbais, mais do que os narra, compondo uma galeria de imagens simbólicas que operam pela justaposição de elementos como aparência física, falas, vícios, virtudes e gestos.

A estética do fragmento, portanto, não é uma deficiência estilística, como por muito tempo se alegou na crítica antiga, mas um recurso deliberado, que mobiliza uma forma própria de conhecimento — não o saber sequencial da história, mas o saber visual e performático da memória cultural (HÄGG, 2012, p. 67).

Por fim, vale destacar que esse recurso à palavra como performance não se limita às falas diretas dos imperadores. Inclui também os discursos indiretos, rumores e até os gestos descritos de forma verbal, como ocorre no relato do sonho de Oto, no qual o espírito de Galba aparece para atormentá-lo:

> VII. 4 Dicitur ea nocte per quietem pauefactus gemitus maximos edidisse repertusque a concursantibus humi ante lectum iacens per omnia piaculorum genera Manes Galbae, a quo deturbari expellique se uiderat, propitiare temptasse; (Suet. Oto. VII, 4).
>
> VII. 4 Dizem que, nessa mesma noite, durante o sono, teve um pesadelo que lhe causou profundos gemidos e foi encontrado estendido no chão perante seu leito, recorrendo a todas as

> formas de expiações para assegurar que o espírito de Galba, que tinha aparecido em seu sonho para expulsá-lo e destituí-lo, se afastasse.

Nessa cena em que Oto é encontrado prostrado diante do leito, após um sonho em que o espectro de Galba o expulsa e derruba, Suetônio insere um momento de alta carga performativa, embora mediado pelo silêncio onírico. O episódio não se limita à descrição de um pesadelo: ele dramatiza, por meio da reação corporal de Oto — os gemidos, a queda ao chão, os gestos de súplica e os ritos expiatórios — uma encenação da culpa e da fragilidade imperial.

A palavra, nesse episódio, então, performa de modo indireto: não por meio de um discurso proferido, mas pela transformação do corpo em veículo de enunciação simbólica. Oto tenta apaziguar um morto — Galba — que, na lógica narrativa de Suetônio, retorna como espectro vingador, reforçando o imaginário romano da culpa sagrada e do castigo inevitável. O imperador, que já havia dramatizado sua rendição por meio de provérbios, agora se inscreve como personagem de uma cena ritual, na qual o sonho, o gesto e o medo constroem, em conjunto, uma imagem de queda anunciada. A escrita de Suetônio, portanto, não apenas relata: ela teatraliza o declínio, transformando os elementos fragmentários — como o rumor do sonho e os gestos de expiação — em peças de uma coreografia narrativa que articula palavra, corpo e destino.

Gesto, corpo e cena: a visualidade na biografia

Se a palavra na escrita de Suetônio atua como performance, o corpo dos imperadores, por sua vez, transforma-se em verdadeiro palco simbólico, expressão visível de virtudes, vícios e destinos. Na biografia antiga, e particularmente na suetoniana, o corpo não é um dado neutro: ele é descrito, interpretado, julgado e convertido em signo de moralidade, legitimidade ou decadência (BRANDÃO, 2009, p. 36).

O Ano dos Quatro Imperadores, evento cujos personagens abatidos ocupa o Livro VII de *De Vita Caesarum*, oferecendo um campo privilegiado para observar como Suetônio mobiliza o corpo como elemento estético e retórico. A gestualidade, as características físicas e até as práticas corporais tornam-se elementos constitutivos da representação desses personagens.

Galba: o corpo como metáfora da decadência

Na *Vita Galbae*, o corpo é imediatamente marcado por deformações e limitações físicas, que se tornam metáforas visíveis de sua inadequação ao poder. Suetônio descreve:

> XXI. 1 Statura fuit iusta, capite praecaluo, oculis caeruleis, aduncо naso, manibus pedibusque articulari morbo distortissimis, ut neque calceum perpeti nec libellos euolvere aut tenere omnino ualeret. 2 Excreuerat etiam in dexteriore latere eius caro praependebatque adeo ut aegre fascia substringeretur. (Suet. Gal. XXI, 1).

> XXI. 1. Teve uma estatura mediana, de cabeça muito calva, olhos azuis, nariz recurvado, mãos e pés tão disformes pela artrite que não conseguia suportar calçados, nem folhear livros ou, ao menos, segurá-los. Além disso, seu corpo tinha uma hérnia no lado direito, e estava tão altiva que, com muita dificuldade, era contida por uma faixa.

O corpo de Galba, envelhecido, deformado e enfermo, traduz fisicamente sua fragilidade política e sua dificuldade de sustentar o peso do principado. A descrição da hérnia, da artrite e da calvície não é gratuita: ela constrói uma percepção estética da inadequação, que reverbera nas decisões políticas desastradas e na falta de empatia com os soldados e com o povo.

Ao mesmo tempo, seus gestos no momento da morte são ambíguos e discutidos na tradição textual:

> XX. 1 Sunt qui tradant ad primum tumultum proclamasse eum: "Quid agitis, commilitones? ego uester sum et uos mei," donatiuum etiam pollicitum. 2 Plures autem prodiderunt optulisse ultro iugulum et "ut hoc agerent ac ferirent, quando ita uideretur," hortatum. (Suet. Gal. XX, 1, 2).

> XX. 1 Alguns relatos dizem que, ao ouvir os primeiros sinais do tumulto, ele exclamou: "O que estão fazendo, companheiros? Eu sou um de vocês, e vocês são meus!" — e chegou até a prometer uma recompensa. Outros, porém, afirmam que ele mesmo teria oferecido o pescoço, dizendo que podiam fazer o que achassem melhor e que o matassem, se era isso que desejavam.

Essa oscilação é, ela mesma, parte da construção estética da sua figura: entre o desprezo e a compaixão, entre a dignidade e a decadência.

Oto: o corpo como espaço de performance estética e política

O corpo de Oto, por sua vez, é profundamente marcado por práticas que borram as fronteiras entre o masculino e o feminino, o privado e o público, a vida e a morte. Suetônio oferece uma descrição minuciosa:

> XII. 1 Tanto Othonis animo nequaquam corpus aut habitus competit. 2 Fuisse enim et modicae staturae et male pedatus scambusque traditur, munditiarum uero paene muliebrium, uulso corpore, galericulo capiti propter raritatem capillorum adaptato et adnexo, ut nemo dinosceret; quin et faciem cotidie rasitare ac pane madido linere consuetum, idque instituisse a prima lanugine, ne barbatus umquam esset; (Suet. Oto. XII, 1, 2).

> XII. 1 A aparência e o corpo de Oto estavam longe de corresponder à sua coragem. 2 Dizem que ele era de estatura mediana, tinha os pés tortos e andava desajeitado. No entanto, era extremamente vaidoso, quase afeminado em seus cuidados pessoais: depilava todo o corpo, usava uma espécie de peruca colada à cabeça para disfarçar a calvície, de modo que ninguém percebesse. Além disso, costumava raspar o rosto todos os dias e passar pão molhado, prática que começou desde os primeiros pelos faciais para nunca ter barba;

O corpo de Oto, construído como objeto de cuidado extremo, reflete não apenas vaidade, mas também uma performatividade social que flerta com elementos da feminilidade e da teatralidade. A depilação completa, o uso de peruca e os rituais estéticos são apresentados como marcas de uma subjetividade que transita entre diferentes

códigos de gênero. Contudo, é esse mesmo personagem que, no momento da morte, realiza um gesto de máxima dignidade, próprio da ética estoica e romana:

> XI. 1 Atque ita paratus intentusque iam morti, tumultu inter moras exorto, ut eos, qui discedere et abire coeptabant, corripi quasi desertores detinerique sensit: "Adiciamus," inquit, "uitae et hanc noctem," his ipsis totidemque uerbis, uetuitque uim cuiquam fieri; et in serum usque patente cubiculo, si quis adire uellet, potestatem sui praebuit. 2 Post hoc sedata siti gelidae aquae potione arripuit duos pugiones et explorata utriusque acie, cum alterum puluino subdidisset, foribus adopertis artissimo somno quieuit. 3 Et circa lucem demum expergefactus uno se traiecit ictu infra laeuam papillam irrumpentibusque ad primum gemitum modo celans modo detegens plagam exanimatus est et celeriter, nam ita praeceperat, funeratus, tricensimo et octauo aetatis anno et nonagensimo et quinto imperii die. (Suet. Oto. XI,1, 2, 3).

> XI. 1 E assim, já decidido e preparado para a morte, quando surgiu um tumulto durante a demora, e percebeu que alguns começavam a ir embora e abandonar o local, disse: "Vamos acrescentar mais esta noite à vida" — exatamente com essas palavras — e proibiu que se usasse violência contra qualquer um. Manteve seu quarto aberto até tarde, permitindo que qualquer pessoa se aproximasse, caso desejasse vê-lo. 2 Depois disso, aliviada a sede com um gole de água gelada, pegou dois punhais. Verificou o fio de ambos e, após colocar um deles debaixo do travesseiro, fechou a porta e adormeceu profundamente. 3 Só acordou ao amanhecer e, com um único golpe abaixo do peito esquerdo, atravessou-se. Quando os presentes entraram ao ouvirem seu primeiro gemido, ele ainda tentou esconder e depois mostrou o ferimento, e então morreu. Seu enterro foi rápido, conforme havia determinado, aos trinta e oito anos de idade e no nonagésimo quinto dia de governo.

Esse gesto — altamente performático — é descrito quase como uma encenação ritual. A preparação para a morte, o teste da lâmina, o descanso antes do ato, tudo é apresentado como um roteiro dramático cuidadosamente seguido. Curiosamente, esse corpo, tantas vezes acusado de efeminado ou frágil, realiza um dos gestos mais admirados na cultura romana: o suicídio voluntário como ato de resistência e honra.

Vitélio: o corpo grotesco como espetáculo de degradação

Se Galba é o velho enfermo e Oto o elegante ambíguo, Vitélio representa, em Suetônio, o corpo grotesco levado ao extremo. Sua biografia é dominada pela imagem de um corpo desmedido, entregue à gula, ao vício e à inação: *erat enim in eo enormis proceritas, facies rubida plerumque ex uinulentia, uenter obesus, alterum femur subdebile impulsu olim quadrigae, cum auriganti Gaio ministratorem exhiberet*. (Suet. Vit. XVII, 3) (Ele era de estatura exageradamente alta, tinha o rosto avermelhado — geralmente por causa da bebedeira —, a barriga muito grande e uma das coxas enfraquecida por um antigo acidente com uma quadriga, quando atuava como ajudante de Calígula durante uma corrida.)

A descrição do corpo de Vitélio em Suetônio está longe de ser neutra ou meramente descritiva. Características como a obesidade, o rubor da embriaguez, a altura desproporcional e a deformidade da coxa

compõem um retrato grotesco, que vai além da fisiologia: são marcas de uma identidade desmoralizada. O corpo, nesse contexto, é convertido em signo performático de vício e degradação, tornando-se o principal veículo de comunicação simbólica na narrativa. Tal recurso não é pontual, mas estrutural: a biografia suetoniana opera por cortes e quadros, onde o imperador é exibido como imagem condensada de sua reputação pública — um corpo que fala por si. Como observa Brandão, as manifestações do corpo e os sinais dos vícios são apresentados como espetáculo e funcionam como cenas destinadas à fruição pública e ao julgamento moral (2009, p. 180).

Essa dimensão espetacular e fragmentária se insere na lógica composicional de Suetônio, que privilegia o impacto visual e simbólico em detrimento da continuidade cronológica. A estética do fragmento, longe de representar falha narrativa, constitui uma estratégia eficaz de exposição simbólica: cada detalhe do corpo imperial não apenas informa, mas performa. Em Vitélio, essa estética culmina em um corpo sem voz, arrastado ao escárnio coletivo e apresentado como figura terminal da decadência imperial. A biografia, assim, não constrói um herói trágico ou um agente político, mas um espetáculo de falência encenado por meio do corpo. Palavra, gesto e imagem são os eixos dessa escrita que transita entre a moralidade e a teatralidade, consolidando a corporeidade como linguagem central da narrativa suetoniana.

Espetáculo e poder: a performance pública nas *Vitae*

A escrita de Suetônio, sobretudo no Livro VII da obra *De Vita Caesarum*, não se limita à descrição de atributos físicos ou morais dos imperadores. A biografia, enquanto gênero, articula-se com a lógica da performance pública, na qual o imperador é, ao mesmo tempo, agente e objeto do olhar social, encenando seu próprio poder, sua autoridade e, muitas vezes, sua própria ruína.

O palco dessa performance não é metafórico: trata-se das ruas de Roma, das praças, dos templos e do fórum, onde o corpo do imperador, sua voz e seus gestos são convertidos em signos políticos, estéticos e culturais. Conforme a concepção de Sabina Loriga (2011), a biografia atua no limiar entre o documento e a cena, justamente por transformar vidas em narrativas dotadas de intensidade visual e dramatúrgica.

A biografia romana, especialmente em sua vertente política, não apenas narra, mas participa da encenação do poder. Como observa Hägg (2012, p. 323), o gênero biográfico em Roma escapa a classificações rígidas, transitando entre história, panegírico e retrato individual, conforme as exigências ideológicas do contexto. Suetônio, nesse cenário, distingue-se por construir uma história do principado por meio de biografias em série, sem o tom abertamente encomiástico de autores como Tácito ou Nicolau de Damasco. Nas *Vitae*, os imperadores são apresentados em atos sucessivos de afirmação ou degradação pública, revelando como o poder se expressa

por meio de gestos, aclamações, cerimônias e espetáculos. Em episódios como o Ano dos Quatro Imperadores, essa teatralização atinge seu ápice: aclamações tumultuadas, rituais de investidura e mortes espetaculares compõem uma coreografia do poder no espaço urbano, que o texto biográfico registra como performance pública.

Galba: o fracasso do ritual de poder

Ao assumir o trono, Galba buscou, como era de praxe, executar os rituais de legitimação pública. Contudo, sua relação com a performance do poder revelou-se trágica. Sua recusa em pagar o donativo às tropas, rompendo um costume amplamente esperado, comprometeu sua imagem perante o exército e a população. Suetônio registra que Galba costumava vangloriar-se de que estava habituado: *neque ratam rem habuit et subinde iactavit legere se militem, non emere consuesse*... (ele não reconheceu a validade daquilo e logo passou a dizer repetidamente que estava acostumado a recrutar soldados, não a comprá-los...) (Suet. Gal. XVI, 2), uma afirmação que, embora revestida de rigor moral, foi recebida como arrogância, desconexão e desprezo pelas expectativas da cena política romana.

Sua morte, como discutido no segundo eixo, exemplifica de forma contundente esse fracasso na encenação da própria dignidade. A ambiguidade sobre seu gesto final — se oferece ou não o pescoço aos algozes — já foi devidamente apresentada e analisada, com a

reprodução do texto latino e sua tradução na seção anterior (cf. Suet. Gal. XX). Aqui, interessa destacar que o desenlace caótico não apenas encerra sua vida, mas também materializa, em termos performáticos, o colapso de sua autoridade.

Oto: do disfarce à aclamação — a teatralidade da tomada de poder

A ascensão de Oto configura-se como um exemplo notável da teatralização do poder nas *Vitae*, com destaque para o papel do corpo como signo central da performance pública. Seu movimento rumo à aclamação imperial não se dá de forma espontânea ou puramente militar, mas como uma cena cuidadosamente orquestrada, em que cada gesto, cada deslocamento e cada silêncio contribuem para compor a imagem do novo príncipe.

Segundo Suetônio, Oto se oculta em uma liteira feminina e parte rumo ao acampamento, protagonizando uma cena que mistura disfarce, hesitação calculada e ação decisiva:

> VI 6 Tunc abditus propere muliebri sella in castra contendit ac deficientibus lecticaris cum descendisset cursumque cepisset, laxato calceo restitit, donec omissa mora succollatus et a praesente comitatu imperator consalutatus inter faustas acclamationes strictosque gladios ad principia deuenit, obuio quoque non aliter ac si conscius et particeps foret adhaerente. (Suet. Oto. VI, 6).

> VI. 6 Então, rapidamente escondido numa liteira feminina, dirigiu-se ao acampamento e, ao descer com os carregadores que começaram a desistir, parou ao afrouxar a sandália, até que, sem mais demora, sendo levantado e saudado como imperador pela comitiva presente, chegou ao quartel-general entre aclamações entusiásticas e espadas desembainhadas, com um companheiro que o acompanhava como se fosse cúmplice e consciente do ato.

Nesse episódio, o corpo de Oto ocupa a cena de forma ambígua: ao mesmo tempo oculto (na liteira) e disponível ao olhar (quando erguido e aclamado), ele encena sua passagem de cidadão a imperador. A pausa provocada pela sandália afrouxada — gesto aparentemente banal — opera como recurso cênico que aumenta a tensão dramática e antecipa o clímax da aclamação. O gesto corporal, o aparato militar e a reação coletiva (espadas desembainhadas e aclamações) compõem uma verdadeira coreografia da tomada de poder.

Assim, Suetônio não apenas narra os fatos, mas os organiza como uma sequência performática, na qual a autoridade imperial nasce da visibilidade e do espetáculo. Oto, ao encenar sua própria aclamação, transforma o espaço urbano e o corpo político em elementos dramáticos, reafirmando a biografia como espaço privilegiado da representação do poder.

Vitélio: o poder em desfile — ritual e encenação na entrada do imperador

A entrada de Vitélio no poder exemplifica como o espetáculo público funcionava como um recurso estratégico fundamental para a legitimação imperial, especialmente no contexto político instável do Ano dos Quatro Imperadores. Sua aclamação pelos soldados, a exibição simbólica da espada de Júlio César e a passagem triunfal pelos bairros mais movimentados de Roma não eram meros atos formais, mas performances ritualizadas que comunicavam poder, continuidade e autoridade. Este momento teatral insere o imperador na tradição romana e no imaginário coletivo, reforçando sua posição política por meio de gestos carregados de significado simbólico. Veja:

> VIII. 1 Castra uero ingressus nihil cuiquam poscenti negauit atque etiam ultro ignominiosis notas, reis sordes, damnatis supplicia dempsit. 2 Quare uixdum mense transacto, neque diei neque temporis ratione habita, ac iam uespere, subito a militibus e cubiculo raptus, ita ut erat in ueste domestica, imperator est consalutatus circumlatusque per celeberrimos uicos, strictum Diui Iulii gladium tenens detractum delubro Martis atque in prima gratulatione porrectum sibi a quodam. (Suet. Vit. VIII, 1, 2)

> VIII. 1 Ao chegar ao acampamento, não negou nada a quem pedisse e até mesmo por iniciativa própria retirou marcas de ignomínia, sujeira dos criminosos e punições dos condenados. 2 Por isso, mal havia passado um mês, sem considerar o dia ou a hora, já no entardecer, foi subitamente arrancado do seu quarto pelos soldados, vestindo roupas domésticas, e saudado como imperador, sendo carregado e levado pelas ruas mais movimentadas, segurando a espada desembainhada de Júlio

> César, retirada do templo de Marte e oferecida a ele no primeiro momento da aclamação por um soldado.

Este trecho, fundamental para compreender o processo do ritual e a teatralidade que permeiam a ascensão de Vitélio, destaca vários elementos simbólicos que funcionam como instrumentos de legitimação imperial no contexto caótico do Ano dos Quatro Imperadores.

A atitude de Vitélio ao "não negar nada a quem pedisse" e retirar "marcas de ignomínia" reflete uma preocupação em representar um líder magnânimo, que busca reparar injustiças e conquistar o apoio popular e militar, um aspecto destacado por Stadter (2007, p. 528-531) na análise do papel da virtude e caráter na construção biográfica do imperador. Esse cuidado moral, mesmo que por estratégias políticas, dialoga diretamente com a tradição de que a biografia se volta à avaliação ética do personagem, conforme discutido por Wallace-Hadrill (1995, p. 142).

O momento em que Vitélio é "subitamente arrancado do seu quarto pelos soldados" e carregado "pelas ruas mais movimentadas" indica a dimensão performativa e pública da aclamação imperial, que transcende o privado e adentra o espaço urbano e coletivo. A espada desembainhada de Júlio César, retirada do templo de Marte — símbolo máximo do poder militar e da continuidade com a tradição juliana — funciona como um objeto ritual que comunica autoridade e legitimação, em consonância com a teatralidade da entrada imperial enquanto meio de diálogo com o imaginário político romano.

Wallace-Hadrill (1995, p. 19) destaca a importância da retórica e da performance para persuadir e impressionar o público, algo que Suetônio captura claramente nessa encenação. O imperador não apenas assume o poder por decreto ou força, mas por meio de um espetáculo simbólico que convoca a memória coletiva, a reverência e o respeito.

Assim, este episódio pode ser lido como um momento em que o corpo do imperador se torna um símbolo vivo da autoridade, uma performance que funciona para solidificar sua posição num período de profunda instabilidade política, usando ritos e símbolos reconhecíveis que ligam sua imagem ao poder e à tradição romana.

Conclusão

O percurso realizado ao longo deste artigo permitiu demonstrar que a escrita biográfica de Suetônio, especialmente no Livro VII da obra *De Vita Caesarum*, não se limita a uma mera compilação de dados ou à organização de informações sobre os imperadores Galba, Oto e Vitélio. Ao contrário, ela opera como uma sofisticada construção estética, na qual palavra, gesto e performance se articulam para produzir sentidos, compor imagens e mobilizar percepções no leitor antigo — e, por extensão, no leitor moderno.

O primeiro eixo da análise revelou como a palavra, na biografia suetoniana, não é um simples instrumento de comunicação, mas um dispositivo performativo. Ditados,

provérbios, falas diretas e até os silêncios funcionam como atos que constroem a imagem dos biografados. A palavra, portanto, é gesto, é cena, é inscrição simbólica.

No segundo eixo, o foco sobre o corpo e a gestualidade mostrou que, na escrita de Suetônio, o corpo não é apenas um dado biográfico. Ele é signo. As deformidades físicas de Galba, a ambiguidade estética de Oto e a grotesca obesidade de Vitélio não são neutras: elas performam, no espaço do texto, avaliações morais, políticas e culturais. O corpo se torna uma vitrine narrativa que espelha tanto a ordem quanto o colapso do poder.

Por fim, o terceiro eixo destacou como as *Vitae* são atravessadas por uma lógica profundamente teatral. A política imperial romana, tal como retratada por Suetônio, funda-se na espetacularização dos corpos, das cerimônias, das aclamações e até das mortes. A biografia, nesse sentido, não é apenas relato de vidas, mas instrumento de composição de um teatro de poder, em que os imperadores encenam — de modo bem-sucedido ou fracassado — seus próprios papéis diante da coletividade.

O conjunto dessas análises permite afirmar que, na obra de Suetônio, a biografia se realiza como um gênero estético que traduz e problematiza a própria cultura imperial romana. Uma cultura na qual o exercício do poder não se sustenta apenas pela força das armas ou das instituições, mas pela força das imagens, dos gestos, da palavra e da cena.

Ao mobilizar conceitos da teoria da performance, da retórica e da estética clássica, este estudo evidencia não

apenas a riqueza literária das *Vitae*, mas também sua relevância como objeto de investigação para os Estudos Clássicos. Ler Suetônio sob essa perspectiva significa compreender que, muito antes da modernidade, já se operava uma sofisticada reflexão sobre as relações entre poder e representação, entre sujeito e olhar, entre vida e espetáculo.

Assim, este artigo não apenas oferece uma leitura ampliada da estética biográfica suetoniana, mas também contribui para fortalecer, no campo da historiografia antiga e dos estudos de biografia, uma abordagem que reconhece o texto como espaço de produção de sentido, de mediação cultural e de construção política. Uma leitura que, sem dúvida, continuará a ser fundamental para aqueles que, hoje, se dedicam a compreender as complexas relações entre literatura, poder e cultura no mundo romano.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, José Luís Lopes. *Máscaras dos Césares: teatro e moralidade nas Vidas suetonianas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

CIZEK, Eugen. *Structures et idéologie dans les Vies des Douze Césars de Suétone*. Paris: Les Belles Lettres, 1977.

HÄGG, Tomas. *The Art of Biography in Antiquity*. New York: Cambridge University Press, 2012.

LORIGA, Sabina. O limiar biográfico. In: LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 17-48.

MARTIN, René; GAILLARD, Jacques. *Les genres littéraires à Rome*. 2. ed. Paris: Éditions Nathan, 1990.

STADTER, Philip A. Biography and history. In: MARINCOLA, John (Ed.). *A companion to Greek and Roman historiography*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007. p. 528-540.

SUÉTONE. *Vies des douze Césars*. Tome I: *César - Auguste*. Texte établi et traduit par: Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

SUÉTONE. *Vies des douze Césars*. Tome III: Galba - Othon - Vitellius - Vespasien - Tito - Domitien. Texte établi et traduit par: Henri Ailloud. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

VENINI, P. Sulle Vite suetoniane di Galba, Otone e Vitellio. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, Torino, v. 108, p. 991-1014, 1974.

WALLACE-HADRILL, Andrew. *Suetonius*. London: Bristol Classical Press, 1995.



Movimento
Laocoonte
Movimento
Trágico
Arte
Palavra
Arte
Estética
Palavra

Palavra e Movimento: Expressões Artísticas e Manifestações Estéticas no Episódio trágico de Laocoonte

Marcio Luiz Moitinha Ribeiro

Procuraremos sinalizar, neste trabalho, alguns comentários pertinentes, que evocam e atestam a expressão artística, acima destacada, e algumas manifestações estéticas, extraídas dos versos latinos 199 a 231 da *Eneida*, de Virgílio, na qual se encontra o triste e lamentável acontecimento sobre Laocoonte e os seus filhos, mortos tragicamente pelas gêmeas serpentes, que vieram, de repente, vindas do alto mar. Tal fato trágico está inserido, como se sabe, no relato do Cavalo de Troia, estratagema engendrado pelo herói Ulisses para que os soldados gregos entrassem, em Troia, e a destruíssem, contudo, o sacerdote troiano, Laocoonte predizia que se o cavalo entrasse, na cidade troiana, seria a ruína dela.

Quanto às manifestações estéticas, destacaremos algumas figuras de estilo mais relevantes, que corroboram

com o *modus faciendi* de Virgílio à elaboração da expressão da bela obra artística[1], supracitada, na ilustração.

Percebemos, numa leitura atenta e holística dos versos selecionados, que o poeta nos apresenta, de forma substancial e bela, a manifestação estética[2] por meio do texto literário e pelo uso da palavra com todo o movimento da ação trágica.

---

[1] Contudo, vale pontuar que o texto literário (a literatura) também é uma forma de expressão que se configura como obra de arte. O texto pode ser uma forma de evocar uma crítica social, uma denúncia, uma reflexão do homem e dos seus atos humanos, entre outros assuntos. Aristóteles mostra a relevância do poeta e do artista, pois estes, por meio da imitação do real, despertam sentimentos que educam ou purificam o homem. Por isso, o filósofo grego reconhece o poeta como um criador, e a poesia, como um discurso específico, artístico. A arte é definida por Aurélio Buarque de Holanda, como a capacidade criadora do artista de expressar ou de transmitir tais sensações ou sentimentos.

[2] Na Filosofia, a estética retrata o belo e a arte. Ela é uma palavra que provém do grego *aisthetiké*, ("aquele que nota, que percebe"). Estética é conhecida como a **filosofia da arte,** ou **estudo do que é belo, nas manifestações artísticas e naturais.** A estética é uma ciência que remete para a beleza e também aborda o sentimento que alguma coisa bela desperta dentro de cada indivíduo. Notemos, na ilustração acima, a beleza estética da imagem de Laocoonte e de seus filhos, que são envolvidos pelas serpentes, trata-se de uma cena trágica, extraída da *Eneida*, de Virgílio, e que nos apresenta o sacerdote que tenta desvencilhar-se dos anéis circulares das cobras para salvar os seus filhos queridos da morte. Observa-se a força hercúlea de Laocoonte, que retrai os belos músculos do seu corpo para, em vão, morrer com os seus. As palavras, que são descritas, nos versos supracitados e selecionados, se misturam com o movimento das ações e da imagem da ilustração: configura-se, portanto, a beleza da arte, que se une ao belo texto da literatura latina por meio da palavra e da ação trágica.

A tradução foi focada para ser bem literal para que não se perca da poesia, não só a musicalidade, o ritmo e a movimento por meio da palavra, no verso, mas também as figuras estilísticas com os seus efeitos de sentido.

A priori, apresentaremos, a seguir, a tradução[3] *ad litteram* e, posteriormente, sinalizaremos os comentários, que consideramos mais relevantes para este trabalho:

Texto Latino

Hic aliud maius miseris multoque tremendum
obicitur magis atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas, pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa volumine terga.
fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. illi agmine certo
Laocoonta petunt; et primum parva duorum
corpora natorum serpens amplexus uterque
implicat et miseros morsu depascitur artus;
post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam
bis medium amplexi, bis collo squamea circum

[3] Toda a tradução é de nossa autoria e responsabilidade.

terga dati superant capite et cervicibus altis.
ille simul manibus tendit divellere nodos
perfusus sanie vittas atroque veneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit:
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit cervice securim.
at gemini lapsu delubra ad summa dracones
effugiunt saevaeque petunt Tritonidis arcem,
sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.
tum vero tremefacta novus per pectora cunctis
insinuat pavor, et scelus expendisse merentem
Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur
laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.

Tradução

Então, outro (acontecimento) muito maior e mais terrível
apresenta-se e perturba os peitos desatentos dos infelizes.
Laocoonte, sacerdote escolhido por sorteio,
sacrificava a Netuno um grande touro junto aos solenes altares;
por outro lado, eis que gêmeas cobras, (vindas) pelos tranquilos mares de Tênedos,
– enquanto relato, eu me arrepio! - com seus imensos anéis
lançam-se sobre o alto mar e se dirigem, ao mesmo tempo, às praias;
cujos peitos erguidos entre as ondas e as sanguíneas cristas
elevam-se acima das ondas, uma parte restante (dos corpos)
rasteja (desliza) o alto mar e por trás faz ondular (curvar) (seus) imensos dorsos em rosca[4].
Produz-se o som, espumando as ondas; e os campos já tinham
olhos ardentes, (olhos) tingidos de sangue e de fogo
e sibilantes bocas (já) lambiam com línguas vibrantes.
Fugimos pálidos com a visão. Elas, (porém), num movimento decidido,
atacavam (procuravam atingir) Laocoonte; e primeiramente

[4] Isto é, em movimento circular.

cada serpente envolveu os pequenos corpos dos dois queridos (do sacerdote), abraçou - (os)
e devorou as míseras articulações[5] com uma dentada;
depois, atacaram o próprio (Laooconte), que ia em auxílio (dos filhos) e levando dardos
e, em grandes anéis (de serpentes) prenderam-(no); e (as cobras) já envolveram duas vezes o meio[6] (do corpo), duas vezes foram dados (a ele) em volta do (seu) pescoço, os escamosos
dorsos ultrapassam-(no), estando altos a cabeça e o pescoço.
Ele (o sacertdote), de uma parte, com as mãos se esforça para soltar os nós,
coberto de baba (da serpente) e de negro veneno, banhado pelas fitas (sagradas do sacerdote),
de outra parte, lançava aos céus gritos horrendos;
tal qual o mugido, quando o touro foge do altar ferido
e faz cair sacudindo do pescoço a vacilante machadinha,
por outro lado, os dois dragões fugiram com uma escorregadela para os altos santuários
e procuraram atingir a proteção da cruel Tritônida[7]
e se esconderam sob os pés da deusa e sob o disco do (seu) escudo.
Então, com toda a certeza, um novo pavor se insinua a todos por entre os trêmulos peitos[8]
e contam (que) o Laocoonte merecente pagou inteiramente o crime,
haja vista [9]que (ele) lesou o sagrado carvalho[10] com a ponta da (sua) lança
e nas costas arremessou uma lança criminosa.

---

[5] As articulações fazem parte dos membros do corpo de modo que se sinaliza, nesta passagem, uma sinédoque.

[6] Entendamos um eufemismo, neste verso, haja vista que o meio do corpo é a cintura.

[7] Antonomásia da deusa Minerva, engendrada pelo poeta para se configurar o hexâmetro dactílico.

[8] Podemos destacar, neste verso, a presença da figura estilística denominada sinédoque, visto que o coração se encontra no peito.

[9] Configura-se uma oração relativa adverbial causal.

[10] O sagrado carvalho serve de exemplo de sinédoque, trata-se de uma alusão ao Cavalo de Troia, construído desta madeira.

Laocoonte, ao arremessar a lança ao cavalo de Troia, logo após um discurso bem elaborado e persuasivo aos seus concidadãos troianos, recebe o castigo dos Deuses do Olimpo: surgem das profundezas do mar, inesperadamente, duas cobras gêmeas, que vão em direção ao sacerdote e aos seus filhos. Virgílio retrata a cena, na *Eneida*, destacando o pavor dos troianos, que contemplam a cena:

> Hic aliud **m**aius **m**iseris **m**ultoque tre**m**endu**m**
> obicitur magis atque improvida pectora turbat. 200
>
> Então, outro (acontecimento) muito maior e mais terrível
> apresenta-se e perturba os peitos desatentos dos infelizes. 200

Notemos, inicialmente, nos versos 199, acima, a presença do uso da aliteração, sobretudo da consoante **–m**, com ênfase ao último vocábulo deste verso, t*remendum*, vocábulo de campo semântico negativo, sinalizando algo que está por vir! Vale enfatizar, outrossim, que quase todas as vogais dos vocábulos iniciados com a consoante **–m** são fechadas, configurando desta maneira uma profética alusão às trevas, à morte e ao luto, vindouros dos personagens. Alguns autores analisam esta passagem como um prenúncio à destruição da Cidade de Páris, também profetizada pelo uso do adjetivo *miseris* ("infelizes"), hipálage, que já prevê o fim de todos os troianos, infelizes e vindouros mortos da guerra cruenta.

Os peitos desatentos dos infelizes são alusão aos troianos que atestarão, brevemente, a morte de Laocoonte

e de seus filhos e posteriormente de suas próprias vidas. Virgílio por motivos métricos cria esta sinédoque.

Toda a descrição trágica que vem, a seguir, é de uma ação e movimentação céleres, imbuídas de muito suspense. A primeira descrição vai dos versos 203 a 211, e apontam a vinda das cobras gêmeas em direção às praias troianas:

ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas, pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa volumine terga.
fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis vibrantibus ora.

por outro lado, eis que gêmeas cobras, (vindas) pelos tranquilos mares de Tênedos,
– enquanto relato, eu me arrepio! - com seus imensos anéis lançam-se sobre o alto mar e se dirigem, ao mesmo tempo, às praias;
cujos peitos erguidos entre as ondas e as sanguíneas cristas elevam-se acima das ondas, uma parte restante (dos corpos) rasteja (desliza) o alto mar e por trás faz ondular (curvar) (seus) imensos dorsos em rosca[11].
Produz-se o som, espumando as ondas; e os campos já tinham lhos ardentes, (olhos) tingidos de sangue e de fogo
e sibilantes bocas (já) lambiam com línguas vibrantes

Virgílio, no verso 203, apresenta-nos uma antítese, haja vista que os mares, pelos quais as cobras vieram, eram

[11] Isto é, em movimento circular.

bem tranquilos, provenientes de Tênedos, mas paralelamente aos mares, a situação é bem diferente, agravante e assustadora, são descrições bem realistas, e o leitor atento se sente, no cenário dos acontecimentos, como se estivesse num palco de teatro, de modo que as expressões da arte virgiliana são muito bem engendradas pela seleção dos vocábulos, pelas movimentações das ações e pelos seus efeitos de sentido, ao longo dos versos.

No verso 204, o próprio narrador nos relata que está arrepiado com o que vê e nos apresenta como vêm as serpentes: *immen**sis** orbibu**s** angue**s*** ("com seus imensos anéis"). Observa-se a sequência das sibilantes, patentes pelo uso seguido da consoante **–s,** tal aliteração nos sugere o sibilar das cobras, lançando-se sobre o alto mar e sobre as ondas, que batem em seus corpos de serpente**,** dirigindo-se às praias.

O poeta continua com a descrição das serpentes de forma bem realista, nos versos 206 a 211:

> Seus peitos estão erguidos entre as ondas, possuem cristas sanguíneas, elevam-se no alto mar e, por trás, fazem ondular suas imensas caudas, em forma de rosca.

Vale ressaltar também que ao passo que vão deslizando sobre as espumantes ondas, produzem som. Notem a aliteração da sibilante **–s** que nos evoca a ideia das serpentes, deslizando sobre o mar e produzindo o som das vagas espumantes: *fit **s**onitu**s** **s**pumante **s**alo; iamque arva tenebant.*

Digno de nota também é a descrição dos olhos ardentes, tingidos de sangue e de fogo, o uso da hipálage é bem pertinente, nesta passagem, visto que ardentes não são os olhos, tingidos de sangue e de fogo, mas o próprio corpo dos personagens, que arde, que dói com a vindoura picada das cobras. A passagem "das cristas **sanguíneas**", presente, no verso 206, também se configura como exemplo de hipálage, que alude à morte vindoura, que será derramada pelo sangue das vítimas e que se alocará, nas cristas das serpentes.

Não podemos deixar de destacar também o uso da aliteração do –s, patente no verso 211, que indica o som emitido pelas cobras, que tocam as suas vítimas:

> **s**ibila lambebant lingui**s** vibrantibu**s** ora.
> e sibilantes bocas (já) lambiam com línguas vibrantes.

Nos versos a seguir, Virgílio descreve de forma horrenda, como as serpentes chegam ao seu escopo, devorando as articulações dos filhos de Laocoonte, que tenta salvá-los, em vão. Os troianos sentem o horror, o medo e a impotência para qualquer ato de bravura:

> Fugimos pálidos com a visão. Elas, (porém), num movimento decidido,
> atacavam (procuravam atingir) Laocoonte; e primeiramente
> cada serpente envolveu os pequenos corpos dos dois queridos (do sacerdote), abraçou - (os)
> e devorou as míseras articulações[12] com uma dentada; 215

[12] As articulações fazem parte dos membros do corpo de modo que se sinaliza, nesta passagem, uma sinédoque.

depois, atacaram o próprio (Laooconte), que ia em auxílio (dos filhos) e levando dardos
e, em grandes anéis (de serpentes) prenderam-(no); e (as cobras) já envolveram duas vezes o meio[13] (do corpo), duas vezes foram dados (a ele) em volta do (seu) pescoço, os escamosos
dorsos ultrapassam-(no), estando altos a cabeça e o pescoço.

Antes da morte do sacerdote, o poeta engendra **uma comparação** dos gritos de dor do personagem protagonista, envolvido numa baba mortal e num veneno negro, **com o mugido do touro**, ferido no altar**:**

Ele (o sacerdote), de uma parte, com as mãos se esforça para soltar os nós,
coberto de baba (da serpente) e de negro veneno, banhado pelas fitas (sagradas do sacerdote),
de outra parte, lançava aos céus gritos horrendos;
tal qual o mugido, quando o touro foge do altar ferido
e faz cair sacudindo do pescoço a vacilante machadinha,

A descrição da metáfora que Virgílio faz acerca das serpentes, depois da morte dos personagens, é bem irônica, visto que, a princípio, elas são descritas como "cobras", "serpentes", e mais tarde, após a tragédia, denominam-se "dragões" pelo poeta, pelo ato vil que elas fizeram, sentem-se culpadas e fogem temerosas aos altos santuários para pedir proteção à deusa Minerva, ficando escondidas, atrás do escudo da deusa como se pode atestar, na passagem, abaixo:

[13] Entendamos um eufemismo, neste verso, haja vista que o meio do corpo é a cintura.

por outro lado, os dois dragões fugiram com uma escorregadela
para os altos santuários
e procuraram atingir a proteção da cruel Tritônida[14]
e se esconderam sob os pés da deusa e sob o disco do (seu) escudo.

O poeta conclui como merecida a morte do sacerdote por profanar com a ponta da lança o sagrado carvalho, sinédoque do Cavalo de Troia, ao passo que os trêmulos peitos também se configuram como exemplo de sinédoque dos próprios troianos, que atestam a trágica cena:

Então, com toda a certeza, um novo pavor se insinua a todos
por entre os trêmulos peitos
e contam (que) o Laocoonte merecente pagou inteiramente o crime,
haja vista [15]que (ele) lesou o sagrado carvalho com a ponta da (sua) lança
e nas costas arremessou uma lança criminosa.

Inferimos que, não só a palavra e o movimento estiveram presentes, nos versos selecionados do canto I da *Eneid*a, de Virgílio, como também destacamos a expressão artística e a manifestação estética, no episódio trágico de Laocoonte de modo que pudemos atestar que a literatura e a escultura se completaram como Arte, como criação do belo e como a capacidade criadora do artista de expressar ou de transmitir tais sensações ou sentimentos.

[14] Antonomásia da deusa Minerva, engendrada pelo poeta para se configurar o hexâmetro dactílico.
[15] Configura-se uma oração relativa adverbial causal.

Referências bibliográficas

CHEVALIER, J. & Gheerbrant, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. (Vera da Costa e Silva et al., trad.). Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

FIORIN, J. L. *Figuras de retórica*. São Paulo, SP: Contexto, 2014.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária. (Raul Miguel Rosado Fernandes, (trad.)*. Lisboa, PT: Calouste Gulbenkian, 1982.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica. (Paulo Neves, trad.)*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2007.

MORA, C. M. *Serpens torquens: um tipo especial de hipérbato em latim*. Ágora, 101-120, 2000.

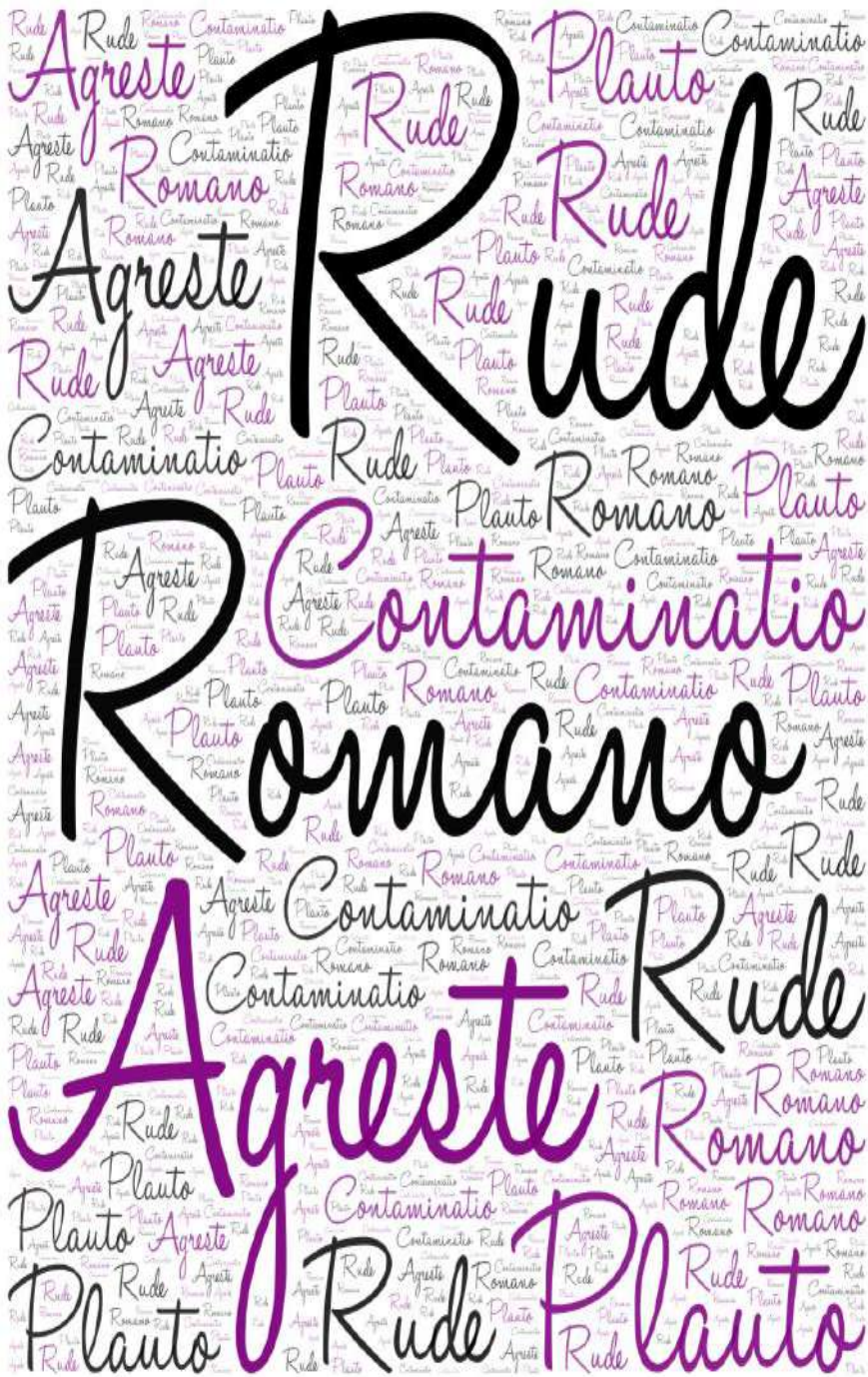
ROSS, D. O. *Virgil's Aeneid: a reader's guide*. Oxford, UK: Blackwell Publishing., 2007.

THAMOS, Marcio. *As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida*. São Paulo, SP: Edusp., 2011.

THAMOS, Marcio. *Cobras retóricas, horror poético: efeitos de expressão e a morte de Laocoonte na Eneida*. Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 39, núm 1, pp. 13-22, 2017.

VIRGIL. *Aeneid Books I-II (Conington's Virgil)*. Exeter, UK: Bristol Phoenix Press, 2010.

VIRGILE. Énéide (livres I-VI., 9a éd.). *(Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort)*. Paris, FR: Les Belles Lettres, 1959.


Rude
Agreste
Plauto
Romano
Contaminatio

O RUDE AGRESTE ROMANO E A *CONTAMINATIO* DE PLAUTO

Amós Coêlho da Silva (UERJ)

Introdução

Graecia capta ferum victorem cepit et artes / Intulit agresti Latio, A Grécia subjugada superou o seu feroz vencedor e introduziu as artes no agreste Lácio, (Horácio, Epístolas 2, 1, 156), eis uma expressão horaciana que exprime bem o que foi a *Pax Romana, a Paz Romana*. Com o termo *artes*, resume Horácio (65 - 8 a.C.) a filosofia, religião, teatro, a gramática etc. O *ferum victorem,* paradoxalmente não foi insensível às artes,

Assim, na religião, os romanos receberam o fluxo de influência helênica no seu panteão: os deuses gregos aos romanos fixarão características: Zeus a Júpiter, Hera à deusa Juno, Afrodite à bela Vênus, Atená à sábia Minerva, Apolo se impõe como Apolo mesmo etc., cujo sincretismo passará a ser a missão dos romanos. Na expressão de Maria Helena da Rocha Pereira o que se entende por Cultura Romana não pode ser desligado do próprio processo de Helenização de Roma e aqui fica assinalado por Horácio pela cruel espada frente ao esteta helênico, embora tenha de se reconhecer que, mais do que imitação, se deve falar de assimilação criadora... (PEREIRA, 1982: 37)

Não se deve descartar a influência do Círculo dos Cipiões, nas atividades de mídia romana, embora este Ciclo não fosse uma instituição oficial, mas uma manifestação de um grupo de pessoas com gostos e interesses afins, que frequentavam a casa de Cipião (Idem, p.51) e conseguiram defender a união da tradição romana à "paideia grega". (Idem, p.51) Lívio Andronico, também foi um instrumental da mídia romana; foi prisioneiro e pedagogo, como relata a História, colaborou com a Helenização de Roma, com tradução do grego de *uma peça de teatro, para ser representada nos Ludi Romani de 240 a.C.* (Idem, p.41) E ainda cooperou não só ao traduzir para o latim a *Odisseia*, de Homero, mas também ao fixar institucionalmente a escola, pois: "que ainda no tempo de Horácio (a *Odisseia*) era aprendida pelas crianças (Idem, ibidem) – palavra cunhada em latim: σχολή, 'schole', pelo latim *schola*, que se fixou e se expandiu no Ocidente, como ocorreu com tudo que foi assimilado da Grécia por Roma.

Comédia

Na comédia romana, os assuntos eram helênicos e isso implicava nos atores o uso do traje *pallium*, pálio – vestimenta grega correspondente a toga romana-, as peças eram denominadas *fabulae palliatae*. São apropriações romanas da comédia grega. Só mais tarde surgiram as *fabulae togatae*, com temas nacionais. Plauto e Terêncio, autores mais importantes de Roma, foram autores de *palliatae*.

Titus Maccus (ou Maccius) Plautus nasceu na Úmbria por volta de 250 e faleceu em 184 a.C. Das 130 comédias

apontadas como de sua autoria, Varrão, erudito do século I. a.C., só reconheceu as 21 seguintes: *Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Captiui, Curculio, Casina, Cistellaria, Epidicus, Bacchides, Mostellaria, Menaechimi, Miles Gloriosus, Mercator, Pseudolus, Poenulus, Persa, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, Vidularia* – as quais continuaram a ser lidas e transcritas, graças à definição varroniana, cujo manuscrito da máxima autoridade é o *Vaticanus Palatinus* 1615, do século X.

Inspirava-se Plauto na Literatura Grega de IV e III a.C. A sua arte consiste em *E multis unam facere, de muitas fazer uma*, isto é, através da apropriação, ou como os historiadores romanos denominavam *contaminatio*, da *contaminação* de autores como Menandro, Filêmon e Dífilo com assuntos de Roma Antiga. Intertextualidade é um termo introduzido por Júlia Kristeva em 1969 para o estudo da literatura. Por esta expressão, ela chamou atenção para a produtividade da escritura literária, no sentido de textos anteriores ficarem disseminados ou redistribuídos em novos textos; por isso, seria preciso pensar um texto hodierno como um intertexto. A isso, Roland Barthes acrescenta:

> Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis [...]O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas (INTERTEXTO, CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique: 1973)

Na Grécia a *Comédia Antiga* era o período mais arcaico do teatro helênico. Conta com seu representante Aristófanes, que está presente em Plauto. Plauto, como seu herdeiro, construiu um formato de prólogo, mas tanto diferente daquele Poeta grego, porque, sem ataques políticos, e, antes de mais nada, estabelecendo um diálogo solidário e de forte interação social entre autor e platéia.

Na maior parte de suas peças os prólogos introduzem de imediato o assunto ou tema. Era nesses prólogos, que Plauto conseguia um contato direto com a plateia. Revestia-se até mesmo de autoridade divina, com claras referências a tradição religiosa dos camponeses romanos, como ocorre em sua peça *Anfitrião,* estabelecendo não só a função fática da linguagem com a sua plateia, mas também conquistando definitivamente a sua atenção. Ora, Plauto sabia que sua plateia formada, em grande parte, da rude plebe romana, o prólogo para evitar qualquer mistério no argumento teatral, tornando-o um recurso de *captatio beneuolentiae*, *captação da boa vontade* – este exemplo de prólogo com mito era o do estilo de fabula rinthonica, ou seja, dado assunto mitológico, como fora o propósito de outro poeta criador do estilo: Rinto de Tarento.

Assim, em *Anfitrião, Aululária* e *O Cabo (Rudens)* está a autoridade divina, com efeito persuasivo; respectivamente, de Mercúrio, o deus Lar, a estrela Arcturo.

Em *Anfitrião* nota-se a ansiedade de conquistar a simpatia da plateia pela autoridade da personagem Mercúrio, que, sendo deus dos negócios – em latim, *nec*

otium, sem descanso e conforme a sua derivação do tema de Mercúrio no verbete de terceira declinação, *merx, mercis*: *mercadoria, comestíveis; negócio*. Elemento latino que constitui a seguinte família etimológica portuguesa: mercearia, mercado, comércio, mercantil, supermercado etc. Com efeito, Mercúrio explica à plateia a sua missão de mensageiro, obediente a Júpiter, mas ainda muda de tragédia para tragicomédia, nos versos 50-1:

> Nunc quam rem oratum huc veni primum proloquar, / post argumentum huius eloquar tragoediae,
>
> ora, o pedido que me trouxe aqui declararei em primeiro lugar, depois explicarei o argumento desta tragédia.

E nos versos seguintes: *quid? contraxistis frontem, quia tragoediam dixi futuram hanc?, por que contraístes a fronte, por que eu disse que há de ser uma tragédia?* Os espectadores não eram afeitos à reflexão de assunto grave; desejavam mesmo era uma ação mais objetiva: a comédia: (verso 54-5) *faciam, ex tragoedia / comoedia ut sit omnibus isdem versibus, farei de tragédia comédia com os mesmo versos* – o que também demonstra que a linha divisória entre um estilo e outro é muito tênue. Só depende de como se engendram as palavras, e não apenas de palavras graves propriamente.

> Vtrum sit an non voltis? sed ego stultior,
> quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
> teneo quid animi vostri super hac re siet:
> faciam ut commixta sit: <sit> tragicomoedia, (56-9)
>
> Então, qual dos dois é o vosso desejo?
> Como se eu não soubesse o que vós quereis; eu que sou deus!

> Conheço bem a vossa opinião e o que pensa sobre este assunto:
> farei de tal modo que se misture e que seja uma tragicomédia.

Esse preceito de personagens divinas numa peça, como indicativo de estilo trágico, nos lembra do conceito aristotélico: na comédia ri-se do feio, sustentando-se na expressão: tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica: feia e disforme. Sua deformidade não é causa de sofrimento. Esses princípios canônicos da arte dramática da época, os quais eram tratados por Aristóteles, estão presentes na obra de Plauto. Como é o caso em que o Estagirita afirma que as mais belas tragédias são as que imitam assuntos sérios e graves, inspirados principalmente em reduzidíssimo número de famílias, por exemplo, das famílias Alcméon, Édipo, Orestes... (ARISTÓTELE, 1964: 286) e outras personagens idênticas, que tiveram de suportar ou cumprir coisas terríveis, ou seja, príncipes, reis ou até deuses como protagonistas, como observou Plauto em *Anfitrião*.

Depois de indicar a cidade de Tebas como local da ação cômica, dá identidade de Anfitrião e Alcmena e o desejo de Júpiter de coabitar com Alcmena. Justifica a seguir a sua vestimenta de escravo. Como Alcmena pede a Anfitrião que vingue as desfeitas dos teléboas contra os seus consanguíneos, o general e esposo atende ao seu pedido. E vai guerrear contra Ptérela. Ora, já que Júpiter está com a aparência de Anfitrião, Mercúrio, seu filho, e mensageiro, tomará a aparência de Sósia. No mito, os deuses só não podem realizar junto aos mortais a epifania, como foi a de

Júpiter, que não pôde negar o pedido de Sêmele, que, instigada por Juno, duvidara estar amando a Júpiter. Mas a hierofania, ou seja, a sua presença sem a totalidade da luz, não afetaria os mortais.

Assim sendo, para que os espectadores saibam quem é Mercúrio ele trará sempre duas asinhas no chapéu (*nunc intergnosse ut nos possitis facilius, ego has habebo usque in petaso pinnulas;(142-3) agora para que possais mais facilmente nos reconhecer, eu - no meu caso – terei estas asinhas no chapéu*).

O chapéu de meu pai terá uma franja de ouro. Ninguém da família verá isso. Tum meo patri autem torulus inerit aureus sub petaso: id signum Amphitruoni non erit. (144-5)

Pronto, está armado o quiproquó, ou seja, um trocadilho de situação, explorado por demais no futuro, como em Ernest Feydeau (século XIX), autor de comédias burlescas.

Desse modo, dois pares semelhantes: os deuses dissolutos e desavergonhados, os mortais perturbados e cumprindo a sua sina de mortais, ou seja, existindo apenas. No meio a virtuosa Alcmena. Logo que o marido, iludido pela glória da guerra, retorna ao lar com o escravo, encontra uma mulher sincera a duvidar das atitudes do marido. O escravo na comédia plautina era o principal centro do discurso dramático, e é o próprio escravo que se rebela contra Anfitrião, já nos versos 398-403:

SOS. Tuos sum;
Proinde ut commodumst et lubet, quidque facias; 400
Tamen, quin loquar haec uti facta sunt hic,

Numquam ullo modo me potes deterrere.
AMPH. Scelestissime, audes mihi praedicare id,
Domi te esse nunc, qui hic ades?
SOS. Vera dico.

SOS. Sou teu escravo; por isso faças o que convém e agrada; porém, por que não falar estes fatos como são aqui, nunca, de nenhum modo, podes me afastar deles.
AMPH.Grande velhaco, ousas sustentar que estás em casa agora, que não estás presente aqui?
SOS.Digo a verdade.

São momentos de esquizofrenia. De equívoco em equívoco, a vida da família se complica. A confusão só será desfeita quando Júpiter, e só ele tem competência para tal – como *deus ex machina* – conforme prólogo retardado, agora realizado por Júpiter, que se apresenta à plateia e explica mais uma vez o enredo da peça. Transpomos aqui a partir do verso 718-21:

post igitur demum faciam res fiat palam,
Atque Alcumenae in tempore auxilium feram
Faciamque ut uno fetu et quod gravida est viro
Et me quod gravidast pariat sine doloribus.
Portanto, depois, em suma, farei esclarecer as coisas,
e levarei ajuda à Alcmena no tempo certo, farei,
como de um único homem engravidada,
com que num só parto, dê à luz sem dor aos dois bebês.

Há, como se viu acima, em Anfitrião o expediente de prólogo retardado, ou seja, nova tentativa de Plauto para captar a boa vontade da plateia. No início da Cena II, Mercúrio se dirige à plateia e explica que Alcmena terá gêmeos um de seis meses e outro de nove, ou seja,

Hércules – filho de Júpiter. Para que demonstrasse justiça em Júpiter, fará Anfitrião saber de tudo. E Alcmena? Ninguém censura Alcmena, *nam deum / non par videtur facere, delictum suum / suamque cupam expeter in mortalem, pois não parece justo que um deus pratique o seu delito e transfira sua culpa para um mortal.* (versos 334-6)

Plauto critica o *Mos Maiorum*, os costumes ancestrais

Ainda, querendo enfatizar o jocoso, mas também o deplorável, um aparte (que é um expediente comum em Plauto, outra inspiração em Aristófanes, aliás muito utilizada nos comediógrafos futuros – as outras personagens não percebem o que está ocorrendo, somente a plateia), Mercúrio no verso 367: *Facitne ut dixi? timidam palpo percutit, acaso acontece como eu disse?(Mas) ele toca o seu susto com carinho.*

Porém, em lugar de 'éleos' e 'phóbos', *compaixão* e *medo*, seguidos de catarse, purificação – categorias aristotélicas da tragédia, Plauto explorou como expediente de *Ridendo castigat mores, Rindo os costumes são castigados*; assim, as velhacarias de escravos, solucionando as dificuldades que um jovem apaixonado encontraria para conquistar o amor de sua amante. A condição da menina amante era de escrava, mas, resgatando a cidadania, como se uma mão justiceira não permitisse a dissolução do direito natural, passaria a uma situação sublimada, até reconquistando o casamento.

Este passo, o casamento entre um pobre e um rico no desfecho, denominado na *Comédia Nova* de, 'mesotés', explorado em Plauto, e também em Terêncio, principalmente em Menandro. Aliás, é a própria trajetória da jovem Planésio na peça *Caruncho*. Com efeito, Plauto, sem que se afastasse dos princípios canônicos em voga então, captou a simpatia romana e superou a adversidade contida na ignorância da plebe latina, que tão hostil fora contra o grande Terêncio.

A crítica plautina sacode a tradição virtuosa da *pietas, da piedade* – força protetora do patriarcalismo. Alcmena, questionada na sua virtude, responde assim para Anfitrião:

(...) AMPH. Vera istaec velim.
ALC. Vera dico, sed nequiquam, quoniam non vis credere. 835
AMPH. Mulier es, audacter iuras.
ALC. Quae non deliquit, decet audacem esse, confidenter pro se et proterve loqui.
AMPH. Satis audacter.
ALC. Vt pudicam decet.

Anfitrião: Quisera que isto fosse verdadeiro.
Alcmena: Digo a verdade sim! Mas em vão, pois não acreditas em mim. 835
Anfitrião: És mulher – em juramento audacioso!
Alcmena: Aquela que não pecou deve ser destemida e defender sua causa legítima, com confiança e sem temor.
Anfitrião: És destemida em excesso!
Alcmena: Como convém a uma mulher honesta!

E ainda a ποίησις, 'poíesis', plautina se eternizou: em nossos dias anfitrião é aquele que recebe bem um hóspede, embora sem a concessão de ceder sua própria esposa... mas a personagem de Plauto admitiu as

facilidades ao ousado Júpiter, com o auxílio de seu escravo Sósia... Ora, tal ação estigmatizou para além do registro do dicionário, isto é, anfitrião, o que recebe bem, e sósia, alguém que muito igual a outrem. Eis o estigma repugnante da cultura do patriarcalismo, alfinetado na peça de Plauto.

Considerações Finais

É notável que Plauto saiba manipular elemento da tradição heróica para se impor com autoridade diante do camponês romano, pois tanto utiliza da épica vergiliana *hominum sator utque deorum* (I, 254), *o criador dos homens e dos deuses*, como elemento para crítica em sua peça ao patriarcalismo diante dos olhos dos honestíssimos camponeses romanos, já que nos versos 134 e 135 o ridiculariza com sutileza e seus consentimentos: *illa illum censet virum suom esse, quae cum moecho est, ela o toma seu marido virtuoso, embora ele se apresente como adúltero*...

Inspiraram-se em Plauto, além da citação anterior, autores como W. Shakespeare, dele assimilando em *Comedy of Errors*, *Os Menecmos*; Molière assimilou de *Anfitrião* e *Aululária*, respectivamente, *Amphitryon* e L'*Avare*. As duas últimas obras plautinas acima despertaram também o interesse em Camões e em Guilherme de Figueiredo, para citar uma linha histórica de poetas da nossa literatura em portuguesa. E a *palliata* de Plauto foi estudada no mundo ocidental, apreciando os apartes bem-humorados, situações equivocadas e trocadilhos da sua personagem Anfitrião. Assimilaram sua peça *Anfitriões*, comédia camoniana e *Um Deus Dormiu lá em Casa*, que é uma

das múltiplas obras de G. de Figueiredo marcada pelo teor classicizante, mas centrada no tema cotidiano do momento: a vida de playboys da década de 1950, como Jorge Guinle, que teve ligações românticas com Rita Hayworth, Ava Gardner, Veronica Lake, Marilyn Monroe etc.

O elemento satírico peculiar à comédia está contido nesta fugacidade do tempo: a moda do momento. Mas compete ao poeta superá-la. *Aululária* ainda motivou outro autor consagrado na nossa literatura brasileira atual: Ariano Suassuna, autor de *O Santo e a Porca*.

O filólogo F. Ritschl, mestre de E. Nietzche, inaugurou o grande ciclo dos estudos filológicos modernos sobre o teatro plautino. (PARATORE, 1983: 61)

Plauto, portanto, integra o elenco de poetas que não serão ultrapassados, mesmo que tornem anônimas as suas observações sobre o ser humano. Por exemplo, muitos compêndios afirmam que se trata de provérbio a expressão *homo homini lupus, o homem é lobo para outro homem*. No entanto, ela nasceu de um momento plautino, na comédia *Asinaria* (v. 495), quando o mercador se recusa a dar dinheiro a um desconhecido, justamente porque desconhecido: *Lupus est homo homini non homo, o homem é lobo, e não homem, para outro homem*.

Referências bibliográficas

ÁVILA, Norberto, *Uma nuvem sobre a cama*. Edições Colibri, 1ª Ed., Lisboa, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. 3 v.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1992. Vols. I-II.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia e da Religião Romana*.
Petrópolis, Vozes, 1993.

BAYET, Jean, Literatura Latina. Editorial Ariel, S. A. Barcelona, 1996, pp. 51-70.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1968. 2 v.

CHARAUDEAU,Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. Dicionário de Análise do Discurso. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANDT, A. *Dicionários de Símbolos*. Trad. Vera Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine – Histoire des Mots*. Paris: Klincksieck, 1985.

PARATORE, Ettore, *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa, S. J., Fundação Calouste Gulbenkian, 13ª reimpressão, Lisboa, 1987.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica: Cultura Roma*. Liboos: Calouste Gulbenkian,1982.

PLAUTO, *Anfitrião*. Tradução e introdução do latim de Carlos Alberto Louro Fonseca, Ed. 70, "Clássicos Gregos e Latinos", 10, Lisboa, 1993.

PLAUTUS, Plaute, *Comédies I*. Les Belles Lettres, Paris.
SPALDING, Tassilo O. *Dicionário da Mitologia Latina*. São Paulo: Cultrix, 1972.
VIRGILE. *L'Enéide*. Nouvelle édition revue et augmentée avec : introduction, notes, appendices et index par Maurice Rat. Paris : Ganier Frères, 1947


Pontuações
Cadência
Hexâmetro
Dactílico
Respeito
Pequenas

PEQUENAS PONTUAÇÕES A RESPEITO DA CADÊNCIA DO HEXÂMETRO DACTÍLICO

Luciene de Lima Oliveira

Notas Introdutórias

Este trabalho tem por escopo tecer comentários a respeito da cadência existente no hexâmetro dactílico, cuja origem é incerta. Entretanto, acredita-se que tenha sido uma criação helênica, possuindo grande valia na produção poética grega antiga.

Conceito

O δακτυλικὸς ἑξάμετρος (ἕξ + μέτρος), o hexâmetro dactílico, intitulado também de "heroico", é uma forma de métrica/medida poética, que consiste em "seis pés métricos" (explicação mais adiante), vinculada à poesia épica grega e latina como a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero e a *Eneida* de Vergílio.

É mister citar o historiador grego Heródoto que empregou, algumas vezes, o vocábulo ἑξάμετρος: ἡ Πυθίη ἐν ἑξαμέτρῳ τόνῳ λέγει τάδε (...), "a Pítia diz estas coisas em

ritmo de seis medidas (...)" (HÉRODOTE. **Histoires** 1.47.62; ver também 5.60).

O vocábulo dactílico provém do grego δακτυλικός, "dedo", em uma referência à "falange", isto é, ao pequeno osso que constitui o esqueleto dos dedos. Assim, a "primeira" falange, que é um pouco maior, é de quantidade longa e as duas seguintes, breves, por serem menores, conforme o desenho subscrito:



Fonte da Ilustração: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hex%C3%A2metro_dact%C3%ADlico

Uma característica peculiar da poesia para os gregos era o arranjo de sílabas longas e breves, de modo que, quando declamada, havia uma certa musicalidade. A métrica estuda tanto a medida quanto o ritmo no verso, fazendo a escansão dos destes, isto é, decompondo em "pés".

O pé

O hexâmetro dactílico possuía uma estrutura básica de versos denominado "pé" (πούς). O hexâmetro era composto por seis unidades, isto é, por seis pés métricos que se distribuíam, ritmicamente, por meio de um esquema de quantidade e duração das vogais.

Dessa forma, cada pé era formado por uma sucessão de sílabas longas e breves, comportava dois tipos de "tempos": uma sílaba breve correspondia a um tempo (χρόνος) ou *mora*, como em "c**a**nto"; e uma sílaba longa, a dois tempos (χρόνοι) ou *morae*, como em "c**aa**nto". Logo, uma sílaba longa equivalia a duas sílabas breves.

A propósito, era essa alternância entre sílabas longas e breves que conferia ritmo ao verso homérico. Quintiliano destaca que até as crianças tinham conhecimento que uma vogal longa equivalia a dois tempos e a breve, a um tempo (QUINTILIEN. **Institution Oratoire** IX, 4, 47).

Não há, na metrificação grega, uma diferenciação entre sílabas tônicas (sílabas acentuadas) e átonas (sílabas não acentuadas) tal qual na língua portuguesa e nas outras línguas modernas, mas sim uma distinção entre sílabas longas e breves, sendo essa uma característica peculiar tanto da metrificação grega antiga como a do latim.

Ora, o que diferenciava, necessariamente, as sílabas de um verso grego, era, notadamente, o tempo que se levava para pronunciá-las, que podia ser maior ou menor, assim, a poesia grega possuía um tom de musicalidade, não sendo, apenas, um recital.

Acredita-se que a sílaba longa possuía um tom mais elevado, bem-marcado quanto à pronúncia; enquanto a sílaba breve tinha um tom mais leve, isto é, mais fraco, menos marcada, menos evidente na pronúncia do pé.

A sucessão padronizada de pés emprestava ao verso um ritmo característico, que poderia ser "majestoso", "nobre", "lento" e "solene", ou "vivaz" e "agitado", e, assim por diante, apropriado para os temas épicos. Daí a preferência da poesia épica pelo hexâmetro dactílico.

É bom ressaltar que o hexâmetro dactílico, assim como outros metros, tem a possibilidade de se ter outras combinações métricas. Eis as possíveis combinações de pés métricos dentro do hexâmetro: dáctilo (¯ ˘ ˘), troqueu (¯ ˘), espondeu (¯ ¯). A seguir, tem-se o seguinte quadro expositivo da distribuição dos "pés":

EXPOSIÇÃO DA CADÊNCIA DO VERSO NO HEXÂMETRO DACTÍLICO (HEROICO)

PRIMEIRO PÉ	SEGUNDO PÉ	TERCEIRO PÉ	QUARTO PÉ	QUINTO PÉ	SEXTO PÉ
dáctilo – ◡ ◡ *ou* **espondeu** – –	**dáctilo** – ◡ ◡ *ou* **espondeu** – –	**dáctilo** – ◡ ◡ *ou* **espondeu** – –	**dáctilo** – ◡ ◡ *ou* **espondeu** – –	**dáctilo** – ◡ ◡ *ou* **(espondeu)** – –	**espondeu** – – *ou* **troqueu** – ◡ pé cataléptico

Conforme o quadro supracitado, o metro está ligado a vários ritmos gregos; era comum haver variações dos pés

básicos, sendo muito frequente a substituição de um pé dáctilo por um pé espondeu (seu equivalente em duração), principalmente, nos quatro primeiros pés. O hexâmetro dactílico sempre inicia por uma sílaba longa.

Ora, os quatro primeiros pés dos versos do hexâmetro dactílico podiam ser dáctilos ou espondeus. O quinto pé é considerado um dáctilo verdadeiro, apesar de haver a possibilidade de se ter um espondeu. O sexto pé, excepcionalmente, não é um dáctilo, mas pode ser um espondeu ou um troqueu, ou seja, a penúltima sílaba é sempre longa e a última sílaba pode ser breve ou longa.

Ressalte-se que o último pé é sempre *cataléptico*, καταλεκτικός, "incompleto", "imperfeito", uma vez que não possui as três partes completas do dáctilo ao final do pé, mas tem duas sílabas que podem ser duas longas - - (espondeu) ou uma longa e uma breve - ˘ (troqueu). Por outro lado, tem-se também o pé *acataléptico,* ἀκαταλεκτικός que não falta nem sobra sílabas, quando todas suas posições são devidamente ocupadas.

Em suma: os "pés" são "medidas", isto é, grupos de sílabas que possuem variados tempos. Eis os pés mais importantes na poesia grega de um modo geral: dáctilo - ˘ ˘(4 tempos), anapesto ˘ ˘ - (4 tempos), iambo ˘ - (3 tempos), troqueu ou coreu - ˘ (3 tempos), espondeu - - (4 tempos), etc. Convém citar que os dois tipos de metros mais antigos são o dáctilo e o iambo.

West sublinha que os poemas homéricos apresentam, em sua composição, um único metro do início ao fim (WEST, 1996, p. 218). A propósito, a epopeia homérica –

Ilíada e *Odisseia*, provenientes da poesia oral – possuía, no total, quase 28.000 versos, distribuídos em 24 cantos cada obra, sendo que cada verso era formado por seis medidas. Ressalte-se que o hexâmetro dactílico com seus seis pés ou medidas não era o modo de falar de nenhum povo. Por fim, é mister citar Romilly: "a linguagem homérica é uma mistura de diversas formas que nunca foram usadas em conjunto e cuja combinação releva de uma liberdade puramente literária" (ROMILLY, 2001, p. 26).

O intitulado "dialeto homérico" ou jônico antigo era uma "linguagem convencional" baseada em alguns dialetos antigos gregos como o jônico, o eólico, o árcado-cípricas e ático. Romilly enfatiza que:

> Mais tarde, o metro e a linguagem deviam ser imitados, por vezes, na literatura grega clássica; estes "homerismos" correspondem sempre a um certo desejo de tornar nobre e literário. Através de seus traços exteriores, a epopeia tem como traço principal o de romper com a realidade quotidiana. (ROMILLY, 2001, p. 27)

O hexâmetro pode apresentar, em sua estrutura, versos de até doze sílabas, isto é, seis pés espondeus, de duas sílabas cada ou versos de dezessete sílabas, isto é, cinco dáctilos de três sílabas e um espondeu ou troqueu, de duas sílabas.

Por um lado, costuma-se pontuar que há a preferência de empregar o metro iâmbico e trocaico no teatro, pois se assemelhavam a um diálogo, sendo um ritmo mais ágil, peculiar a uma conversação. Por outro lado, na poesia épica, a preferência recaía sobre o hexâmetro dactílico,

considerado de efeito "lento" e "solene", conforme já foi pontuado, relatando as aventuras heroicas.

O pesquisador John Scott destaca que há crenças de que versos com cinco dáctilos consecutivos são empregados em Homero para descrever cenas rápidas. Desse modo, há uma tentativa de se fazer uma analogia entre certos episódios descritos nas epopeias homéricas, que possuem nuances de "movimentos rápidos", com os versos dactílicos constituídos por uma sílaba longa e duas breves (lembrando que sílabas breves são pronunciadas mais rápidas do que as longas). Citem-se, por exemplo, versos que denotam uma possível corrida de cavalo (HOMERO. **Ilíada** VI, vv. 506-516) ou rápidos ventos que sopram em direção a pira (HOMERO. **Ilíada** XXIII, vv. 208-216):

> Como um garanhão bem nutrido à manjedora,
> fornida de cevada, rompendo as correias
> sai galopando pelos campos a banhar-se
> no costumeiro rio, clara-corrente, e altivo
> ergue a cabeça, crinas soltas nas espáduas,
> e no esplendor da força os jarretes o levam
> à pastagem das éguas, assim Páris, filho
> de Príamo, das alturas de Pérgamo baixa
> - um sol nas armas rútilas – levado fácil
> Por pés ligeiros, rosto radioso. Encontra Héctor
> o irmão, já de partida de onde se avistara
> com a mulher. (HOMERO. **Ilíada** VI, vv. 506-516)

> Aquiles roga a Bóreas e a Zéfiro venham,
> ventosos, atiçar a pira onde jaz Pátroclo,
> que todos os Aqueus pranteiam. Vítimas belas
> lhes promete. Falou. E se foi. Apressados,
> divino-troando, estrugem os ventos, e as nuvens

empurram para frente. Contra-sopram quando
chegam ao mar; subleva-se a onda ao sibilante
respiro. Alcançam Troia, vastas-glebas, e lançam-se
à pira, e logo o fogo uiva, divino-ardente.
(HOMERO. **Ilíada** XXIII, vv. 208-216)

Não obstante, o próprio Scott sublinha, ainda, que se tem em Homero versos dactílicos empregados em episódios de certa lentidão como, por exemplo, as cenas de ritos (HOMERO. **Ilíada** XXIII vv. 135-139 e vv. 166-170) como objeção de que versos dactílicos são empregados, somente, em episódios, cenas que retratariam movimentos, ações rápidas etc.

E tinham coberto o cadáver
de cabelos, cortando-os e jogando-os sobre
o morro. Sua cabeça, a sustentava Aquiles,
agoniado: para o Hades dava o amigo imáculo.
Os mais, chegando ao sítio eleito por Aquiles,
depuseram o corpo e amontoaram a lenha
pesada. (HOMERO. **Ilíada** XXIII, vv. 135-140)

O helenista refuta também o argumento de que versos espondaicos estariam, necessariamente, associados à lentidão e à solenidade (SCOTT apud ALVAREZ, 2015, pp.15-16).

A cesura

Além da sequência de pés que compõem o hexâmetro, há a cesura, τομή, (cujo símbolo é **||**), que contribui também para que o verso tenha um ritmo.

A cesura é uma pequena pausa métrica depois do final de um vocábulo, possivelmente, para o declamador respirar. Ela divide o verso em hemistíquios, que é cada uma das duas partes de um verso que está dividido pela cesura. Este sinal de pausa deve ser posto no meio de um mesmo pé. Normalmente, ocorre no terceiro pé, conforme *tritemímera* (parte de um verso que compreende um pé e meio, isto é, que equivale a três medidas). A cesura pode ser atestada também no quinto pé, conforme *pentemímera* (parte de um verso que compreende os dois primeiros pés e meio, isto é, que equivale a cinco medidas), ou no sétimo pé, conforme *heptemímera* (parte de um verso que compreende os três primeiros pés e meio, isto é, que equivale a sete medidas). É bom lembrar que, mais tarde, com o emprego dos sinais de pontuação, pode-se deduzir o lugar da cesura, mas isto não constitui uma regra geral.

Prosódia

A prosódia estuda a quantidade das sílabas que compõe um vocábulo, permitindo reconhecer se uma sílaba é longa ou breve. Assim é que, em uma escansão, há alguns símbolos, como aqueles que indicam a duração quantitativa das sílabas, a *bráquia* (indica que a sílaba é breve) e o *mákron* (indica que a sílaba é longa), de acordo com os sinais subscritos:

Bráquia	˘	**Mákron**	¯

Existe, ainda, um terceiro símbolo, intitulado de *anceps*, marcado por um **x**, que indica que uma certa posição do verso pode ser constituída por uma sílaba breve ou longa, tal qual o sexto pé de um hexâmetro, cuja última sílaba pode ser longa (se for um pé *espondaico*) ou breve (se for um pé *trocaico*).

Regras Gerais para Reconhecimento da Quantidade Silábica

- As vogais ω, η e ditongos são sempre longos por natureza (κατὰ φύσιν).

- As vogais ο, ε são sempre breves por natureza (κατὰ φύσιν).

Regras Específicas pela Necessidade Métrica

A quantidade silábica de um verso, em algumas situações, irá depender de sua posição dentro de um contexto frasal, isto é, da necessidade métrica. Então, há algumas ponderações a se fazer:

- As vogais ambivalentes α, ι, υ podem ser longas ou breves.

- Quando as vogais breves por natureza ο, ε e as ambivalentes α, ι, υ estiverem seguidas por duas consoantes, incluindo as duplas ζ, χ, ψ, elas serão consideradas longas por posição (κατὰ θέσιν).

No entanto, há uma exceção quando se têm as seguintes combinações π, τ, κ, φ, θ, χ, β, δ, γ (oclusivas) +

λ, ρ, μ, ν (líquidas e nasais). A sílaba longa (πᾱ-) de πᾱτρός poderá se abreviar (πᾰ–), dependendo da necessidade métrica: πᾱτρŏς ou πᾰτρŏς. Esse procedimento é intitulado de *correptio attica*, uma expressão latina, que significa *abreviação*, retratando um fenômeno prosódico muito comum na poesia grega e na latina.

- Vogais ou ditongos longos por natureza, em posição final de palavra, se abreviam, quando a palavra seguinte começa com vogal breve (*abreviamento em hiato*): Τροίη[1] ἐν εὐρείη (Odisseia I, 62).

- O fenômeno do abreviamento de uma vogal longa ou ditongo pode ocorrer também no interior de uma palavra, como é atestada em Homero ἥρωες[2].

- Há duas formas de grafias para um mesmo nome: ᾽Αχιλλεύς ou ᾽Αχιλεύς (Aquiles); ᾽Οδυσσεύς ou ᾽Οδυσεύς (Odisseu).

- As consoantes λ, μ, ν, ρ, σ podem alongar a vogal precedente: αἴψα δ᾽ ἐπὶ[3] νευρῇ [...] (Ilíada IV, 118).

- As vogais ambivalentes, na poesia homérica, não possuem uma quantidade fixa: ᾽Ἄρες ou ᾽Ᾱρες.

- Por vezes, essas combinações de vogais –εω, -εων, -εα, -εας contam como se fossem uma única sílaba de quantidade longa, conforme a *sinérese* (do grego συναίρεσις, "ação de reunir, de juntar, de contrair"):

---

[1] -h é breve, pois a próxima palavra se inicia por uma vogal breve -e*n.
[2] -w é breve.
[3] -i de e*piv é longo por influência do –n.



- Pode ocorrer a *diérese* (do grego διαίρεσις, "divisão, separação"), que é o oposto da *sinérese*, em alguns ditongos finalizados por –ι ou –υ, assim, a semivogal é contada como uma sílaba distinta: παΐς (πα-ϊς).

Convém lembrar que formas concomitantes são empregadas nas epopeias homéricas por necessidade métrica ou por mera comodidade, citem-se, por exemplo: o alongamento de vogais, mesmo sem justificativa etimológica (οὔνομα, πουλύς); um genitivo mais antigo em –οιο e o ático –ου (2ª declinação), genitivo eólico –αο (1ª declinação masculina); o infinitivo eólico –μεναι, –μεν, o infinitivo jônico-ático – ειν; formas do dativo plural em –οισι[ν] ou -οις etc.

Notas Conclusivas

A cadência dos versos – organizados em um poema - se caracterizava pelo arranjo de sílabas longas e breves. Sem dúvida, era, justamente, essa alternância quantitativa silábica que conferia um ritmo, uma musicalidade harmoniosa característica dos versos distribuídos em hexâmetros.

Referências bibliográficas

ALVAREZ, Beethoven Barreto. Breves considerações sobre a estruturação rítmica do hexâmetro homérico. *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [S.l.], n. 6, p. 9-28, maio 2017. ISSN 2525-4529.
Disponível em: <https://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/541>. Acesso em: 10 de maio 2025.
ARISTOTELES. *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973.
CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*: vol. 1. São Paulo: Arx, 2003.
CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero*: vol. 2. São Paulo: Arx, 2002.
DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
GENTILI, Bruno. *La métrica dei Greci*. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, s.d.
HÉRODOTE. *Histoires*. Texte Établi et Traduit par E. Legrand (Livre I). Paris: Société D' Édition Les Belles Lettres, 1970.
HERODOTUS. *The Histories*. With an English Translation by A. D. Godley (Books 2, 5). Cambridge: Harvard University Press, 1920. Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0125. Acesso em: 02 /01/ 2013.
HOMER. *Odyssey*. Ed. of A.T. Murray. Cambridge, Massachusetts; Harvard University Press, 1919. Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D10%3Acard%3D503. Acesso em: 21 /06/ 2023.
LIMA, A. D. De metrificação e poesia latina. *ALFA: Revista de Linguística*,

São Paulo, v. 47, n. 1, 2003. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4235. Acesso em: 13 jul. 2024.
QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Texte Établi et Traduit par Jean Cousin (Tome II, Livres II et III). Paris: Les Belles Lettres, 1980.
RIBEIRO JR., Wilson A. *O verso épico*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: greciantiga.org/arquivo.asp?num=0161. Data da consulta: 13/07/2024.
ROMILLY, Jacqueline. Homero : introdução aos poemas homéricos. Lisboa – Portugal: edições 70, 2001.
WEST, ML. Homer's Meter. In: MORRIS; POWELL ed. A New Companion to Homer. Leiden, 1996.


TRAMA
AMAZONA
ESPAÇO
SÉRGIO
SANT'ANNA
,

A TRAMA DO ESPAÇO EM *AMAZONA* DE SÉRGIO SANT'ANNA[1]

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Longe de ser indiferente, o espaço (...)
exprime-se em formas e reveste sentidos
múltiplos, até constituir por vezes a razão de
ser da obra.
BOURNEUF e OUELLET[2]

Uma leitura que desapoltrona, provoca emoções e guia a atenção do leitor para diferentes direções. Essa é a experiência tramada por Sérgio Sant'Anna em *Amazona* (1986). Para tanto, desconvencionaliza a categoria ficcional do espaço, ao explorá-la. Os lugares por onde transitam as personagens, mais que cenário para ações propulsoras de um intrincado enredo**,** funcionam, por um lado, como alicerce para uma ampla paródia ao mais bem-sucedido produto cultural brasileiro (e transamericano), a novela de rádio e TV; por outro, como plano onde se plasma figuralmente (Stierle: 2006, p. 18) um programa

[1] Texto publicado em *Prismas 9*. Espaço e literatura. Rio de Janeiro: Caetés, 2010. Pp. 13-29, atualizado para esta publicação.
[2] BOURNEUF e OUELLET (1976, p. 131)

simbólico que representa as relações sociais e a política no Brasil recente.

Mirando no projeto de emancipação feminina o que o consolida, isto é, a conquista de espaços sociais, a novela encontra na configuração do espaço ficcional a chave de sua construção. A copiosidade de dados espaciais e de aspectos por eles evocados confirma a ideia de que "o espaço é, em si, uma abstração das realidades em que nos movemos" (Gullón: 1980, p. 3), "é um modo de figuração simbólica" (idem: p. 24). Sob esta perspectiva, sexo, crime, política, liberação feminina, índices mercadológicos deixam de ser os constitutivos decisórios desta narrativa, que tem na urdidura do espaço sua verdadeira trama.

A fim de demonstrar a peculiar ficcionalidade extraída por Sant'Anna das articulações espaciais, esta análise se organiza em duas partes. A primeira focaliza a opção do autor pela novela, modalidade de narrativa que aponta para um tipo determinado de espaço, o de aventuras (Bakhtine: 1998, p.211-232). A segunda focaliza o arcabouço mítico do texto e suas projeções em espaços físicos e simbólicos.

Cartografia do espaço ficcional

Amazona é uma ficção arrojada, que resulta da interseção entre a paródia à literatura de massa e a exploração da técnica novelesca. Em consonância com o conjunto da obra de Sant'Anna, aqui a proposta continua sendo a experimentação de novos procedimentos

literários, menos pela pretensão de achados inéditos que pela intenção de retirar o máximo da ideia de texto-panaceia. O recurso mais evidente para alcançar seus objetivos é o adensamento do extrato espacial.

A constituição paródica da narrativa deixa claras as suas marcas, ao incorporar (a) o modelo do romance moderno, em sua enorme variedade (social, psicológica, metafísica, política, histórica etc.), (b) os crimes, o suspense e agentes da lei (caracterizados, entretanto, como carniceiros, garanhões, contrabandistas, enfim, "autoridades não constituídas", Sant'Anna[3]: 1986, p. 142) do romance policial; (c) elementos de *thriller* (dentre os quais se destacam o médico do IML apelidado Dr. Mabuse[4], o suicídio do gato persa Wolfgang e a elaboração discursiva das mortes de Jean, numa "confraria macabra", e de Sílvia, por esfaqueamento, em pleno cemitério), (d) de espionagem (através da Organização dos Bancários Anarquistas, a OBA, correspondente inverso à constitucional OAB, e de sua principal representante, d. Rita, secretária de ambas as organizações, a clandestina e a legalizada) e até (e) da fotonovela. Esta última inspira a tipologia de diversas personagens: Violeta (a viúva puritana), o banqueiro Oswaldo Avelar (beneficiário da ditadura militar que "nunca se separava de seus óculos

[3] As citações da novela serão referidas pela abreviatura A., seguida do número da página.

[4] A tipologia da personagem se (em A., p. 194-195) liga-se ao pastiche do cientista fanático, sem princípio ético e ligado a experiências tánato-genéticas. Na novela, ele é apresentado como uma "alma gentil", capaz de regenerar os quadros políticos da Nova República.

escuros", A., p. 22), o editor da revista pornô *Flash*, Goldstein (identificado com o totalitarismo de direita, ao qual serve e do qual aufere favores), Aldásio Coimbra (acadêmico que redige editoriais pornôs em estilo alencariano) e Carlos Alberto Moreira (o chantagista intelectualizado) são, todos, nítidos clichês.

Ao lado destas personagens ficcionalmente construídas, figuram situações e nomes históricos. O critério de folhetinização de fatos reais associa-se à escolha do *bas-fond* como espaço tipicamente romanesco, para recuperar a própria memória do gênero. Sant'Anna paga tributo à tradição do romance, ao atribuir a seu protagonista o nome de Jean Valjean, o condenado a trabalhos forçados convertido em defensor dos oprimidos em *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo, tornado o despoletador da sanha amazônica que assalta a vida de Dionísia e de todos a ela ligados.

O arcabouço do *best-seller* (Sodré: 1985) é, todavia, o mais importante paradigma incorporado à feição paródica da obra. As matrizes da literatura de consumo se fazem notar: mito do herói, atualidade informativo-jornalística, pedagogismo e agilidade retórica.

O enredo rocambolesco se organiza ao redor de uma multidão de personagens, dentre os quais se destacam Dionísia (que traz a marca mítica no nome) e Jean (responsável pela montagem do programa simbólico da narrativa).

O esquema de progressiva problematização da trama – que descreve a passagem de um caso amoroso para a

esfera econômica, desta para o domínio político nacional e daí ao internacional – traz de roldão o encetamento ideológico e figurativo da narrativa: a ordem capitalista passa de *locus* ideal a caos; as personagens aderem à (des)ordem do imaginário e do prazer; a espontânea simpatia pelo novo enfoque (libertário) e respectiva repugnância pelo mundo da legalidade leva a expedientes discursivos, retórica e estilisticamente sugestivos. Dentre estes, a amplitude das **metáforas**, os **efeitos-surpresa** e a dupla **rede paródica** que se arma, intra- e intertextualmente. Passemos a comentá-los.

A grande metáfora da novela está no título que, referindo-se inicialmente a uma personagem, se amplia a uma conquista, um acontecimento capaz de abalar impérios (econômicos e políticos) solidamente constituídos. A imagem da amazona se dissemina ao longo de todo o texto e contamina as personagens com um padrão comportamental (beligerante e erótico). A metáfora amazônica espalha figurações [5] e um amplo vocabulário da área semântica do hipismo por toda a narrativa, especialmente em verbos como *cavalgar, galopar, galgar, passar a galope* e outros. A passagem que melhor ilustra ambas as assertivas é a que, depois do último encontro com Dionísia, Moreira, seu marido, infunde o ideal amazônico na nova e até então insípida e floral companheira, Violeta, o que é assinalado pelo uso do verbo *montar* (*A.*, p. 157).

[5] "A economia do País era um cavalo louco partindo simultaneamente em vários rumos" (*A.*, p. 56).

Outra metáfora de sustentação textual se liga a Jean, o fotógrafo que transforma Dionísia em achado para uma revista pornográfica e a faz resgatar algo primígeno, nela adormecido ("Jean deu-me a oportunidade de transformar-me em sujeito", *A.*, p. 178). Os olhos azuis, um dos quais, era de vidro, associam a personagem à profissão e "às deformações dela decorrentes" (*A.*, p. 107). A intervenção da personagem vai além da visão e da sexualidade excepcionais. Como estrangeiro que não teme criticar os escândalos que assolam a vida pública brasileira, Jean preconiza a revisão da ideia de nacionalidade por um viés jamais aventado: "talvez uma transformação radical da sociedade deva passar pela língua" (*A.*, p. 179).

A chave da leitura se encontra exatamente nesta personagem, metáfora encarnada, como o próprio texto esclarece:

> O francês também era uma espécie de negativo que precisava ser destruído, pois caso revelado poderia oferecer aos olhos do público interessantes flagrantes de policiais aspirando cocaína e extorquindo dinheiro de um homem à custa de chantagem e porrada, o que faria a delícia de pasquins de esquerda, politiqueiros da Oposição e organizações intrometidas como a Anistia Internacional, a OAB e a OBA... (*A.*, p. 117).

Desta visão de avesso, carnavalizada, irônica e paródica resulta a adoção do jogo como terceira metáfora-mestra do discurso, citado primeiro por Jean, que "Estava encantado com a súbita transformação de sua discípula e entregava-se inteiramente àquele jogo" (*A.*, p. 49). Daí em

diante, a narrativa radicalizará a dimensão lúdica, em termos de eventos decisórios da trama (é um banqueiro de jogo do bicho quem socorre o presidente do Banco Continental no saneamento da imagem pública da família) e da organização das personagens segundo as regras de competitividade e risco (comuns ao espaço capitalista que elas também ocupam).

O narrador não se furta a declarar que

> Apesar de sua pouca experiência em Sociedade, Dionísia não era ingênua e muito menos burra. Passado o primeiro susto, captou logo os primeiros lances daquele jogo, cujas regras intuía. E resolveu ganhar um pouco de tempo, para depois entrar nele com tudo e, se possível, vencê-lo (*A.*, p. 100).

Adiante, quando, entre múltiplos ases/interesses, Jean se confirma o único coringa, a mesma Dionísia inverte a situação, deslocando o problema de um universo ficcional e metafórico (um tabuleiro de xadrez), para o cenário nacional:

> ...entendeu que o jogo era um tremendo vale-tudo no imenso campo de degradação em que se transformara o país. E decidiu passar, com todas as suas forças, de peça do jogo a jogadora (*A.*, p. 175).

A dinâmica das apostas, determinadas por regras de previsibilidade e probabilidade, reserva ao discurso **efeitos de surpresa**. Estes, inumeráveis ao longo da novela, apresentam seus melhores momentos na montagem das cenas paralelísticas.

Três momentos são representativos do referido paralelismo. O primeiro se liga à relação especular entre as organizações do Banco Continental, da OBA e da Confraria de Fernandinho Bombril – três organismos hierárquica e criteriosamente constituídos. O mesmo se verificará entre as revistas e os governos concorrentes. O segundo paralelismo marca as múltiplas composições amorosas da narrativa.

A organização de triângulos amorosos quase atende à regra das relações biunívocas, já que de um relacionamento básico resultam múltiplas combinações: Dionísia / Moreira / Jean; Dionísia / Sílvia / Jean; Sílvia / Antonio Augusto / Jean.

A exemplo destes, há, no âmbito da OBA, o complexo poliedro Lucinha/Fred/Doris/Carlos Alberto Moreira, que se desfaz em favor do par Fred/d. Rita. O único triângulo amoroso estável é constituído por Moreira / Violeta / Wolfgang (o gato), que rapidamente se reduz à situação de binômio convencional.

O sistema de duplas pode se organizar a partir do paradigma Dionísia / Jean, ou seja, da identificação fundamental (conforme ocorre entre D. Rita / Fred e Maria Luisa / Dr. Mabuse) ou a partir do paradigma Sílvia/Antonio Augusto, isto é, do oportunismo sexual (Dóris / Jean, Sílvia / Carlos Alberto, Moreira / empregada). O remanejamento das parcerias é, todavia, contínuo, sempre sobredeterminado pelo poderoso nome do Banco da família Avelar.

Como exemplo do terceiro tipo de construção paralelística, há as cenas que se repetem com diferentes protagonistas, como aquela em que Sílvia e Dionísia vivenciam, apesar de suas diferenças, experiências correlatas: "Dionísia viu um brilho diferente no olhar do marido" (*A.*, p. 47), da mesma forma que "Sílvia captou um brilho diferente no olhar do marido" (*A.*, p. 146).

O narrador assimila a mesma disposição especulativa, repetindo (com pequenas alterações) até parágrafos inteiros, como que demonstrando verbalmente o labirinto em que se meteram as personagens. Assim se insemina o **teor paródico da novela**.

O discurso, articulando-se intra- e intertextualmente, alcança uma agilidade retórica que diverte e amplia o potencial crítico da leitura. O repertório de situações discursivas aqui é amplo, incluindo semiparáfrases ("A Justiça tarda e falha", p. 158; "Em se plantando, tudo dar", p. 63; "O Instituto é legal", p. 189, repetida na forma interrogativa, à p. 218), recontextualização de citações consagradas ("auriverde pendão da minha pátria" e "por mares nunca dantes navegadas", p. 66), reapropriação de modelos redacionais (editoriais, discursos acadêmicos, atas) e trocadilhos ("conferência de cópula da OBA", p. 74; "estúdio da Glória", p. 164), entre outros recursos[6].

Todos estes elementos demonstram a estilização do *best-seller* como procedimento básico, na urdidura de *Amazona*. O embaralhamento de modelos, criando um

[6] Quanto à última citação, é interessante registrar a fortíssima sugestão obtida pela semelhança fônica entre "estúdio da Globo" e "estúdio da Glória".

espaço literário de convergência e multivariedade (de fontes, formas e paradigmas), propicia que espaços ficcionais antitéticos invadam a narrativa.

Ao lado do Banco Continental, há a "banca de bicho" de Fernandinho Bombril, o que reconta ficcionalmente Ipanema como contrário complementar de Olaria. Moreira, marido de Dionísia e depois companheiro de Violeta, parece condenado a vagar pela periferia dos acontecimentos – de refugiado em Niterói passa a asilado na Tijuca – como se carregasse o estigma do descentramento. Lucinha, Fred, Dóris e Carlos Alberto, como anarquistas e sexualmente liberados, cada vez mais avessos à lucidez padronizadora, recolhem-se em Santa Teresa, sede da OBA e local de consumo da *cannabis sativa*. Dionísia, Jean e Sílvia são as únicas personagens que efetivamente se revelam (reflexiva e reciprocamente) – por isto atuam no estúdio fotográfico da Glória, local da ação apocalíptica de Jean[7]

O folhetim eletrônico, a telenovela[8], participa desta complexa construção narrativa. Um dos fatores de sucesso do gênero certamente se deve à eleição do espaço urbano como cenário ideal para a ficcionalização da realidade. A proeminência do espaço no contexto da telenovela, como explica Muniz Sodré, se deve ao fato de que

---

[7] Não nos furtamos aqui à alusão ao apóstolo João, autor do *Apocalipse* e um dos que testemunharam a transfiguração do Mestre (Mt 17, 1-9).

[8] A superpopulação de personagens, a organização em capítulos curtos, a sucessão de clímaxes, as tramas paralelas, a cor local das situações (ou exploração de geograficidades [Dardel: 1952]) são traços da novela televisiva que criam a atmosfera exacerbada, nesta apropriação literária do gênero.

> A ação foi-se deslocando para outros cômodos da casa, como a copa-cozinha (...). a sala de visitas (...), até se chegar à rua, mas sempre sob o ângulo das relações familiares. Este ângulo tem garantido a continuidade folhetinesca, oferecendo o pano de fundo próprio para que as vidas dos personagens se entrelacem sob o signo do trágico ou, mais recentemente, da farsa (Sodré:1985, 69).

A erotização dos relacionamentos e o salto para os triângulos amorosos resultam da ótica deformante estabelecida pela paródia. Esta, sem pretender a perversão, leva ao paroxismo alguns estatutos telenovelescos (como as promessas de liberação sexual, novas formas de relacionamento amoroso, novos regimes de casamento etc.). Por aí se entende o percurso que leva Dionísia do leito conjugal à câmera/câmara do amante e ao seu peculiar amazonismo.

Todas as espécies narrativas até aqui rapidamente enunciadas concorrem para a construção de uma ampla rede espacial, verdadeira e única instância capaz de determinar o texto como novelesco.

Georg Lukács (1962: p. 49) chega a considerar que

> A novela é a mais artística das formas; traduz, ainda que de maneira por isso mesmo abstrata, o sentido último de toda a criação como atmosfera, como significação do seu próprio conteúdo.

Com a assertiva, o filósofo faz a síntese teórica que permite compreender a íntima conexão entre a espécie do gênero (novela) e a categoria ficcional (espaço), a primeira se plasmando com as formas e sentidos da segunda; esta

fornecendo elementos sortidos, de vária natureza morfológica, que integram o sistema estético daquela.

Entendido, portanto, que *Amazona* se constrói pela dinâmica dos espaços reais e epistêmicos que ela abarca, vamos trilhar, agora, os itinerários propostos pela leitura.

Novelização do espaço

As duas únicas vezes em que aparece a palavra "novela" na narrativa [9] são negativamente conotadas. De forma igualmente contraditória, o texto, embora classificado pelo subtítulo como novela, é referido como história, o que valoriza o caráter fabuloso, aventuresco de seus episódios. Esse dualismo permite-nos perceber que, em *Amazona*, há duas vertentes gerenciadores do programa narrativo. Se o modelo da novela atende a um aspecto, digamos, formal do projeto narrativo, a *noésis* da obra – o pensamento, a focalização das questões levantadas e seus problemas – a liga ao modo de ativação dos elementos ficcionais. Para sermos breves, o tratamento novelesco, o processo de novelização prepondera sobre o arcabouço formular da novela, sem renunciar a todos os insumos que ela carreia para a narrativa.

[9] D. Rita usa a palavra no diminutivo, depreciativamente ("Resumindo a noveleta...", *A.*, p. 73) e, adiante, o narrador classifica o comportamento de Antonio Augusto, marido de Sílvia, de novelesco, equiparável à *soap opera chicana* ("*Pensa nos nossos filhos*, ele disse, apontando envergonhadamente o revólver para Sílvia, como se cumprisse numa novela barata um *script* pacientemente estudado", *A.*, p. 187).

No sistema narrativo engendrado, a teoria dos cronótopos de Bakhtine (1998) auxilia a constatação da dicotomia *forma* e *problematização* da mesma. A construção da narrativa segundo o cronótopo das aventuras faz com que as grandes unidades significativas do texto provenham do estrato espacial. Ainda assim, o espaço tende a se abstratizar, constituir-se como painel multivariado, caracterizado exteriormente pela vastidão e pelas noções de distância e/ou proximidade. À nuclearidade do espaço, no cronótopo de aventuras, se associam a lógica particular do destino ou de forças ocultas que geram coincidências fortuitas, metamorfoses espetaculares, provas e demonstração de heroísmo, para situar os elementos mais afetos a esta análise[10].

Na novela de Sant'Anna, fica claro que a aventura de Dionísia irrompe num Rio de Janeiro que contém espaços tão variados e díspares, que o confunde com qualquer megalópole mundial. A aventura inicia já pela imagem que o Rio ficcionalizado fornece de um Brasil divorciado de sua latinidade, totalmente convertido ao capitalismo norte-americano e empenhado em recolher dividendos de seu exotismo. Esta cidade preserva, entretanto, a marca histórica da hospitalidade. O francês que nela se domicilia encontra, paradoxalmente, aqui a morte, pois perverteu o

[10] Evidentemente a narrativa aventuresca absorve inúmeros elementos da narrativa mítica. Aqui é impossível tratar desta tópica, tendo em vista a abrangência e a especificidade da mesma.

programa de xenomania nacional: amou o Rio pelo que a cidade tem de feminino e erótico em sua geografia[11].

A aventura, no texto, é deflagrada numa festa e termina noutra. Ao longo do intrincado enredo, a depreensão de cenários reais é bastante simples (o estudo fotográfico, o "aparelho" da OBA, em Santa Teresa, o centro da cidade e o cabaré onde Dionísia dá sua entrevista à imprensa e se lança como constituinte). Esses espaços remetem, entretanto, a realidades ausentes, evocam presenças tácitas, míticas. A narrativa se desenrola correlatamente a cinco itinerários a que as personagens se destinam. A história veicula e reformula conceitos (Blumenberg: 2003). Vale dizer que o discurso evolui, na medida mesma em que as personagens se colocam em marcha.

É ainda Lucáks (*op. cit*, p. 60 e 91-92) quem relembra que o herói romanesco vive em contínua busca, lançado a uma teodiceia; nasce da alteridade do mundo exterior, e sua psicologia se torna campo e atividade do demoníaco

[11] O 2º capítulo da novela expõe a força da narrativa nucleada pelo espaço. A descrição do percurso da Barra da Tijuca a Niterói revela a erotização da paisagem: "Era uma noite clara, de lua cheia, e do carro se descortinavam as ondas espumantes batendo nos rochedos. Com medo, Dionísia viu a si própria lá embaixo (...), seu corpo lindo, praticamente intacto, reverberando ao luar: aqueles seios magníficos (...) a oferecer-se à multidão que se comprimia lá em cima, na amurada, os carros parados em fila, num engarrafamento que se estenderia do Túnel do Joá à Av. Delfim Moreira. (...) Vencida a Lagoa Rodrigo de Freitas, o Túnel Rebouças de repente os engoliu. Sem fundo musical, (...) foi como se Dionísia mergulhasse no seu próprio 'túnel', sua consciência, não totalmente desprovida de culpa. E ela aconchegou-se ao ombro do marido, como uma boa mulherzinha comum... " (A., p. 15-16).

("os homens aspiram a viver, e as estruturas a manter-se intactas").

O primeiro itinerário ocupa todo o capítulo 2 da novela e corresponde a um trajeto que corta diametralmente a cidade do Rio, da Barra da Tijuca a Icaraí, fazendo desfilar as imagens de toda a aventura: o silêncio entre Moreira e Dionísia é preenchido pelo som do rádio, que anuncia, através da canção ("Folhetim") de Chico Buarque, a folhetinização da vida de Dionísia. Começa a odisseia...

O caminho de retorno ao lar, ao contrário de evocar conforto e descanso, anuncia o rumo desastroso daquele casamento. Dionísia e Moreira conduzem-se a uma bifurcação, situação confirmada pelos elementos implicados na descrição do itinerário:

	PAISAGEM	FUNDO MUSICAL	IMAGEM ASSOCIADA
Moreira / Dionísia	favelas / Vieira Souto	Roberto Carlos / Chico Buarque/Jean	bife moxibento / champanhe

O processo de integração entre personagens e espaço se aprofunda nos dois últimos parágrafos do capítulo, onde são lançadas duas imagens decisivas para o sistema narrativo: o túnel, que por caminhos obscuros conduz à luz, e a Ponte, que aparentemente une, mas mantêm associadas realidades antagônicas (Niterói está para Moreira, assim como o Rio está para Dionísia).

O segundo itinerário é proposto pelo ensaio fotográfico de Jean. Entendido como "via sacra erótica no

tempo e no espaço cariocas", pretende ilustrar, através dos processos de desnudamento e travestimento, a "entrada numa nova era de liberação da mulher" (*A.*, p. 45). Aqui a vida é palco, dramaturgia, teatro às vezes trágico...

A sequência de fotogramas cobrindo um histórico de pelo menos trezentos anos tem como recurso para ambientação não só os trajes de época, mas também os cenários. Situado na Glória, o estúdio dá acesso ao Catete e às ruelas em ladeira que circundam o Outeiro, da mesma forma que, voltado para o mar, permite descortinar a cidade atual. A situação geográfica do local faz dele o ponto de confluência / confronto entre dois tempos (o passado de dominação estrangeira e o presente de processos emancipatórios[12]), duas ordens arquitetônicas (a colonial e a moderna), dois projetos femininos (o da mulher confinada no bairro e o da que deseja atravessar mares), dois estatutos simbólicos (o do enraizamento à terra e o da imersão nas profundezes aquático-femininas), duas mulheres míticas (Dionísia e a Amazona). A figura feminina, neste contexto, é a imagem antropomórfica do próprio Brasil. Por sua vez, o Rio de Janeiro catalisa o potencial sedutor que há séculos atiça a cobiça e a luxúria do mundo. Desta forma, o Rio-mulher se revela afrodisiacamente, irrompendo da espuma do champanhe, nova Vênus despontando de renovada "fonte" (o bidê, *A.*, p. 46-47).

[12] O presente se traduz pela nudez da modelo e seu progressivo travestimento. Fotografada à janela, a amplidão do ar e dos mares lhe serve de cenário. A foto que coroa a vitória da mulher exclui a presença do estrangeiro; este, de dominador passa a dominado.

Ao mesmo tempo em que se realizava "a intenção real do fotógrafo em retirar dali todo um percurso da mulher carioca no tempo e no espaço" (*A.*, p. 47), pela cópula se consuma a reconstrução do estúdio como espaço de acerto de contas,

> Como se ela (Dionísia-Rio), aos poucos, roubasse dele (Jean-estrangeiro), do macho, tudo o que lhe pertencia**:** a alma, o corpo, o rosto e aquela seiva que, progressivamente, ele sentiu que ia abandoná-lo (*A.*, p. 49. Parêntesis nossos).

Esse segundo itinerário explicita, pelo código fotográfico, marcas do cronótopo da aventura**:** a metamorfose, o resgate de nova imagem pelo herói, a falsa morte que recicla o sentido da existência, o retorno a uma vida que se pautará não pela mesmice do cotidiano, mas pelo prazer e pela generosidade.

Bakhtine ressalta ainda que, nesse cronótopo, o herói (Jean) registra o mundo sem nele se envolver internamente. Ele ocupa uma posição favorável à revelação das particularidades da vida privada. O fotógrafo de olhos azuis evidentemente se enquadra neste perfil, até pela profissão que o colocava "de olho no acontecimento". Por sua especialidade, desnuda a própria intimidade da vida nacional; torna público o ideal de sedução concentrado no Rio-mulher; como francês e homem, alforria-se do papel de "feitor do terceiro mundo" e adere ao padrão andrógino [13], de realização universal**;** como signo da

[13] A cena da morte de Jean é descrita como "trajetória" em que ele atingira "este feminino, para constituir-se no anjo andrógino" (*A.*, p. 111).

modernidade, olha por lentes, quebra interditos, preenche o vazio do enigma.

O terceiro itinerário, da morte de Jean, perfaz o roteiro da Glória ao subúrbio. Para abordá-lo, o narrador repete o mesmo recurso utilizado no anterior: registra o fato e, depois, (a)morosamente vai detalhando as suas etapas. O espaço então percorrido é soturno, lúgubre, *Rio by night*, simultaneamente espetáculo de luz e som e de sadismo e morte. O Rio-mulher manifesta sua face de Hécate, lunar e perigosa.

Jean, habituado ao ambiente da câmara escura, ao se inserir no todo selênico deste itinerário, não vê, pressente a morte, pois sobrepõem-se aos seus os olhos negros da noite; não enxerga (preso no interior do carro), sabe.

Nesse itinerário, que conduz da festa fotográfica ao evento sádico, nem o encontro com um bloco carnavalesco, na Lapa, diminui o jogo de sombras. Jean não é um sujo – o bloco não o absorve. Na hora limite, transita de fotógrafo à máquina fotográfica:

> "De vez em quando o francês se arriscava a abrir os olhos, para logo tornar a fechá-los. Mas foi num desses cliques, como a abertura de um diafragma, que Jean avistou o pássaro" (*A.*, p. 123).

O vôo de um Concorde, nesse contexto, opera a síntese da grande enrascada a que a narrativa o levara**:** reedita o canto do cisne em Sábado de Aleluia. O local do assassinato de Jean, geograficamenmte indeterminado, é o

mesmo usado para "queima de arquivo" da crônica policial, a baixada fluminense – neste episódio povoado por entidades sobrenaturais de cultos afros.

O quarto itinerário é o que leva Oswaldo Avelar de Ipanema a Olaria, e simbolicamente firma a aliança entre legalidade e ilegalidade, oficialidade e clandestinidade. O trajeto torna plástico o livre trânsito para a obtenção de determinados fins. Numa operação metonímica, o Banco e o Brasil tornam-se homólogos, como soa nas palavras de Avelar, zeloso pelo "bom nome do País e do banco" (*A.*, p. 70). Pretendendo, através de Jean, punir a OBA, as duas forças se unem: um, encastelado na política econômica nacional; o outro, baseado nos calabouços da contravenção.

Avelar, casado com D. Esmeralda, filha do banqueiro de bicho, espírita e abstêmia de todas as dietas (gástrica e sexual), ao recorrer a Fernandinho Bombril nada mais faz que retornar ao seu *locus* originário, seleiro de um império capitalista e escola onde se graduou para as falcatruas de excelência: o secretário geral do Ministério da Justiça se coloca a serviço da moralização do quadro funcional do banco, pelos favores pecuniários que Avelar prestara ao golpe de 19 64.

A franca e eficaz transitividade inscrita neste itinerário põe em xeque a moral pública, discutida nos mesmos termos da licenciosidade severamente censurada então pelo órgãos oficiais.

Através da aliança entre os dois banqueiros, esclarece-se a seguinte regra de proporcionalidade: o Banco está

para o Brasil, assim como os Editores das revistas pornográficas estão para o governo. É, aliás, através do discurso de Editor da revista "Flasch" que se sabe que "um limite não é algo preciso, definitivo" (A., p. 34), referindo-se aos desígnios das esferas do poder.

A metáfora da permissividade político-pornográfica se radicaliza através de falas ambíguas, em que o discurso da política de abertura de fins dos anos 70 se confunde com as prerrogativas de investir contra o pudor fotográfico:

> Abrir, sim, mas de forma lenta, gradual e sem riscos (...). Está certo que as fotos eram americanas e as mulheres mantinham as pernas fechadas, mas de qualquer modo eles nos passaram para trás. É nisso que dá a gente colaborar com o governo. Mas eles não perdem por esperar. Porque nós vamos abrir aquelas pernas, ah, se vamos! (A., p. 34-35).

Jean, como estrangeiro que não assimila a pornografia política nacional e, por razões culturais, não ambiciona o "morno, viscoso e aconchegante útero" (A., 35) com que as políticas públicas e privadas alimentam a nação, chega a denunciar ingenuamente a operação ("No que depender desses caras eles abrem as pernas do nosso próprio país"), o que coloca o fotógrafo no centro nervoso deste itinerário – para ser atropelado.

Através do quinto itinerário, Dionísia vai da Glória a Santa Teresa e daí ao cabaré da Praça Mauá, fechando o roteiro a que se reduz a "tragicomédia nacional" (A., p.175). É importante perceber que Dionísia não conhece derrocadas. Seu espaço, desde o início, é o da apoteose,

até mesmo geográfica. O marido, ao contrário, só conhece quedas.

Ao pisar no estúdio da Glória, Dionísia penetra no espaço do amor, ambientado à feição da alcova. Nesta, o despir-se constitui um rito, não meramente um ato. A força erótica de que é depositária encontra condições plenas para emergir. Em Santa Teresa, suas disposições reformistas recrudescem. A adesão à OBA, transformada em Partido Alternativo, determina a canalização de sua energia para a causa da restauração política do país, energia esta tirada do culto à fantasia (*cannabis sativa*) e da própria panorâmica luxuriante do bairro sobre a baía de Guanabara:

> ...o Rio de Janeiro, visto dali, era uma cidade inegavelmente maravilhosa, com o mar a perder-se no horizonte, entre ilhotas, e as montanhas elevando-se até o céu, o que de certa forma elevava eles todos, os habitantes da cidade, ainda que o mais humilde bancário, ao imenso Cosmos e Deus (A., p. 81).

O lançamento de Dionísia a um cargo público num teatro da Praça Mauá ratifica a sua fidelidade ao programa erótico. Todos os rigores de uma encenação comparecem: o cenário ambíguo (meio laboral, meio libertino), o mestre de cerimônia, o discurso ao estilo da tribuna, a plateia ávida por escapar ao pesadelo social e viver o sonho ideal, o show.

Este é o "cenário apropriado para a ressurreição da Amazona", que, confinada ao espaço impenetrável da fotografia, escapava ao contato e a qualquer tipo de

comunicação. Como protagonista de um filme, Dionísia se investe de imortalidade, mas atua num espaço vazio e crepuscular; os que ingressam na película são eternos, porém de sombras. Ali, no palco, a heroína tem carne e osso. Está qualificada a promover a religação entre o Brasil ancestral e não corrompido com o Brasil mítico, do futuro. Ali, a Amazona ostenta, exuberante, uma figura identificada com a brasilidade.

Na dinâmica destes itinerários, consuma-se a estratégia ficcional de converter à intimidade realidades de caráter púbico. Desta forma, a conduta das personagens melhor dá a conhecer as atitudes oficiais; os acontecimentos vivenciados ficcionalmente se confundem com a vulgata do próprio Estado; o caráter ancestral de que os protagonistas se revestem é um aspecto do imaginário nacional alicerçado em tradições (patriarcais, políticas, literárias...) – ou a desbaratada aventura de sua solapação.

À guisa de conclusão

O estudo do espaço em *Amazona* permite constatar a proeminência desta instância discursiva para a construção da intriga e a percepção de sua função em diversos patamares (a realidade, a ficção, a política, o imaginário etc.).

Enveredando pelo paradigma da literatura de massa, Sant'Anna dissimula a abordagem de questões ancestrais, sobretudo o direito ao prazer e a vocação humana ao hedonismo. A urgência de tais questões se cristaliza no roteiro catastrófico trilhado pelas personagens masculinas

da novela e pelo roteiro ascensional empreendido por Dionísia (*A.*, p. 230). O texto politiza a metamorfose de Dionísia ("A nudez ostensiva da Amazona a identifica com um novo Brasil, terna e selvagemente feminino, com o qual podem identificar-se, por sua vez, mulheres e homens", *A.*, p. 226) e a projeta num espaço que lhe dá sustentação:

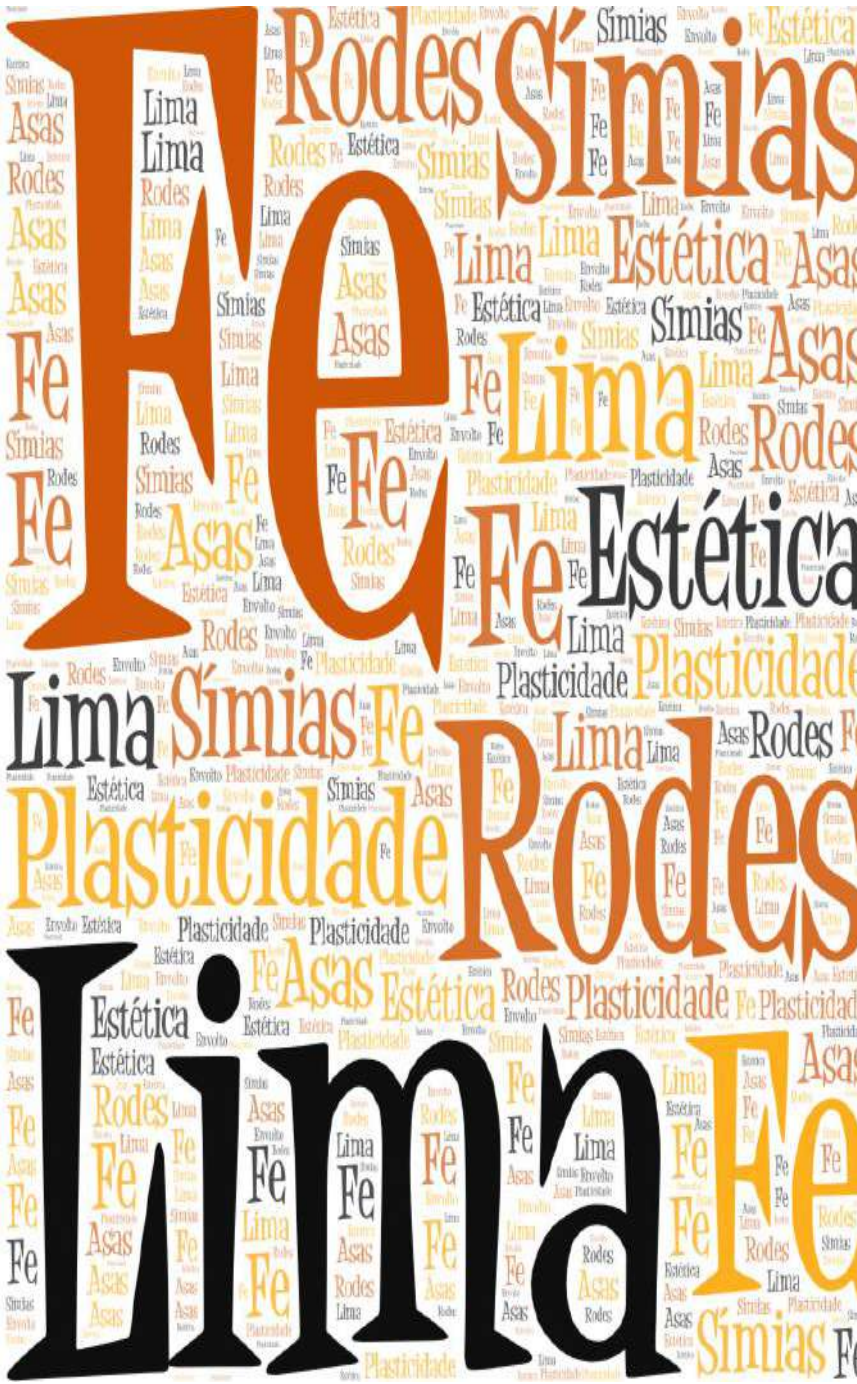
> Ah, o Rio de Janeiro, esta cidade que consegue fundir em sua paisagem o paraíso tropical descoberto há quase quinhentos anos por navegantes e os paraísos artificiais encravados nela em meio século por seus descendentes (*A.*, p. 228).

A novela, tributária da topografia que lhe serve para estruturar-se, impõe a leitura do espaço como a instância onde estão depositadas as marcações fundamentais do tema e seus vetores ideológicos.

É no tempo e espaço em movimento, na filmagem do trânsito de Dionísia por esta cidade ao longo do tempo, que bem se dá a conhecer a dinâmica sedutora desta cidade-mulher. O desfecho híbrido, mixando a ficção literária à dinâmica fílmica e projetando, através de Dionísia, a alegorização do povo brasileiro em sua vivência histórica, opta pela visão caleidoscópica – que não deixa de reproduzir o brilho de um olho de vidro...

Referências bibliográficas

BAKHTINE, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do romance).* Trad. Aurora Fornoni Bernadini et alii. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.
BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O Universo do romance*. Coimbra: Livraria Almeida, 1976.
BLUMENBERG, Hans. *Conceptos en historias*. Trad. Daniel Innerarity. Madrid: Sintesis, 2003.
BROSSEAU Marc. *Des romans-géographes*. Paris: L'Hartmann, 1996.
CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
DARDEL, Eric. *L' Homme et la Terre* – Nature de la réalité géographique. Paris: Ed. PUF, 1952.
GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antonio Bosch Editor, 1980.
LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial presença, 1962.
SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
SANTOS, Luis Alberto Brandão. A Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant'Anna. *Revista de Estudo de Literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p. 73 -82, out. 95. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit
SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
STIERLE, Karlheinz. *Novos Cadernos do Mestrado 1: A Ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés/Pós-Graduação em Letras da UERJ, 2006.


Fe
Rodes
Símias
Lima
Estética
Asas
Plasticidade

Envolto em Asas: A plasticidade estética, de Símias de Rodes a Fê Lima

Dulcileide Virginio do Nascimento Braga

"Com grandes e generosas mãos, o anjo das bênçãos distribui o amor-fogo a aquecer e iluminar nossas essências" –
Fê Lima

As asas são consideradas um símbolo universal de liberdade, transcendência e transformação e ocupam um lugar central nas mitologias e nas literaturas ao longo dos séculos, refletindo as complexidades da condição humana, os anseios espirituais e as possibilidades de elevação estética e filosófica. Desde as primeiras manifestações da poesia e do pensamento grego antigo até as expressões contemporâneas, as asas, portanto, representam não apenas o desejo de ascensão, mas também a plasticidade estética que permite a reinvenção constante de suas formas e significados.

No âmbito da mitologia grega, as asas aparecem como atributos de divindades, heróis e criaturas míticas, simbolizando a capacidade de transcender limites físicos e espirituais. O poeta do século III a.C., Símias de Rodes, é uma das primeiras vozes a explorar essa simbologia,

utilizando as asas como metáfora da liberdade poética e da busca pelo infinito. Sua obra, marcada por uma linguagem carregada de simbolismo e inovação formal, reflete uma visão estética que valoriza a plasticidade das imagens e a fluidez do pensamento.

Avançando no tempo, encontramos autores como Fernanda Lemos de Lima (Fê Lima), poeta e artista contemporânea cuja obra dialoga com as tradições clássicas ao mesmo tempo em que reinventa o símbolo das asas em um contexto de questionamento social, identitário e estético. Sua poesia revela uma sensibilidade aguda às possibilidades de transformação e liberdade, evidenciando a continuidade e a renovação do símbolo ao longo dos séculos.

Este trabalho propõe uma análise comparativa entre esses dois autores, explorando como a imagem das asas foi reinterpretada e reinventada em diferentes épocas, refletindo as mudanças estéticas, filosóficas e culturais. Para tanto, abordaremos inicialmente a concepção das asas na mitologia grega, passando pela poesia de Símias de Rodes, até chegar às expressões contemporâneas de Fernanda Lemos de Lima, evidenciando a plasticidade estética que permeia essa simbologia.

Antes, contudo, da análise dos artífices, cabe-nos rememorar que o simbolismo das asas remete a dois personagens e às suas respectivas quedas: Ícaro, tal como narrado na *Metamorfoses*, livro VIII, de Ovídio, e a figura de Lúcifer, anjo decaído da tradição cristã descrita na Bíblia. Ambas as narrativas, embora oriundas de contextos

culturais distintos, compartilham a estrutura simbólica da ascensão seguida de ruína, como expressão da *hýbris* e dos limites da condição humana.

Ícaro era filho de Dédalo, arquétipo do artífice, que constrói asas com penas e cera para si e para seu filho a fim de escapar da prisão decretada por Minos. Antes de voarem, Dédalo adverte o filho a manter uma altitude moderada: nem tão baixo que a umidade do mar prejudique as asas, nem tão alto que o sol derreta a cera. Ícaro, tomado de êxtase e entusiasmo, ignora o conselho paterno, sobe em direção ao sol e precipita-se no mar, que será chamado, em sua memória, de Mar Icário. A descrição de Ovídio interpreta a postura de Ícaro como um gesto de liberdade e desobediência juvenil, mas que resulta em sua trágica morte. Logo, a queda não é apenas física, mas simbólica: representa o preço da desmedida, da ruptura de uma fronteira tênue entre criação e destruição, entre a *téchne* e o orgulho que dela decorre.

Já a figura de Lúcifer, embora não seja explicitamente apresentada como anjo caído no Antigo Testamento, ganhou essa associação ao longo da tradição cristã. A referência mais conhecida que contribuiu para essa imagem está na passagem de Isaías 14:12, que diz: "Como foi que caíste do céu, ó estrela da manhã, filho d'alva, da alvorada?" (BKJA). Essa passagem, interpretada, originalmente, como dirigida ao rei da Babilônia, foi reinterpretada pelos teólogos e escritores cristãos posteriores, que passaram a associar o personagem a um anjo que se rebelou contra Deus e foi expulso do céu.

Assim, a figura da "estrela da manhã"/ Lúcifer se consolidou como símbolo de orgulho, queda e rebeldia, tornando-se uma personagem emblemática na iconografia alada, carregando um significado que vai além do texto bíblico original. Na literatura cristã, especialmente na tradição medieval e moderna, Lúcifer é frequentemente retratado como um anjo de beleza e grandeza, que, por orgulho, tenta se colocar acima de Deus. Essa narrativa é bem explorada em obras como *Paradise Lost* (*Paraíso Perdido* - 2008), de John Milton, onde Lúcifer é descrito como o mais belo e elevado dos anjos antes de sua rebelião. Sua tentativa de usurpar o trono divino resulta na sua expulsão do céu e na sua condenação ao inferno, simbolizando uma queda por orgulho e transgressão. Eis o fragmento do discurso de Satanás em *Paraíso Perdido:*

> "É esta a Região, este o Solo, o Clima",
> disse então o perdido Arcanjo, este o assento
> Que devemos trocar pelo Céu, esta penumbra triste
> Por aquela luz celestial? Que assim seja, pois aquele
> Que agora é Soberano pode dispor e ordenar
> O que for certo: o mais distante daquele que é melhor é
> Aquele Que a razão igualou, a força tornou supremo
> Acima de seus iguais. Adeus Campos felizes
> Onde a Alegria habita para sempre: Salve horrores, salve
> mundo Infernal, e tu, Inferno mais profundo,
> Recebe teu novo Possuidor: Aquele que traz
> Uma mente que não pode ser mudada por Lugar ou Tempo.
> A mente é seu próprio lugar, e em si mesma
> Pode fazer um Céu do Inferno, um Inferno do Céu.
> O que importa onde, se eu ainda sou o mesmo,
> E o que eu deveria ser, tudo menos do que aquele
> Que o Trovão tornou maior? Aqui pelo menos

Seremos livres; o Todo-Poderoso não construiu
Aqui por sua inveja, não nos expulsará daqui:
Aqui nós que reine seguro, e na minha escolha,
reinar vale a ambição, mesmo no Inferno:
Melhor reinar no Inferno do que servir no Céu.
Mas por que, então, nós, nossos fiéis amigos,
Os associados e co-parceiros da nossa perda,
Vivemos assim, atônitos, no Lago esquecido,
E não clamamos, então, para compartilhar conosco sua parte
Nesta infeliz Mansão, ou mais uma vez,
Com os braços reunidos, para tentar o que ainda pode ser
Recuperado no Céu, ou o que mais pode ser perdido no Inferno?[1]

Neste trecho, Lúcifer também rejeita a ideia de ser expulso do céu pelo Todo-Poderoso, preferindo reinar no inferno, mesmo que seja um lugar de tormento, porque lá ele acredita que pode exercer sua vontade sem restrições. Além disso, ele questiona por que seus fiéis não se unem para tentar recuperar o céu ou pelo menos aceitar sua condição no inferno. É uma reflexão sobre liberdade, orgulho e resistência às imposições divinas. Esse episódio de Lúcifer tem um paralelo interessante com a história de Ícaro na mitologia grega. Ambos representam uma transgressão vertical: Ícaro desafia os limites humanos ao voar alto demais, perto do sol, e acaba caindo por causa do calor que derrete suas asas de cera. Assim como Lúcifer, Ícaro desafia uma ordem superior — no caso, as leis naturais e os limites humanos — e paga um preço alto por

[1] Disponível em https://lrcapuana.com/2018/09/30/satans-speech-paradise-lost-1667-j-milton/

isso, que é a queda e o exílio. Ambos os exemplos ilustram a ideia de que a transgressão de limites, seja divina ou natural, pode levar à destruição e ao isolamento.

As figuras de Ícaro e Lúcifer operam como arquétipos da *hýbris*, termo grego que designa a desmedida, o orgulho excessivo que desafia os limites impostos pela natureza ou pela divindade. A simbologia das asas é central em ambas as narrativas: em Ícaro, elas são produto do engenho humano; em Lúcifer, elas são parte de sua natureza angelical. Em ambos os casos, tornam-se instrumentos da elevação que conduz à queda.

Ícaro e Lúcifer constituem, cada um em seu contexto, alegorias da tensão entre desejo e limite, elevação e ruína, liberdade e queda. Ambos apontam para a ambiguidade da condição humana: nossa capacidade de criar, de aspirar, de transcender — mas também nossa fragilidade diante das forças que ultrapassamos. A queda, nesses mitos, não anula o voo; pelo contrário, dá-lhe sentido trágico e, por isso mesmo, profundamente humano. E quando pensamos na essência do humano e no quanto de divino há nele, precisamos evocar Eros, a quem os mortais chamam de "o deus alado", o que destaca sua natureza de ser um deus que, com suas asas, tem a capacidade de inspirar desejos e paixões que parecem elevar as pessoas. Já os imortais, por outro lado, o chamam de "Pteros", indicando que não só tem, mas "fornece asas". Essa expressão sugere que Eros é uma força que dá asas às almas, permitindo que elas se elevem, sonhem e busquem algo maior. Essa diferença de nomes revela diferentes perspectivas: para os mortais,

Eros é um deus com asas, uma figura de beleza e paixão; para os imortais, ele é uma fonte de inspiração e elevação, uma força que impulsiona as pessoas à transcendência. Platão, em *Fedro*, afirma o seguinte sobre a atuação do deus alado:

Logo que percebe, através dos olhos, a emanação da beleza, sente esse doce calor que alimenta as asas de sua alma. Esse calor derrete os entraves da vitalidade, aquilo que, pelo endurecimento, impedia a germinação. O afluxo do alimento produz uma espécie de intumescência, um sopro de crescimento no corpo das asas. Esse ímpeto vai se espalhar por toda a alma.

Esta, quando as asas começam a desenvolver-se, ferve, incha e sofre da mesma maneira como padecem as crianças que, ao lhe nascerem novos dentes, sentem pruridos e irritação nas gengivas. Também a alma freme, padece e sente dores, ao lhe crescerem as asas. Quando contempla a beleza de um belo objeto, e dele provêm corpúsculos que saem e se separam – o que gera a vaga de desejo, a alma encontra então o alívio para as dores e a alegria[2].

Esse trecho de Platão usa a metáfora das asas para descrever como a alma se relaciona com a beleza e o divino. Ele compara a atuação do deus alado à experiência de uma criança que está crescendo, com suas asas se desenvolvendo. Quando a alma percebe a beleza através dos olhos, ela sente um calor doce que alimenta suas asas,

[2] PLATÃO, Fedro (2007:88)

fazendo com que elas se desenvolvam. Esse processo é como uma dor de crescimento, semelhante ao desconforto que uma criança sente ao nascer os dentes, mas que, ao mesmo tempo, traz alegria e alívio ao contemplar a beleza. Assim, a beleza não só provoca esse desejo de crescimento na alma, mas também a leva a experimentar uma espécie de êxtase ou alegria ao se conectar com o belo. São as asas que nos conectam com o divino, são elas que representam a dualidade do próprio Eros e da própria humanidade que tenta no campo das artes reproduzir com suas metáforas poéticas seus encontros e reencontros com o divino e com o seu próprio eu.

A manifestação das asas na literatura e nas artes nos levou a pensar no embrião formal e conceitual do poema visual/concreto helenístico, posteriormente retomado e reconfigurado em períodos como o Renascimento e o Modernismo.

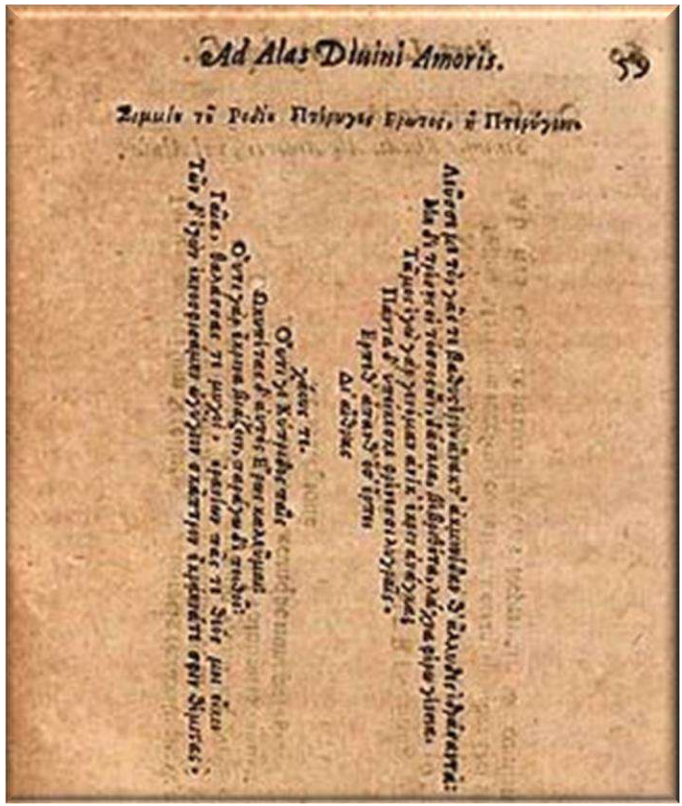
A poesia visual (τεχνοπαίγνια) na Antiguidade é uma expressão literária rara, mas extremamente significativa. No período helenístico, os poetas passaram a explorar a materialidade da linguagem e a disposição gráfica do texto como parte da experiência poética. Essa prática consiste em compor poemas cujas formas no suporte físico — seja papiro, pergaminho ou inscrição — evocam visualmente o conteúdo do texto. Além de Símias de Rodes, também são conhecidos os nomes dos poetas Teócles de Siracusa, Dosíadas e Júlio Vestino, com experimentações semelhantes. Contudo, Símias é considerado o principal

nome da poesia visual helenística, graças à sofisticação formal e ao refinamento de suas composições.

Símias viveu entre os séculos IV e III a.C., provavelmente nascido na ilha de Rodes, um centro importante da cultura helenística. Estava ligado ao círculo de Alexandria e cultivava formas poéticas eruditas, caracterizadas pelo refinamento formal, complexidade linguística e jogos visuais. Suas obras conhecidas incluem epigramas preservados na "Antologia Grega" e poemas figurativos como "Ovo (Ωιόν)", "Machado (Πέλεκυς)" e "Asas (Πτέρυγες)". Esses poemas se distinguem por seu formato caligramático: a disposição das palavras no papiro ou pergaminho forma imagens que dialogam com o conteúdo.

A disposição tipográfica do poema servia a uma função estética e semântica, estabelecendo uma relação direta entre o conteúdo do verso e sua forma gráfica. Poemas em forma de ovo, machado e asas não apenas representam visualmente os objetos, mas incorporam seus sentidos simbólicos.

A poesia helenística prezava pela engenhosidade e pelo novo como critérios de excelência artística. Essa busca levou à valorização de formas que integrassem o conteúdo à aparência material do poema. O impacto da poesia visual, portanto, estendeu-se a inscrições votivas, epigramas funerários e composições religiosas, em que a forma participava do rito ou da memória. A visualidade poética, portanto, tem raízes profundas na prática cultual e na estética do período.



λεῦσσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ᾽ Ἀκμονίδαν τ᾽ ἄλλυδις ἐδράσαντα·
μηδὲ τρέσῃς, εἰ τόσος ὢν δάσκια βέβριθα λάχνᾳ γένεια.
τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμαν, ἀνίκ᾽ ἔκραιν᾽ Ἀνάγκα,
πάντα δὲ τᾶσ εἶκε φραδαῖσι λυγραῖς
ἕρπετά, πάνθ᾽ ὅσ᾽ ἔρπει
δι᾽ αἴθρας.
Χάους δέ,
οὔτι γε Κύπριδος παῖς
ὠκυπέτας οὐδ᾽ Ἄρεος καλεῦμαι
οὔτι γὰρ ἔκρανα βίαι, πραϋνόῳ δὲ πειθοῖ·
εἶκε δέ μοι Γαῖα Θαλάσσας τε μυχοὶ χάλκεος Οὐρανός τε·
τῶν δ᾽ ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκᾶπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας.

Este trabalho propõe uma análise da estética plástica e simbólica do poema "Asas", contextualizando sua produção no universo literário do helenismo e refletindo sobre a recorrência e o simbolismo das asas na tradição grega. Eis uma imagem do poema[3]:

Tradução poética caligramática[4]

> Vê-me, eu que sou senhor da Terra de alto seio e aquele que depôs o Acmônida.
> Não temas se eu, tão grande, estou pesado no queixo co' a barba.
> Pois eu nasci no tempo em que reinava a Constrição,
> e quaisquer animais sucumbiam aos seus
> ardilosos comandos – todos que
> rastejam no éter.
> Sou filho de ágil
> voo do Caos, não advindo da deidade
> Cípria, tampouco de Ares. Destarte, jamais
> reinei por força, mas sim com cortês convencimento.
> E os recantos do Mar, a Terra e o brônzeo Céu a mim cederam.
> E, então, tomei o cetro ogígio deles, e eu, assim, passei a impor-lhes normas.

O poema "Asas" é uma das primeiras manifestações conhecidas da poesia visual na Antiguidade. No manuscrito, a disposição das linhas simula a imagem de asas abertas, aludindo tanto à forma física quanto ao conceito simbólico de elevação e transcendência.

---

[3] O poema em forma de "Asas" em uma reimpressão de 1640. In: https://en.wikipedia.org/wiki/Simmias_of_Rhodes

[4] Tradução de Cristóvão José dos Santos Júnior, in: https://www.e publicacoes.uerj.br/principia/article/view/66724/42038

O conteúdo do poema é dedicado a Eros, deus do amor e do desejo, cujas asas são emblemas de sua agilidade, leveza e poder de arrebatar. O texto funde forma e significado: as "asas" visuais sustentam a poesia de Eros, tal como Eros sustenta o voo dos apaixonados.

Neste poema, Eros é apresentado como uma entidade alada, figura que remete não apenas ao deus tradicional do amor, mas a uma força cósmica primordial, presente na tradição órfica e pré-socrática, em que o Amor é princípio de coesão do universo. A forma do poema — que reproduz graficamente a imagem de asas abertas — reforça a natureza aérea, móvel e espiritual de Eros. Tal configuração visual não é mero ornamento: ela sugere o movimento ascensional do desejo, sua capacidade de elevar a alma, de arrancá-la do mundo sensível para levá-la à contemplação do Belo. Essa concepção está em consonância com a filosofia platônica, especialmente o *Banquete*, no qual Eros é retratado como *daímon* intermediário entre os homens e os deuses, e como impulso essencial rumo à transcendência:

> O de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e

> diálogo dos deuses com os homens, tanto quando despertos como quando dormindo; e aquele que em tais questões é sábio é um homem de gênio, enquanto o sábio em qualquer outra coisa, arte ou ofício, é um artesão. E esses gênios, é certo, são muitos e diversos, e um deles (daímon) é justamente o Amor.[5]

A linguagem de Símias é marcada pela rarefação e pela precisão léxica, fruto do ambiente erudito de Alexandria, onde o poeta provavelmente teve contato com os círculos literários. No poema, o léxico técnico se articula com imagens tradicionais da poesia lírica e épica, compondo um retrato complexo de Eros, como aquele que move o universo (pois destrona Urano, o Acmônida) e domina homens e deuses, pois "E os recantos do Mar, a Terra e o brônzeo Céu a mim cederam".

O Eros de Símias é simultaneamente uma figura mítica e um símbolo poético de algo mais profundo, visto que a forma visual do poema, aliada à densidade mitológica e ao labor linguístico, transforma o texto em uma experiência de leitura que ultrapassa os sentidos imediatos. Para além de Eros, as asas ocupam lugar de destaque no imaginário da literatura grega, pois são atribuídas a deuses (Hermes e Nice), a monstros (Quimera e Harpias) e acompanham heróis (Perseu e Belerofonte estão associados ao alado Pégaso). Apesar de a imagem das asas remeterem à ultrapassagem de limites, à ligação entre o mundo terreno e o divino, Símias, ao estruturar um poema em forma de asas, não apenas recorre a um

[5] PLATÃO. O Banquete, 202. In: *http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf*

símbolo antigo, mas o ressignifica no âmbito da poesia helenística: o voo agora é também estético, formal e intelectual.

Portanto, a fusão entre plástica e linguagem na poesia de Símias de Rodes representa um momento singular da tradição antiga em que o signo verbal se articula com a imagem visual, dando origem a um poema que é, ao mesmo tempo, texto e objeto. Essa concepção formal, ainda que enraizada na sensibilidade helenística — marcada pela erudição, pelo jogo intelectual e pela precisão técnica — antecipa questões valorizadas à estética contemporânea, especialmente no campo da poesia concreta, como formulada por Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos no Brasil. Para os poetas concretistas, o poema deve ser lido "com os olhos", como um objeto visual e verbal, rompendo com a linearidade discursiva e propondo um novo regime de leitura em que forma e conteúdo são inseparáveis. De maneira análoga, Símias transforma a imagem em parte da significação: o poema *Asas* não apenas fala sobre Eros alado — ele se torna visualmente uma encarnação do voo, do leve, do impulso vertical. A crítica contemporânea, como mostra Susan Sontag em *Contra a Interpretação*, também tem se voltado para a dimensão sensível e formal da arte, valorizando a experiência estética direta:

Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. E uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, impertinente, covarde, asfixiante.

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte.

Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de "significados". É transformar o mundo *nesse* mundo. (Esse mundo! Corno, se houvesse algum outro.)[6]

Nesse sentido, se a poesia figurada de Símias antecipa uma atitude crítica em relação à linguagem: a compreensão do poema não apenas como portador de um conteúdo comunicável, mas como experiência sensorial, formal e espacial, aquilo que hoje se poderia chamar de "poema-objeto", a poesia-arte de Fê Lima entrelaça palavras e imagens para criar uma experiência estética mais completa, uma leitura que se inscreve na performance do olhar. E, em um mundo desgastante e desgastado, como nos aponta Susan Sontag, o livro *Presença dos Anjos* traz um renovo para além das asas de Eros.

---

[6] Disponível em: https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/2-contra-a-interpretac3a7c3a3o-susan-sontag.pdf

Presença dos Anjos é uma obra que busca despertar consciências para uma presença divina interna. Sua estética fragmentária e sensorial proporciona uma experiência emocional e contemplativa, criando um espaço de pausa, contato e reverência. Ao revisitar tradições angelicais com linguagem contemporânea, Fê Lima reabre portais interiores, tocando memórias profundas da alma ao iniciar afirmando: "E o cromatismo da ordem divina se faz":

O estilo de Fê Lima é marcado por um minimalismo lírico: ela não escreve longos versos, nem se apoia em narrativas extensas. Pelo contrário, utiliza frases curtas, sutis, muitas vezes ambíguas — o que cria um espaço de silêncio e contemplação, lembrando o estilo epigramático helenístico, em que o não dito comunica tanto quanto o dito:

"O anjo nos olha, nos cuida, nos ama... mesmo quando não o sabemos."

Há também um uso poético da disposição gráfica e dos espaços em branco. Embora o livro não explore a visualidade radical da poesia concreta, há uma atenção evidente à respiração da página. O silêncio entre os blocos textuais e as imagens funciona como parte da mensagem — o que se omite também fala. Essa opção estilística amplia a noção de "presença" e reforça a estética contemplativa da autora.



As imagens geralmente não mostram anjos com traços definidos ou próximos ao realismo anatômico. Em vez disso, privilegiam formas abstratas, luminosas — sugerindo asas, movimentos, presenças. Fê lima utiliza tons claros e suaves — como o branco, o dourado, o lilás e o azul celeste —,

[7] O cuidar, 2020, caneta acrílica e pastel seco sobre canson, 42x29 cm. In Presença dos Anjos (2023:29).

associados tradicionalmente ao sagrado, à leveza, à transcendência e à pureza. Essa escolha cromática reforça a experiência de calma e elevação que a autora deseja provocar.

Essa proposta artística remete à ideia de Ícone no pensamento oriental cristão: uma imagem que não quer "mostrar", mas "conduzir" o olhar para além de si mesma, funcionando como janela simbólica para o transcendente.

A combinação entre as imagens e os poemas cria uma experiência sinestésica. Muitas vezes, o que é dito no texto ("luz", "sonhos", "essências", "asas") aparece evocado visualmente — não de forma literal, mas como atmosfera. Isso gera uma imersão poético-visual, em que texto e imagem se entrelaçam para formar uma única linguagem espiritual.

As imagens em *Presença dos Anjos* não funcionam como simples apoio ao texto, mas como matéria sensível do invisível, espelhando a proposta poética da autora. Sua estética sutil, abstrata e luminosa amplia a potência do texto e convida o leitor a experienciar — com os olhos e com a alma — a delicada presença dos anjos. Fê Lima, assim, constrói uma obra em que palavra e imagem se equilibram na leveza, evocando não só beleza, mas também um tipo de cura silenciosa.

Para concluir, entendemos que entre o delicado poema *Asas*, de Símias de Rodes, e o lírico-contemplativo *Presença dos Anjos*, de Fê Lima, estende-se uma ponte simbólica que atravessa séculos: a imagem das asas como

expressão da elevação, da transfiguração e do contato com o sagrado.

Símias, poeta helenístico, escolheu a forma figurada do poema em forma de asas para simbolizar não apenas o voo da alma, mas a própria possibilidade de a poesia ultrapassar os limites do mundo material. Suas palavras se ordenam graficamente para sugerir leveza e simetria, como se o próprio poema pudesse alçar voo. Trata-se de uma arte que, ao buscar o céu, desenha suas intenções na própria estrutura.

Já em Fê Lima, encontramos uma escrita que, embora não se valha da forma visual concreta de Símias, compartilha da mesma busca por transcendência. Suas "asas" são mais interiores que figuradas; estão no sopro das palavras, na luminosidade das imagens, no silêncio entre os textos e as imagens. A presença angelical, como em Símias, não se impõe: insinua-se.

Ambos os autores constroem, cada um à sua maneira, uma poética da elevação — Símias pela formalidade gráfica e simbólica, Fê Lima pela leveza sintática e visual. Em ambos, o gesto poético é também ritualístico, aproximando o leitor do limiar entre o humano e o divino. Se Símias desenha o voo, Fê Lima o escuta. Se Símias estrutura a ascensão, Fê Lima a sente. E em ambos, a palavra é a asa com que a alma se insinua ao céu.

Referências bibliográficas

ALEXIOU, Margaret. *After Antiquity: Greek Language, Myth, and Metaphor*. Cornell University Press, 2002.
BÍBLIA KING JAMES ATUALIZADA. Niterói: BV Books Editora:2012.
BING, Peter. *The Well-Read Muse: Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
DODDS, E. R. *Os Gregos e o Irracional*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
LIMA, Fê. *Presença dos Anjos*. Pedro & João Editores, 2023. E-book. 61 p.
MILTON, John. *Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press, 2008.PLATÃO. *Fedro*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Ed. Martin Claret Ltda, 2007.
OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. São Paulo: Ed. 34, 2010.
SANTOS JÚNIOR, Cristóvão José dos. Traduções poéticas e não poéticas dos technopaegnia de Símias de Rodes: o Machado, as Asas e o Ovo Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/37401
SNELL, Bruno. *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento*
SONTAG, Susan. Contra a interpretação e outros ensaios. Tradução Denise Bottmann — 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
Europeu. São Paulo: Perspectiva, 1988.
WHITMARSH, Tim. *Ancient Greek Literature*. Cambridge University Press, 2004.

Sites consultados:

https://lrcapuana.com/2018/09/30/satans-speech-paradise-lost-1667-j-milton/ Consultado em 07/06/2025
https://www.e-publicacoes.uerj.br/principia/article/view/66724/42038 Consultado em 06/06/2025
PLATÃO. O Banquete, 202. In: *ttp://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf* Consultado em 06/06/2025
https://en.wikipedia.org/wiki/Simmias_of_Rhodes Consultado em 05/06/2025


Versos
Invocação
Fé
Cristo
Psychomachia
Castidade
Tradução
Combate
Comentada

A INVOCAÇÃO A CRISTO E O COMBATE DA FÉ E DA CASTIDADE NA *PSYCHOMACHIA* – UMA TRADUÇÃO COMENTADA DOS VERSOS 1 A 108

Carlos Eduardo Schmitt

Introdução[1]

Aurélio Prudêncio Clemente viveu entre os anos de 348 e o início do século V. Segundo Lynch (1953, p. 8), é bastante plausível que tenha nascido em uma família já adepta do cristianismo, uma vez que não se encontram indícios de conversão em seus escritos nem em outras fontes conhecidas. Sua trajetória profissional se deu na administração pública, tendo alcançado o posto de *comes primi ordinis* durante o reinado de Teodósio I, na cidade de Milão. Embora seus textos estejam redigidos em latim, observa-se neles uma forte presença de elementos

[1] Este trabalho foi realizado a partir da tese de doutorado do autor, intitulada, "A *Psychomachia*: uma legitimação literária da nova religião".

helênicos, inclusive nos títulos, muitos dos quais estão em língua grega. Nove obras poéticas de Prudêncio chegaram até nós: *Praefatio*, *Cathemerinon*, *Apotheosis*, *Hamartigenia*, *Psychomachia*, *Contra Orationem Symmachi*, *Liber Peristephanon*, *Tituli Historiarum* (também conhecido como *Dittochaeon*) e *De Opusculis suis Prudentius*.

Entre esses escritos, destaca-se a *Psychomachia*, poema composto por mais de novecentos versos em hexâmetros datílicos, metro típico da tradição épica, no qual se narra, por meio de uma alegoria, o conflito espiritual entre vícios e virtudes pela posse da alma humana. Gonçalves (2013, p. 3) interpreta essa obra como um instrumento de proselitismo cristão, voltado à exaltação das vantagens obtidas por aqueles que aderiam à fé cristã. Embora enraizado em valores e temas cristãos, o poema revela claras influências das epopeias da Antiguidade clássica, sobretudo dos textos homéricos e da *Eneida*, de Virgílio. Este trabalho propõe uma leitura de três trechos específicos da *Psychomachia*: a invocação a Cristo (vv. 1-20), o duelo entre a Fé e a Adoração aos Deuses Antigos (vv. 21-39) e o confronto entre Castidade e Sensualidade (vv. 40-108). Em seguida, apresentamos uma tradução em prosa desses excertos, baseada na edição crítica latina organizada por Maurice Lavarenne e publicada pela *Les Belles Lettres*.

A invocação a Cristo (VV. 1-20)

Seguindo a tradição da epopeia, Prudêncio inicia a *Psychomachia* com uma invocação, não a uma musa, mas a Cristo, primeira palavra do primeiro verso: "*Christe, graues hominum semper miserate labores*". Snider (1938, p. 121) se atenta para o fato da semelhança com Virgílio: "*Phoebe, grauis Troiae semper miserate labores*" (*Eneida* VI, 56). Percebe-se, portanto, mais um indício da originalidade do poeta, que utiliza partes de passagens de autores clássicos da religião tradicional romana para "cristianizar" a epopeia, num movimento de proselitismo religioso e provável tentativa de legitimação literária do cristianismo.

Ao afirmar a originalidade do poeta, fazemos referência ao conceito clássico, ainda vigente em sua época, que a considera a partir da perspectiva de um enriquecimento da tradição. Em palavras de Gaillard (1992, p. 22): "Há que ter em conta que a Antiguidade receava a inovação 'absoluta': em Roma, a expressão *res nouare*, 'inovar' significa 'revolucionar' na acepção pejorativa, e implica subversões a um tempo temerárias e perigosas."

Um aspecto a se tomar em consideração ao analisar essa parte do poema, além da originalidade do poeta, é seu contexto histórico. Prudêncio escreveu sua obra muito provavelmente durante a primeira década do século V, período relativamente recente desde a promulgação de alguns dogmas da Igreja. Dois marcos do século IV, perceptíveis na obra do poeta, foram o Primeiro Concílio

de Niceia, em 325, e o Primeiro Concílio de Constantinopla, em 381. Do verso primeiro ao quarto é possível perceber sua defesa de certos dogmas proclamados nesses concílios.

Ao cantar, nos dois primeiros versos: "Cristo, apiedado de uma vez por todas dos graves sofrimentos dos homens, os quais purificas com a força do Pai e com a tua própria, que são, contudo, apenas uma (...)", o poeta parece contradizer-se, ao afirmar que Cristo purifica os sofrimentos dos homens com a força do Pai (*patria uirtute*) e com a dele próprio (*propriaque*), mas que ao mesmo tempo essas forças são apenas uma (*sed una*). Ele continua nos versos 3 e 4, para explicar a aparente contradição: "de fato, cultuamos apenas um Deus (*unum Deum*) com dois nomes (*de nomine utroque*), e não apenas isso, porque tu, Cristo, és Deus nascido do Pai (*Deus ex Patre*)". O poeta, portanto, reafirma o posicionamento da Igreja, proclamado em Niceia e selado em Constantinopla, defendendo a consubstancialidade (do grego, *ὁμοούσιον*) do Filho em relação ao Pai. Trata-se de atacar a doutrina do Arianismo, criada pelo presbítero Ário de Alexandria, na segunda década do século IV, a qual prega que Jesus Cristo, o Filho, foi criado pelo Pai, semeando, assim, a negação da divindade de Cristo e, consequentemente, da Santíssima Trindade.

Snider (1938, p. 122) percebe não apenas uma defesa da divindade de Cristo, mas também uma afirmação do dogma da Santíssima Trindade, ainda que o Espírito Santo não tenha sido mencionado. Segundo o autor, esse detalhe

está implícito nas palavras *unum* e *solum*, que se encontram, respectivamente, nos versos 3 e 4 do poema, reforçando a ideia de que há mais pessoas divinas[2], mas apenas um único Deus. Nesses versos de abertura do poema, o poeta, depois de uma defesa da ortodoxia da Igreja, em contraposição às heresias da época, especificamente o Arianismo, personificará a alma do cristão, que solicita a ajuda de Cristo, rei (*dissere, rex noster*), para que saiba identificar o melhor exército a fim de expulsar as faltas do coração (*quo milite pellere culpas*), em meio aos sentidos perturbados (*turbatis sensibus*). O rei precisa expor (*dissere*) ao fiel qual guarnição (*praesidium*) ele terá que utilizar para se defender corretamente, porque, a depender dos ataques, diferentes estratégias de defesa serão necessárias.

A alma, que tinha chamado Cristo de "nosso rei" (*rex noster*) no quinto verso, clamando por ajuda, agora se dirige a Ele, no verso 11, como "bom guia" (*bone ductor*), porque Ele mesmo, além de não ter exposto os cristãos a vícios devastadores (*Nec enim... Christicolas uitiis populantibus exposuisti*), ordena que batalhões combatam no corpo sitiado (*obsesso in corpore turmas depugnare iubes*), além de armar a natureza com os melhores artifícios (*excellentibus armas artibus ingenium*), para que também ela, agora poderosa (*potens*), possa lutar contra os enganos do coração (*ad ludibria cordis obpugnanda potens*).

---

[2] Na doutrina cristã há três pessoas divinas: Pai, Filho e Espírito Santo.

Nos últimos três versos (18-20), o autor afirma que a vitória é certa e está condicionada apenas ao discernimento: a alma que souber distinguir o semblante das virtudes do dos monstros alcançará a vitória, literalmente, "a razão de vencer" (*uicendi ratio*). Essa visão do poeta está em consonância com a maior parte das vertentes do cristianismo em seu tempo e nos dias de hoje. Delineia-se, nesses versos, ideias aparentemente contraditórias, como a necessidade da graça divina para vencer o mal e as tentações, por um lado, e, por outro, a visão de que Deus fornece os recursos necessários para que o fiel possa superar as tentações, quando estas são distinguidas das virtudes. Resta ao fiel, portanto, aprender a fazer tal distinção, que será ensinada pelo poeta, ao descrever as batalhas entre vícios e virtudes.

O combate da fé contra a adoração dos deuses antigos (vv. 21-39)

Embora contenha apenas 19 versos, o episódio que narra o combate entre a Fé e a Adoração dos Deuses Antigos é o mais breve da *Psychomachia*. No entanto, sua brevidade em nada diminui sua importância: ao contrário, a Fé emerge como uma das virtudes centrais do poema — senão a mais elevada entre todas. Snider (1938, p. 124) ressalta a densidade simbólica dessa passagem, observando que a alegoria aqui proposta vai além do conflito interno da alma cristã entre vício e virtude: ela espelha também as tensões históricas vividas no contexto

da Antiguidade Tardia, especialmente a oposição entre a nova fé cristã e as tradições religiosas do paganismo romano. A partir dessa perspectiva, o duelo entre Fé e idolatria antiga adquire contornos que ultrapassam a moral individual, assumindo uma dimensão histórica e teológica. A leitura alegórica, portanto, convida à reflexão sobre o papel da Fé como fundamento do novo *ethos* cristão, sendo ela apresentada por Prudêncio não apenas como a primeira a entrar em combate, mas como aquela que anima e coroa os mártires, constituindo-se, assim, como virtude matriz de toda a batalha espiritual que estrutura o poema.

Diferente de outras virtudes, a Fé não apresenta sinal de fraqueza. É a primeira e a mais forte de todas, como o eram os antigos heróis cantados na *Ilíada* e na *Eneida*, mais robustos até mesmo em relação às personagens contemporâneas desses poemas. A alusão aos antigos pode ser percebida no vocabulário utilizado pelo poeta, como no verso 22, em que Prudêncio relata que a virtude se cobre com uma "vestimenta rústica" (*agresti cultu*). De fato, para Snider (1938, p. 124-125):

> O poeta dá à Fé toda a robustez e força do romano primitivo. Sente-se que Prudêncio tinha em mente o arado, o boi e o agricultor viril quando usava palavras como *agrestis* e *cultus*, cujas raízes se relacionam profundamente ao solo e recordam os dias em que Roma, como a Igreja no século IV, estava construindo bases sólidas para um futuro império.[3]

[3] "*The poet gives Faith all the ruggedness and strength of the pristine Roman. One feels that Prudentius had the plow and ox and virile farmer in mind when he used such words as agrestis and cultus*

As referências aos clássicos são notadas até mesmo em momentos de estranhamento com o texto, como nos versos 24 e 25, em que o poeta narra o amor por glória e novas batalhas por parte da Fé: *"(...) repentinus laudis calor ad noua feruens / proelia* (...)".[4] Algo aparentemente fora de contexto para um texto de matriz cristão, mas suficientemente aceitável, se entendido a partir de uma perspectiva de emulação dos heróis greco-romanos da literatura clássica. Seu desejo por glória é tão arrebatador que a virtude nem sequer se lembra de se proteger com armas de defesa ou ataque, precipitando-se ao inimigo com os membros descobertos (*membris retectis*), confiando apenas em seu forte coração (*pectore ualido*). Se, por um lado, o poeta dedica os primeiros versos desta parte do poema para elencar algumas características, sobretudo físicas, da Fé (*Fides*), por outro lado, não temos tanta informação sobre as características da Adoração dos Deuses Antigos (*ueterum Cultura deorum*), a não ser que sua fronte era enfeitada com fitas (*phaleratаque tempora uittis*) e que estava saciada de sangue animal (*cruore de pecudum satiata*).

Em relação à primeira característica do vício, Snider (1938, p. 126) defende que a Adoração dos Deuses Antigos é uma alusão às vestais e outras sacerdotisas que usavam fitas na cabeça para prender o cabelo enquanto faziam

---

whose roots go deep into the soil and recall the days when Rome, like the Church in the fourth century, was building strong foundations for a future empire."

[4] "(...) o súbito arrebatamento de glória, fogoso por novas batalhas (...)".

sacrifícios. Sobre sua segunda característica, é interessante notar, mais do que a palavra em si (*cruore*), sua conotação pejorativa, que leva o leitor a sentir repulsa pelo vício. Os sacrifícios cruentos (com sangue de animais) são malvistos pelo poeta, defensor da nova religião, que realiza apenas sacrifícios incruentos, do Corpo e Sangue de Jesus, atualização do único sacrifício cruento perfeito: a morte na cruz do próprio Deus Cristão. Ao encerrar o episódio sobre este combate, o poeta dá à Fé o epíteto de rainha. De fato, é ela quem coroará os mil mártires (do grego μάρτυς, testemunha), que estiveram dispostos a dar sua vida pela fé em Cristo, sendo cobertos por um vestido de púrpura brilhante, cor até hoje utilizada pela Igreja para celebrar aquelas pessoas que preferiram morrer a renegar sua fé.

O combate da castidade contra a sensualidade (vv. 40-108)

O segundo embate é travado entre a Castidade (*Pudicitia*) e a Sensualidade (*Libido*). Apesar do episódio ter a extensão de 69 versos (vv. 40-108), há pouca ação, tendo em vista que a maior parte é constituída por um discurso da Castidade de 45 versos (vv. 53-97), sendo um dos mais longos de todo o poema. A Castidade será chamada de virgem (*uirgo*)[5], epíteto que será dado também à Esperança (v. 306) e à Sobriedade (v. 428), enquanto a Sensualidade

[5] Versos 41 e 47.

será chamada de prostituta de diversas formas: *lupa* (v. 47), *meretrix* (v. 49) e *prostibulum* (v. 92). A Sensualidade chega a ferir a Castidade, que revida, ferindo sua mão direita e transpassando-a com uma espada. Então, inicia seu discurso contra a maior das fúrias (*furiarum maxima*)[6], chefe para o caminho da morte (*princeps ad mortis iter*)[7] e porta da ruína (*ianua leti*) [8], imbuído de dogmas proclamados em recentes concílios à sua época e de alusões bíblicas.

Logo ao início do discurso, entre os versos 53 e 54, o autor escreve: "*supremus / Hic tibi finis erit*"[9], dando a impressão, em um primeiro momento, de ter ocorrido em pleonasmo (*supremus finis*), o que em certa medida até seria compreensível, tendo em vista o caráter, permita-me um anacronismo, "barroco" e florido do poeta. No entanto, ao adentrarmos no discurso e nos depararmos com o relato veterotestamentário católico[10] (JUDITE 9-13) no qual Judite mata Holofernes, podemos perceber como o autor personifica a Sensualidade na personagem do general assírio, morta há séculos, que ressurgiu para ter agora seu derradeiro fim (*supremus finis*), por meio da Castidade. Antes de continuarmos com a alusão realizada pelo autor,

---

[6] Verso 96.

[7] Verso 89.

[8] Verso 89.

[9] "Este será teu derradeiro fim".

[10] O relato se encontra no "Livro de Judite", no Antigo Testamento. Tratando-se de um livro que muitas denominações protestantes retiraram de seus cânones, podemos nomeá-lo como um "livro veterotestamentário católico".

que iniciou com Judite e terminará com Maria, símbolo cristão da vivência da castidade, é digno de menção o fato de que o poeta novamente se desviou do relato bíblico ao narrar sua versão sobre o acontecido entre Judite e Holofernes. O desvio, contudo, está muito mais na motivação do assassinato de Holofernes do que propriamente em acontecimentos externos. Enquanto o poeta dá a entender que Judite matou o general assírio por querer ter relações com ela (vv. 63-65), o relato bíblico indica que sua motivação foi a de defender o seu povo, que estava prestes a sucumbir em mãos do exército assírio. (Jt. 13, 18).

Se é possível perceber uma profundidade semântica em *supremus finis*, em vez de um simples pleonasmo, tal percepção também é plausível em "*intactae post partum uirginis*"[11] (v. 70). O parto da virgem (*partum uirginis*) é uma alusão à Maria, mãe de Jesus, contudo, *intactae*, na visão de Snider (1938, p. 130), não é um mero reforço para *uirginis*, mas uma forma de explicitar que Maria nunca foi tocada pela mancha do pecado, nem mesmo pelo pecado original, ao qual todos os seres humanos estão submetidos desde os tempos de Adão e Eva. Em outras palavras, trata-se de uma visão que percorreu séculos da Igreja, gerando contradições e debates até mesmo entre pessoas que vieram a ser canonizadas, e que foi transformada em dogma pela Igreja Católica apenas em 1854, através da bula *Ineffabilis Deus*, do Papa Pio IX.

[11] "Depois do parto da virgem intacta".

É interessante notar o movimento da narração, que inicia com temas do Antigo Testamento (Judite e Holofernes), passa ao Novo Testamento (Maria[12] e Cristo) e culmina, como veremos nos versos que seguem, na defesa de dogmas recém proclamados à época ou reforçados, como o da natureza humana e divina de Cristo, "(...) homem de mãe mortal, mas divino com o Pai."[13] (vv. 74-75). O poeta afirma que se Deus se fez homem, então toda carne é divina (vv. 76-77) e reforça a ideia de que "o Verbo (Cristo), feito carne, não deixou de ser o que fora." (vv. 78-79). E continua, ao aludir ao dogma da encarnação de Cristo e, em seguida, com um jogo de palavras, remete ao sacramento do Batismo: "Ele permanece o que sempre foi (Deus), embora começando a ser o que não era (homem); nós já não somos o que fomos (pecadores), engrandecidos em melhor nascimento (o Batismo)." (vv. 82-84).

Apesar de toda a narração se centrar em personagens bíblicas e dogmas cristãos, o poeta não perde a oportunidade de se referir à tradição clássica, algumas vezes de forma pejorativa, sobretudo quando relacionada

---

[12] A passagem de Judite para Maria não é desprovida de nexo bíblico e da tradição cristã. Maria, livre de todo pecado (dogma católico) e bendita entre todas as mulheres (Lc. 1, 42) encontra prefigurações em algumas personagens femininas veterotestamentárias, sendo Judite uma delas: "(...) livre de toda mancha de pecado." (Jt. 13, 20) ou até mesmo: "tu és bendita do Senhor, Deus altíssimo, mais que todas as mulheres da terra." (Jt. 13, 26).

[13] "(...) *innupta Deum concepit femina Christum, / Mortali de matre hominem, sed cum patre numen*."

à religião tradicional romana. De fato, ao final de seu discurso, a Castidade ordena que a agonizante Sensualidade se dirija aos manes[14], para que a encerrem no Averno, uma espécie de infra mundo para os antigos, semelhante ao inferno dos cristãos. Sendo assim, não é totalmente descabida a afirmação de que Prudêncio, sempre que possível, tratava de diminuir a religião dos antigos romanos, apesar de ser um grande admirador da tradição clássica, ao ponto de buscar constantemente reproduzi-la em seus escritos.

Após o discurso da Castidade, o poeta narra que a virtude lavou sua espada ensanguentada nas águas do Jordão, nome do rio em que Cristo foi batizado (Mt. 3, 16). O ato da virtude de lavar a espada no rio é uma imagem do cristão batizado, que se purifica de seus pecados com esse sacramento. O episódio termina com a virtude consagrando a espada em um templo católico (*Catholico in templo*[15]), sendo esta a única ocorrência de tal palavra em toda a obra. Se já era perceptível o desejo do poeta de marcar seu posicionamento cristão frente a outras vertentes, tal adjetivo apenas ressalta sua notoriedade.

[14] Divindades infernais.
[15] Verso 107.

Tradução da *Psychomachia* (vv. 1-108)

Christe, graues hominum semper miserate labores,
Qui patria uirtute cluis propriaque, sed una, —
Vnum namque Deum colimus de nomine utroque,
Non tamen et solum, quia tu Deus ex patre[16], Christe, —
Dissere, rex noster, quo milite pellere culpas
Mens armata queat nostri de pectoris antro,
Exoritur quotiens turbatis sensibus intus
Seditio, atque animam morborum rixa fatigat,
Quod tunc praesidium pro libertate tuenda
Quaeue acies furiis inter praecordia mixtis
Obsistat meliore manu. Nec enim, bone ductor,
Magnarum uirtutum inopes neruisque carentes
Christicolas uitiis populantibus exposuisti;
Ipse salutiferas obsesso in corpore turmas
Depugnare iubes, ipse excellentibus armas
Artibus ingenium, quibus ad ludibria cordis
Obpugnanda potens tibi dimicet et tibi uincat.
Vincendi praesens ratio est, si comminus ipsas
Virtutum facies et conluctantia contra
Viribus infestis liceat portenta notare.

Cristo, apiedado de uma vez por todas dos graves sofrimentos dos homens[17], os quais purificas com a força do Pai[18] e com a tua própria, que são, contudo, apenas uma, — de fato, cultuamos apenas um Deus com dois nomes[19], e não apenas isso[20], porque tu, Cristo, és Deus nascido do Pai, — mostra-nos, rei nosso, com qual exército o espírito armado pode expulsar as faltas do âmago de nosso coração, todas as vezes que a revolta surge no interior de nossos perturbados sentidos e a contenda de paixões[21] inquieta nossa alma; então qual guarnição, em favor da liberdade que deve ser protegida, ou qual linha de batalha resiste com mais força aos confundidos delírios dentro de nossas entranhas. De fato, bom guia, não expuseste os cristãos[22], privados das grandes virtudes e pobres de vigor, aos vícios devastadores; tu mesmo ordenas que salutares batalhões combatam no corpo sitiado; tu mesmo armas a natureza com os melhores artifícios, com os quais, poderosa, para ti lute contra os enganos do coração que devem ser atacados e para ti os vença.

---

[16] *Deus* (*natus*) *ex patre*.

[17] Note-se a emulação à Virgílio: "*Phoebe, grauis Troiae semper miserate labores*" (*Eneida* VI, 56).

[18] *Patria uirtute*, literalmente, "com a força pátria".

[19] *De nomine utroque*, literalmente, "de um e outro nome".

[20] Há apenas um Deus, mas Cristo e o Pai são pessoas diferentes.

[21] *Morbus*: doença do espírito.

[22] Para se referir aos cristãos, o poeta utiliza, em vez de *christianus*, o substantivo *christicola*, que significa, literalmente, "cultivador / adorador de Cristo" (*Christus* + *colere*).

Prima petit campum dubia sub sorte duelli
Pugnatura Fides agresti turbida cultu,
Nuda umeros, intonsa comas, exerta lacertos;
Namque repentinus laudis calor ad noua feruens
Proelia nec telis meminit nec tegmine cingi,
Pectore sed fidens ualido membrisque retectis
Prouocat insani frangenda pericula belli.
Ecce lacessentem conlatis uiribus audet
Prima ferire Fidem ueterum Cultura deorum[24].
Illa hostile caput phaleratаque tempora uittis
Altior insurgens labefactat, et ora cruore
De pecudum satiata solo adplicat, et pede calcat
Elisos in morte oculos, animamque malignam
Fracta intercepti commercia gutturis artant,
Difficilemque obitum suspiria longa fatigant.
Exultat uictrix legio, quam mille coactam
Martyribus regina Fides animarat in hostem.
Nunc fortes socios parta pro laude coronat
Floribus, ardentique iubet uestirier[25] ostro.

A vitória[23] é iminente, se nos for permitido distinguir de perto os próprios semblantes das virtudes e, do lado contrário, os monstros que lutam com forças hostis.

A Fé, com uma vestimenta rústica, ombros despidos, cabeleira crescida e braços vigorosos, se dirige primeiro ao campo de combate, para enfrentar, à sorte [26], os alarmantes perigos; de fato, o súbito arrebatamento de glória, fogoso por novas batalhas, não se lembra de se proteger com armas e couraça, mas, confiando num coração forte e membros descobertos, desafia os perigos destruidores de uma guerra insana. Eis que a primeira que ousa ferir a Fé provocante, com reunidas forças, é a Adoração dos Deuses Antigos. Aquela, subindo mais alto, faz cair sua cabeça hostil, com a fronte enfeitada de fitas, e prende ao chão sua boca saciada de sangue animal[27], e pisa em seus olhos enfraquecidos de morte, e as rompidas passagens de ar da garganta cortada sufocam a alma maligna, e os longos suspiros retardam o difícil óbito. A legião vitoriosa exulta, a qual, impelida por mil mártires[28], a rainha Fé incentivara contra o inimigo. Agora ela coroa os valorosos companheiros com flores, em favor da glória

[23] *Vincendi ratio*, literalmente, "a razão de vencer".
[24] Em todo o poema, essa é a única vez em que *ueterum Cultura deorum* é citada.
[25] Forma poética para o infinitivo presente da voz passiva.
[26] *Sub sorte*: entende-se que o combate será no campo inimigo e, por esta razão, ela não sabe ao certo o que lhe espera.
[27] Referência aos sacrifícios de animais da religião tradicional romana.
[28] A fé é a principal virtude dos mártires.

conquistada, e manda que sejam vestidos com um tecido de púrpura brilhante.

Exim gramineo in campo concurrere prompta
Virgo Pudicitia speciosis fulget in armis,
Quam patrias succincta faces Sodomita Libido
Adgreditur, piceamque ardenti sulphure pinum
Ingerit in faciem, pudibundaque lumina flammis
Adpetit, et taetro temptat subfundere fumo;
Sed dextram furiae flagrantis et ignea dirae
Tela lupae saxo ferit inperterrita uirgo,
Excussasque sacro taedas depellit ab ore.
Tunc exarmatae iugulum meretricis adacto
Transfigit gladio; calidos uomit illa uapores
Sanguine concretos caenoso, spiritus inde
Sordidus exhalans uicinas polluit auras.
"Hoc habet", exclamat uictrix regina, "supremus
Hic tibi finis erit, semper prostrata iacebis,
Nec iam mortiferas audebis spargere flamas
In famulos famulasue Dei, quibus intima casti
Vena animi sola feruet de lampade Christi.
Tene, o uexatrix hominum, potuisse resumptis
Viribus extincti capitis recalescere flatu,
Assyrium postquam thalamum ceruix Olofernis

Em seguida, a virgem Castidade, que se apresenta para combater em relvoso campo, resplandece em armas brilhantes, a qual a Sensualidade de Sodoma, armada de tochas pátrias, ataca, e introduz uma lança[30] preta de ardente enxofre em sua garganta, e procura ferir seus olhos pudicos com chamas e tenta cobri-los com sua fumaça repugnante. Mas a impávida virgem fere, com uma pedra, a mão direita da inflamada fúria e as ígneas armas da prostituta[31] funesta, e retira da santa boca os rijos fachos[32]. Então, transpassa, com a afiada espada, a garganta da meretriz desarmada; ela expele cálidos vapores, condensados em sangue lamacento, donde o sórdido espírito, expirando, polui os ares ao redor. "Tome isto", exclama a vitoriosa rainha, "este será teu derradeiro fim, jazerás sempre prostrada, e já não ousarás espargir tuas chamas mortais contra os servos e servas[33] de Deus, cuja mais íntima fibra de seu casto espírito arde

[30] *Pinus, i*: indica que a lança foi feita com madeira de algum pinheiro.

[31] *Lupa, ae*: "prostituta" é o sentido figurado da palavra, sendo que seu sentido próprio é "loba".

[32] Os rijos fachos da lança que fora introduzida em sua garganta.

[33] "*In famulos famulasue Dei*": interessante o fato do poeta ter escolhido usar não apenas o masculino (*famulos*), mas também o feminino (*famulas*), ressaltando a importância da mulher. De fato, Judite e Maria, duas mulheres, serão as protagonistas, juntamente com Cristo, do discurso iniciado. Na celebração da Missa, em concreto no Cânon Romano, há uma colocação semelhante, que ressalta o gênero feminino: "*Memento, Domine, famulorum famularumque tuarum*", tendo como tradução oficial ao português, que opta pelo plural majestático, a seguinte forma: "Lembrai-vos, Senhor, de vossos servos e servas."

Caesa cupidineo madefactum sanguine lauit,
Gemmantemque torum moechi ducis aspera Iudith
Spreuit, et incestos conpescuit ense furores,
Famosum mulier referens ex hoste tropaeum
Non trepidante manu, uindex mea caelitus audax!
At fortasse parum fortis matrona sub umbra
Legis adhuc pugnans, dum tempora nostra figurat,
Vera quibus uirtus terrena in corpora fluxit,
Grande per infirmos caput excisura ministros.
Numquid et intactae post partum uirginis ullum
Fas tibi iam superest? Post partum uirginis, ex quo
Corporis humani naturam pristina origo
Deseruit, carnemque nouam uis ardua seuit,
Atque innupta Deum concepit femina Christum,
Mortali de matre hominem, sed cum patre numen.
Inde omnis iam diua caro est, quae concipit illum,
Naturamque Dei consortis[29] foedere sumit.
Verbum quippe caro factum non destitit esse
Quod fuerat, Verbum, dum carnis glutinat usum,
Maiestate quidem non degenerante per usum
Carnis, sed miseros ad nobiliora trahente.
Ille manet quod semper erat, quod non erat, esse
Incipiens; nos, quod fuimus, iam non sumus, aucti
Nascendo in melius; mihi contulit et sibi mansit;
Nec Deus ex nostris minuit sua, sed sua nostris
Dum tribuit, nosmet dona ad caelestia uexit.

apenas com a luz de Cristo. Compreende, ó perturbadora dos homens, que pudeste, com renovadas forças, tornar-te quente de novo com o sopro de uma cabeça morta, depois que o pescoço cortado de Holofernes [34] lavou, com sangue cupidíneo, o molhado leito assírio, e a rigorosa Judite desprezou a cama coberta de pedras preciosas desse general devasso, e minha vingadora divinamente corajosa, a mulher, que leva consigo o célebre troféu arrancado do inimigo, não com mão trêmula, conteve, com a espada, as paixões impuras! Mas talvez uma mulher pouco forte, lutando ainda sob a sombra da lei, enquanto molda nossos tempos, aos quais a verdadeira virtude derramou-se em corpos terrenos[35], está para cortar a grande cabeça através de fracos ministros. E acaso agora te resta, depois do parto da virgem intacta[36], algum direito? Depois do parto da virgem, do qual a antiga origem abandonou a natureza do corpo humano, e uma vigorosa força gerou uma nova carne, e uma mulher casta [37] concebeu Cristo Deus, homem de mãe mortal, mas divino[38] com o Pai. A partir de então, toda carne é agora divina, a qual o concebe, e assume a natureza de Deus por

[29] Por uma questão semântica, optamos por traduzir como "*consorti foedere*".

[34] Jt. 13, 1-10.

[35] É dizer, em corpos mortais, nos homens.

[36] *Intactae...uirginis*: De acordo com Snider (1938, p. 130), trata-se de uma alusão à doutrina da Imaculada Conceição, que veio a se tornar um dogma da Igreja Católica através da bula *Ineffabilis Deus* do Papa Pio IX em 8 de dezembro de 1854.

[37] *Innupta*: literalmente, "mulher não casada".

[38] Alusão ao dogma da divindade de Cristo.

95 Dona haec sunt, quod uicta iaces, lutulenta Libido,Nec mea post Mariam potis es perfringere iura.
Tu princeps ad mortis iter, tu ianua leti,
Corpora commaculans animas in tartara mergis.
Abde caput tristi iam, frigida pestis, abysso;
Occide, prostibulum, manes pete, claudere Auerno,
Inque tenebrosum noctis detrudere fundum!
Te uoluant subter uada flammea, te uada nigra,
Sulphureusque rotet per stagna sonantia uertex,
Nec iam christicolas, furiarum maxima, temptes,
Vt purgata suo seruentur corpora regi."

meio de uma aliança comum. De fato, o Verbo, feito carne, não deixou de ser o que fora, Verbo, quando se une ao uso da carne, certamente não manchando sua majestade através do uso da carne, mas atraindo os miseráveis às coisas mais nobres [39]. Ele permanece o que sempre foi, embora começando a ser o que não era[40]; nós já não somos o que fomos, engrandecidos em melhor nascimento [41]; ele se deu a mim e permaneceu a si; nem Deus diminuiu suas coisas por causa das nossas, mas quando repartiu-as conosco, conduziu-nos aos dons celestes. Esses dons são, imunda Sensualidade, a razão pela qual jazes vencida, e depois de Maria já não podes destruir meus direitos. Tu, chefe[42] para o caminho da morte, tu, porta da ruína, contaminando os corpos, submerges as almas nos infernos. Afunda já a cabeça, frígida peste, no triste abismo; sucumbe, prostituta, dirigi-te aos manes para que te encerrem no Averno, e te lancem no fundo sombrio das trevas! Que te revolvam sob as águas cor de fogo, sob as águas negras, e que um redemoinho de enxofre faça-te rodar por pântanos barulhentos, e já não tentes mais, maior das fúrias[43], os cristãos,

[39] Alusão à encarnação de Cristo.

[40] Cristo, o Verbo, ao assumir a natureza humana (*quod non erat, esse incipiens*) conserva sua natureza divina (*Ille manet quod semper erat*). Alusão ao dogma da natureza divina e humana na pessoa de Jesus Cristo.

[41] Alusão ao Batismo.

[42] *Princeps ad mortis iter*: o autor elenca a Sensualidade como uma das principais responsáveis pela ruína da alma.

[43] *Furiarum maxima*: vide nota anterior.

Dixerat haec, et laeta Libidinis interfectae
Morte Pudicitia gladium Iordanis in undis
Abluit infectum, sanies cui rore rubenti
Haeserat et nitidum macularat uulnere ferrum.
Expiat ergo aciem fluuiali docta lauacro
Victricem uictrix abolens baptismate labem
Hostilis iuguli, nec iam contenta piatum
Condere uaginae gladium, ne tecta rubigo
Occupet ablutum scabrosa sorde nitorem,
Catholico in templo diuini fontis ad aram
Consecrat, aeterna splendens ubi luce coruscet.

para que seus corpos purificados sejam conservados para o seu rei[44]."

A Castidade falara estas coisas e, alegre pela morte da derrotada Sensualidade, lavou nas águas do Jordão a espada tingida, à qual aderira um veneno de líquido vermelho e manchara o ferro luzidio com o golpe. Logo, a sábia vencedora, com um banho fluvial, purifica a lâmina vitoriosa, abolindo, pelo batismo[45], a mancha da garganta inimiga, e, ainda não satisfeita em guardar a espada purificada na bainha, para que a ferrugem escondida não se apodere do brilho lavado com imundície escabrosa, consagra-a junto ao altar num templo católico de água divina, onde, resplandecente, brilhe com luz eterna.

Conclusão

A relativa obscuridade da Antiguidade Tardia, apontada já por Brown (1971, p. 7), não se limita aos aspectos históricos do período: ela se estende também à literatura produzida nesse tempo, frequentemente negligenciada, salvo por especialistas engajados em pesquisas específicas. Como destacou Glover (1901, vii), mesmo uma época capaz de produzir autores como Agostinho e Sinésio na prosa, e Claudiano e Prudêncio na poesia, segue sendo geralmente ignorada pelo grande público acadêmico. A marginalização de Prudêncio no cânone literário, apesar de sua notável originalidade e da riqueza poética e teológica

[44] Jesus Cristo.
[45] Pela imersão.

de sua obra, reflete um descompasso entre a relevância histórica do autor e sua presença nos estudos contemporâneos.

Em língua portuguesa, ainda carecemos de uma tradução comentada integral das obras de Prudêncio — uma lacuna que o presente trabalho busca, ao menos em parte, preencher. Através da tradução em prosa e da análise de três episódios iniciais da *Psychomachia* — a invocação a Cristo, o combate da Fé contra a Adoração dos Deuses Antigos e o confronto entre Castidade e Sensualidade —, procuramos não apenas lançar nova luz sobre o texto, mas também propor sua pertinência aos debates contemporâneos sobre tradição, literatura e religiosidade. Os comentários evidenciam como o poeta reelabora temas e formas da poesia épica clássica para promover a nova fé, transformando o campo de batalha mitológico em arena da luta interior e da virtude cristã.

A importância da tradução de textos tardo-antigos para o português reside, como aponta O'Donnell (2015, p. 161), no fato de que o volume de obras que chegou até nós entre os anos 350 e 450 supera o de qualquer outro período da história romana — inclusive a chamada época áurea, dos tempos de Cícero e Augusto. Esse vasto e ainda pouco explorado acervo não apenas ilumina aspectos essenciais do cristianismo, mas também demonstra como a herança clássica foi reinterpretada para servir a novos projetos culturais e religiosos.

A *Psychomachia* de Prudêncio é, nesse sentido, um exemplo paradigmático: ao fundir sua formação clássica

com uma fé cristã convicta, o autor inaugura a epopeia alegórica cristã, um gênero que influenciará profundamente a literatura medieval. Ao colocar vícios e virtudes em confronto direto, Prudêncio não apenas dramatiza o conflito moral da alma humana, mas também oferece um modelo literário para a expressão de doutrinas e experiências espirituais. Esperamos, portanto, que este estudo incentive futuras pesquisas e traduções de textos da Antiguidade Tardia, permitindo maior acesso a um patrimônio literário e intelectual que ainda espera ser devidamente redescoberto em nossa língua.

Referências bibliográficas

BIBLIA SACRA VULGATA. 5th ed. Edited by Robert Weber. Stuttgart: German Bible Society, 2007.

BROWN, Peter. *The World of Late Antiquity: from Marcus Aurelius to Muhammad*. London: Thames and Hudson, 1971.

CREED OF NICAEA. CPG 8512 August Hahn, ed., *Bibliothek der Symbole und Glaubensregeln der Alten Kirche*, Breslau: E. Morgenstern, 1897. p.160-1.

CREED OF CONSTANTINOPLE. CPG 8599. August Hahn, ed., *Bibliothek der Symbole und Glaubensregeln der Alten Kirche*. Breslau: E. Morgenstern, 1897. p. 162.

GAILLARD, Jacques. *Introdução à literatura latina: das origens a Apuleio*. Tradução e notas de Cristina Pimentel. Lisboa: Inquérito, 1992.

GLOVER, Terrot Reaveley. *Life and Letters in the Fourth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1901.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques. Martírio e Heroísmo: uma análise do livro das Coras de Prudêncio. Revista Mosaico, v. 6, n. 2, pp. 141-149, jul./dez. 2013.

LYNCH, Cornelia Joseph. *Psychomachia of Prudentius: text, translation and commentary* Thesis. niversity of Southern Calif ornia, 1953. Disponível em:<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll38/id/101974>. Acesso em: 22/03/2020.

O'DONNELL, James J. Pagans: the end of traditional religion and the rise of Christianity. New York: HarperCollins, 2015.

PRUDÊNCIO. *Prudentius I*. Trad. H. J. Thomson. London: Loeb Classical Library, 1949.

PRUDÊNCIO. *Prudentius II*. Trad. H. J. Thomson. London: Loeb Classical Library, 1955.

PRUDÊNCIO. *Tome III: Psychomachie – Contre Symmaque*. Texte établi et traduit par Maurice Lavarenne. Paris: Les Belles Lettres, 1963.
PRUDÊNCIO. *Psychomachia – La lotta dei vizi e delle virtù*. A cura di Bruno Basile. Paris: Carocci, 2007.
VIRGÍLIO. *Énéide*. Livres V-VIII. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres, 2000.
SNIDER, Louis B. *The Psychomachia of Prudentius*. Thesis. Loyola
University Chicago, 1938. Disponível m:http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1371&context= luc_theses Acesso em: 10/04/2020.


De
No
Seio
Abraão
Abraao

NO SEIO DE ABRAÃO

Isabel Arco Verde Santos
Francisco de Assis Florêncio
Elisa Costa brandão de Carvalho

No seio de Abraão é o nome de um conto de Moacyr Scliar que trata de uma imagem neotestamentária. O curioso título que nomeia a história é a tradução exata da expressão que aparece no evangelho de Lucas, na parábola narrada no capítulo 16, versos 19 a 31, mais exatamente no verso 22.

A expressão segue uma tradição judaica de valorização dos primeiros pais[1], mas não ocorre na Bíblia Hebraica desta forma, senão em papiros judaicos posteriores. O IV livro de Macabeus, que data do século I ou II EC, usa esta expressão ao falar do martírio de Ana e seus 7 filhos. O verso 17 do capítulo 13, assim apresenta:

> Δ Μακ. 13,17 οὕτως γὰρ θανόντας ἡμᾶς **Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακὼβ** ὑποδέξονται **εἰς τοὺς κόλπους** αὐτῶν καὶ πάντες οἱ πατέρες ἐπαινέσουσι.

[1] Como ocorre, por exemplo, em Êxodo 3, 15 (Bíblia Hebraica) ou em Mateus 22, 32 (Novo Testamento).

> IV Mac. 13, 17 Pois se morrermos, Abraão e Isaque e Jacó nos receberão **(em seus seios)**, e todos os pais nos elogiarão.[2] (grifos nosso)

Este livro foi escrito em grego e não está presente na Bíblia Hebraica ou na Bíblia Católica Romana, mas compõe o cânone da Igreja Ortodoxa Georgiana, localizada na Europa Oriental, fazendo fronteira com a Rússia (norte e leste), Turquia e Armênia (também leste), Azerbaijão (sul) e Mar Negro (oeste). Ela é uma igreja dita autocéfala, que tem um patriarca próprio. O quarto livro de Macabeus apresenta a simbiose entre judaísmo e filosofia grega, que resultou no judaísmo helenístico. Seu texto é um elogio à razão sobre a paixão.

O contexto da expressão neste livro de Macabeus IVé de intensa perseguição e embate religioso entre os judeus e os selêucidas, em especial Antíoco Epifânio. É como o autor do Livro IV de Macabeus entende provar sua tese: a partir da resistência.

A imagem do acolhimento dos patriarcas como recompensa em permanecer firme na fé era um consolo para aqueles que se viam em situação sem solução aparente. Dessa forma, o texto pode ser entendido como um incentivo à fidelidade, pois seriam honrados após a morte aqueles que tivessem mantido a fé até a última consequência.

---

[2] Texto em grego: http://www.imgap.gr/file1/AG-Pateres/AG%20KeimenoMetafrasi/PD/51.%20MaccabD.htm

A Bíblia Ecumênica Brasileira (TEB) omite a tradução do substantivo grego *kolpon* - *κόλπον* (*κόλπος, ου*)[3], que é o termo grego equivalente a seio - e prefere simplesmente falar em acolhimento (*seremos acolhidos*): . "[17]*Mortos, seremos acolhidos por Abraão, Isaac e Jacó, e todos os pais nos louvarão"*, da mesma forma que a Bíblia Apócrifa (2022) organizada por Eduardo Proença.

Outro texto do primeiro século que faz menção à missão dos patriarcas no *post mortem* intercedendo pelos pecadores, é o Apocalipse de Sofonias. Ele não compõe nenhum cânone bíblico e tem previsão de datação do século II EC. Seu texto teve origem no Egito e os papiros existentes estão escritos em saídico e akhmímico ou aquímico, ambos dialetos coptas do Alto Egito. É característico da literatura apocalíptica e sua linguagem segue a linha da mística de *merkhabah*[4], descrevendo uma visão dos céus com ênfase na punição e no peso das ações. Seu texto apresenta a imagem de um anjo que se assemelha a Caronte, o barqueiro da mitologia grega que guiava as almas a seus destinos.

---

[3] Pode ser traduzido por golfo, vagina, aurícula ou em sentido figurado como peito, regaço ou seio.

[4] A tradução de *merkhabah* é carruagem que tem como origem a visão de Ezequiel 1, mas também se vê retratada na forma como o profeta Elias foi levado aos céus, em I Reis 2. *The development of Jewish mysticism can be traced back to the second century C.E. when merkavah mysticism emerged. This mystical tradition focused on the breathtaking vision described in the book of Ezekiel, in which the prophet sees a heavenly chariot surrounded by four winged creatures. The goal of the merkavah mystics was to recreate this experience and explore the heavens through ecstatic means.* <https://www.sefaria.org/sheets/486151?lang=bi>

O Apocalipse de Sofonias apresenta muitas dificuldades, principalmente por ter sido encontrado somente fragmentos em duas versões (a saídica e a aquímica). Os textos foram redescobertos em 1880 e adquiridos pela Biblioteca Nacional de Paris do Mosteiro Branco, no Egito. São catorze folhas de papiros, sendo uma somente em saídico e é deste que vem a identificação como Apocalipse de Sofonias. A fragmentação traz um desafio para seu estudo, mas pela comparação linguística entre os dois é possível afirmar que fazem parte de um mesmo texto.

O capítulo 16 do livro lucano desenvolve de diferentes formas o tema da riqueza, à exceção do verso 18, que faz uma consideração com relação ao matrimônio e parece meio fora de contexto. A perícope que se desenvolve a partir do verso 19 conta a história de dois personagens: um é chamado de Lázaro; o outro, sem nome, é identificado como um homem rico.

O texto faz uma comparação entre os dois homens evidenciando a oposição existente entre eles. Ela diz respeito ao *status* econômico que, de fato, os contrapõem, já que um é rico e o outro o extremo oposto. A partir disto, outras ideias vão se definindo: enquanto o rico vestia-se de púrpura e puro linho, o pobre tinha por vestes as úlceras que lhe cobriam o corpo.

É possível compararmos a cor púrpura das vestes com o sangue das feridas do homem pobre. Na religiosidade cristã se fala muito no sacrifício, no sangue cor púrpura da cruz. Era uma cor rara extraída de moluscos, geralmente

usada por reis e também no Tabernáculo, como símbolo da realeza.

Embora a imagem não seja nem agradável nem desejável, o corpo marcado por feridas, da mesma forma que a imagem do sangue do sacrifício aponta para a purificação e o perdão. Então, mesmo contrastando os dois indivíduos é possível pensar que o humilhado há de ser exaltado. É como um vaticínio.

Outros elementos reforçam a diferença entre os dois homens. O rico está dentro de casa, o pobre está à porta, ou seja, fora de casa. O rico oferecia festas, comia e se refestelava com seus convidados, enquanto o pobre parecia não ter ninguém, senão os cães que comiam o que caía da mesa do rico e ainda lambiam as feridas do pobre homem, demonstrando sua degradação, já que ao menos conseguia afastá-los de suas feridas. Lourenço (2017) observa o caráter repugnante que estes animais exercem na narrativa:

> a imagem dos cães a lamber as feridas do desgraçado constitui um motivo adicional de horror, uma vez que mostram Lázaro já demasiado doente para poder afastar os cães (que não só pioram a condição das chagas, mas estão, para todos os efeitos, a tratá-lo como morto) (LOURENÇO, 2017, p. 283)

O homem pobre tem nome, mas o rico, não. A TEB, anota que alguns manuscritos antigos o nomeiam como Neuês, mas não identifica quais são estes manuscritos. Plummer (1902) também cita o termo *Nineuis* como nome deste personagem. Esta designação teria sido usada por

Eutímio (um dos pais do monasticismo oriental / século V EC.) e é também encontrada na versão saídica da Bíblia, considerada a tradução mais antiga do Novo Testamento para o copta[5].

O nome Nínive lembra a história do profeta Jonas, que encerra a narrativa do livro que lhe toma por nome, com a conversão da cidade, mas é citada pelos profetas Naum[6] e Sofonias[7] como uma cidade cruel e iníqua. Nínive é de origem acadiana e a cidade, deslumbrante e imponente, foi capital do Império Assírio. Seu nome traz, portanto, esta sutileza: uma cidade perversa e cruel, que pode ser abraçada pela misericórdia divina e alcançar sua conversão.

A tradução latina da Bíblia usa o termo *dives* para caracterizar o homem rico: "Homo quidam erat **dives**, qui induebatur purpura et bysso, et epulabatur quotidie splendide" (VULGATA, Lucas 16, 19 – grifo nosso). Embora fosse um termo que simplesmente traduziria o adjetivo rico para o latim (em grego *πλούσιος / plousios*), foi corrente nomear o homem rico assim desde o século XIV.

Comfort (2022) observa que um dos principais papiros do Novo Testamento, o Papyrus Bodmer XIV-XV ou Papiro Hanna I [8], que data do final do século II, traria o preenchimento de algumas lacunas textuais, como é o caso

[5] Do alto Egito, data do século III ou IV EC.
[6] Ver Naum 3, 1-19.
[7] Ver Sofonias 2, 13-15.
[8] O Papyrus Bodmer contém a maior parte de Lucas 3-24 e João 1-15 e, segundo seus primeiros editores, Kasser e Martin ele tem uma bela caligrafia uncial vertical (COMFORT, 2022, p. 204).

do nome do homem rico desta parábola em questão. É o único manuscrito grego - provavelmente o que a TEB assinala – que lhe nomeia como Plummer (1902) apresenta, como Nínive, sendo que, mais adiante, foi chamado de Fineias [9] por Prisciliano (século IV EC, o primeiro bispo hispânico herege). Metzger, apud Comfort (2022) atribui a necessidade de preenchimento dos espaços vazios do texto, como os nomes que não aparecem, ao *horror vacui*[10].

A questão dos nomes é uma singularidade desta história contada por Jesus. Note-se que nenhuma outra parábola nomeia seus personagens. Além disso, esta história não é encontrada nos outros sinóticos, sendo exclusiva do texto lucano.

Chamar o homem pobre de Lázaro é algo também sugestivo, porque o nome é associado a alguém que foi ressuscitado por Jesus, ou seja, um homem que teve uma experiência de morte e voltou a viver (João 11, 1-29). É um personagem que resgata a mística da *merkabah* e, consequentemente, reveste-se de santidade, tornando sua presença na história mais significativa, afinal, ele teria ascendido aos céus. Não é por demais lembrar que Plummer (1902) percebe a nomeação do pobre como extremamente necessária, já que ele estava em completo abandono. O

[9] Do hebraico Pinchas (פינחס) que significa "da cor do bronze", mas de provável raiz egípcia. Na Bíblia, o nome Fineias é atribuído ao Neto de Eleazar, sumo sacerdote, conforme o livro de Números 25. Ele teria matado um líder israelita (Zimri) que teria trazido uma praga ao povo, ao se envolver com uma estrangeira midianita. É também o nome de um dos filhos do sumo sacerdote Eli, conforme narra o primeiro livro de Samuel. Segundo a história bíblica, ele teria sido um homem mal e cruel.

[10] Horror ao vazio

nome Lázaro traz o peso de sua origem hebraica. Seu nome é uma transcrição de Eleazar (**אלעזר**) que significa Deus ajudou (**אל**: Deus + **עזר**: ajudou) o que reforça a ideia de que Deus não abandona os pobres. Além disso, como bem ressalta Joaquim Jeremias (1986), o texto do evangelho não deixa clara a culpa do homem rico, embora se possa imaginar que ele seja pantagruélico, insensível, omisso, nefando e outros adjetivos de igual teor.

A miséria vivida por Lázaro é enfatizada em seu desejo por conseguir comer da migalha que caía da mesa do rico, conforme diz o verso 21. Jeremias (1986) nos chama a atenção para o costume, chamado de *apomagdalia* (ἀπομαγδαλία)[11] que era praticado na Antiga Grécia, de se limpar tanto o prato quanto as próprias mãos com a parte macia do pão e descartá-la ao chão. Aristófanes também cita o costume em sua peça *Cavaleiros*[12] (425 AEC).

Jeremias (1986) compara a narrativa neotestamentária ao conto egípcio de Si-Osíris (Si-Osíre ou Senosíris) e seu pai Seton Chaemwese (Setme ou Setne Khamwas ou Khamuas, ou ainda Satni-Khimois), cujo papiro é datado em

---

[11] άπομαγόαλιά, ας e -ία, ας (ή) massa (com que se limpavam as mãos à mesa e que se atirava depois aos cães).; (άπομάσσω); άπομάσσω, át. -άττω ι enxugar 2 esfregar 3 rapar; rasourar 4 modelar ♦méd. 5 enxugar-se 6 modelar-sepor, παρά e gen.; tomar ou receber impressões; imitar. (άπό, μάσσω)

[12] "Chouriceiro: E eu juro pelos infinitos socos que por causa de mil roubos me sacudiram desde a infância, e pelas cem facadas que levei que espero te vencer nesta contenda, caso contrário me seria inútil essa gordura, adquirida à força de comer as migalhas destinadas a limpar a gordura dos dedos.

Cléon: Migalhas, como um cachorro! E tu, miserável, que te alimentaste como um cachorro, queres brigar como um cinocéfalo?" (OS CAVALEIROS. Aristófanes. Traduzido do espanhol por Vicente Matias Martinez Belaglovis)

46/47 EC (Fig. 1). Em determinada parte do texto egípcio, Si-Osíris e seu pai observavam dois cortejos fúnebres. Em um deles, a procissão era grande e levava um homem rico falecido com grandes honrarias e altos lamentos. Já o outro, era um cortejo simples, cujo falecido estava enrolado em uma esteira sem qualquer acompanhante ou cortejo., sem alarde, um evidente cortejo a um home pobre. Seton comentou que o homem rico deveria estar feliz com todas as honrarias que acompanhavam seu cortejo e que desejava uma cena igual em seu cortejo fúnebre. Seu filho Senosíris imediatamente o interpelou, desejando-lhe um evento fúnebre similar ao do homem simples, o que deixou seu pai deveras decepcionado.

O jovem, conhecedor de magia e com grandes habilidades mágicas, convidou o pai a conhecer o mundo *post mortem*, onde eles viram que a fortuna de ambos se inverteu: ao que era rico, a vida *post-mortem* lhe alcançou com tormentos, devido às suas más obras. O pobre, no entanto, passou a gozar de honras e riqueza após sua morte.



Figura 1: Papiro EA 10822,1 exposto no Museu Britânico, datado em 46/47 EC.Escrito em Demótico. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA10822-1?selectedImageId=1162883001

A lógica deste texto é reforçar a máxima de que ser bom na terra, significa uma vida boa no reino dos mortos. Por outro lado, ser mau na terra, levaria a uma vida de sofrimento no reino dos mortos.

A ideia das ações sendo pesadas após a morte é de tradição antiga do Egito. O Papiro de Hunefer, um dos mais conhecidos "Livros dos mortos", do Antigo Império, escrito na XIX dinastia do Egito (entre 1310 AEC e 1275 AEC) apresenta a psicostasia (*ψυχοστασία*), quando o coração era pesado tendo por contrapeso a pena de Ma'at, deusa da verdade e da ordem. Para alcançar a vida eterna, era preciso que o falecido tivesse seu coração mais leve que a pena da deusa. (Fig. 2)

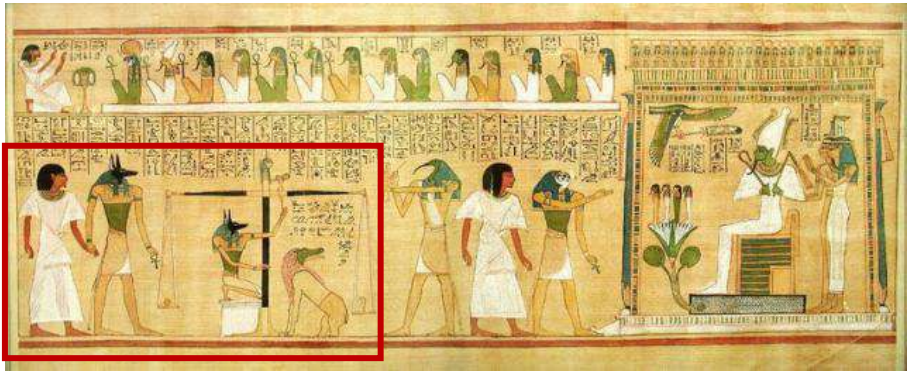


Figura 2: Papiro de Hunefer. (destaque nosso)

Na parte marcada, é possível ver a psicostasia. Hunefer é guiado por Anúbis (homem com cabeça de chacal), que traz em sua mão a chave da vida (o símbolo egípcio ankh representa a vida eterna). Na balança, logo à frente, do lado esquerdo está o coração (considerado a sede da consciência) do falecido e no lado direito está a pena de

Ma'at. Anúbis é quem equilibra a balança, a partir da confissão do falecido, que nega erros cometidos. Se a balança pesasse para o coração, significava que ele viraria um demônio e Amut, uma mescla de crocodilo, leão e hipopótamo o devoraria, sendo sua lembrança apagada da face da terra.

Cada sepultamento era acompanhado de um papiro (livro dos mortos) que trazia rezas, hinos e expressões que facilitariam a caminhada para o além. Estes papiros não traziam uma história real do falecido e, portanto, não o destinavam à Amut. Ao final, todos eram absolvidos e chegavam ao paraíso para uma vida de eterna alegria. Na tradição, eles seriam facilitadores nesta caminhada para o além. Sua maior contribuição está no conhecimento da crença dos egípcios na vida após a morte e na necessidade da prática de boas ações.

O papiro de Seton Khamwese, sobre o qual falamos primeiramente, não faz parte do compêndio do "Livro dos Mortos". Ele é uma entre tantas histórias que compõem o acervo literário do Egito, uma fábula egípcia, e nos dá também um importante perfil de suas crenças *post mortem*, em especial sobre a inversão da fortuna no além. Esta narrativa teria sido trazida pelos judeus de Alexandria, absorvida pela tradição judaica e compilada no Talmud Yerushalmi.

São três os seus personagens na versão do texto talmúdico: dois escribas e o filho do publicano Ma'yan (**בר מעין**). Este último teria convidado diversas pessoas ricas para um banquete, sendo que ninguém apareceu para o

festejo[13]. Irritado, ele saiu chamando os pobres da região para sua festa. Tempo depois, um dos escribas morreu e bar Ma'yan, o filho do publicano, também morreu. No funeral de bar Ma'yan muitos se achegaram, mas no do escriba, ninguém foi, o que causou grande revolta em seu amigo. Mais tarde, ele teve um sonho e o viu em um lugar paradisíaco e o filho de Ma'yan, fora deste lugar, com a língua para fora, sedento, sem conseguir alcançar as águas.[14]

Nota-se que, no texto rabínico, o homem rico é identificado como bar Ma'yan, que significa literalmente filho (bar) de Ma'yan (que significa fonte, manancial de água, nascente). Já o pobre não tem identificação, ao contrário do texto neotestamentário. Esta ausência de nomes (aqui invertida) é comumente entendida como necessária para que o leitor ou ouvinte da história possa se identificar com o personagem.

Esta inversão pode ocorrer também pelos objetivos diferentes dos textos. O texto talmúdico, ao omitir o nome do pobre, quer levar o leitor/ouvinte da história a se identificar com aquele que sofre, remontando o período dos martírios judaicos, ressaltando que a vida além da morte prometia honrar o sofrimento e dor aqui vividos. Na história contada por Jesus, o povo judeu, sofredor, já está

[13] Há aqui uma semelhança com o texto de Lucas 14, 15-24 que também é usada por Jesus em seus ensinamentos.

[14] Talmud Yerushalmi, Chagigah 2, 2 (6). Disponível em: https://www.sefaria.org/Jerusalem_Talmud_Chagigah.2.2.6?lang=bi&lookup=%D7%93%D6%B0%D6%BC%D7%9E%D6%B7%D7%A2%D6%B0%D7%99%D6%B8%D7%9F&with=Lexicon&lang2=en

claro e definido, mas são os opressores (os romanos, os Herodes, saduceus e fariseus) precisavam repensar seus



Figura 3: Parábola do Rico e Lázaro. O banquete está à direita e à esquerda está o destino dos protagonistas: Lázaro segue para o céu enquanto o homem rico ou "Dives") segue para inferno. Afresco no Mosteiro de Rila, na Bulgária . Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucas_16#/media/Ficheiro:Rilakloster_Wandgem%C3%A4lde_b_20090407_018.JPG

Na perícope de Lucas 16, 19ss, a expressão *seio de Abraão* aparece como um eufemismo para morte, mas em evidente alusão ao *status post-mortem* como metáfora para a ideia de céu, em contraste com o inferno, que seria, na tradução, a mansão dos mortos (ᾅδῃ).

> [22]Aconteceu que o pobre morreu e foi levado pelos anjos ao **seio de Abraão**. Morreu também o rico e foi sepultado. [23]Na **mansão dos mortos**, em meio a tormentos, levantou os olhos e viu ao longe Abraão e Lázaro em seu seio.[24] Então exclamou: 'Pai Abraão, tem piedade de mim e manda que Lázaro molhe a ponta do dedo para me refrescar a língua, pois estou atormentado nesta chama'. [25] Abraão respondeu: 'Filho, lembra-te de que recebeste teus bens durante a vida, e Lázaro por sua vez os males; agora, porém, ele encontra aqui consolo e tu és atormentado'. (Bíblia de Jerusalém – grifos nossos)

A nota "g" da Bíblia de Jerusalém, explica a expressão da seguinte forma:

> Expressão judaica que corresponde à antiga locução bíblica "reunir-se a seus pais", isto é, aos patriarcas (Jz. 2, 10; cf. Gn 15, 15; 47, 30; Dt 31, 16). A imagem exprime intimidade (Jo 1, 18) e proximidade com Abraão no banquete messiânico (cf. Jo 13, 23; Mt 8, 11) (Bíblia de Jerusalém)

A ideia de retornar a seus pais é o que configura a boa morte na Bíblia Hebraica. Este discurso não depende de um verbo específico, senão da ideia da pessoa falecida se reunir à sua ascendência. Eis alguns exemplos:

Gênesis 15,15	וְאַתָּה תָּבוֹא אֶל־אֲבֹתֶיךָ, בְּשָׁלוֹם: תִּקָּבֵר, בְּשֵׂיבָה טוֹבָה .	E ele chegou para seus pais em paz. Foi sepultado em retorno feliz.
Genesis 47, 30	וְשָׁכַבְתִּי, עִם־אֲבֹתַי, וּנְשָׂאתַנִי מִמִּצְרַיִם, וּקְבַרְתַּנִי בִּקְבֻרָתָם; וַיֹּאמַר, אָנֹכִי אֶעֱשֶׂה כִּדְבָרֶךָ.	E deitarei (descansarei) com meus pais e me carregareis do Egito e me sepultarás na sepultura deles. Eu farei conforme a tua palavra.
Deuteronômio 31, 16[a]	וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל־מֹשֶׁה, הִנְךָ שֹׁכֵב עִם־אֲבֹתֶיךָ	E disse Yahweh para Moisés: "Eis que deitarás (descansarás) com teus pais
Juízes 2, 10	וְגַם כָּל־הַדּוֹר הַהוּא, נֶאֶסְפוּ אֶל־אֲבוֹתָיו	E também toda esta geração será reunida a seus pais.
I Reis 2, 10	וַיִּשְׁכַּב דָּוִד, עִם-אֲבֹתָיו; וַיִּקָּבֵר, בְּעִיר דָּוִד .	E deitou (descansou) David com seus pais. E foi sepultado na cidade de David.
I Reis 11,21	וַהֲדַד שָׁמַע בְּמִצְרַיִם, כִּי-שָׁכַב דָּוִד עִם-אֲבֹתָיו, וְכִי-מֵת, יוֹאָב שַׂר-הַצָּבָא	E Hadad ouviu no Egito que David deitou (descansou) com seus pais e que morreu Joab, ministro do exército
Lamentações 2,21	שָׁכְבוּ לָאָרֶץ חוצוֹת נַעַר וְזָקֵן, בְּתוּלֹתַי וּבַחוּרַי נָפְלוּ בֶּחָרֶב; הָרַגְתָּ בְּיוֹם אַפֶּךָ, טָבַחְתָּ לֹא חָמָלְתָּ .	Deitaram na terra, tanto os jovens como os velhos; minhas virgens e meus jovens caíram à espada; tu mataste no dia da tua ira, massacraste e não perdoaste.
Jó 14,12	וְאִישׁ שָׁכַב, וְלֹא־יָקוּם:	E o homem deitou e não levantará.

Excetuando Gênesis 15, 15 e Juízes 2, 10, os demais exemplos ora apresentados usam o verbo *shakhab* (**שכב**) para falar sobre a morte. De fato, é costume usar este verbo como um eufemismo para indicar a morte de alguém, mesmo sem a associação à ascendência, como os dois últimos exemplos apresentados o fazem (Lamentações 2, 21 e Jó 14,12). Neste contexto é comum se traduzir o verbo como descansar.

O verbo *shakhab* traz consigo a ideia de deitar e não se limita à ideia de "deitar para morrer", pois aparece em diversos outros contextos como deitar-se simplesmente, dormir ou descansar, ter relações sexuais ou como sintagma para ejaculação (**שכבת-זרע**)[15].

Jesus já havia feito menção aos patriarcas de forma inversa, ou seja, não na alegria do encontro e acolhimento com eles. Em Lucas 13,28[16], o foco é mostrar a frustração e horror daqueles que chegarem no reino dos céus e, vendo os patriarcas, não poderem ficar ao lado deles. A menção não é ao seio, mas ao festim[17] ou à mesa[18]. Já o texto de Mateus 8, 11, versão paralela ao texto de Lucas 13, 28, fala sobre o costume de reclinar-se à mesa (v. 11).

> λέγω δὲ ὑμῖν ὅτι πολλοὶ ἀπὸ ἀνατολῶν καὶ δυσμῶν ἥξουσιν καὶ **ἀνακλιθήσονται** μετὰ Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακὼβ ἐν τῇ βασιλείᾳ τῶν οὐρανῶν·

[15] Literalmente poderíamos dizer "deitamento da semente".
[16] Também Mateus 8, 11 e 12.
[17] Tradução da TEB. A Bíblia de Jerusalém traduz com mesa (de banquete).
[18] Tradução de Frederico Lourenço,2017, p. 274.

> E eu vos digo que muitos virão do oriente e do ocidente e **se reclinarão** {à mesa} com Abraão, Isaac e Jacó no Reino dos Céus;[19] (grifo nosso)

O evangelho de João[20] capítulo 13, verso 23, também faz referência ao costume do período do Segundo Templo de se reclinar ao fazer as refeições aproximando-se dos outros partícipes à mesa. Quem ficava mais próximo do anfitrião tinha a honra de reclinar-se ao seu peito, como ilustram algumas cenas da última Ceia (fig. 4, 5 e 6).

Esta ideia do aconchegar-se próximo a alguém, reclinando-se, também nos recorda a posição fetal que simula a posição uterina com seu significado de conforto ou proteção.

Apesar do costume, nem todas as representações artísticas da última ceia trazem o discípulo inclinado sobre Jesus, como ocorre com a obra de Da Vinci (fig. 7).

---

[19] https://search.nepebrasil.org/interlinear/?livro=40&chapter=8&verse=11#strongG347

[20] Capítulo 13, 23: *Estava à mesa, ao lado de Jesus, um de seus discípulos, aquele a quem Jesus amava*. Tradução da Bíblia de Jerusalém. Em nota de rodapé, há o comentário: *Lit. "no seio de Jesus", em to(i) kolpo(i) (cf. 1, 18), eis ton kolpon. O "discípulo que Jesus amava" aparece aqui pela primeira vez sob essa designação enigmática.* João 1, 18: *ninguém jamais viu a Deus: o Filho Unigênito, que está no seio do Pai, este o deu a conhecer.* Bíblia de Jerusalém). Na tradução de Frederico Lourenço: "Um dos discípulos estava reclinado no peito de Jesus: aquele que Jesus amava.". Na Septuaginta: ἦν ἀνακείμενος εἷς ⌜ἐκ τῶν μαθητῶν αὐτοῦ ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ, ὃν ἠγάπα ὁ Ἰησοῦς·



Figura 4: Last Supper (1542) Jacopo Bassano (1510-1592), Itália. Fonte Borghese: Gallery. [21]



Figura 5: Óleo sobre painel de madeira. Martin Schongauer (ca 1445-1491) & Atelier, ca 1480.Fonte: Colmar Unterlinden_Museum.[22]

[21] Disponível em: https://borghese.gallery/paintings/last-supper.html, Acessado em 18/06/2024.

[22] <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colmar_-_Unterlinden_Museum_-_Altarpiece_of_the_Dominicans,_Childhood_and_Passion_of_Christ_-_Martin_Schongauer_(ca_1445-1491)_%26_Atelier,_ca_1480_-_Oil_on_wood_panel_-_The_Last_Supper.jpg >Acesso em 24/06/2024

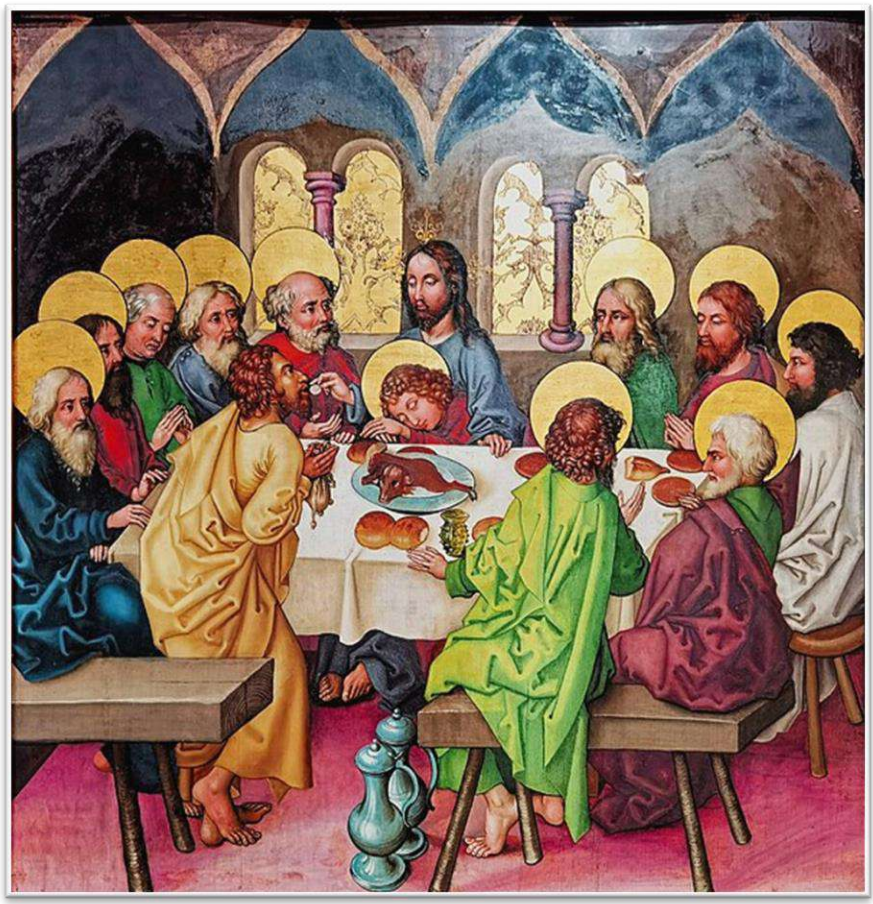


Figura 6: Valentin de Boulogne (1591-1632). Óleo sobre a tela: Última Ceia (1625/6): Fonte: Museu de arte em Roma[23]

[23].https://www.wga.hu/html/v/valentin/lastsupp.html Acessado em 24062024



Figura 7: A última Ceia de Leonardo Da Vinci. concluída entre 1495 e 1497 e que se encontra na Igreja e Convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão, Itália. Disponível em: https://istoe.com.br/20-curiosidades-sobre-a-ultima-ceia-obra-prima-de-leonardo-da-vinci

Na representação de Da Vinci há uma personagem com traços femininos à direita de Jesus, que parece estar reclinada, mas não para o lado de Jesus. Tal figura é tomada como Maria Madalena e, seguindo as letras ficcionais de Dan Brown em seu livro *O código Da Vinci*, forma, no espaço entre ela e Jesus um cálice (que pode ser entendido também como um útero). Tal leitura se acentua pela ausência do cálice sobre a mesa.

De volta à narrativa lucana, no *post mortem*, Lázaro estaria dentro do espaço de um banquete que lhe foi privado em vida. Já o homem rico não consegue ao menos refrescar sua língua com água, uma inversão da cena primeira da parábola, quando o homem rico estava dentro de casa participando do banquete e Lázaro não conseguia alcançar as migalhas jogadas ao chão. Os personagens, assim, trocam de lugar e há uma total inversão de todo o cenário que se tinha em vida.

A referência àquilo que seria o céu na concepção judaica, está ligada ao primeiro cenário da criação, ao Jardim do Éden (*Gan Éden*). Esta é referência da Bíblia Hebraica para a terra restaurada, como se vê em Isaías 51, 3 ou Ezequiel 36, 35. Ele também é chamado de Jardim de Deus (Jardim de Iahweh) em Gênesis 13, 10. Na literatura rabínica, este é o lugar para onde vão os homens virtuosos, depois que morrem. Ele também é chamado de *'olam haba'ah* - o mundo vindouro e de Paraíso.

O termo Éden também é traduzido como "prazer". Sua raiz verbal pode significar desfrutar, gozar. Como substantivo, Berezin (2003) registra "delícia, doçura, prazer; delicadeza; Éden, paraíso; joia, enfeite". Dinotos (1962) associa o substantivo hebraico ao grego ***ἡδονή – Edonê -*** que significa prazer, de onde deriva a palavra hedonismo. Na mitologia grega, *Edonê* é filha de *Eros* e *Psyché*, sendo, portanto, a deusa do prazer. Na mitologia romana, ela é conhecida como *Voluptas*, Volúpia.

A mitologia grega também tem sua versão de paraíso. Os Campos Elísios é um lugar no mundo dos mortos, governado por Hades, para onde os homens virtuosos e bem-aventurados vão após a morte. Era um espaço elitizado, pois só adentravam lá heróis, poetas, sacerdotes e deuses. No seu interior passava o rio do esquecimento denominado *Lete*. Quem residia lá, poderia retornar à terra, ao mundo dos vivos. Homero não localiza Elísio[24] no reino

[24] Campos Elísios ou Elísio: Ἠλύσιον πέδιον.

dos mortos. Já Hesíodo e Píndaro o localizam no Oceano Ocidental, sendo os fomentadores da lenda de Atlântida.

Ausubel (1989) lembra que a concepção do mito judaico da Vida Futura se desenvolveu a partir do sincretismo, em especial pelo contato com as culturas egípcia, pérsica e grega na época do Segundo Templo.

Na Bíblia Hebraica, o céu consiste na morada de Iahweh, dos anjos e das milícias celestes e recebeu uma descrição intensa e simbólica no livro do Profeta Ezequiel. A abordagem do Antigo Testamento consiste na visão comum aos povos do Oriente Próximo. Chevalier e Gheerbrant (2005) percebem a identificação do céu com a divindade, em relação metonímica, como uma necessidade, já que o nome divino não podia ser usado.

O livro de Jó (9, 6; 26,11) fala das colunas do céu (também Salmo 104,5) e do firmamento como uma lâmina de metal (Jó 37, 18) separando as águas inferiores das superiores, conforme Gênesis 1, 6-8.

Marchadour (1984) salienta que a escrita do termo céus em hebraico[25] é sempre plural, o que justifica o entendimento de que ele seria formado por camadas (Salmo 148,4) ou teria vários níveis. Para os babilônios, por exemplo, o céu tinha três camadas e na mais elevada estaria deus.

[22] **שָׁמַיִם –** na verdade, um dual.

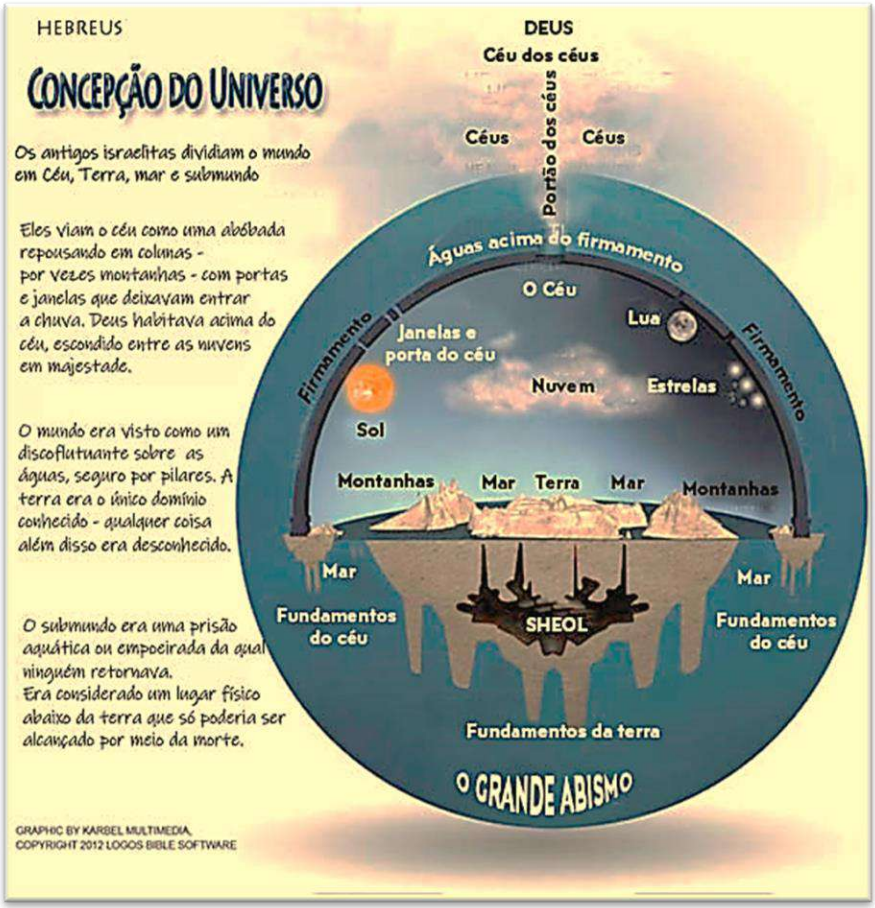


Figura 8: Concepção do Universo, segundo os hebreus. Disponível em: https://discourse.biologos.org/t/hebrew-conception-of-the_earth_ universe/53091 traduzido e adaptado.

Em oposição ao Jardim do Éden, encontramos o *Sheol*, muitas vezes transcrito como *Xeol* (em hebraico **שאול**), que diz respeito ao mundo dos mortos[26] (em oposição ao mundo vindouro). Este seria o lugar mais profundo da terra, o mundo

[26] **עולם המתים** (‘olam hametim – mundo dos mortos) e **עולם הבאה** (‘olam haba’ - mundo vindouro).

inferior, de acordo com Deuteronômio 32, 22, Isaías 14, 9, ou Salmos 119, 8.

Na Bíblia, o *sheol* tem significado de morte, como ocorre em Gênesis 42,38[27] e é traduzido também como sepultura ou mundo dos mortos. A ideia de inferno concebido como lugar de punição surge a partir do período de exílio, quando a noção de *quid pro quo*[28] ou recompensa ganha maior consistência.

Não é fácil explicar, descrever ou definir o *Sheol*. Sua etimologia é desconhecida e alguns textos bíblicos tentam desenhar seu espaço: Isaías 66,24 fala da existência de um fogo inextinguível que consome os corpos dos seres humanos que se rebelam contra Deus. É um lugar de escuridão (Salmo 143, 3; Jó 10, 21 e 22), de silêncio (Salmo 115, 17). Além disso, Deus domina sobre o *Sheol* (Jó 26,6; Salmo 139, 8). Também há ideias contraditórias, assim, de lá não haveria retorno (Jó 10, 21 e 22), mas Salmo 49, 14-15 sinaliza que os justos estariam no *Sheol*, em condição passageira. Biedermann (1993) apresenta que Tertuliano (século II e III AEC) acreditava que os vulcões eram a prova da existência deste inferno subterrâneo.

A história de Coré, narrada em Números 16, apresenta sua condenação por suas más ações de forma imediata, pois a terra se abriu e tragou tanto Coré, como Datã e Abirão e suas respectivas famílias, todos vivos, fechando-

[27] A Bíblia de Jerusalém faz transliteração do termo Sheol. A TEB traduz como "morada dos mortos". A João Almeida, revista e atualizada, traduz como sepultura.

[28] Embora o termo seja muito usado como confusão e bagunçada, originalmente ele designa uma troca de favores. Isto por aquilo.

se logo em seguida. Este tipo de punição divina também é apresentado em Provérbios 1, 12.

Estas imagens parecem palpáveis quando nos deparamos com cenários como a Porta do Inferno ou Cratera de Darvaza, no Turcomenistão, país fronteiriço ao Irã, ou a Cratera Batagaika, na Sibéria, Rússia, também conhecida como Portal do Submundo ou a Boca do Inferno, a oeste da Vila Cascais, no distrito de Lisboa, Portugal. Embora diferentes em seus cenários e formações, as denominações recebidas evidenciam a força que estas imagens, surgidas a partir da crença popular, ainda despertam.

Entre os assírio-babilônios, o inferno *era chamado* de *arallu*, enquanto os gregos o chamavam de *Hades*, termo que foi usado pela Septuaginta para traduzir o hebraico *Sheol*.

Na cultura judaica, o inferno propriamente dito é expresso pelo vocábulo *Gehinom*[29], que seria uma forma abreviada de *Gey bhen-hinom*[30] (Vale do Filho de Hinom), no entanto, é costume usar a forma transcrita do grego Geena[31] (lê-se Gueena). Este era um lugar considerado maldito "porque, nos dias pré-israelíticos, os canaanitas ali sacrificavam seus filhos no altar de seu deus devorador de homens, Moloch" (AUSUBEL, 1989)[32]. A imagem do inferno foi inspirada nesse vale perto de Jerusalém, onde se desenvolveu o culto a Moloque entre os israelitas (Josué 15, 6; 18, 16; Neemias 11,30).

---

[29] גֵּיא הִנֹּם

[30] גֵּיא בֶן הִנֹּם

[31] γεέννα

[32] Levítico 18, 21; 20, 2-5.

Malgrado as menções contidas no livro de Levítico que proibiam o sacrifício dos filhos e a punição para quem o fizesse, a adoração em Israel parece que já acontecia no tempo do Rei Salomão (I Reis 11,7), mas só é claro, a partir dos Reis Amon e Manassés (século VII AEC), conforme II Reis 23, 26 e Jeremias 32, 35. Em II Reis 23, 10 temos o lugar específico do Vale onde as crianças eram sacrificadas e queimadas vivas, em *Tofeth*[33], *que* significa chama, cuspida ou abominação. Um lugar conhecido também conhecido como depósito de lixo e cadáveres.

Ausubel (1989) apresenta que a associação do inferno com o Geena se dá porque o vale onde o culto a Moloque se desenvolvia, cobria-se da fumaça dos sacrifícios apresentados e era iluminado somente pelo fogo que ficava aceso nos altares permanentemente, promovendo o aumento da temperatura no local, além do cheiro de enxofre e fósforo que dali exalava, pela matéria queimada. Note que a atividade no lugar era contínua, então o fogo ali não se apagava.

Infernus é uma palavra latina que significa “o que está em baixo” ou "de região inferior” derivada de *inferus*, que também significa "abaixo" ou colocado em baixo e "infra", que significa "embaixo". Sua etimologia acolhe o entendimento do mundo antigo com relação às regiões subterrâneas mais profundas onde as almas residiriam após a morte.

[33] Em hebraico: תופת tōpheth; em grego: Ταφεθ; em latim: Topheth)

Diferentes culturas elaboram o conceito de inferno como um espaço de punição e sofrimento, não sendo uma acepção particular das culturas clássicas e hebraica. É possível identificar conceitos semelhantes com o *Diyu*[34] da mitologia chinesa; com o *Hel*[35] da mitologia nórdica; o *Xilbabá* da mitologia maia (embora não associado à punição); o *jahannam* do islamismo. Diferentemente, na mitologia irlandesa o mundo subterrâneo é um lugar associado à beleza e alegria, chamado *Mag Mell*.

Minois (2023) observa que

> "o inferno como lugar de punição no além está estranhamente ausente do Antigo Testamento ao menos até o século III antes de nossa era, ou seja, até uma época tardia, quando todas as outras religiões já têm uma tradição infernal solidamente estabelecida." (MINOIS, 2023, p. 47)

A Bíblia não parece ter uma intenção de esclarecer e descrever o inferno ou o céu. As imagens são simbólicas e metafóricas, além de conferir poesia aos escritos, proporcionando maior expressividade ao que se quer dizer. Livros mais tardios do Antigo Testamento delineiam melhor o assunto, como se pode ler em Eclesiastes 9. 2-6; 41.3-4 ou Daniel 12. 1-2. Nos livros apócrifos como

---

[34] *Diyu* (chinês simplificado: 地狱; chinês tradicional: 地狱; pinyin: Dìyù; Wade-Giles: Ti-yu, literalmente "prisão terra"; japonês: 地狱 Jigoku; coreano: 지옥 Jiok, literalmente: "inferno" ou "submundo"; sânscrito: नरक "Naraka") é o reino do "inferno" mortos ou na mitologia chinesa. É vagamente baseado em uma combinação do conceito budista de Naraca, crenças tradicionais chinesas sobre a vida após a morte e uma variedade de expansões popular e re-interpretações dessas duas tradições.

[35] Tanto representa o mundo dos mortos, quanto a deusa que o representa.

Sabedoria de Salomão, Enoque, Salmos de Salomão e Apocalipse de Baruque, do século II EC, a crença no Sheol entendia que ele era dividido para acolher bons e maus, todos à espera do juízo final, quando uns teriam por destino o Jardim do Éden e outros, o Geena. Assim, é a literatura apocalíptica que apresentará as primeiras manifestações imagéticas de um lugar de sofrimento. Até então, a morte parecia ser um fim.

Mesmo o Novo Testamento é discreto ao se referir ao inferno. As epístolas paulinas dão ênfase à questão da retribuição, com menções ao juízo final, sem muitos esclarecimentos. A epístola aos Filipenses traz o termo *καταχθονίων* (katachthoníon) [36] para designar o mundo subterrâneo. As epístolas pastorais também não exploram o assunto, apesar de a II epístola de Pedro fazer referência ao Tártaro, termo que na mitologia grega designa o submundo "onde os perversos sofriam punição por suas maldades na terra" (Dicionário Oxford, 1998, P. 477). A segunda carta de Pedro é um dos livros do Novo Testamento que teve sua entrada no cânon controversa, com a autoria e autenticidade questionadas, já que apresenta diferenças de estilo e vocabulário com relação à primeira epístola de Pedro.

A referência à descida de Jesus ao Hades que consta no Credo Apostólico é uma releitura de Romanos 10.7; Efésios 4.8-10 e I Pedro 3.19-20 que surgiu em 359, no quarto Concílio de Sírmio[37]. Em nenhum destes textos se

[36] Filipenses 2.10.

[37] Atual Sremska Mitrovica, na Sérvia.

fala em inferno. Em nenhum momento os textos falam claramente que se referem ao inferno.

Os evangelhos apresentam muitas imagens sobre fogo e fumaça trazidas da visão da Geena, mas não desenvolvem muito mais que isso para falar do inferno. A parábola de Lucas tampouco explora o cenário, preocupando-se com a prática das boas obras, o que significa que a história não objetiva responder estas questões, mas transmitir uma importante mensagem ética, como é de praxe em uma parábola.

Outros pontos podem ser destacados. Podemos encontrar algumas semelhanças entre Hermes e os anjos da cultura judaico-cristã no versículo 22. Ambos são seres espirituais, alados e mensageiros, fazendo, assim, a ponte entre os deuses e os mortais. Além disso, conforme o contexto de Lucas, são responsáveis por conduzir as almas para o mundo dos mortos.

Deve-se notar que o verbo "conduzir"[38] só foi usado em referência a Lázaro, ficando em suspense a ideia de que o rico foi conduzido ou não pelos anjos (ou demônios) para o *infernus*[39]. Se levarmos em conta a fala de Brandão (1986, p. 73) ao abordar o mensageiro dos deuses, Hermes havia se tornado "... o deus psicopompo[40], quer dizer, condutor de almas, sem o que estas não poderiam alcançar a

[38] Em grego, na Septuaginta, usa-se o verbo ἀπενεχθῆναι.(Verbo - Aoristo (pretérito não qualificado de um verbo sem referência à duração ou conclusão da ação) infinitivo passivo.

[39] Lucas 16, 22: ἐγένετο δὲ ἀποθανεῖν τὸν πτωχὸν καὶ ἀπενεχθῆναι αὐτὸν ὑπὸ τῶν ἀγγέλων εἰς τὸν κόλπον Ἀβραάμ· ἀπέθανεν δὲ καὶ ὁ πλούσιος καὶ ἐτάφη.

[40] Do grego ψυχοπομπός.: psyche (alma) e pompós (guia).

eternidade e felicidade ...". É interessante notar que, no texto de Lucas, só quem encontrou a felicidade após a morte foi Lázaro, pois foi conduzido para o *seio de Abraão*.

Segundo Louw e Nida (2003, p. 7), a expressão idiomática 'seio de Abraão' pode significar "para o lado de Abraão, para estar com Abraão" ou ainda, o que deixa a interpretação mais clara, "habitação celeste" ou simplesmente "céu". O rico, porém, após ser sepultado, foi parar no *infernus* (*hades/sheol*), que, inicialmente, era o lugar para onde iam os justos e os ímpios.

No versículo 23, contudo, *infernus* passa a ter a acepção que vai se perpetuar na cultura cristã, a saber, lugar de tormento eterno. A fala de Louw e Nida (ibidem) confirmam o que até aqui foi dito: "Em Lucas 16:23, *Hades* claramente implica tormento e castigo."

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2024), seio tem um significado de proteção e de medida. Como símbolo da maternidade, também está ligado ao alimento, ao refúgio, sendo igualmente receptáculo e promessa de regenerescência.

Os Pais da Igreja apresentaram diferentes visões no entendimento da expressão. Tertualino e Orígenes (séculos II e II EC) entendiam que o *seio de Abraão* não era a morada final dos justos, mas um lugar temporário onde eles esperavam a ressurreição. No século IV EC, Gregório de Nissa expressou o mesmo entendimento tomando a expressão como um estado intermediário entre a morte e a ressurreição. João Crisóstomo (século IV EC) entendia que, ao morrer, a alma era separada do corpo e que a

menção bíblica a Lázaro, indicava que ele foi levado imediatamente aos céus. Curiosamente, Santo Agostinho (século V EC) apresentou sua dúvida em suas *Confissões*: "vós o desatastes da carne, e ele vive agora *no seio de Abraão*, **seja o que for aquilo que no seio de Abraão é significado**." (Livro nono, capítulo III – grifo nosso)[41], demonstrando sua dificuldade de entendimento do termo.

No Talmud, temos a referência no tratado *Kidushin*[42] 72b, ao falar sobre Ada bar Ahava (estudioso talmúdico, da segunda geração dos amoraim, séculos III e IV EC):

> הַיּוֹם יוֹשֵׁב בְּחֵיקוֹ שֶׁל אַבְרָהָם. הַיּוֹם נוֹלַד רַב יְהוּדָה בְּבָבֶל

> Hoje ele está sentado no colo de Abraão, nosso antepassado, pois acabou de ser circuncidado. Ele acrescentou: Hoje Rav Yehuda nasceu na Babilônia.[43] (Grifo nosso)

Este texto traz uma sequência de mortes e nascimentos, para indicar que um justo só morre quando outro justo nasce. A morte do justo Ada bar Ahava, que o levou ao seio de Abraão, foi seguida do nascimento de Rab Yehuda.

Abraão também é visto como guardião do paraíso, comparável à crença cristã de São Pedro como porteiro do céu, mas com algumas diferenças.

---

[41] AGOSTINHO, 2025, p.376/377: Carne soluisti: et nunc ille ¸uiuit in sinu Abraham. quidquid illud est, quod illo significatur sinu"

[42] Significa noivado. Está na ordem Nashim, que significa mulheres.

[43] Disponível em: https://www.sefaria.org/Kiddushin.72b.1?lang=bi&with=Translations&lang2=en Acessado em 13/08/2025.

אָמַר רַבִּי לֵוִי לֶעָתִיד לָבוֹא אַבְרָהָם יוֹשֵׁב עַל פֶּתַח גֵּיהִנֹּם וְאֵינוֹ מַנִּיחַ אָדָם מָהוּל מִיִּשְׂרָאֵל לֵירֵד לְתוֹכָהּ, וְאוֹתָן שֶׁחָטְאוּ יוֹתֵר מִדַּאי, מֶה עוֹשֶׂה לָהֶם מַעֲבִיר אֶת הָעָרְלָה מֵעַל גַּבֵּי תִּינוֹקוֹת שֶׁמֵּתוּ עַד שֶׁלֹּא מָלוּ, וְנוֹתְנָהּ עֲלֵיהֶם וּמוֹרִידָן לַגֵּיהִנֹּם,

> Rabi Levi disse: No futuro, Abraão se sentará na entrada da Geena e não permitirá que nenhuma pessoa circuncidada de Israel desça nela. Mas aqueles que pecaram gravemente, o que ele faz com eles? Ele remove o prepúcio dos bebês que morreram antes de serem circuncidados, e o coloca sobre eles, e os envia para a Geena. (Bereshit Raba 48, 11-13)[44]

Unterman (1992) destaca o caráter compassivo e hospitaleiro em sua ousada tentativa em convencer Deus a não destruir Sodoma e Gomorra, como narra Gênesis 18, 17-33 e a fidelidade do patriarca por ocasião da *Akedá*[45], do teste de fidelidade que Deus lhe fez pedindo que oferecesse seu filho em sacrifício, conforme narra Gênesis 22. Junto a estes relatos bíblicos, como versa a tradição, Abraão ainda é considerado o guardião de toda a Torá, mesmo antes de sua revelação no Sinai, sendo também responsável pela introdução da prática da recitação das preces matutinas, a *Shacharit*, baseado em Gênesis 19, 27, além de ter sido o fundador do monoteísmo.

O termo hebraico usado para traduzir o grego *κόλπος*, *componente* da expressão Seio de Abraão, é **חֵיק** (cheiq – lê-se reiq), como vimos nos textos supracitados de *Kidushin* e *Bereshit Raba*. Além de seio, pode-se traduzir como peito, ou

---

[44] Disponível em https://he.wikisource.org/wiki/ילקוט_שמעוני_על_בראשית_יח_א

[45] Em hebraico **עֲקֵדָה** que significa amarração ou ligação.

a parte do meio do corpo entre os braços e o peito, onde se abraça. Os contextos de uso do substantivo, implicam em acolhimento, com a ideia de colo ou regaço, como se vê em Gênesis 16. 5, Rute 4. 16, I Reis 3.20, entre outros.

É possível identificar também outros termos que concorrem como sinônimos de *cheiq* (חֵיק) no hebraico, como *'atin* (עָטִין), *réchem* (רֶחֶם), *béten* (בֶּטֶן), *shadayim* (שָׁדַיִם), *qéreb* (קֶרֶב) e *dad* (דַּד) e que são traduzidos por seio. Cotejando com a versão grega, temos os termos *κόλπος, ου (ὁ)*[46], *γαστήρ, γαστρός (ἡ)*[47], *κοιλία, ας (ἡ)*[48] *μαστός, ου (ὁ)*[49], *e até mesmo καρδία, ας, jôn. καρδίη e κραδίη (ἡ)*[50] **.** *Na tradução latina temos utĕrus, ī* [51]*; venter, tris*[52]*; vulva ou volva, æ;* [53] *sīnus, ūs*[54] *e ūber, ĕris*[55], além de *cor, cordis*.

---

[46] 1 seio da mãe ou da ama de leite; 2ger.pl. ventre; entranhas; 3 prega de roupa; 4 fundo, interior do mar; 5 espaço do mar entre duas ondas; 7 sinuosidade de um litoral; golfo; 8 cavidade; vale profundo,

[47] 1 ventre; estômago; barriga; 2 vontade de comer; fome; apetite; 3 ventre materno; seio; útero; 4 parte bojuda de um escudo.

[48] 1 cavidade; buraco; 2 abdomen; ventre: cólon, baixo ventre, estômago; 3 estômago dos ruminantes; 4 papo de aves; 5 útero; 6 pl. intestinos; tripas dos animais; 7 fezes; excrementos; 8 cavidade do corpo: crânio; cavidade pulmonar; ventrículo do coração; cavidade de encaixe ósseo 9 parte carnuda de um músculo; 10 esqueleto; carcaça de animal.

[49] 1 seio; mama; mamilo (de mulher, de homem); teta; úbere (de animal); 2cume arredondado de uma colina; montículo; 3 nó de uma rede;

[50] 1 coração (órgão); 2 cárdia (abertura superior do estômago); estômago; 3 coração (sede de sentimentos, de inclinações, da vontade):

[51] Substantivo masculino: ventre, útero; 2. Feto, criança no ventre da mãe; 3. Ventre, flanco (de animal), cavidade, interior.

[52] Substantivo masculino: Ventre (do homem ou dos animais); 2. Intestinos; 3. Seio materno, útero, feto

[53] Substanttivo feminino: 1. Anatomia – vulva, útero; 2

[54] Substantivo masculino: curva, sinuosidade, prega, dobra.

[55] Substantivo neutro, geralmente usado no plural (ūbera, um): seio, peito, mama, teta.

É possível levantar uma certa constância nos três textos (hebraico, grego e latino). Assim, onde se lê *cheiq* (חֵיק), no hebraico, se traduz *κόλπος, ου* (ó), no grego e *sīnus, ūs,* no latim. É o que acontece em Gênesis 16, 5; Rute 4, 16; I Reis 1, 2 (hebraico e latim); I Reis 3, 20 (com duas ocorrências dos termos); Salmo 34, 13; salmo 73,11; Provérbios 5, 20 (hebraico e latim); 6, 27; 17, 23; 21, 14 (hebraico e latim). Em Isaías 40, 11 a mesma correlação é vista entre os textos hebraicos e latinos, no entanto, o texto grego traz a tradução γαστρὶ.

Os três termos, além da ideia do seio como parte da anatomia feminina, acolhem também o significado de cavidade e interior. Mas é preciso cuidado ao comparar os vocábulos[56] nos diversos contextos porque não há uma regularidade na tradução. O certo é que a imagética judaico-cristã nunca entendeu de forma literal a expressão *seio de Abraão,* não havendo uma erotização da imagem do patriarca. A iconografia e simbólica judaico-cristã demonstra que sempre houve um entendimento no seu sentido figurado.

As figuras 12 e 13 são esculpidas em pedra e parecem representar um ancião segurando as pontas de um pano formando uma espécie de bolsa em seu meio onde ficariam os justos falecidos. Na primeira representação (fig. 12) as mãos de Abraão são desproporcionais, com tamanho maior do que o esperado. Os justos que estão acomodados dentro deste pano, que forma um saco ou bacia, são bem

[56] *cheiq* (חֵיק), no hebraico, se traduz *κόλπος, ου* (ó), no grego e *sīnus, ūs,*

menores que a representação de Abraão e parecem bem jovens, senão crianças.

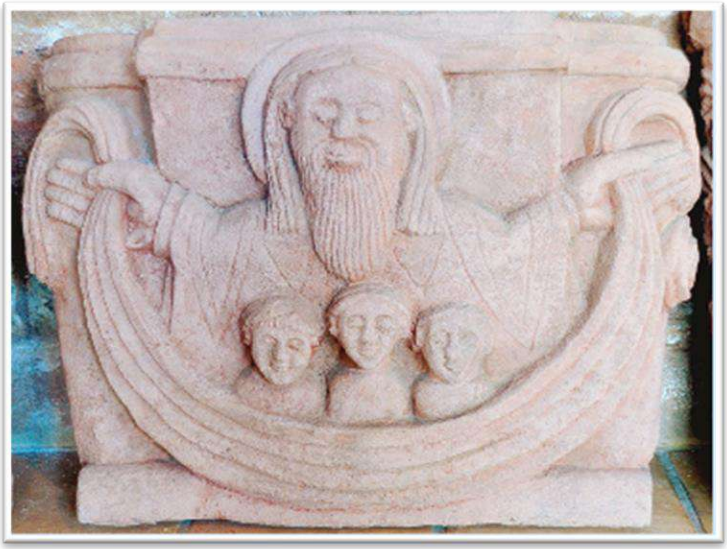


Figura 12: O Seio de Abraão: Legenda: Os justos o Seio de Abra ão. atada do século XII da Abadia de Alspach. Fonte: Museu Unt erlinden, em Colmar (Alsácia, França). [57]

A figura 13 traz uma representação que muito se assemelha à figura 12, mas não há desproporção nas partes do corpo de Abraão. A representação aparece dentro de um contexto artístico. A Catedral Notre-Dame de Reims é consagrada à Virgem Maria e começou a ser construída em estilo gótico, em 1211 e depois de guerras, peste e incêndio, finalmente a obra foi concluída em 1516. Sua fachada é toda ornamentada com cenas bíblicas, sendo que o tema do juízo final é presente em todas as fachadas. Por causa disso, a representação do seio de Abraão também aparece em todas as

[57] Disponível em: https://michelpotayblog.net/182.html/182AbrahamsBosom-comments-english.html Acessado em 27 de junho de 2024.

fachadas, (não exatamente da mesma forma). A representação apresenta Abraão segurando as pontas de um pano ou manto, formando uma espécie de saco, onde novamente se acomodam pessoas em miniatura, também com semblante infantil. A figura 14 localiza a cena na fachada norte.

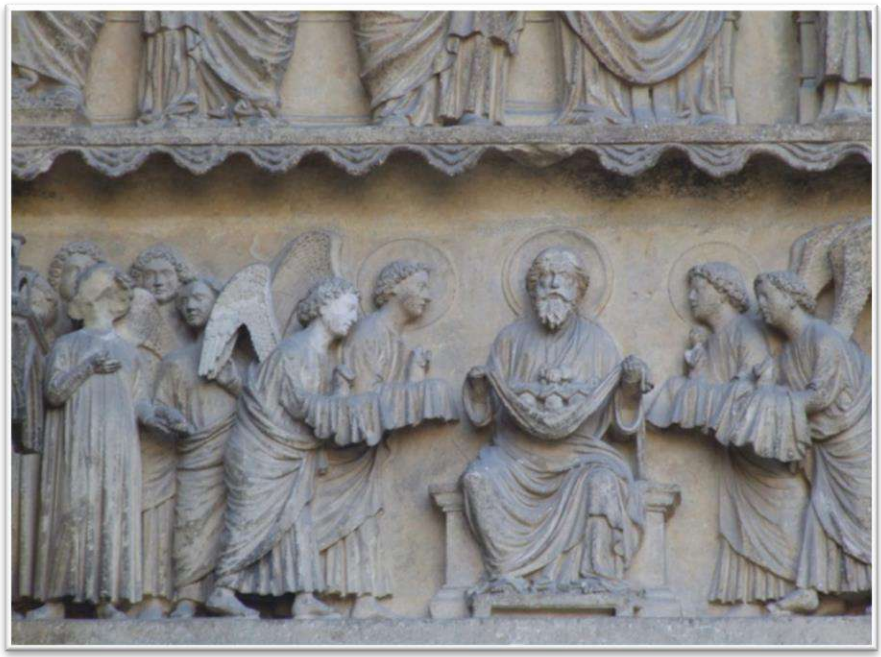


Figura 13: Catedral de Reims. Por attana Obra do próprio Domínio públi co. Abraão com pequenas figuras das almas sobre um manto, que repres enta seu "seio", com anjos como figuras adicionais Fonte:wikimedia [1]

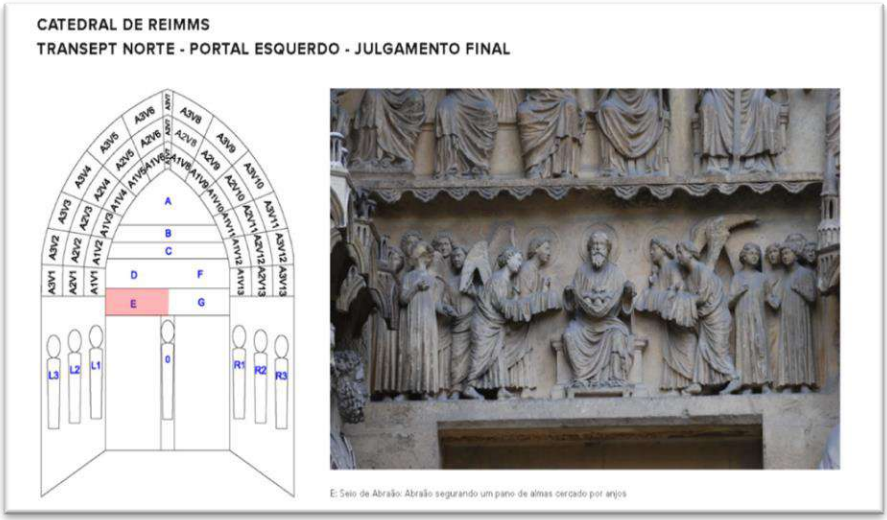


Figura 14: – Esquema com a localização e o *Seio de Abraão* Fonte: Jennifer Feltman[58] A marcação em rosa mostra a localização da cena na fachada da Catedral.

A figura 15 é uma iluminura, como é chamada a arte de ilustrar textos em pergaminho ou códices. Como se vê, apesar da técnica ser totalmente diferente, a representação em muito se assemelha às que foram esculpidas em pedra. O desenho está emoldurado em um aro também desenhado, mas apresenta Abraão como um ancião e o manto acomodando representações menores, que não parecem mais crianças.

[58] Disponível em: <https://www.jenniferfeltman.com/lastjudgment/reims/north/left>. Acesso em 27/06/2024



Figura 15: O Seio de Abraão Iluminura. c. 1170-1180). Fonte: Abadia de Saint-Amand, Norte da França, condado de Hainaut[59]

A figura 16 é também uma iluminura que parece opor duas circunstâncias diferentes. Abraão está sentado sob uma arca ou trono e traz o manto com as miniaturas dentro, semelhante a crianças, como as que já vimos nas figuras anteriores. Há também uma representação abaixo que, se invertida, parece a cabeça de um animal, com grandes olhos e dentro de sua boca há muitas pessoas em miniatura. Junto a essas imagens também são representadas outras figuras mais assustadoras, parecendo um tanto animalescas e que,

[59] Disponível em: <https://portail.biblissima.fr/ark:/43093/ifdata30e771cebadf59ee02fb222e409349f270ee0a15> Acessado em 27062024

geralmente, são associadas a demônios. Aqui se contrasta o lugar dos justos, o paraíso ou seio de Abraão e o que chamaríamos de inferno ou Hades.

É possível observarmos também dois mantos com Abraão. Em um, de cor clara, ele acomoda os santos, e o segura com mãos firmes. reproduzindo a seu modo a imagem costumeira. Mas há outro manto de cor azul que está sobre a figura do patriarca. A folga sobre seu corpo parece representar seios. Este mesmo caimento acompanha o manto das figuras dos anjos que estão ao seu lado.

Na Figura 17, Abraão não segura manto, mas acolhe em seu colo os justos, como a protegê-los. Suas mãos estão nítidas como a abraçá-los para que não caiam. Os justos, por sua vez, diferente das outras representações que vimos, apesar de menores, não parecem mais ser crianças. É possível ver barba e cabelos brancos em alguns. Outro diferencial que esta iluminura traz, é que os justos estão todos com um livro nas mãos e, na inscrição do desenho, está inscrito: Abraão, pai dos crentes ou dos que creem (dos fiéis).

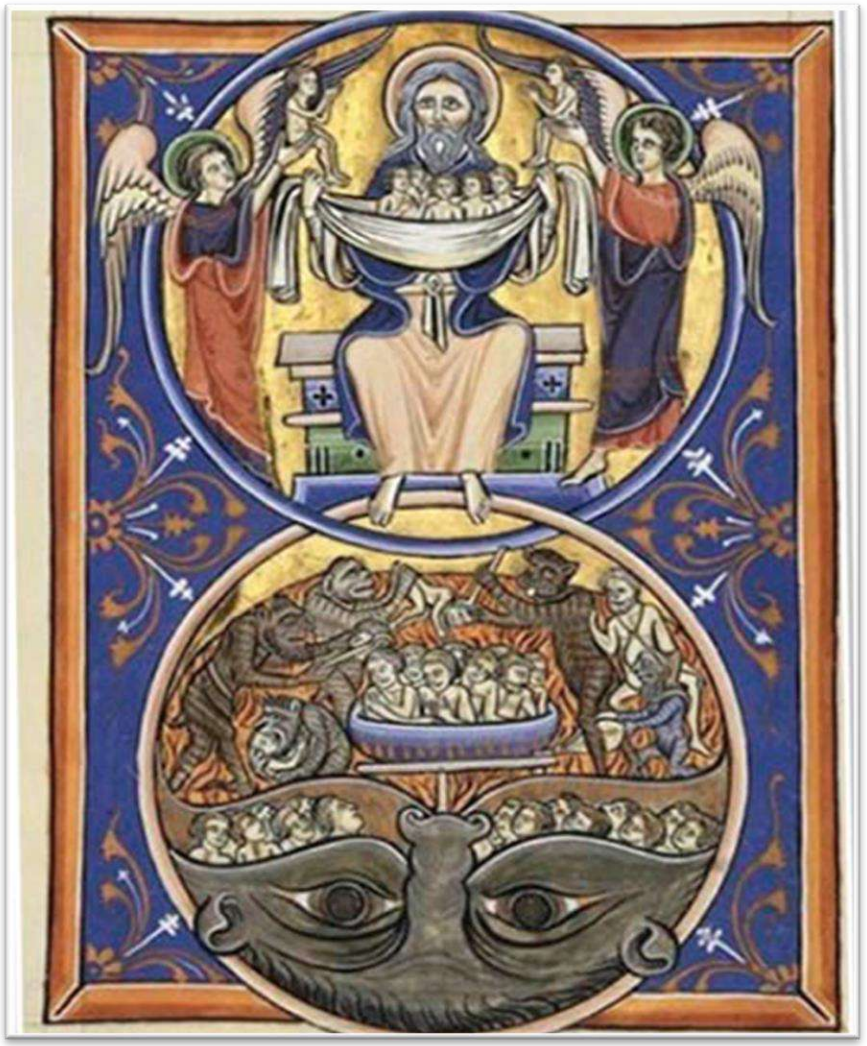


Figura 16: *The Righteous in the Bosom of Abraham; The Mouth of Hell.* Arte gótica francesa. A miniatura faz parte do Saltério Latino de Branca de Castela ou Saltério da Sainte-Chapelle, onde foi preservado no tesouro da Sainte-Chapelle de 1335 até o final do século XVIII, quando foi transferido para a Bibliothèque de l'Arsenal. Fonte: Bibliothèque nationale de France.



Figura 17: As gerações no seio de Abraão. Bíblia Souvigny, final do século XII. Fonte: Biblioteca municipal de Moulins.[60]

[60] Disponível em: http://www.lachristite.eu/archives/2014/10/09/30735528.html> Acesso em: 27062024.

Há uma desproporção da figura de Abraão e os justos. Estes são bem menores que o patriarca e as cabeças sobrepostas dão a ideia de infinitude de acolhimento em seu colo.

O que se percebe é que, mesmo não sendo claras as imagens construídas para invocar a vida após a morte e que céu e inferno não possam ser exatamente delineados, há uma preocupação pedagógica em desenvolver valores éticos que deem sentido à existência.

A metáfora do Seio de Abraão resgata a figura de um ícone da fé primordial, para fazer valer as dificuldades e injustiças, exaltando promessas que recompensem o sofrimento e a dor, alimentando a esperança de uma existência melhor.

Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, SANTO, Bispo de Hipona. Confissões. 1ª. ed. Novo Hamburgo: Logos, 2025.

AUSUBEL, Nathan. *Conhecimento Judaico*. Volumes 1 e 2. Tradução Eva Schechtman Jurkiewicz. Rio de Janeiro: A. Koogan, 1989.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário Ilustrado de Símbolos*. Tradução Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia*: história de deuses e heróis. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega* I. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind. Tradução: Vera da Costa e Silva [et alli]. 40ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.

COMFORT, Philip W. *Manuscritos do Novo Testamento:* uma introdução à paleografia e à crítica textual. Tradução de José Ribeiro Neto. São Paulo: Vida Nova, 2022.

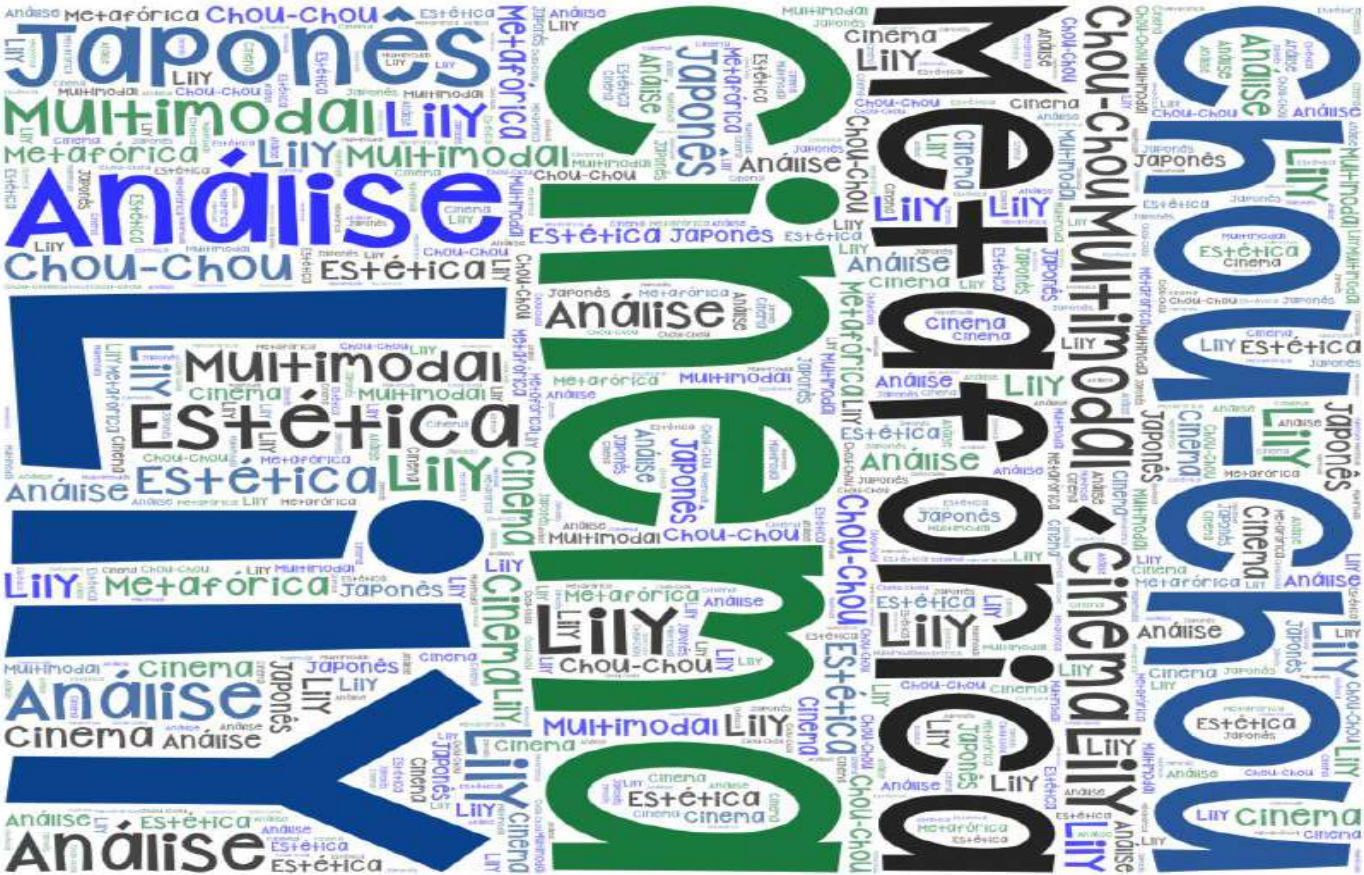
GARCIA, Juliana (Org). *Mitos e lendas selecionadas*: Egípcios, vol. 2. Cotia, SP: Pandorga, 2023.

JEREMIAS, Joachim. *As parábolas de Jesus*. Tradução João Rezende Costa. 5ª ed. São Paulo: Paulus, 1986.

LOUW, Johannes P; NIDA, Eugene A. *Léxico Grego-Português do Novo Testamento baseado em domínios semânticos*. Trad. Vilson Scholz. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2003.

O'KANE, Martin. 'The Bosom of Abraham' (Luke 16:22): Father Abraham in the Visual Imagination. In: *Biblical Interpretation* A Journal of Contemporary Approaches 15(4-5). October 2007. DOI: 10.1163/156851507X194242. P. 485-518.

PLUMMER, A. *The International Critical Commentary on the Gospel According to St. Luke*. New York: Charles Scribner's Sons, 1903.
SANTO AGOSTINHO. Confissões. Disponível em: https://img.canc aonova.com/noticias/pdf/277537_SantoAgostinho-Confissoes.pdf. Acessado em: 10/08/2025.
UNTERMAN, Alan. Dicionário Judaico de lendas e tradições. Tradução: Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.


Japonês
Análise
Metafórica
Chou-Chou
Multimodal
LiiY
Estética
Cinema

ENTENDENDO "TUDO SOBRE LILY CHOU-CHOU" ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE METAFÓRICA MULTIMODAL DA ESTÉTICA DO CINEMA JAPONÊS

Lina Áurea Moura Nogueira
Elisa Massae Sasaki

Introdução

A sociedade japonesa ao longo de seu desenvolvimento histórico sofreu influências de diversos elementos culturais, religiosos e filosóficos, vindos em especial da China, que moldaram boa parte do imaginário japonês a respeito da compreensão da existência, da arte e das relações humanas. Os elementos em questão que valem destaque são o budismo, o confucionismo e o xintoísmo, sendo este último oriundo do próprio Japão. Algumas ideias difundidas por essas crenças se referem principalmente a valorização da beleza e da efemeridade presente na vida humana, animal e da natureza.

Essas ideias passaram a se incrustar na sociedade japonesa, inclusive na arte, que pode ser considerada uma das maiores formas de expressão de uma cultura. Permeou a literatura, as artes visuais, as artes cênicas e, por fim, o cinema. Através da análise da expressão desses conceitos, os estudiosos passaram a dar-lhes nomes como os conceitos escolhidos para serem tratados neste trabalho que são: *Zen, Mono no Aware, Yugen* e *Lococentrismo*.

Os conceitos em questão, no entanto, são demasiadamente abstratos e dificilmente podem ser apreendidos em uma definição única e objetiva. Nesse sentido, a Teoria da Metáfora Multimodal pode se mostrar produtiva no entendimento da manifestação desses elementos na sociedade japonesa, que será o foco deste trabalho.

Metodologia

Este artigo se pautará na Teoria da Metáfora Multimodal, que é um desdobramento da Teoria da Metáfora Conceptual proposta por Lakoff & Johnson (1980). Além disso, serão essenciais para a análise a consideração dos conceitos filosófico-religiosos japoneses advindos do budismo, confucionismo e xintoísmo, como o *Zen* (pelas definições de Daisetz Suzuki [2010]), *Yugen* (pela definição de Neide Nagae [2013]), *Mono no Aware* (idem) e *Lococentrismo* (formulado por Hisayasu Nakagawa [2006]). A partir desse corpo

conceitual, analisaremos o filme "Tudo Sobre Lily Chou Chou" (2001), de Shunji Iwai.

Teoria da Metáfora Multimodal

A Teoria da Metáfora Multimodal está ligada ao campo da linguística cognitiva que define metáfora como algo um pouco diferente da percepção do senso comum. Segundo Lakoff & Johnson (1980, p. 3):

> A metáfora é para a maioria das pessoas um dispositivo da imaginação poética e floreio retórico – uma questão de extraordinário ao invés de linguagem comum. Além disso, a metáfora é normalmente vista como característica da linguagem por si só, uma questão de palavras, mais do que de pensamento ou ação. Por esta razão, a maioria das pessoas pensa que pode viver perfeitamente bem, sem metáforas. Descobrimos, ao contrário, que a metáfora é difundida na vida cotidiana, e não apenas na linguagem, mas em pensamento e ação. Nosso sistema conceitual comum, em termos de como agimos e pensamos, é fundamentalmente metafórico por natureza.

Ou seja, o termo *metáfora* aqui não é simplesmente um jogo de palavras, mas um jogo de imagens e ações que estão difundidos na sociedade e produzem significados que não estão explícitos na superfície dos contextos. A metáfora é usada, de forma geral, para fazer-se entender conceitos mais abstratos e de difícil compreensão através de conceitos mais simples. Um dos exemplos que Lakoff & Johnson (1980) usam para descrever essa relação é a metáfora "Discussão é guerra", em que "discussão" seria o

elemento abstrato simplificado pelo conceito mais claro "guerra". A relação entre esses termos que se dá no processo de construção metafórica é a de domínio alvo e domínio fonte, em que o domínio alvo seria o conceito mais abstrato que se busca alcançar e domínio fonte seria o elemento mais concreto.

As metáforas se dividem em dois grandes grupos que possuem suas próprias subdivisões e desdobramentos. O primeiro deles diz respeito a metáfora monomodal, em que domínio fonte e domínio alvo são representados da mesma forma, em geral pela linguagem verbal, mas também podendo ser por meio de imagens (metáfora pictórica). Temos como exemplo de metáfora monomodal o próprio exemplo do parágrafo anterior, em que os dois domínios seguem uma linearidade representativa através da construção em formato de enunciado. Já a metáfora multimodal é quando domínio alvo e fonte são representados por mais de um meio ao mesmo tempo, levando em consideração não apenas os signos, mas também outros fatores sensoriais que influenciam no momento de compreensão da metáfora. Os sentidos levados em conta durante essas percepções sensoriais da metáfora não se limitam aos cinco sentidos tradicionais. Segundo Sperandio (2015), haveria nove sentidos a serem contemplados: 1) signo pictórico, 2) signo escrito, 3) signo falado, 4) gestos, 5) sons, 6) música, 7) cheiro, 8) gosto e 9) toque.

Pelo fato do trabalho em questão se debruçar em uma obra cinematográfica, a teoria mais produtiva a ser

utilizada será a da metáfora multimodal, que leva em consideração os diversos estímulos sensoriais apresentados em uma obra desse tipo e a sua capacidade de produzir efeitos no telespectador. Dos nove sentidos apresentados por Sperandio (2015), os seis primeiros serão aplicáveis à análise aqui realizada.

Sobre o filme

"Tudo Sobre Lily Chou Chou" é um filme japonês lançado em 2001 e dirigido por Shunji Iwai (1963 -). Este filme faz parte de um movimento cinematográfico japonês que ficou conhecido como *New Independent*. Esse movimento refere-se a uma onda de ruptura com o cinema tradicional japonês, que estava acostumado a fazer filmes que focam em aspectos culturais do Japão, sendo os mais notáveis os filmes de *samurai*. Os diretores do movimento *New Independent* queriam apresentar uma visão mais internacional do Japão, sem focar em aspectos exclusivamente japoneses, mas sim fatores comuns a todos os seres humanos.

Nesse filme "Tudo Sobre Lily Chou Chou", o diretor nos conta uma história que gira em torno de dois meninos, Hoshino e Hasumi, que se conhecem ao entrarem no clube de *kyudô* (arco e flecha tradicional japonesa) no primeiro ano do ensino médio. Os dois rapidamente se tornam grandes amigos, mas depois de certos eventos ao longo da trama Hoshino acaba se transformando num *bullier* agressor, inclusive do próprio amigo. Hasumi, que não

passou pela mesma metamorfose, agora tem que lidar constantemente com o fato de ser maltratado e humilhado por alguém que lhe era tão caro. A única coisa capaz de trazer luz para esse personagem que atua no papel de vítima é a sua cantora favorita, Lily Chou Chou.

Durante todo o filme, além da trilha sonora encantadora desta cantora fictícia, também temos mensagens escritas sendo mostradas na tela em diversos momentos. As mensagens referem-se a uma comunidade online de fãs de Lily, onde todos se dão bem e compartilham do *éter*. Dentro desta comunidade, nossa vítima, sem saber, se torna grande amigo deste agressor, que também compartilha do amor pela cantora.

O *Éter* é outro ponto crucial do filme. Ele é quase como um conceito filosófico que só pode ser acessado por aqueles que são verdadeiramente fãs e entendem a cantora. Lily seria a detentora do *Éter* e o compartilharia com seus fãs através de suas músicas, trazendo paz e evolução espiritual para aqueles que a escutam.

Relações metafóricas multimodais em "Tudo sobre Lily Chou Chou"

Em seu artigo "*Nihon eiga*: O Cinema Japonês e o Japão contemporâneo", Marco Souza (2022) diz que "[...] qualquer filme, de uma forma ou de outra, é específico do país que o produz. Se ele exibe imagens culturais específicas, articula temas nacionais ou é simplesmente determinado

pelo local onde foi produzido, um filme carrega consigo uma nacionalidade inerente de acordo com a qual ele pode estar situado contextualmente". A partir desta afirmação do pesquisador, pode-se argumentar que, apesar de Iwai ter feito parte de um movimento que teoricamente se distanciava de um determinado estereótipo e forma de produção cinematográfica tipicamente japonesa, seu filme ainda assim carrega elementos fortes da estética tradicional japonesa, o que pode ser observado através de relações metafóricas construídas ao longo da trama. Com base nisso, vale compartilhar algumas das relações identificadas ao longo do filme.

Lily como *Zen* e o Éter como *Satori*

Em primeiro lugar, o que é o *Zen*? O Zen está atrelado ao budismo, que como muitos outros elementos da cultura japonesa, foi importado da China. Segundo o estudioso de budismo Daisetz Suzuki (2010, p. 16) "(1) A disciplina do Zen consiste em obter a iluminação, ou *Satori* em japonês. (2) A iluminação (*Satori*) encontra um significado até então escondido em nossas experiências particulares cotidianas concretas como comer, beber ou atividades de negócios de todos os tipos. (3) O significado então não é algo incorporado a partir do exterior. Ele é o próprio ser, torna-se o ser, é viver o ser. (4) Alguns podem dizer: "não pode haver qualquer significado em uma mera existência". Mas esta não é a opinião defendida pelo Zen, pois de acordo com ele, a existência é o significado. Quando eu me vejo

nele, vejo isso tão claramente quanto vejo meu reflexo em um espelho.".

Considerando estas afirmações do autor, é possível enxergar Lily como uma espécie de propagadora do Zen através de suas músicas que difundem o éter. No contexto do filme, o éter corresponderia ao conceito de satori para a filosofia zen budista. Aquele que de fato entende o éter e se conecta com ele, liberta-se de seus sofrimentos e entra em harmonia com o seu entorno, libertando-se assim de todos os seus sofrimentos e problemas. Dentro do éter, todos são um só. Os fãs são gratos a Lily por isso, pois é ela quem lhes fornece um caminho, através de sua filosofia musical para alcançar a iluminação e a liberdade coletiva.

Curiosamente, o próprio Daisetz Suzuki (2010, p. 16) faz uma comparação do homem-zen aos artistas. Segundo ele:

> "O mundo do artista é um dos mais livres para a criação, e isso só pode vir de intuições diretamente e imediatamente elevadas pela existência das coisas, sem interferência de sentidos e intelecto. Ele cria formas e sons da ausência de som e forma. Nessa medida, o mundo do artista coincide com o do Zen. O homem-Zen é um artista na medida em que, como o escultor, esculpe uma grande figura enterrada profundamente em uma matéria inerte. O homem-Zen transforma a sua própria vida em um trabalho de criação a qual existe, como os cristãos poderiam dizer, na mente de Deus.".

Desta forma, podemos inferir que há uma tradição de relação metafórica entre a figura do artista e a figura do homem-zen, que podemos observar na obra de Iwai. Tomemos como cena base para a análise dessa metáfora a

primeira cena do filme. Nela temos Hasumi, um dos protagonistas, num vasto campo de grama verde e alta. Ele está de fones de ouvido, ao fundo toca a música 「アラベスク」 (*arabesuku* = arabesco) e temos mensagens da comunidade online passando na tela. Aqui temos os sentidos do signo pictórico, signo escrito, gestos, sons e música sendo todos trabalhados simultaneamente na construção da cena e consequentemente da metáfora. A placidez da música, a postura de Hasumi, as mensagens de devoção, assim como seu som de digitação e natureza pacificadora formam um conjunto que remete à paz budista alcançada pelo processo de meditação que leva ao nirvana (*satori*). Dessa forma, é possível elaborar uma interpretação metafórica, em que temos os domínios alvo *zen* e *satori* sendo representados pelo domínio fonte multimodal da cena.

Outro detalhe curioso, tem relação com *kanji* (ideograma). A palavra *satori*, apesar de significar iluminação na filosofia budista, também pode ser utilizada como um nome próprio. No sentido de nome, uma das maneiras mais comuns de escrevê-lo é com os kanjis 里. Porém, outra forma de ler esses kanjis juntos é "*Riri*", versão japonesa do nome Lily, visto que graficamente a letra L é substituída por R na romanização do vocabulário japonês. Criando assim uma relação metafórica entre o próprio nome da cantora e seu potencial de trazer iluminação.

Cenas “inúteis” como *Yugen*

Na tradição ocidental, temos uma tendência a repudiar o inútil, e isso já vem desde uma tradição da crítica literária, com autores renomados, como Jorge Luis Borges, enaltecendo obras com amarrações de enredo perfeitas, em detrimento daquelas que se desgastam na descrição das cenas. Porém, na tradição oriental esta tendência não se verifica de forma tão forte. Um dos grandes exemplos disso está presente no cinema. Como Janete da Silva Oliveira (2016) bem ressaltou em relação ao caso da contemplação metafórica presente nos filmes do estúdio Ghibli. Isso é esclarecido através do conceito de *Yugen*, o qual segundo Neide Nagae (2013) seria “beleza serena ou sentimento que paira além das palavras” . É o espaço ausente de explicações que abre a oportunidade para aquilo que Umberto Eco (1994) define como *leitor empírico*. É aquele que usa e abusa da imaginação para acessar o que está além do texto, considerando suas experiências individuais.

Neste filme temos incontáveis cenas deste tipo, como a analisada na seção anterior, com os personagens nos campos vastos enquanto escutam as músicas de Lily. Se juntarmos todas essas cenas, que a princípio não querem dizer nada, compõem uma parte muito considerável da narrativa. Isso para um telespectador acostumado com as tradições literária e cinematográfica ocidentais, pode ser muito frustrante, estamos sempre esperando que os fios abertos pelo enredo sejam

amarrados a qualquer momento, mas este momento nunca chega.

Como exemplo desse fenômeno na obra, analisaremos não apenas uma cena específica, mas um bloco narrativo inteiro: a viagem para Okinawa. Quase uma hora inteira de filme é dedicada para uma viagem de verão que os protagonistas fazem juntos para Okinawa, ao sul do Japão. Esse arco, no entanto, não acrescenta nada de forma clara para o enredo. Nós os vemos se divertindo nas belas paisagens da ilha, sempre com as músicas de Lily no fundo, enquanto alguns elementos da cultura okinawana também são apresentados. Esse arco é um marco de transição na trama, antes dele Hoshino era um amigo amoroso, e após ele se torna um agressor. É como se o filme permitisse ao espectador contemplar um último momento de serenidade e beleza entre os amigos, e nada além disso. Não há realmente uma contribuição narrativa desse arco para o enredo, ele é apenas para ser sentido.

Aqui quebramos a relação metafórica comum da tradição ocidental de que "amarração de enredo = bom enredo". Cria-se então uma nova relação em que domínio alvo é o conceito *yugen* e o domínio fonte são as cenas em que o foco está na beleza inerente a experiência vivenciada pelos personagens durante a viagem.

Efemeridade inerente ao enredo como *Mono no Aware*

O que seria o *Mono no Aware*? Segundo Neide Nagae (2013, p. 123):

> "Admira-se o momento maravilhoso sob a consciência de que ele não é eterno e, por isso mesmo, valioso. O sentimento que advém da admiração daquilo que é precioso mas momentâneo, belo mas fugaz, concreto mas que se desfaz, é admirado porque se tem consciência de sua efemeridade, fugacidade, impermanência; não se almeja a eternidade, e a cerejeira foi a sua representante máxima.".

Esse pensamento era a princípio, como o próprio trecho denota, muito ligado às estações do ano, mas essa ligação pode ser vista como metafórica para a própria efemeridade da vida na natureza, incluindo a vida humana.

Nesse sentido, várias partes do enredo podem ser entendidas como uma metáfora para essa valorização da efemeridade presente na estética nipônica. O próprio arco de Okinawa citado na seção anterior pode ser entendido dessa forma, pois a beleza da amizade ali ressaltada é efêmera e frágil, logo se desmanchando no próximo bloco narrativo.

Porém, a cena a ser analisada aqui diz respeito ao suicídio da personagem Shiori Tsuda. A menina se vê presa numa situação difícil em que é obrigada a se prostituir e entregar o pagamento dos clientes para Hoshino. Porém, em certo momento, mais próximo do final do filme, ela é apresentada às músicas de Lily por Hasumi. Com isso, ela encontra a iluminação de sua vida, e temos uma cena belíssima dela empinando pipa pela primeira vez na vida com a ajuda de um grupo de homens e se sentindo livre, como se voasse pelos céus. Aliando a música pacificadora de Lily, ao belo cenário e a postura positiva da personagem,

sentimos que a menina solitária e sofredora finalmente foi também capaz de alcançar a sua felicidade. Porém, no corte seguinte, descobrimos que após esse momento de euforia e felicidade, ela se mata. A cena, porém, não é sombria. O cenário e trilha sonora continuam os mesmos, passando uma mensagem de paz, criando assim um confronto entre a dureza do fim e a beleza do estar vivo.

Aqui é possível estabelecer a relação metafórica entre o domínio alvo *mono no aware* e o domínio fonte que é a beleza no momento de felicidade fugaz da personagem e a não demonização do processo de impermanência que é a morte na cultura japonesa.

A comunidade online em paralelo ao *lococentrismo*

O conceito de *Lococentrismo* foi formulado por Hisayasu Nakagawa (2006) em seu livro "Introdução à Cultura Japonesa". O autor, citando a Augustin Berque (1982) descreve o lococentrismo como a característica japonesa de não considerar o sujeito existencial, mas sim a relação contingente que se estabelece em determinado cenário social. Em outras palavras, não importa a identidade da pessoa, mas sim o papel que ela assume no local em que pertence no momento.

Esse aspecto japonês é muito bem representado no filme pela sociedade online da qual os protagonistas fazem parte. Nela, não importam as identidades reais, os gostos pessoais, suas estruturas familiares ou hobbies. Tudo que importa é Lily Chou Chou. Tanta é a dissociação dos papeis

da vida individual, que até o *bullier* pode ser uma pessoa gentil, e o menino tímido pode ser o administrador que orienta os novatos. Nada externo importa, o que importa é alcançar a iluminação pelo éter, e para isso todos conduzem suas funções de forma equilibrada para manter a comunidade funcionando.

Uma cena que pode ser observada como uma ponte metafórica para esse conceito acontece logo na primeira meia hora do filme. A cena em questão se refere ao momento em que Hoshino, junto de alguns comparsas intimidam Hasumi durante a noite num terreno abandonado, quebrando seus pertences e o submetendo a humilhação de se masturbar na frente de todos os presentes. Em total dissociação a essa experiência horrível do menino, temos na parte inferior da tela suas mensagens, sob o pseudônimo de "philia" passando na tela. Nelas, ele está interagindo na comunidade online, no seu papel de administrador, espalhando informações sobre a carreira de Lily. Aliado a isso, temos a música「愛の実験」 (*Ai no Jikken*), a qual fala sobre a experiência confusa do ato de amar.

Podemos enxergar nessa cena uma relação metafórica, em que o domínio alvo é o lococentrismo e o domínio fonte é a cena chocante de agressão aliada a música plácida e a firmeza do protagonista em continuar realizando com maestria o papel pelo qual é responsável na comunidade online.

Considerações finais

Podemos observar que as análises das cenas através da Teoria da Metáfora Multimodal para a identificação de conceitos referentes à cultura japonesa se mostraram produtivas, podendo assim estabelecer uma relação entre os elementos abstratos e elementos concretos da cena, considerando o efeito produzindo não apenas pelas imagens, mas também pela atuação, trilha sonora, efeitos sonoros, linguagem escrita e linguagem verbal.

A escolha de um filme para a identificação desses conceitos também se mostrou produtiva, visto que fora da ficção, esses elementos estão intrínsecos à vida cotidiana dos japoneses, que por se tratar de uma existência material, também é multimodal. Com isso, o filme é capaz de produzir um efeito de realidade e evocar a importância desses elementos para a construção da sociedade nipônica atual.

Referências bibliográficas

CARDOSO, Vinícius de Oliveira. *A conceptualização de momentos de contemplação em animações de Miyazaki: análise e descrição a partir da abordagem da metáfora multinível*. Dissertação de Mestrado em Linguística na UERJ. Orientadora: Naira de Almeida Velozo, Rio de Janeiro, 2024. Disponível online: http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/23927 (acessado 15.abr.2025).

NAKAGAWA, H. *Introdução à cultura japonesa: Ensaio de antropologia recíproca*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

OLIVEIRA, Janete da Silva. *Por entre mitos e fadas: diálogos metafóricos com a literatura midiática japonesa da obra de Hayao Miyazaki*. Tese de Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, Orientadora: Eliana Lucia Madureira Yunes Garcia, Rio de Janeiro, 2016. Disponível online: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=27476&idi=1&rc=1 (acessado 10.abr.2024)

OLIVEIRA, Janete da Silva. *O Zen e a estética fílmica de Hayao Miyazaki*. IV Série especial de ensaios "Zen: arte, cultura e tradição do Japão", no site da Fundação Japão em São Paulo, dezembro de 2023. Disponível online: https://fjsp.org.br/estudos-japoneses/artigo/iv-serie-especial-de-ensaios-o-zen-e-a-estetica-filmica-de-hayao-miyazaki/ (acessado 30.mar.2024).

SAID, E. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Edição de Bolso. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SOUZA, Marcos. *Nihon eiga: O Cinema Japonês e o Japão contemporâneo*. III Série especial de ensaios "Retratos da Sociedade Japonesa", no site da Fundação Japão em São Paulo, novembro de 2022. Disponível online: https://fjsp.org.br/estudos-japoneses/artigo/iii-serie-especial-de-ensaios-nihon-eiga-o-cinema-japones-e-o-japao-contemporaneo/ (acessado em 22.mai.2025).


METÁFORAS
HARUKI MURAKAMI
NARRATIVA
FINAL ABERTO
USO DO FANTÁSTICO
RELAÇÃO
O ASSASSINATO DO COMENDADOR
FANTÁSTICO

AS METÁFORAS EM *O ASSASSINATO DO COMENDADOR*: O USO DO FANTÁSTICO E METÁFORAS EM HARUKI MURAKAMI E SUA RELAÇÃO COM A NARRATIVA "FINAL ABERTO"

Maria Ester Reis Martins
Elisa Massae Sasaki

Introdução

A essa altura, é seguro afirmar que Haruki Murakami se consolidou como um dos autores japoneses contemporâneos mais lidos no mundo. Desde a publicação de seu primeiro romance, *Ouça a Canção do Vento*, em 1979, o autor, hoje com setenta e seis anos, construiu uma trajetória literária consistente, marcada por quinze romances, mais de cinquenta contos, além de ensaios e traduções. Suas obras foram traduzidas para mais de cinquenta idiomas e alcançam leitores nos mais diversos contextos culturais. Entre seus títulos mais conhecidos

estão *Caçando Carneiros*, *Norwegian Wood*, *1Q84* e *Kafka à Beira-Mar*.

Uma de suas obras mais recentes é *O Assassinato do Comendador*, publicada em 2017 no Japão, com tradução para o português em 2018 pela editora Alfaguara. O romance, dividido em dois volumes, conta a história de um pintor de retratos sem nome que, após ser abandonado pela esposa, parte em uma viagem e se muda para uma casa isolada que pertence ao pai de um amigo, o pintor Tomohiko Amada, onde descobre a pintura *Assassinato do Comendador*. Para se sustentar, dá aulas de arte e aceita pintar o retrato de Menshiki, vizinho rico que revela ter comprado a casa para observar Mariê Akigawa, adolescente que suspeita ser sua filha. Ao ouvir um sino vindo da floresta, o protagonista encontra uma entidade chamada Comendador — uma "ideia" em forma física, ligada à pintura. Pesquisando sobre Tomohiko, descobre seu passado na Alemanha nazista e percebe que a pintura representa uma versão alternativa dos eventos históricos. Quando Mariê desaparece, o protagonista, guiado pelo Comendador, confronta traumas pessoais e atravessa simbolicamente o submundo para resgatá-la.

Para Matthew Strecher (2014, p. 5), Murakami frequentemente trabalha temas como memória, subconsciente e a essência do indivíduo:

> Dois principais elementos sustentam a ficção de Murakami: um foco em uma dimensão interna do ser ou uma consciência que atua junto ao eu consciente, ora em harmonia, ora em conflito

com ele; e a presença quase constante de um "outro mundo" mágico, onde esse eu interno parece operar.[1]

Todos esses elementos são usados para chamar a atenção para o perigo que o Sistema representa à identidade essencial dos indivíduos. Em *O Assassinato do Comendador*, a crise de identidade do protagonista é central. Após o divórcio, ele perde seu núcleo identitário como pintor e parte em uma jornada para redefinir sua existência. Essa busca se dá em um mundo semelhante à realidade, mas permeado por fissuras mágicas. Esses elementos são fundamentais para que o protagonista acesse seu subconsciente, enfrente traumas e encontre um novo estilo artístico.

Neste artigo, contudo, o foco não é a reconstrução da identidade em si, mas como Murakami constrói essa identidade a partir de ambiguidades entre o real e o mágico, e na ruptura entre realidade e ficção através da linguagem. Em outras palavras, busca-se compreender de que forma Murakami mobiliza recursos do fantástico e da metaficção para construir uma narrativa que coloca em questão a própria noção de identidade.

Parte-se da hipótese de que, em *O Assassinato do Comendador*, Murakami constrói uma narrativa aberta por

[1] "*Two principal elements informed Murakami's fiction: a focus on some internal being or consciousness that worked with the conscious self, sometimes in concert, other times antagonistically; and the nearly constant presence of a magical "other world" in which this internal being operated.*" – tradução nossa. Doravante, nas notas de rodapé com os trechos em inglês são as partes originais que foram traduzidos para português pelas autoras e mencionados no corpo do texto.

meio da justaposição entre realidade e elementos fantásticos, criando zonas de ambiguidade que exigem do leitor uma postura interpretativa ativa.

Metodologia

Strecher (2014), a partir de uma perspectiva junguiana, aponta que as imagens nostálgicas (fragmentos do passado do protagonista) e os elementos mágicos funcionam como vias de acesso ao subconsciente. Para ele, esse processo é uma forma de, pela ficção, "expor a ameaça à identidade central do indivíduo [...] em constante perigo de ser substituída por ideologias artificialmente construídas do Estado Japonês consumista"[2] (Strecher, 2014, p. 6). O autor também observa que o "outro mundo" em Murakami se manifesta no real por meio de imagens, linguagem e metáforas.

Napier (1999) argumenta que as narrativas fantásticas de Murakami publicadas até os anos 1990 são "histórias que podem ser vistas como resgates, salvando o protagonista das misérias do isolamento moderno."[3]

Assim, Murakami escreve suas histórias para mostrar que, na era pós-moderna, a identidade central dos indivíduos está em constante perigo frente a ideologias consumistas, pois o indivíduo está se definindo a partir do

[2] "*To expose [...] the threat posed to the individual core identity [...], in constant danger of replacement by the articially constructed ideologies [...] of the consumerist Japanaese State.*".

[3] "*Stories that can be seen as rescuers, saving the protagonist from the miseries of modern isolation.*"

seu papel na sociedade consumista japonesa atual, ao invés de algo dentro de si. No entanto, com diz Strecher (1999), Murakami não está buscando *definir* alguma identidade para seus protagonistas, seu foco está na *busca* em si. Ou seja, as histórias de Murakami, inclusive *O assassinato do Comendador*, são narrativas completas, com um propósito completo, mas com um final aberto, pois a jornada do protagonista não está completa.

Umberto Eco (2001) define a obra aberta como aquela que, embora finalizada, admite múltiplas interpretações sem perder sua singularidade. Eco parte de uma visão pós-estruturalista: se a relação entre significante e significado é arbitrária, cabe ao leitor preencher esse espaço:

> uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alterações de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revide dentro de uma perspectiva original. (Eco, 2001, p. 40)

Este artigo explora como Murakami constrói signos com significantes definidos (palavras escritas), mas cujos significados são deliberadamente vagos, utilizando recursos como o realismo mágico e a metaficção.

Com esse objetivo, analisam-se momentos em que o protagonista interage com figuras simbólicas e atravessa espaços metafóricos, como o poço e o submundo, observando como tais episódios, lidos à luz das teorias do

fantástico e da metaficção, contribuem para a ambiguidade estrutural da obra.

Fantástico, Realismo Mágico e Construção de Identidade

Conforme discutido na introdução, a crítica já apontou que o principal objetivo de Murakami em sua escrita é chamar atenção para o perigo que a artificialidade de sistemas consumistas representa para a identidade do indivíduo. Nesse sentido, Strecher aponta que a narrativa tem o foco em

> o peso da angústia e da confusão sofrido pelo herói murakamiano, que buscava, sem sucesso, compreender o processo pelo qual perdera sua juventude e se tornara apenas mais uma engrenagem em um sistema social insensível e desumanizante, que havia apropriado sua vontade e, de fato, sua própria alma.[4] (Strecher, 2014, p. 5-6).

Essa leitura permite entender os protagonistas murakamianos não apenas como sujeitos passivos diante da realidade que os cerca, mas como representações simbólicas da luta por uma identidade autêntica em meio à banalização das experiências e à diluição dos vínculos humanos.

Essa perspectiva se aplica diretamente à construção do protagonista *no romance de Murakami*, que, à semelhança

[4] "*The burden of anguish and confusion suffered by the Murakami hero who sought, unsuccessfully, the process by which he had lost his youth and become merely another cog in an unfeeling and dehumaning social System that had approriated his will, indeed, his very soul*."

de outros heróis murakamianos, encontra-se à deriva em um mundo marcado pelo vazio existencial e pela perda de sentido. A trajetória do personagem reflete justamente esse esvaziamento identitário: um homem de meia-idade, classe média, que abandona sua paixão pela arte expressionista e abstrata para tornar-se pintor de retratos, por ser uma opção mais rentável e compatível com as exigências de sustento financeiro. No entanto, quando a esposa o abandona dizendo ter se apaixonado por outro, ele não vê mais sentido naquela vida e se vê 'vazio'. Como admite o protagonista, ele se sente incapaz de pintar, percebendo um "verdadeiro vazio dentro de mim" (Murakami, vol. 1, p. 130).

Para entender esse 'vazio', a narrativa, não o protagonista, vai mostrando ao protagonista o motivo de sua angústia. Para isso, Murakami utiliza, principalmente, o fantástico e o realismo mágico para acessar a mente consciente e inconsciente do personagem e trazer à tona o motivo de seu sofrimento. Como diz Moylan (2014, p. 24), a "fantasia conecta o inconsciente com o consciente, sonhos com realidade".

Essa conexão, contudo, no estilo de Murakami, geralmente é expressa de forma ambígua, de forma a causar estranhamento também no leitor.

Tzevetan Todorov define o fantástico como a hesitação entre real e imaginário:

> Aquele que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou trata-se de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação — e, nesse caso, as leis do mundo

> permanecem como são; ou então o acontecimento de fato ocorreu, ele é parte integrante da realidade — mas, nesse caso, essa realidade é regida por leis que nos são desconhecidas. (Todorov, 1976, p. 29).

A hesitação, aqui, não se limita à experiência dos personagens — ela é projetada ao leitor, que é constantemente confrontado com elementos inexplicáveis e é forçado a decidir se aceita ou rejeita as "regras" daquele universo. Essa estratégia reforça o caráter aberto da narrativa e o papel ativo da leitura na construção de sentido.

No romance, essa hesitação aparece em passagens que apontam uma transição sutil, na maioria das vezes, com o mágico infiltrando a realidade: "Era uma noite qualquer. [...] Fora isso, não notei nada incomum. Sentei na cama e passei algum tempo escutando com atenção, até entender o que havia de estranho. *Tudo estava quieto demais*" (Murakami, 2018, vol. 1, p. 131).

Em outros momentos, a passagem entre o real e o fantástico é mais marcada, como quando o protagonista passa para a Trilha das Metáforas, uma dimensão totalmente diferente da conhecida pelo protagonista (e pelo leitor):

> – O senhor não pode entrar na Trilha das Metáforas, é perigoso demais. Se uma pessoa de carne e osso entra lá, qualquer curva errada pode levá-la a lugares absurdos. Além disso, há muitas DUPLAS METÁFORAS à espreita.
> [...]

> – Não tem problema – falei. – Já estou metido nesta situação absurda. Um pouco mais ou menos de absurdos não me preocupa. (Murakami, 2019, vol. 2, p. 234)

Em ambos os casos, há algum tipo de marcação, um tipo de passagem entre o "real" e o "outro lado". No livro, os principais exemplos de passagens são o bosque atrás da casa de Tomohiko, o buraco onde o protagonista e Menshiki encontram o sino, e o alçapão que surge no quarto de Tomohiko na casa de repouso que leva à Trilha das Metáforas.

A cada nova travessia simbólica, o elemento fantástico se intensifica, deixando de ser uma simples perturbação do cotidiano para se tornar uma dimensão cada vez mais presente e estruturante da narrativa. Contudo, não é dizer que há um momento em que o fantástico passa a dominar a narrativa. Muito pelo contrário, a ambiguidade é mantida até o final.

A ambiguidade característica do fantástico se intensifica quando consideramos que apenas o protagonista é capaz de perceber e interagir com os elementos extraordinários da narrativa. Figuras como o Comendador não são vistas ou reconhecidas por nenhum outro personagem, o que levanta a dúvida sobre sua existência objetiva: "Os jovens senhores conseguem me ver, mas ninguém mais consegue. Conseguem me ouvir, mas ninguém mais consegue. Se ficarem falando com algo invisível, serão tomados por loucos" (Murakami, vol. 1, p. 268).

Além disso, a narrativa em primeira pessoa aprofunda esse efeito, pois tudo que o leitor conhece é filtrado pela subjetividade do protagonista — um narrador que, embora aparentemente confiável, está em meio a uma crise emocional e identitária profunda: "Deve ser por isso que, quando me lembro desse período (sim, estou escrevendo essas linhas me recordando de coisas que se passaram há muitos anos), o peso, a perspectiva e a conexão entre os fatos parecem incertos e oscilam o tempo todo" (Murakami, vol. 1, p. 13). Esse ponto de vista limitado convida o leitor a se questionar constantemente: as experiências narradas são reais ou projeções psíquicas, simbolizando um mergulho no inconsciente?

Segundo Todorov (1979, p. 31), essa estrutura possibilita "uma integração do leitor no mundo dos personagens"[5], quer dizer, o leitor experimenta a hesitação através do personagem. Quem hesita é o protagonista, no entanto, como o leitor só tem a perspectiva do protagonista e mais nenhuma informação, esse tem a mesma experiência que aquele. Assim, o romance mantém o leitor em um estado de hesitação permanente, característica essencial do fantástico segundo Todorov, já que não oferece respostas claras, mas sim múltiplas possibilidades interpretativas.

Essa estrutura reforça o caráter introspectivo da narrativa e transforma o fantástico não apenas em um elemento temático, mas em uma estratégia formal de construção de sentido. Todorov cita Caillois (1965) que, por

[5] "*An integration of the reader into the world of the characters.*"

sua vez, propõe que o fantástico está entre o que esse chama de "imagens infinitas e imagens limitadas", quer dizer, aquele que "busca incoerência como princípio e rejeita qualquer significação", enquanto esse permite uma recuperação de significado exata, palavra a palavra [6] (Caillois, *apud*. Todorov, 1979, p.33). Ou seja, o fantástico está entre a linguagem denotativa e a linguagem aberta a infinitas interpretações, a mesma apontada por Eco. Uma linguagem rica em simbologia na qual cada leitor insere sua própria significação.

Ao se situar entre a linguagem denotativa e a polissemia aberta à interpretação, o fantástico não apenas desestabiliza a realidade, mas também convida o leitor a atribuir sentidos às imagens e personagens que surgem. Nesse contexto, os elementos simbólicos da narrativa — em especial aqueles que emergem da pintura "O assassinato do Comendador" — tornam-se centrais, pois condensam traumas, desejos e conflitos internos do protagonista, funcionando como chaves para o entendimento de sua crise identitária.

[6] "*This kind of image is located at the very heart of the fantastic, halfway between what I have chosen to call infinite images and limited images ... The former seeks incoherence as a principal and reject any signification; the latter translate specific texts into symbols for which an appropriate lexicon permits a term-by-term reconversion into corresponding utterances.*"

Metáforas Fantásticas em *Assassinato do Comendador*

Wendy Faris aponta para uma característica do realismo mágico importante para pensar-se a respeito da forte conexão entre fantástico, metáfora e ambiguidade:

> [A]s metáforas... as quais repetidamente chamam atenção para si mesmas como metáforas — permanecendo, assim, parcialmente não assimiladas na tessitura da narrativa —, a magia nesses textos recusa-se a ser assimilada ao seu realismo. No entanto, ela também existe de forma simbiótica em uma cultura textual estrangeira — um elemento perturbador." (Faris, 1995, p. 168).

Como já discutido, o efeito fantástico depende da manutenção da hesitação, isto é, da suspensão da interpretação definitiva. Quando a narrativa evita definir se os eventos são reais ou imaginários, o leitor também permanece em estado de dúvida. Para Faris, uma forma contemporânea de sustentar esse efeito é chamar atenção para a própria linguagem como recurso simbólico: as palavras assumem significados ocultos, metafóricos, mas nunca plenamente revelados. Assim, o texto se abre à polissemia e delega ao leitor um papel ativo — ele deve construir os sentidos a partir de sua própria experiência, atuando como um coautor da narrativa simbólica.

Entre os elementos simbólicos presentes na narrativa, destacam-se dois eixos fundamentais: as passagens entre o mundo real e o mundo fantástico e a simbologia dos personagens que emergem desse espaço liminar. Em

especial, a figura do Comendador — uma "IDEA" —, e de Donna Anna, por exemplo, — que é um tipo de "Metáfora" — compõem um núcleo simbólico central. A própria nomeação desses personagens já aponta para sua natureza conceitual. Ao longo da análise, será explorado como essas figuras e as passagens que as circundam operam como metáforas da crise identitária do protagonista e, ao mesmo tempo, como elementos que tensionam continuamente os limites entre realidade e fantasia.

A progressiva imersão no insólito pela qual passa o protagonista representa, como aponta Strecher (2014, p. 82), uma "descida para esse reino metafísico". Tal descida figura concretamente o movimento introspectivo empreendido pelo protagonista em sua busca por reconstrução identitária, traduzindo em imagens narrativas o mergulho em seu inconsciente e o enfrentamento de conflitos internos antes reprimidos.

O romance se inicia em um registro realista, no qual o protagonista é confrontado por uma crise existencial após o fim abrupto de seu casamento. Esse início, aparentemente ordinário, cumpre uma função dupla. Em termos **estruturais**, ele ancora o leitor em um universo familiar e cotidiano, estabelecendo uma referência concreta que será progressivamente desestabilizada com a entrada do elemento fantástico. Trata-se, portanto, do ponto de partida necessário para que a ruptura com a realidade, mais adiante, seja percebida como tal.

Do ponto de vista **simbólico**, esse começo realista representa o estado inicial de alienação e esvaziamento

identitário do protagonista. Ele vive uma vida funcional, mas desconectada de seus desejos mais profundos, o que se manifesta na substituição de sua arte autoral — a pintura expressionista — por retratos encomendados. O abandono da esposa age como catalisador desse mal-estar já latente, revelando o vazio que o protagonista carregava consigo. Assim, o mundo real, longe de representar estabilidade, é desde o início um espaço de crise e deslocamento interior, funcionando como a base sobre a qual se construirá a jornada de transformação que o romance propõe.

A partir desse momento, tem início a jornada do protagonista em busca daquilo que foi perdido — uma busca que se desdobra tanto no plano exterior quanto no interior. Mais do que simplesmente procurar o que perdeu, ele tenta compreender o impacto dessa perda em sua identidade e modo de estar no mundo. Ainda antes de se instalar na casa de Tomohiko Amada, o elemento fantástico já começa a se insinuar na narrativa, especialmente por meio da figura do homem do Subaru branco — personagem enigmático que o protagonista encontra durante sua viagem em Miyagi.

> *Eu sei muito bem onde você estava e o que estava fazendo*, parecia dizer [o homem do Subaru Forester].
> Essa foi minha experiência em uma pequena cidade costeira na província de Miyagi. Até hoje não compreendo o que aquela mulher [...] quis de mim naquela noite. Também não faço ideia se o homem de meia-idade do Subaru Forester a estava perseguindo ou se ela estava tentando escapar dele. (Murakami, 2018, vol. 1, 229)

A presença desse homem, que surge repentinamente e sem explicações claras, introduz uma perturbação sutil no real, sinalizando que forças invisíveis já estão em ação, mesmo que o protagonista ainda não as compreenda plenamente. Esse tipo de aparição é característico da estrutura fantástica murakamiana, na qual o irreal infiltra-se gradualmente no cotidiano, desfazendo os limites entre realidade e imaginação. A figura do homem do Subaru branco pode ser lida como a materialização de uma inquietação interna, uma projeção das ansiedades e lacunas do protagonista, que, sem saber, já está sendo conduzido em direção a um processo de desestabilização subjetiva.

Nesse sentido, a jornada empreendida pelo protagonista não é apenas geográfica — marcada pela mudança de cidade e de casa — mas profundamente simbólica. Ao deixar para trás sua vida anterior, ele não está apenas fugindo do trauma da separação, mas abrindo espaço para uma confrontação com camadas mais profundas de si mesmo. A narrativa, portanto, estrutura-se como um movimento de descida, no qual o mundo visível vai progressivamente sendo atravessado por signos do invisível, até culminar em sua entrada no submundo metafórico por meio do alçapão escondido na floresta.

Após a descoberta da pintura escondida no sótão de Tomohiko Amada e do encontro com personagens como Menshiki e Mariê, o elemento fantástico começa a se manifestar de forma mais evidente, especialmente com o aparecimento da personagem Idea — uma representação

miniaturizada do Comendador. A partir desse momento, o protagonista inicia um processo mais consciente de imersão em seu próprio inconsciente. Ele passa a refletir sobre traumas passados, como a morte precoce de sua irmã mais nova e a claustrofobia adquirida após uma experiência traumática em uma caverna durante a infância, além de questões ligadas à sua identidade artística e à perda de sentido em sua produção.

A passagem pelo alçapão e a entrada na Trilha das Metáforas representam o ápice desse processo de mergulho no inconsciente. Nesse espaço totalmente metafísico e simbólico, o protagonista é confrontado de forma definitiva com os traumas que o assombram. Ao encontrar Donna Anna — outra figura originada da pintura "O Assassinato do Comendador" —, ele é instruído a atravessar uma caverna para conseguir sair daquele mundo e retornar à realidade.

> – O senhor deve entrar nesse túnel – disse a bela mulher de sessenta centímetros de altura.
> [...]
> – Eu estou ciente, senhor, do pavor que locais escuros e apertados lhe causam. Ao entrar em lugares assim, o senhor tem dificuldades para respirar, não é verdade? Todavia, é preciso entrar neste túnel, apesar disso. Se não o fizer, o senhor não conseguirá aquilo que busca. (Murakami, 2019, vol. 2, p. 260).

Essa travessia simboliza a reencenação de um trauma infantil, agora ressignificado como um rito de superação. Dessa forma, a Trilha das Metáforas se constitui como uma elaboração psíquica dos conflitos internos do protagonista,

funcionando como espaço de confronto e superação de sua crise identitária: "Eu cheguei até aqui pela Trilha das Metáforas, que é diferente para cada pessoa. Não há um caminho único" (Murakami, 2019, vol. 2, p. 234).

Strecher (2014) denomina essa conexão entre fantástico e memórias de ideias de "imagens nostálgicas":

> O protagonista murakamiano, tomado por uma obsessão nostálgica por coisas e pessoas que perdeu, involuntariamente "evoca" os objetos inconscientes de sua obsessão (memórias) para o mundo consciente como "imagens nostálgicas", pessoas e objetos que são (em sua maioria) sólidos e (quase) reais, mas não (inteiramente) reais. Essas imagens nostálgicas são linguisticamente fundamentadas; como jogos de palavras inteligentes, elas estão ligadas às suas origens inconscientes por meio de uma ou mais palavras.[7] (Strecher, 2014, p. 28)

Essas imagens funcionam como pontos de contato entre o inconsciente do protagonista e o mundo exterior, e o seu aspecto linguístico é fundamental: são construídas por meio de jogos de palavras que remetem às suas origens psíquicas. A importância da memória é sublinhada quando o protagonista ouve a voz de sua irmã falecida afirmar que "a mente vive dentro da memória" (Murakami, vol. 2, p. 263).

---

[7] "*The Murakami protagonist, caught in the grip of a nostalgic obsession for things and people he has lost, unwittingly "conjures" the unconscious objects of his obsession (memories) into the conscious world as "nostalgic images," persons and objects that are (mostly) solid and (almost) real, yet not (entirely) real. These nostalgic images are linguistically grounded; like clever wordplays, they are linked to their unconscious origins via one or more words.*"

Assim, o que Matthew Strecher descreve não é apenas um processo interno do personagem, mas também uma estratégia narrativa que envolve diretamente o leitor. Como o leitor tem acesso exclusivo à perspectiva do protagonista, acompanha o mesmo fluxo de pensamento, sendo conduzido pelas mesmas associações simbólicas e linguísticas. No entanto, como o protagonista tampouco possui respostas definitivas, o leitor compartilha de sua incerteza, o que abre espaço para uma leitura interpretativa e subjetiva.

Metaficção e o Realismo Mágico

Outro aspecto da obra que parece dialogar diretamente com a teoria de Wendy Faris (1995) são os nomes dados aos personagens mágicos que surgem no decorrer do texto, além da própria dimensão fantástica: "IDEA", "METÁFORAS" e "Trilha das Metáforas". Não resta dúvida de que esses enfatizam a presença de metáforas dentro do texto. Mas, para que não reste dúvidas da metalinguagem: "Ninguém sabe o que é real [...] Tudo o que vemos é, no fim das contas, um produto de correlação", diz Donna Anna, uma metáfora (Murakami, 2019, vol. 2, p. 259). Esses recursos narrativos se configuram como exemplos de metaficção.

Metaficção é definida como:

> um termo atribuído à escrita ficcional que, de forma autoconsciente e sistemática, chama atenção para seu status

> de artefato, a fim de levantar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao oferecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais textos não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário de ficção.[8] (Waugh, 2001, p. 2)

Em suma, a autora define a metaficção como uma forma de narrativa que assume conscientemente seu caráter ficcional, rompendo com a ilusão de realidade típica do romance tradicional. Em vez de esconder seus mecanismos narrativos, a metaficção os evidencia, questionando as fronteiras entre o mundo da ficção e o mundo real.

No romance, as figuras mágicas são justamente aquelas que revelam os mecanismos narrativos. A IDEA, as METÁFORAS e a Trilha das Metáforas funcionam como dispositivos metalinguísticos, explicitando que o texto é, em si, uma construção simbólica. Como afirma Faris (1995, p. 175), no realismo mágico contemporâneo, é comum que os textos comentem sobre si mesmos, através de personagens e estruturas que atuam como "autorretratos textuais em miniatura"[9]. Assim, os elementos mágicos da narrativa de Murakami não são apenas efeitos de estilo ou

---

[8] "*A term given to fictional writing which self-conscioulsly and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.*"

[9] *"Miniature [...] textual selfportraits."*

rupturas da realidade: são manifestações da própria natureza da ficção, que, como sugere a autora, trazem para o primeiro plano "o poder mágico da própria ficção, as capacidades da mente que a tornam possível e os elementos que a compõem — signos, imagens, metáforas, narradores, narratários"[10] (Faris, 1995, p. 175). Em outras palavras, os elementos fantásticos em Murakami não apenas desestabilizam a realidade, mas também trazem à tona a própria natureza ficcional da obra, transformando o realismo mágico em uma reflexão sobre o fazer artístico.

A profissão do protagonista, pintor de retratos, é uma metáfora direta da atividade de escritor. A narrativa acompanha seu processo criativo enquanto artista plástico, mas, ao mesmo tempo, reflete sobre o processo de criação literária. Quer dizer, à medida que o protagonista mergulha em sua prática pictórica, o texto reflete, de forma metalinguística, sobre o processo de criação literária, tornando-se, simultaneamente, um romance sobre pintar e sobre escrever romances. Comentários como o de Menshiki, que compara a arte a um terremoto vindo das profundezas do inconsciente reforçam essa leitura.

> – Eu diria que é como um terremoto com o epicentro nas profundezas do mar – continuou ele. – Um movimento intenso que acontece em um mundo que os olhos não podem ver e que a luz do sol não alcança, como se fosse o campo interno do inconsciente. Ainda assim, tudo isso produz uma

[10] *"The magical power of fiction itself, the capacities of mind that make it possible, and the elements out of which it is made —signs, images, metaphors, narrators, narratees — may be foregrounded."*

> reação em cadeia e chega à superfície da terra em uma forma visível. (Murakami, 2018, vol. 1, p. 214).

Essa fala, inclusive, remete à descida ao inconsciente descrita por Strecher (2014), que a associa à jornada dos protagonistas murakamianos. Trata-se de um movimento simbólico que também está no cerne do processo criativo descrito pelo próprio Murakami. Como aponta Strecher, "[a]s descrições metafóricas de Murakami sobre o processo de escrita invariavelmente envolvem algum tipo de escavação"[11] (Strecher, 2014, p. 7). O autor frequentemente recorre à imagem de "cavar" como metáfora para acessar as camadas profundas do inconsciente e trazer à luz aquilo que normalmente permanece oculto.

Essa imagem dialoga diretamente com a trajetória do protagonista de *O assassinato do Comendador*, cuja profissão como pintor funciona como uma metáfora do próprio fazer literário. Assim, o romance opera em dois níveis: ao narrar o processo criativo de um artista plástico que explora seu inconsciente, Murakami também propõe uma reflexão sobre o ato de escrever romances — construindo, dessa forma, uma narrativa metalinguística que tematiza a criação artística em si.

Os nomes dos personagens fantásticos acrescentam uma camada metalinguística à narrativa ao comentarem simbolicamente o próprio processo criativo: "IDEA" e "METÁFORAS". Afinal, do que mais são feitas obras de arte

[11] *"Murakami's metaphorical descriptions of the writing process invariably involve digging of some kind."*

— sejam elas romances ou pinturas — senão de ideias e metáforas?

"IDEA", escrita no original japonês como 「イデア」 (*idea*), remete diretamente à palavra inglesa *idea (ideia, em português)*, apontando para a dimensão conceitual e imaterial da criação. No romance, o comendador — identificado como a própria IDEA — atua como um guia para o protagonista em seu processo criativo. Durante a pintura do retrato de Menshiki, o narrador percebe que algo falta em sua obra. Ao sair para a cozinha e retornar, nota que "a banqueta se deslocara cinquenta centímetros e seu ângulo em relação ao quadro também havia mudado", algo que não poderia ter acontecido por acaso (Murakami, 2018, vol. 1, p. 197). Observando o retrato sob essa nova perspectiva, ele reconhece uma transformação: "era uma pintura um pouco diferente", melhor, mas ainda incompleta (p. 198). É nesse momento que começa a ouvir uma voz sussurrando sugestões:

> *É elementar demais!* De novo, soou aquela voz. De novo, bem próxima ao meu ouvido.
> Elementar demais?, me perguntei. O que é elementar demais?
> *Não é só descobrir o que tem em Menshiki e não tem aqui?*, disse a voz, muito nítida, como antes. (Murakami, vol. 1, p. 199)

Mais tarde, descobre-se que essa voz era do próprio Comendador — ou melhor, da IDEA. Assim, Murakami não apenas metaforiza o processo criativo como o personifica, dando voz e forma à própria gênese da arte.

Já as "METÁFORAS", como o próprio nome indica, representam a linguagem figurada em sua essência: existem "apenas para conectar as coisas a outras coisas" e operam "de acordo com a correlação entre os fenômenos e a linguagem" (Murakami, 2019, vol. 2, p. 233-234). Essa definição interna ao romance ecoa, de forma bastante próxima, o conceito apresentado no *E-Dicionário de Termos Literários*, segundo o qual metáfora é uma "[f]igura de estilo que possibilita a expressão de sentimentos, emoções e ideias de modo imaginativo e inovador por meio de uma associação de semelhança implícita entre dois elementos" (s.v. "metáfora", 2010). Em ambas as definições, destaca-se a noção de conexão entre coisas distintas — seja por semelhança, correlação ou transposição simbólica. No universo de *O assassinato do Comendador*, esse princípio é levado ao extremo: as metáforas não apenas ilustram relações abstratas, mas ganham corpo e atuam na narrativa como personagens — Donna Anna e o Cara Comprida — habitantes da Trilha das Metáforas. Trata-se, portanto, de uma literalização da própria linguagem figurada, em que o ato de "conectar" elementos se transforma em uma ação concreta dentro da trama, revelando a densidade simbólica do romance e sua dimensão metalinguística.

Essa dimensão da metáfora como forma privilegiada de linguagem simbólica é central não apenas no universo ficcional de *O Assassinato do Comendador*, mas também na concepção de texto enquanto *obra aberta*. Como define o *E-Dicionário de Termos Literários*, "a metáfora implica uma

abstracção a nível da sensibilidade e da imaginação [...] numa tentativa de recriação do real exterior ou interior e não directamente comparáveis entre si" (s.v. "metáfora", 2010). Ao romper com a lógica discursiva e conferir liberdade ao emissor, a metáfora desloca o eixo de produção de sentido para o leitor, que se vê instado a completar os elos entre termos não comparáveis de maneira direta. Esse funcionamento é justamente o que Eco (1989) identifica como característica da *obra aberta*: um texto cuja linguagem não se limita a significados fixos, mas convida à multiplicidade interpretativa. No romance de Murakami, o uso de metáforas encarnadas — como os personagens fantásticos e os espaços simbólicos — intensifica essa abertura semântica. Ao nomear personagens como "IDEA" ou "METÁFORAS" e ao estabelecer um espaço como a "Trilha das Metáforas", o texto explicita seu caráter simbólico, mas ao mesmo tempo se recusa a fixar significados, entregando ao leitor a tarefa de interpretar os vínculos possíveis entre linguagem e experiência. Assim, a metáfora se revela não apenas como figura de linguagem, mas como mecanismo fundamental da estrutura narrativa e da experiência estética proposta pelo romance.

A relação entre título e simbolismo também se manifesta na correspondência entre *O assassinato do Comendador*, título do romance, e a pintura homônima encontrada pelo protagonista no sótão da casa de Tomohiko Amada. No universo da narrativa, a pintura é mais do que uma obra artística: trata-se de uma elaboração simbólica e subjetiva dos traumas vividos por Tomohiko durante sua juventude na

Alemanha nazista — um gesto silencioso de reelaboração de sua identidade fragmentada. De forma análoga, o próprio romance pode ser lido como a "pintura" do protagonista — um espaço ficcional no qual ele confronta seus próprios fantasmas, mergulha em seu inconsciente e, por fim, tenta reconstruir um sentido para si.

> – E então, em algum momento – falei –, o senhor Amada pintou o quadro *O assassinato do Comendador*. Deu forma de pintura, alegoricamente, para aquilo que não podia dizer em palavras. Era a única coisa que ele poderia fazer. Uma obra magnífica, muito forte.
> – E assim ele consumou, dentro da obra, aquilo que não pôde executar na realidade. Uma representação camuflada, não daquilo que aconteceu, mas do que *deveria ter acontecido*. (Murakami, 2019, vol. 2, p. 219).

Assim, o título que nomeia tanto a obra pictórica de Tomohiko quanto o romance de Murakami atua como ponto de espelhamento entre os dois artistas — um literal e outro ficcional —, ambos envolvidos em processos criativos que funcionam como formas de enfrentamento de crises identitárias profundas. Esse paralelismo reforça o caráter metanarrativo do livro e evidencia sua dimensão autorreflexiva sobre o próprio fazer artístico.

Considerações finais

Neste artigo, buscou-se demonstrar como o fantástico em *O assassinato do Comendador* atua não apenas como elemento narrativo, mas como uma chave simbólica e

metalinguística para o mergulho no inconsciente do protagonista. As passagens entre mundos, os personagens que ganham corpo a partir da linguagem — como a IDEA e as METÁFORAS —, e a própria estrutura ambígua da narrativa, construída em primeira pessoa, revelam uma obra que se constrói sobre a instabilidade do real, a abertura dos sentidos e o poder criativo da linguagem.

Mais do que um romance sobre um pintor em crise, o livro de Murakami é um romance sobre como narrativas são feitas — e desfeitas. Ao transformar ideias e metáforas em personagens, Murakami não apenas tematiza a criação artística: ele a encena. Nesse sentido, o livro se dobra sobre si mesmo e nos convida a ler o próprio processo de leitura como um jogo simbólico. Afinal, se tudo ali é metáfora, então também é metáfora o nosso esforço de compreender.

Nesse contexto, as "imagens nostálgicas" de Strecher, e as quatro principais abordagens apresentadas — a hesitação do fantástico em Todorov, a ambiguidade entre imagens infinitas e limitadas em Caillois (via Todorov [1973]), a linguagem metafórica não assimilada proposta por Faris e a própria metaficção — revelam-se, em essência, variações do conceito de *obra aberta* formulado por Umberto Eco (2001). Em comum, todas reconhecem a potência da literatura em gerar múltiplos sentidos e convocar o leitor a um papel ativo de interpretação.

No entanto, o universo de *O Assassinato do Comendador* é rico e multifacetado, apresentando ainda muitos outros aspectos que merecem aprofundamento em pesquisas futuras. Questões como a complexa relação do

protagonista com sua esposa, os significados simbólicos dos personagens Menshiki e Mariê, bem como as referências à obra "*Alice no País das Maravilhas*", são exemplos de temas que podem ampliar a compreensão da narrativa e sua dinâmica entre real e fantástico.

Assim, a análise aqui apresentada constitui uma contribuição inicial para o debate, enfatizando como o romance utiliza a ambiguidade do fantástico e a riqueza simbólica para construir uma obra aberta, na qual o leitor é desafiado a se envolver ativamente na construção do sentido. Dessa forma, Murakami não apenas narra uma história, mas propõe um espaço literário em que a criação artística, a memória e a identidade se entrelaçam em um jogo constante de interpretações.

Referências bibliográficas

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 8. ed. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2001.

FARIS, Wendy B. Scheherazade's Children. In: FARIS**,** Wendy B.; ZAMORA, Lois Parkinson (Org.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. 2. ed. Durham and London: Duke University Press, 1997. p. 163–190.

MENDES, Paula: s.v. Metáfora, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), Carlos Ceia (coord.), ISBN: 989-20-0088-9, disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora (acessado em 30.07.2025)

MOYLAN, T. *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination*. Classics edition ed. Oxford: Peter Lang, 2014.

MURAKAMI, Haruki. *O assassinato do comendador:* Ideias surgem. Tradução de Eunice Suenaga. 1. ed. São Paulo: Alfaguara, 2018. v. 1. (村上春樹 「*騎士団長殺し*」 *Kishi danchô koroshi*).

MURAKAMI, Haruki. *O assassinato do comendador*: A metáfora se move. Tradução de Eunice Suenaga. 1. ed. São Paulo: Alfaguara, 2019. v. 2.

NAPIER, Susan J. *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The subversion of modernity*. London and New York: Routledge, 1996.

STRECHER, M. C. Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. *Journal of Japanese Studies*, v. 25, n. 2, p. 263–298, 1999.

STRECHER, Matthew. *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

TODOROV, T. *The Fantastic: A structural approach to a literary genre*. Cleaveland (Ohio, USA) / London (UK): The Press of Case Western Reserve University, 1973.

AUTORES & AUTORAS



AMÓS COÊLHO DA SILVA



Graduado em Bacharel e Licenciado Letras Português Literatura pela Universidade Gama Filho (1974), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992). Atuou como professor titular na Universidade Gama Filho até 2006. Atualmente é professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com o vínculo de Professor Voluntário. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Latim, atuando principalmente nos seguintes temas: filologia e linguística; português-literatura, didática; latim; português, intertextualidade; texto clássico; modernidade, avaliação; projetos; bolsas-auxílio; lirismo; filosofia. Um dos projetos atuais de pesquisa é INSCRIÇÕES SEM FRONTEIRAS DO PORTAL DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA, atua na Pós-Graduação em Letras Stricto Sensu e Lato Sensu, do Instituto de Letras, da UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro e é o atual Presidente da Academia Brasileira de Filologia.

Brendo Marcio Cardoso Bezerra



É o responsável pela capa do presente livro. Possui graduação em Inglês – Literaturas pela Uerj, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Dedicou-se no período de sua graduação aos estudos de tradução atuando junto ao escritório Modelo de tradução Ana Cristina César, do instituto de Letras da Uerj. É aluno da Pós-graduação Lato Sensu em Tradução em Língua Inglesa.



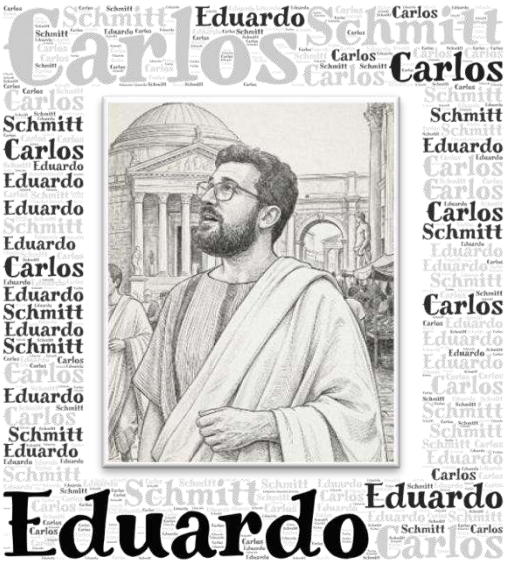
CARLINDA FRAGALE PATE NUÑEZ

Professora Titular de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 2018. Possui graduação em Português Literatura pela Universidade Santa Úrsula (1976), mestrado em Ciência da Literatura (1986) e doutorado (idem, 1991) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Freiburg (março 1996-julho 1997) sob a supervisão do Prof. Dr. Wolfgang Kullmann. Foi Coordenadora Geral do Programa de Pós-graduação em Letras nos anos de 2005 e 2006. Ocupou as coordenações do Doutorado em Literatura Comparada e do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, em gestões alternadas, entre 2002 e 2014. Foi supervisora dos estágios Sanduíche (PDSE) do PPG-Letras entre 2003 e 2016. Participa do Diretório de Pesquisa História da Literatura do CNPq, tendo sido subcoordenadora de 2009 a julho de 2012. Foi bolsista do CNPq no triênio 2009-2012 e foi Procientista com bolsa da FAPERJ de 2003 a 2018. Foi Professora Colaboradora da Tokyo University for Foreign Students, Japão (2016-2022). Participa do LEC-UFF (Laboratório de Estudos Clássicos da Universidade Federal da Rio de Janeiro) desde 2021. Escreveu Electra ou uma constelação de sentidos (2000) e organizou mais de uma dezena de livros acadêmicos.

CARLOS EDUARDO DA SILVA DOS SANTOS



Possui graduação em Letras (Português-Latim) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela mesma instituição (2023). Atualmente é professor adjunto de Língua e Literatura Latina da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pesquisador do grupo *ATRIVM* Espaço Interdisciplinar de Estudos na Antiguidade, e atua nas áreas de Letras, com ênfase em Línguas e Literaturas Clássicas, especialmente biografia antiga e historiografia latina. Desenvolve pesquisas sobre o *De Vita Caesarum*, de Suetônio, com foco na representação dos imperadores romanos e na tradição biográfica na Antiguidade.



CARLOS EDUARDO SCHMITT

Possui Graduação pelo Pontifício Ateneu Regina Apostolorum, em Filosofia, em Roma, Itália (2013), com intercâmbio no campus em Thornwood, Estados Unidos (2011–2012), sendo o diploma revalidado pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015). É Bacharel em Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2021). Ingressou no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da referida universidade em 2016, onde defendeu sua dissertação de mestrado, dedicada a uma tradução comentada inédita das *Orationes* I, II e III de Quinto Aurélio Símaco Eusébio (2018). Obteve o título de Doutor em Letras em 2023 pela Universidade de São Paulo, com tese centrada na obra *Psychomachia*, do poeta tardo-antigo Prudêncio, analisada sob a perspectiva de uma tentativa de legitimação literária da religião cristã. Possui experiência na Educação Básica e no Ensino Superior. Em 2013, atuou como orientador educacional e docente nos colégios bilíngues Oakhill School Pilar e Oakhill School CABA, na Argentina. No Ensino Superior, exerceu temporariamente o cargo de professor de Latim na UFRJ (2018–2019) e na UERJ (2019). Atualmente, é Professor Adjunto de Língua e Literatura Latinas no Departamento de Letras Clássicas e Orientais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

DULCILEIDE VIRGÍNIO DO NASCIMENTO BRAGA



Professora Titular de língua grega e literatura clássica na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui graduação em Letras Português-Grego pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura Clássica, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura clássica, literatura brasileira, técnica mágica, o feminino na Antiguidade, línguas grega e portuguesa.



ELISA COSTA BRANDÃO DE CARVALHO

É Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da Uerj, atuando como docente da graduação em Língua e Literatura Grega Clássica. Graduada em Português - Grego pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1993, possui Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas, com a dissertação (1998): *As Estações do Ano como Fator de Influência no Romance Pastorais - Dáfnis e Cloé* e a tese (2015): *Os Efésios: A Odisseia de Habrócomes e Antia pelo Mediterrâneo Oriental*. Em 2000, fez aperfeiçoamento em Língua Grega Moderna pela University Of Athens (2000). Integra o corpo docente do programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Sua linha de pesquisa está centrada no Período Helenístico e Romance Grego Antigo. Além da docência, participa do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional, que tem como principal objetivo divulgar as pesquisas recentes em Letras Clássicas. Faz orientação de alunos bolsistas e tem na pesquisa a base de todas as outras atividades e resulta em aulas de qualidade, bem como apresentações de trabalhos em congressos e artigos publicados. É coordenadora do Projeto de Extensão/UERJ: *Grécia em movimento*. Atualmente também é subchefe do Departamento LECO, do Instituto de Letras da Uerj.

ELISA FIGUEIRA DE SOUZA CORRÊA



Possui graduação em Português-Literaturas (2007) e em Português-Japonês (2012) ambas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestrado em Letras (2011) e doutorado em Estudos da Linguagem / Letras (2014) ambos pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É professora adjunta do Setor de Japonês, Departamento de Letras Clássicas e Orientais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é presidente da **Brasil Kyudo Kai**, a entidade que representa a prática e a regulação do Kyudo (tiro com arco tradicional japonês) no Brasil, sendo 4Dan.



ELISA MASSAE SASAKI

Possui Graduação em Ciências Sociais (1993), Mestrado em Sociologia (1998) e Doutorado em Ciências Sociais (2009) - todos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Migração, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura e política, migração internacional contemporânea, sociedade japonesa contemporânea, brasileiros no Japão, japoneses no Brasil, relação Brasil-Japão, identidade, etnicidade. Foi Professora Visitante na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (2010 a 2015), foi Professora Adjunta (2015 a 2024) e, atualmente, é Professora Associada de Língua e Cultura Japonesa na UERJ, atuando no ensino de Cultura, História e Sociedade Japonesa.

FRANCISCO DE ASSIS FLORÊNCIO



Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1996), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006). Atualmente é professor de língua portuguesa da Fundação de Apoio à Escola Técnica e professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Latina, atuando principalmente nos seguintes temas: latim renascentista e medieval. É coordenador do Projeto de Extensão *Mitologia também se conta* que tem como objetivo o ensino da Mitologia Greco-romana na escola Básica. Além dos monitores do projeto, também orienta alunos monitores de Língua Latina. É também coordenador da Pós-graduação Lato sensu em Língua Latina, na Uerj.



ISABEL ARCO VERDE SANTOS

Possui graduação em Letras (Português/Hebraico) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica pela Universidade de São Paulo (1999), defendendo dissertação sobre Provérbios 1-9, com foco no papel da mulher e doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ (2024), com o tema da tese "Os midrashim de Scliar: profetizando a ossos secos. Uma análise dos textos com temáticas bíblicas de Moacyr Scliar. É especialista em Estudos Bíblicos pela UFRJ (2003) e Língua Latina (2018). Atualmente é professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro com Dedicação Exclusiva. Coordena os projetos de extensão Hebraicando, com foco em estudos semitas e orientais e Liturgia e Arte da UERJ, com ênfase na arte e religiosidade e Poéticas de Cria, com ênfase nas manifestações artísticas marginais. Trabalhou por quase 10 anos na Universidade Estácio de Sá com Português Jurídico. Tem uma vida acadêmica intensa com orientação de alunos, trabalhos na administração e aulas na graduação, além da pesquisa, com diversos trabalhos publicados e organização de livros. Atualmente é Chefe do departamento LECO (línguas Clássicas e Orientais da Uerj). Desenvolve estudos na área do Hebraico Bíblico, tendo lecionado em diversos seminários teológicos.

JESSICA FRUTUOSO MELLO



Professora adjunta de Língua e Literatura Latinas no Departamento de Letras Clássicas e Orientais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É graduada em Letras, tendo licenciatura com habilitação em Português pela Universidade Federal de Alfenas e bacharelado em Tradução com habilitação em Latim pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Também é mestra e doutora em Estudos Literários, sendo o mestrado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Campus Araraquara, e o doutorado pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro dos grupos de pesquisa CirceA - Círculo de Estudos da Antiguidade (UFJF) e LIMES - Fronteiras interdisciplinares da Antiguidade e suas representações (UFES). É coordenadora do Projeto de Extensão *"'Tá' em latim... tem em português?: por um catálogo de traduções latim-português"*, vinculado ao Setor de Latim, do Departamento de Letras Clássicas e Orientais, do Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e está cadastrado junto ao Departamento de Extensão (DEPEXT), com vigência durante o biênio 2025-2027. O projeto não recebe financiamento, e nossos discentes são todos voluntários. Para quem quiser maiores informações, basta acessar o link do projeto: https://catalogolatimportugues.com/sobre-o-projeto/



LINA ÁUREA MOURA NOGUEIRA

É graduanda do curso de Português-Japonês da Universidade do estado do Rio de Janeiro e tem se envolvido de forma intensa em pesquisas e projetos do curso.

Tem interesse, em temas como: expressão de metáforas no cinema japonês e educação de língua portuguesa nas escolas de educação básica.

LUCIENE ;DE LIMA OLIVEIRA



Possui Graduação em Letras (Habilitação: Português-Grego) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Mestrado e Doutorado em Letras (Letras Clássicas / Linha de Pesquisa: Modos e Tons do Discurso Grego) pelo PPGLC da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Coordenadora do Setor de Grego. No decorrer de sua vida acadêmica/profissional, possui prêmios e menções honrosas. Tem experiência na área de Letras, atuando, principalmente, nos seguintes temas: grego clássico e koiné.



LUIZ FERNANDO DIAS PITA

Professor Adjunto de Língua Latina na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010). Possui também graduação em Letras (Português-Espanhol) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1999), Mestrado em Letras (Literaturas Hispânicas) pela Universidade Federal Fluminense (2000), Especialização em Língua Latina pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003); Mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006); Mestrado em Interlinguística e Esperantologia (Univ. Adam Mickiewicz, Poznán, Polônia, 2017). É membro da Academia Brasileira de Filologia, ocupando a cadeira nº 39, e da Academia de Esperanto. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Latina, Língua Espanhola, Literaturas Hispânicas, Interlinguística e Esperantologia.

Maria Ester Reis Martins

Mestra em Literatura pela Universidade de Estudos estrangeiros de Tóquio (TUFS). É graduada em Letras (bacharelado Português – Japonês) e licencianda e em Letras (Português – japonês, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj).





Marcio Luiz Moitinha Ribeiro

É graduado em Letras Português / Literaturas (1992), em Português / Latim (1993) e em Português/Grego (1999), formado pela (UERJ), Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Fez o Mestrado em 2006, em 2011, o Doutorado e em, 2014 concluiu seu Pós Doutorado, todos pela Universidade de São Paulo (USP). Leciona na UERJ Maracanã língua Latina, Literatura Latina e Prática de Ensino e Língua Latina na UERJ São Gonçalo. É Professor da Especialização em Língua Latina da UERJ, desde 2011, tendo já orientado inúmeros discentes da Pós.

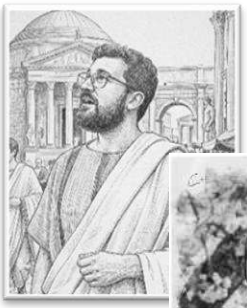
PEDRO IVO ZACCUR LEAL



É Professor adjunto de Língua e Literatura Latina da Uerj, (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Doutor em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Clássicas. Atualmente é coordenador do setor de latim e coordenador do LICOM/PLIC, , Projeto de extensão de Línguas para a Comunidade, vinculado ao Instituto de Letras da UERJ que oferece cursos de idiomas (alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, japonês, latim e grego bíblico) a preços acessíveis para a comunidade interna e externa, ministrados por estagiários da universidade.

















Reitora
Gulnar Azevedo e Silva

Vice-Reitor
Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

Pró-Reitoria de Ensino (PR1):
Antonio Soares da Silva

Pró-Reitoria de Pesquisa (PR2):
Elizabeth Fernandes de Macedo

Pró-Reitoria de Extensão (PR3):
Ana Maria de Almeida Santiago

Pró-Reitoria de Políticas e Assistências Estudantis (PR4):
Daniel Pinha Silva

Pró-Reitoria de Saúde (PR5):
Ronaldo Damião

Diretor do Centro de Educação e Humanidades
Roberto Rodriguez Dória

Direção do Instituto de Letras
Janaína Cardoso e
Rodrigo da Silva Campos

Chefia do Departamento de Letras Clássicas e Orientais
Isabel Arco Verde Santos e
Elisa Cista Brandão de Carvalho

Endereço para correspondência:
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Departamento de Letras Clássicas e Orientais - Instituto de Letras
R. São Francisco Xavier, 524. Campus Maracanã,
Pavilhão João Lira Filho, 11º andar, sala 11.026,
Bloco B. Rio de Janeiro - RJ
CEP 20.550-900
e-mail: departamentolecouerj@gmail.com

Livro composto pela fonte Posterama
Impresso p miolo em papel Pólen Natural 80 g/m²
Capa em papel Cartão Supremo 250 g/m²
Finalizado em abril de 2026 por 2R Print Gráfica



No princípio era a Palavra...

Palavra e movimento: expressões artísticas e manifestações estéticas
chega para ampliar nossos olhares e evidenciar essa fantástica simbiose cultural que nos une. A palavra é um pretexto e nunca estará sozinha. Estará sempre nos levando além...

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UERJ
75

ILE
INSTITUTO DE LETRAS | UERJ

DEPARTAMENTO LECO
ILE/UERJ

Pedro & João Editores
Pedrojoaoeditores.com.br

ISBN 978-65-265-2613-2
9 786526 526132