CRIPTOGRAFIAS DO SER

DECIFRA-ME OU DEVORO-TE

Isabel Arco Verde Santos
Elisa Costa Brandão de Carvalho
Elisa Figueira de Souza Corrêa
Francisco de Assis Florencio
Luciene de Lima Oliveira
Pedro Ivo Zaccur Leal
Organizadores



Pedro & João editores

CRIPTOGRAFIAS DO SER: DECIFRA-ME OU DEVORO-TE

Isabel Arco Verde Santos
Elisa Costa Brandão de Carvalho
Elisa Figueira de Souza Corrêa
Francisco de Assis Florencio
Luciene de Lima Oliveira
Pedro Ivo Zaccur Leal
Organizadores

Pedro & João
editores

CRIPTOGRAFIAS DO SER: DECIFRA-ME OU DEVORO-TE

Isabel Arco Verde Santos
Elisa Costa Brandão de Carvalho
Elisa Figueira de Souza Corrêa
Francisco de Assis Florêncio
Luciene de Lima Oliveira
Pedro Ivo Zaccur Leal
Organizadores

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, Elisa Costa Brandão de Carvalho, Elisa Figueira de Souza Corrêa, Francisco de Assis Florêncio, Luciene de Lima Oliveira, Pedro Ivo Zaccur Leal [Orgs.]

Criptografias do ser: decifra-me ou devoro-te. São Carlos: Pedro & João Editores, 2026. 335p. 16 x 23 cm.

ISBN 978-65-265-3373-4 [Impresso]
978-65-265-3374-1 [Digital]

DOI: 10.51795/9786526533741

1. Criptografias 2.Literatura Japonesa 3.Literatura latina 4. Imagem 5. Qumram 6.Gematria

CDD – 800

Capa: Brendo Marcio Cardoso Bezerra
Diagramação: Isabel Arco Verde Santos
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828
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
2026

SUMÁRIO

Introdução: O Enigma que nos move.....7

A exemplaridade do amor em Valério Máximo: tradução e comentários do trecho 4.6 dos Feitos e ditos memoráveis
Jéssica Frutuoso Mello..... 11

As cores nas *Bucólicas* de Virgílio: simbolismo e valores semânticos
Marcio Luiz Moitinha Ribeiro 31

Decifrando a Narrativa Suetoniana: Uma Análise Conversacional Na *Vita Galbae*
Carlos Eduardo da Silva dos Santos.....61

O haicai no contexto da tradução
Nivea Oura Martins 89

"Entre duras brigas, tenho ganas de afundar a terra nas águas de Yangtzé": leituras (ir)responsáveis dos textos de Kaneko Fumiko
Felipe Chaves Gonçalves Pinto..... 103

Estudo comparativo entre a paraphrasis Psalmi CXXVIII de autoria de Marco Antônio Flamínio e o texto da Vulgata Clementina
Francisco de Assis Florencio.....161

Do texto à imagem: As representações apocalípticas na tradição ortodoxa grega
Aline Fernandes Barbosa e Carlos Eduardo Schmitt. 173

Ler os sinais da alma: a paciência e a ira na *Psychomachia* de Prudêncio
Carlos Eduardo Schmitt.....191

O enigma das Cavernas de Qumran: Decifrando os manuscritos do Mar Morto

Clarisse Ferreira da Silva 217

A Cifra e o Infinito: Dos Memes ao *Pardes* – a Palavra Disfarçada em Número249

Isabel Arco Verde Santos 249

Autoras e Autores..... 315

Introdução

O Enigma que nos Move

Conhecer não é acumular respostas prontas. Se fosse assim, a memória bastaria e o Google teria resolvido todas as nossas crises existenciais.

O verdadeiro conhecimento nasce de um lugar muito mais desconfortável: o espanto, a dúvida e aquela sensação incômoda de olhar para o desconhecido e perceber que as certezas que carregávamos já não dão conta do recado.

A figura mítica da Esfinge ilustra bem esse limite. Ela não é apenas um monstro de pedra em uma história antiga; ela representa o problema que não conseguimos resolver, o sintoma que a psicologia tenta mapear, o paradoxo que trava a filosofia ou o nó que aperta o peito na calada da noite. Diante desse bloqueio, a passividade é um erro fatal. Quem se recusa a encarar as próprias dúvidas ou terceiriza a capacidade de pensar acaba engolido — pela repetição automática, pelo dogma ou pela alienação de uma vida morna.

Este livro, *Criptografias do Ser*, nasce justamente dessa provocação. Reunimos aqui ensaios e reflexões que, cada um à sua maneira, tentam decifrar os códigos que nos cercam. É uma busca que vai além do ganho intelectual. Entendemos o ato de aprender como uma estratégia de sobrevivência e de libertação, algo que começa no indivíduo, mas que ganha força de verdade quando transforma o coletivo. Quando começamos a ler e compreender a gramática da ciência, da linguagem ou

da nossa própria mente, o medo do incerto perde o poder sobre nós. O monstro só assusta enquanto permanece indecifrável.

Mas há um aviso importante que acompanha esta jornada. Decifrar um enigma não nos torna donos do mundo. O perigo real começa no instante seguinte à vitória, quando o intelecto se torna soberbo e passamos a acreditar que a razão técnica pode explicar e controlar tudo. A arrogância do saber é a forma mais rápida de nos cegar para as nossas próprias sombras.

Que as páginas a seguir sirvam não como verdades absolutas, mas como ferramentas para o debate, para o desassossego e, acima de tudo, para o pensamento livre.



A exemplaridade do amor em Valério Máximo: tradução e comentários do trecho 4.6 dos Feitos e ditos memoráveis

Jéssica Frutuoso Mello

Introdução

A definição de conceitos abstratos pode ser um certo desafio. Se considerarmos o amor, tema deste texto, seria necessário ter em mente critérios como contexto, momento histórico, em relação a que, entre tantos outros elementos possíveis. Aqui, um de nossos parâmetros principais será a quem se pergunta.

Cícero, nas *Discussões tusculanas*[1] (4.75-6), por exemplo, apresenta:

> [...] [d]e fato, de todas as perturbações da alma, não há, sem dúvida, alguma mais violenta [do que o amor], de modo que, mesmo que não a queiras repreender em si mesma, refiro-me aos estupros, às depravações, aos adultérios e, por fim, aos incestos; o opróbrio de todos é condenável. Ainda que omitas esses, a própria perturbação da mente pelo amor é, intrinsicamente, funesta. [...] A quem essa inconstância e essa volubilidade da mente não deteriam por seu próprio desatino? Também é preciso demonstrar que, disso que é apontado em toda a perturbação, não há algo que não seja conjectural, que

[1] Todas as traduções são de minha responsabilidade, a menos que indique o contrário. Para as obras antigas, utiliza-se as abreviações presentes no *Oxford Latin Dictionary* (Glare, 1968), como é corrente na área.

> não seja suscetível ao juízo, que não seja voluntário. E, de fato, se o amor fosse natural, todos amariam, também sempre amariam e ainda amariam igualmente, e o pudor não deteria um, a reflexão, outro, e a saciedade, outro. [...][2].

Nesse contexto, o amor não é um sentimento positivo, o que faz sentido quando se observa sua representação em comédias, como o *Eunuco*, de Terêncio, – utilizadas por Cícero como exemplo – ou em tragédias, como a *Medeia*, de Eurípides e de Sêneca. Talvez alguém possa nos acusar de que a pergunta foi feita a alguém "que jogo de cintura já não tem"[3], mas, mesmo que se buscasse uma definição de acordo com um dos líricos, como Catulo ou Ovídio, interligados por um complexo jogo de *imitatio*, as respostas poderiam ter alguma similaridade, mas, provavelmente, não uma exata correspondência: dentro de sua obra, os amores de Catulo, por exemplo, variam conforme o poema e o objeto amado.

Com a dificuldade de se definir determinados conceitos abstratos, mas dada a importância de algum entendimento a seu respeito para uma conduta considerada mais adequada na sociedade, os romanos, como os gregos, recorriam a um dispositivo retórico: os *exempla*. Autores antigos, como Cícero

---

[2] [...] *omnibus enim ex animi perturbationibus est profecto nulla uehementior, ut, si iam ipsa illa accusare nolis, stupra dico et corruptelas et adulteria, incesta denique, quorum omnium accusabilis est turpitudo, – sed ut haec omittas, perturbatio ipsa mentis in amore foeda per se est.* [...] *haec inconstantia mutabilitasque mentis quem non ipsa prauitate deterreat? est etiam illud, quod in omni perturbatione dicitur, demonstrandum, nullam esse nisi opinabilem, nisi iudicio susceptam, nisi uoluntariam. Etenim si naturalis amor esset, et amarent omnes et semper amarent et idem amarent, neque alium pudor, alium cogitatio, alium satietas deterreret.*

[3] Cf. tradução de João Angelo Oliva Neto para o verso 11 do *carmen* 16 de Catulo: *qui duros nequeunt mouere lumbos*.

(*Orat.* 120) e Quintiliano (*Inst.* 5.11.6), vão destacar seu uso no contexto dos discursos, quando podem ser utilizados para o deleite do ouvinte e para emprestar credibilidade e autoridade ao que está sendo exposto. Para além desse uso específico, os *exempla* têm uma importância cultural mais ampla:

> [o]s *exempla* romanos inspiram e ensinam ao evocar uma resposta emocional, muitas vezes usando a admiração e o horror para captar o aprendiz; eles encorajam as pessoas a se compararem com os outros e insinuam um desejo de competir e emular os outros para atingir as qualidades de excelência que elas veem manifestas nesses indivíduos, dando-lhes uma ideia de que há a possibilidade de realização ao permitir a elas um entendimento da virtude em abstrato e ao facilitar o teste e a exploração de ideias e pressupostos éticos[4] (Langlands, 2018, p. 8).

Rebecca Langlands (2018) também destaca que, normalmente, a narrativa de um *exemplum* é curta, e há a caracterização de uma personagem que pode ser um indivíduo ou um grupo e que contém em si os elementos a serem observados, comumente ligados à execução de uma ação grandiosa que prevê o bem da comunidade acima da individualidade e que permite ao leitor perceber como a ação individual pode alterar o rumo da história (Langlands, 2018, p. 29-33 e 42-3).

[4] "Roman *exempla* inspire and teach by evoking an emotional response, often using wonder and horror to hook the learner; they encourage people to compare themselves to others, and they instill a desire to compete and to emulate others so as to attain the qualities of excellence that they see manifested in these individuals, by giving them a sense of the possibility of this attainment, by enabling them to gain an understanding of virtue in the abstract and by facilitating the testing and exploration of ethical ideas and assumptions".

A efetividade de um *exemplum* depende em larga medida do senso crítico de seu receptor que o analisará a partir de uma sensibilidade situacional (Langlands, 2018, p. 126), levando em conta aspectos específicos como o contexto em que a ação torna-se necessária e as condições daquele que a realizará. Consideremos as situações de Leônidas, rei de Esparta, e de Codro, rei de Atenas, conforme narradas em Justino (2.6.16-21 e 2.11.1): ambos recebem oráculos de que ou eles ou seus reinos sobreviveriam. Diante disso, enquanto o primeiro tem uma morte em campo de batalha, banhado em sangue, após dispensar a maior parte de seu exército para que houvesse o menor dano a seu reino, para o segundo, garantir a manutenção de Atenas é ser morto por um soldado que nem sabia quem estava matando: Codro ingressa no acampamento inimigo em segredo, vestido de andrajos, e consegue que um inimigo o mate como represália por lhe ter ferido com uma foice. Os dois *exempla* têm a proposta de que há uma personagem central que coloca o bem da comunidade acima de seu próprio bem-estar devido à mesma demanda – é necessário que o rei morra para que o reino conserve-se –, mas as diferenças de condições dessas personagens farão com que atinjam seu objetivo por vias diversas. Assim, um *exemplum* não se configura pela mera reprodução de uma ação anterior: espera-se esse tipo posicionamento criativo daquele que observa o *exemplum*.

Tendo essas questões em mente, passemos ao autor foco deste texto: Valério Máximo.

Sobre o autor e sua obra

Valério Máximo pertence à virada de era, tendo vivido o período de transição entre o governo de Augusto e Tibério (Citroni, 2006, p. 680). Sabemos muito pouco a seu respeito, sendo a principal fonte de informações a sua única obra – os *Nove livros de Feitos e ditos memoráveis* (*Factorum et dictorum memorabilium libri IX*). Dedicada a Tibério, é uma espécie de antologia como explica o próprio autor em seu prefácio:

> [t]endo-os escolhido a partir de autores ilustres, decidi catalogar os feitos e também os ditos da urbe romana e das gentes estrangeiras dignos de serem lembrados – os quais estavam espalhados em outras obras muito extensas – para que possam ser conhecidos rapidamente, e o trabalho de uma longa procura não seja necessário aos que desejam instruir-se[5] (V. Max. 1.*pr.*).

Valério recolhe mais de 900 *exempla*, que são organizados em uma lista de vícios, virtudes e elementos a eles ligados, abrangendo temas como a coragem (*de fortitudine*), a paciência (*de patientia*) e o ócio (*de otio*). Normalmente, tem-se uma breve reflexão sobre esses conceitos abstratos, seguida por narrações, não muito detalhadas, dos feitos que os ilustram. Há, primeiro, aqueles desempenhados por romanos e, depois, por estrangeiros, embora nem todas as subdivisões tenham os últimos. Nota-se que, muitas vezes, o narrador julga explicitamente os feitos abordados.

[5] *Vrbis Romae exterarumque gentium facta simul ac dicta memoratu digna, quae apud alios latius diffusa sunt quam ut breuiter cognosci possint, ab illustribus electa auctoribus digerere constitui, ut documenta sumere uolentibus longae inquisitionis labor absit.*

Até o momento, a disponibilidade dos *Feitos e ditos memoráveis* em língua portuguesa tem-se dado de modo fragmentário, e a presente proposta vem somar-se a esses esforços, tendo sido escolhida, nesta ocasião, a seção 4.6. A escolha foi motivada pela temática de um evento, mas condições adversas impediram sua apresentação à época, de modo que a trazemos para cá. A tradução é entrecortada por comentários sobre o conteúdo abordado nos *exempla*, e se acrescentaram notas de rodapé com informações adicionais sobre as personagens; sua ausência indica que não foi possível encontrar mais sobre elas para além do que consta em Valério. O autor costuma construir longas sentenças que, a meu ver, por vezes se tornam tortuosas em português. Em virtude disso, embora busque-se preservar algo do estranhamento (Berman, 2007 [1985]) de um texto produzido há 20 séculos e em uma cultura diversa da nossa, também utilizei pontuação e pronomes com alguma generosidade.

Como texto de partida, há o da edição de David Shackleton Bailey (Valerius Maximus, 2000). Sua tradução para o inglês e suas notas, e as de Santiago López Moreda, Maria Luisa Harto Trujillo e Joaquín Villalba Alvarez (Valerio Máximo, 2003) para o espanhol, as de Pierre Constant (Valère Maxime, 1935) para o francês, e de João Batista Toledo Prado (Valério Máximo, 1999) muito contribuíram para o que aqui se lê.

Ardente e arrebatado amor

No contexto descrito acima, o amor está localizado no capítulo 6 do livro 4, entre a modéstia (*de uerecundia*) e a

amizade (*de amicitia*), e trata-se, conforme seu subtítulo[6], do amor conjugal (*de amore coniugale*). Vejamos sua definição:

[4.6.praef.] *A placido et leni adfectu ad aeque honestum uerum aliquanto ardentiorem et concitatiorem pergam, legitimique amoris quasi quasdam imagines non sine maxima ueneratione contemplandas lectoris oculis subiciam, ualenter inter coniuges stabilitae fidei opera percurrens, ardua imitatu ceterum cognosci utilia, quia excellentissima animaduertenti ne mediocria quidem praestare rubori oportet esse.*	[4.6.*praef.*] De um plácido e agradável sentimento [*uerecundia*], passo a um igualmente honesto, mas, em verdade, um tanto mais ardente e arrebatado. E exporei certas imagens de legítimo amor para serem contempladas, não sem a máxima veneração, pelos olhos do leitor, percorrendo trabalhos de lealdade fortemente firmada entre cônjuges – difíceis de serem imitados, mas úteis de serem do conhecimento dos outros, porque, tendo observado (trabalhos) tão excelentes, seria preciso ruborizar ao não se prestar, ao menos, a uns medianos.

Há, ao todo, oito histórias na seção: cinco romanas (Tibério Semprônio Graco, Pláucio Númida. Marco Pláucio, Júlia, filha de César, e Pórcia) e três estrangeiras (Artemísia, Hipsicratea e as esposas dos mínias). Destas, as romanas terminam quatro em suicídio, e uma, em aborto espontâneo, enquanto nas estrangeiras temos uma esposa que bebe as cinzas de seu marido, uma que acompanha o seu na guerra e no exílio, e outras que trocam de lugar com os seus na prisão, sem que fique explícito, na letra do texto, seu destino final. Vejamos:

[6] Note-se, todavia, que os subtítulos fazem parte da tradição dos manuscritos, mas não teriam sido atribuídos por Valério (Briscoe, 2019, p. 28).

[4.6.1] *Ti. Gracchus anguibus domi suae mare <et> femina apprehensis, certior factus ab aruspice mare dimisso uxori eius, femina ipsi celerem obitum instare, salutarem coniugi potius quam sibi partem augurii secutus, marem necari, feminam dimitti iussit, sustinuitque in conspectu suo se ipsum interitu serpentis occidi. itaque Corneliam nescio utrum feliciorem dixerim quod talem uirum habuerit an miseriorem quod amiserit. o te, Thessaliae rex Admete, crudelis et duri facti crimine sub magno iudice <posteritate> damnatum, qui coniugis tuae fata pro tuis permutari passus es, eaque, ne tu exstinguerere, uoluntario obitu consumpta lucem intueri potuisti! et certe parentum prius indulgentiam temptaueras!*

[4.6.1] Tendo sido encontradas em sua casa cobras, um macho e uma fêmea, Ti. Graco[7] foi informado por um arúspice que, se o macho fosse solto, o falecimento de sua esposa seria eminente; se a fêmea, o dele próprio. Seguindo a parte do augúrio favorável à esposa em detrimento de si próprio, ordenou que matassem o macho e soltassem a fêmea, e esperou ser morto ele próprio pela destruição da serpente à sua frente. E, assim, não sei dizer se Cornélia[8] foi mais feliz ao ter tal marido ou mais digna de pena ao perdê-lo. Ó, tu, Admeto[9], rei da Tessália, condenado, na posteridade, por um grande juiz por um crime cruel e inclemente, tu permitiste que o destino de tua esposa fosse trocado pelo teu, e, para que tu não fosses extinto, tendo sido ela consumida em um falecimento voluntário, pudeste contemplar a luz! E antes tentaras ainda a indulgência de seus pais!

---

[7] Tibério Semprônio Graco é pai dos irmãos Graco. Foi cônsul em 177 e 163 e morreu em 154 AEC.

[8] Cornélia Africana era mãe dos irmãos Graco e filha de Cipião Africano. Normalmente é apresentada como *exemplum* de matrona, cf. demonstra o próprio Valério na abertura de 4.4.

[9] Rei da Tessália, teve a oportunidade de se furtar da morte se alguém morresse em seu lugar. Alceste, sua esposa, aceita se sacrificar, mas Hércules vai buscá-la no Submundo. Pode-se ler a respeito na tragédia *Alceste*, de Eurípides, por exemplo.

Este *exemplum* teria grande efetividade didática, já que, segundo Langlands (2018, p. 125), os romanos tendem a chamar a atenção para a virtude, o vício que seria seu extremo oposto e aquilo que se localiza entre um ponto e outro, de modo a promover uma reflexão ética. Temos então a ideia de duas pessoas – Tibério Graco e Admeto – que colocados em situações análogas têm, um, uma atitude de virtude, outro de vício, sendo que a virtude liga-se à ideia de se colocar o próprio bem-estar abaixo daquilo que é considerado necessário. Note-se que, embora Alceste, esposa de Admeto, coloque a vida de seu marido acima da sua, seu nome, contudo, não é mencionado na passagem.

Passemos aos próximos *exempla* que tratam de histórias semelhantes, como aponta o narrador, pois tratam de maridos que buscam a morte após a perda de suas esposas:

[4.6.2] *Vilior Graccho iniquae Fortunae uictima, quamuis senatorii uir ordinis, C. Plautius Numida, sed in consimili amore par exemplum: morte enim uxoris audita doloris inpotens, pectus suum gladio percussit. interuentu deinde domesticorum inceptum exsequi prohibitus colligatusque, ut primum occasio data est, scissis fasceis ac uulnere diuulso constanti dextra spiritum luctus acerbitate permixtum ex ipsis praecordiis et uisceribus hausit, tam uiolenta morte testatus*	[4.6.2] Sem ter o valor de Graco, mesmo que fosse um homem da ordem senatorial, C. Pláucio Númida[10] foi vítima da desfavorável Fortuna, porém é um exemplo parelho de um amor similar: de fato, tendo ouvido sobre a morte de sua esposa, impotente diante da dor, atravessou seu peito com sua espada. Então, proibido de levar sua tentativa a cabo pelos parentes e enfaixado, quando lhe foi dada a primeira oportunidade, cortadas as faixas e aberta a ferida, arrancou seu

[10] Teria sido senador em 100 AEC.

quantum maritalis flammae illo pectore clausum habuisset.

espírito turbado pela aflição do luto de dentro de seu próprio coração e de suas vísceras, com firme destra. Com uma morte tão violenta, testemunhou quão guardada estava a flama marital em seu peito.

[4.6.3] *Eiusdem ut nominis ita amoris quoque M. Plautius: nam cum imperio senatus classem sociorum sexaginta nauium in Asiam reduceret Tarentumque appulisset, atque ibi uxor eius Orestilla, quae illuc eum prosecuta fuerat, morbo pressa decessisset, funerata ea et in rogum imposita inter officium unguendi et osculandi stricto ferro incubuit. quem amici, sicut erat, togatum et calceatum corpori coniugis iunxerunt, ac deinde subiectis facibus utrumque una cremauerunt. quorum ibi factum sepulcrum est – Tarenti etiam nunc conspicitur –, quod uocatur* τῶν δύο φιλούντων*. nec dubito quin, si quis modo exstinctis sensus inest, Plautius et Orestilla fati consortione gestientes uultus tenebris intulerint. saneque, ubi idem et maximus et honestissimus amor est,*

[4.6.3] M. Pláucio[11], tinha o mesmo nome que ele, assim como o amor: de fato, quando, por um mandado do Senado, reconduzia à Ásia uma tropa de aliados em 60 naus e se aproximava de Tarento, sua esposa Orestila, que o acompanhara até aquele lugar, morreu ali, acometida por uma doença. Tendo-lhe dado as honras fúnebres e a deitado em uma pira, em meio aos rituais de a perfumar e a beijar, atirou-se sobre a espada. Seus amigos uniram-no como ele estava, togado e calçado, ao corpo da esposa e, então, depositadas as tochas, cremaram uma e outro. Fez-se, ali, um sepulcro para eles – que ainda agora é visto de Tarento –, a que chamaram de *tôn dýo philoýntōn* (Dos dois amantes). E não duvido que, se, de algum modo, os mortos mantêm a razão, Pláucio e Orestila dirigiram-se para as trevas com os rostos contentes pela união de seu destino. E, certamente, quando um amor parelho é tão forte e tão

[11] Não é possível precisar quem este Marco seria, embora tenham ocorrido tentativas de o identificar como Marco Pláucio Hipseu, que teria exercido o consulado em 125 AEC (Broughton, 1952, p. 465).

aliquanto praestat morte iungi quam distrahi uita.	honesto, é um tanto melhor estar unido pela morte do que separado pela vida.

Já as mulheres romanas destacam-se enquanto agentes nas figuras de Júlia e Pórcia, estando ambas ligadas aos papéis esperados de seu gênero dentro da sociedade em que estavam inseridas, ou seja, de mãe e de esposa. A primeira sofre um aborto devido a um susto:

[4.6.4] *Consimilis adfectus Iuliae, C. Caesaris filiae, adnotatus est. quae, cum aediliciis comitiis Pompei Magni coniugis sui uestem cruore respersam e campo domum relatam uidisset, territa metu ne qua ei uis esset allata, exanimis concidit, partumque, quem utero conceptum habebat, subita animi consternatione et graui dolore corporis eicere coacta est, magno quidem cum totius terrarum orbis detrimento, cuius tranquillitas tot ciuilium bellorum truculentissimo furore perturbata non esset, si Caesaris et Pompeii concordia communis sanguinis uinculo constricta mansisset.*	[4.6.4] Afeição similar foi notada em Júlia, a filha de C. César. Ela, quando, durante a eleição dos magistrados, viu a veste de seu esposo, Pompeio Magno, ser levada, encharcada de sangue, do campo à casa, tomada de terror, com medo de que alguma violência houvesse sido usada contra ele, caiu desmaiada e, pela súbita perturbação de seu ânimo e pela grave dor de seu corpo, foi forçada a abortar aquele que trazia no útero, em um grande prejuízo para todo o orbe terrestre, cuja tranquilidade não teria sido perturbada pelo furor tão agressivo de tantas guerras civis, se César e Pompeio tivessem mantido a concórdia atada pelo vínculo do sangue comum.

Esse evento teria ocorrido em 55 AEC, e o sangue das vestes não era de Pompeio, de fato. Júlia falece no ano seguinte, ao dar à luz um outro filho, que segue a mãe em seu destino pouco depois. Mesmo assim, esse é o único *exemplum* romano que não termina com a morte de ambos, mesmo que o acontecido se dê pela suspeita de que Pompeio fora ferido.

Passemos a Pórcia. Esta aparece inicialmente em outra seção – o que não é incomum –, quando Valério trata da coragem (*de fortitudine*). Vejamos:

[3.2.15] *Cuius filia minime muliebris animi. quae, cum Bruti uiri sui consilium, quod de interficiendo ceperat Caesare ea nocte quam dies taeterrimi facti secutus est cognosset, egresso cubiculum Bruto cultellum tonsorium quasi unguium resecandorum causa poposcit, eoque uelut forte elapso se uulnerauit. clamore deinde ancillarum in cubiculum reuocatus, Brutus obiurgare eam coepit, quod tonsoris praeripuisset officium. cui secreto Porcia 'non est hoc' inquit 'temerarium factum meum, sed in tali statu nostro amoris mei erga te certissimum indicium: experiri enim uolui, si*

[3.2.15] A filha[12] dele [de Catão[13]] teve um ânimo de modo algum feminino. Ao saber do plano que se apossara de Bruto, seu marido, para matar César, naquela noite que antecedeu ao dia de um feito tão hediondo, tendo Bruto entrado no quarto dele, ela pediu uma navalha de barbear como se para cortar as unhas e, tendo-a derrubado como se por acaso, se feriu. Bruto, chamado de volta do quarto pelo clamor das escravizadas, começou a repreendê-la por ter tomado o trabalho de um barbeiro. Pórcia diz-lhe em segredo: "Isto não foi um feito acidental meu, mas, nesta nossa situação, um indício mais certo do meu amor por ti: de

[12] Pórcia casa-se com Bruto após a morte de seu primeiro marido, Marco Bíbulo. Atualmente, a data de seu suicídio é tema de debate, mas, na versão de Valério, teria ocorrido em 42 AEC.

[13] Marco Pórcio Catão Uticense ou Catão, o Jovem, mata-se em 46 AEC após a derrota das forças lideradas por Metelo Cipião na Batalha de Tapso.

tibi propositum parum ex sententia cessisset, quam aequo animo me ferro essem interemptura'.	fato, desejei experimentar, caso o teu propósito não aconteça conforme o teu objetivo, como, com igual ânimo, me matarei com uma espada".

Assim, já ao abordar a coragem, fala-se do amor de Pórcia por seu marido, estando disposta a morrer ao lado dele se e quando necessário. Além disso, ela escolhe uma forma de suicídio vista como de prestígio e, logo, masculina (Langlands, 2006, p. 183-4).

De volta à seção sobre o amor, sua própria previsão se concretiza, e Pórcia busca seguir o que dissera a Bruto, mas se vê sem acesso a uma espada:

[4.6.5] *Tuos quoque castissimos ignes, Porcia M. Catonis filia, cuncta saecula debita admiratione prosequentur. quae cum apud Philippos uictum et interemptum uirum tuum Brutum cognosses, quia ferrum non dabatur, ardentes ore carbones haurire non dubitasti, muliebri spiritu uirilem patris exitum imitata. sed nescio an hoc fortius, quod ille usitato, tu nouo genere mortis absumpta es.*	[4.6.5] Do mesmo modo, todos os séculos celebrarão, com a devida admiração, as tuas castíssimas chamas, Pórcia, filha de M. Catão. Ao saber que teu marido, Bruto, fora vencido e morto em Filipos, porque não lhe era dada uma espada, não vacilaste em engolir brasas ardentes, tendo imitado, com teu espírito feminino, o fim viril de teu pai. Porém, não sei se este tipo de morte não seria mais corajoso, pois tu foste consumida por um novo; ele, por um usual.

Langlands (2018) destaca esta história como um exemplo de interpretação criativa frente a um modelo: Pórcia emula seu pai, mas é criativa na forma escolhida para sua morte, o que é elogiado pelo narrador. Assim, essas reações não parecem ser consideradas excessivas. Por fim, há os episódios estrangeiros.

A primeira história é a de Artemísia II, que teria reinado em meados do século IV AEC, e de Mausolo, que era, além de marido, seu irmão. A construção a que se faz referência na passagem é o Mausoléu de Halicarnasso, e, a partir do nome do rei e de seu monumento, construções fúnebres são conhecidas até hoje como "mausoléus" (Nascentes, 1955, p. 322), de modo que há, para nós, falantes de português, um elemento etimológico no *exemplum*:

[4.6.*ext*.1] *Sunt et alienigeni amores iusti obscuritate ignorantiae non obruti, e quibus paucos attigisse satis erit. gentis Cariae regina Artemisia uirum suum Mausolum fato absumptum quantopere desideraverit leue est post conquisitorum omnis generis honorum monumentique usque ad septem miracula prouecti magnificentiam argumentari: quid enim aut eos colligas aut de illo inclito tumulto loquare, cum ipsa Mausoli uiuum ac spirans sepulcrum fieri concupierit eorum testimonio qui illam exstincti ossa potioni aspersa bibisse tradunt?*

[4.6.*ext*.1] Há também os justos amores estrangeiros que não foram tragados pela obscuridade da ignorância, dos quais será proveitoso mencionar uns poucos. Seria facilmente comprovado até que ponto a rainha da gente da Cária, Artemísia, teria sentido a falta de seu marido, Mausolo, tomado pelo destino, após a grandeza de todos os tipos de honras acumuladas e do monumento colocado até entre as sete maravilhas: com efeito, para que listar aqueles ou falar sobre este ínclito túmulo, quando o testemunho deles transmite que ela própria ambicionava tornar-se um sepulcro vivo e respirante para Mausolo, pois teria bebido os ossos do falecido salpicados em uma poção?

Ao contrário do que acontece com as histórias romanas, Artemísia não busca sua própria morte, mantendo-se unida ao objeto de seu amor de modo, sem dúvidas, criativo e honrando sua memória via uma das maravilhas do mundo antigo, tal como o Taj Mahal no mundo moderno.

Sigamos para os últimos dois *exempla*. No primeiro, temos Hipsicratea, rainha do Ponto e esposa de Mitrídates VI, Eupator, na virada para o século I AEC. Ela teria lutado a seu lado na Terceira Guerra Mitridática e posteriormente se exilado a seu lado, reduzindo, desse modo, as dificuldades enfrentadas por seu marido.

[4.6.*ext*.2] *Hypsicratea quoque regina Mithridatem coniugem suum effusis caritatis habenis amauit, propter quem praecipuum formae suae decorem in habitum uirilem conuertere uoluptatis loco habuit: tonsis enim capillis equo se et armis adsuefecit, quo facilius laboribus et periculis eius interesset. quin etiam uictum a Cn. Pompeio per efferatas gentes fugientem animo pariter et corpore infatigabili secuta est. cuius tanta fides asperarum atque difficilium rerum Mithridati maximum solacium et iucundissimum lenimentum fuit: cum domo enim et penatibus*

[4.6.*ext*.2] Do mesmo modo, a rainha Hipsicratea amou seu esposo Mitrídates com um afeto sem freios, por quem teria, primeiro, mudado o ornamento próprio da voluptuosidade de sua figura em um hábito masculino: com efeito, cortado seu cabelo, treinava a cavalo e no exército para que cumprisse com mais facilidade os trabalhos e os perigos dele. Ademais, vencido por Cn. Pompeio[14], também o seguiu, fugindo, através das gentes ferozes, com igual ânimo e corpo infatigável. Tamanha a sua lealdade que foi o maior alívio e o lenitivo mais agradável para as circunstâncias mais duras e mais difíceis de

[14] Pompeio derrota-o na Batalha do rio Lico, em 66 AEC, e Mitrídates refugia-se na Armênia, reino de Tigranes II, o Grande.

uagari se credidit, uxore simul exulante.	Mitrídates: com efeito, exilando-se com a esposa, parecia-lhe, como em casa, vagar também com os penates.

Já o segundo concerne aos mínias, descendentes dos argonautas. O narrador chama a atenção para a Lacedemônia, e é possível que se considere que as mulheres que são agentes no *exemplum* sejam espartanas – há, ao menos, uma marcação clara de que elas seriam de *inlustris sanguinis* –, já que os mínias ali se estabelecem como suplicantes, mas há uma clara divisão entre a cidade que os acolhe e os mínias, que se mostram como hóspedes ingratos ao tentar ocupar o poder. Além disso, os homens parecem facilmente, apesar de sua falta, trocar de lugar com suas esposas para evitar a própria morte. Valério não explicita o que aconteceria com elas, mas podemos imaginar. É necessário então o senso crítico do leitor para que se considere o peso da pergunta inserida ao final do trecho:

[4.6.*ext*.3] *Verum quid Asiam, quid barbariae inmensas solitudines, quid latebras Pontici sinus scrutor, cum splendidissimum totius Graeciae decus Lacedaemon praecipuum uxoriae fidei specimen nostris ostentet oculis, plurimis et maximis patriae suae laudibus admiratione facti conparandum?*	[4.6.*ext*.3] Na verdade, para que explorar a Ásia, as imensas solidões da barbárie, os recônditos sinuosos do Ponto, quando a Lacedemônia, adorno tão esplendoroso de toda a Grécia, oferta a nossos olhos, primeiro, uma amostra da tamanha lealdade de uma esposa, sendo sua admiração comparável aos louvores dos tão numerosos e tão grandes feitos de sua pátria?
Minyae, quorum origo ex inclyto sociorum Iasonis numero Lemniorum in insula concepta	Os mínias, cuja origem parte do grupo ilustre dos companheiros de Jasão que,

per aliquot saeculorum uices stabili in sede manserat, a Pelasgicis expulsi armis, alienae opis indigentes excelsa Taygetorum montium iuga supplices occupauerunt. quos Spartana ciuitas respectu Tyndaridarum – namque in illo nobilis famae nauigio destinatum sideribus par fratrum fulserat – deductos inde legibus commodisque suis inmiscuit. sed hoc tantum beneficium in iniuriam bene meritae urbis, regnum adfectantes uerterunt. igitur publicae custodiae inclusi capitali adseruabantur supplicio. quod cum uetere instituto Lacedaemoniorum nocturno tempore passuri essent, coniuges eorum illustris ibi sanguinis, uelut adlocuturae perituros uiros impetrato a custodibus aditu carcerem intrauerunt, commutataque ueste per simulationem doloris uelatis capitibus eos abire passae sunt. hoc loco quid aliud adiecerim quam dignas fuisse quibus Minyae nuberent?

estabelecido na ilha dos lêmnios, permanecera naquela moradia estável com a passagem dos séculos, tendo sido expulsos pelas armas dos pelasgos, necessitados de recursos externos, ocuparam, como suplicantes, o cume do monte Taigeto. A cidade espartana, em respeito aos tindáridas – de fato, distinguiu-se, naquela nau de nobre fama, o par de irmãos destinado às estrelas[15] –, incorporou os desterrados, desde então, em suas leis e em seus bens. Porém, verteram esse tamanho benefício em uma injúria ao aspirar ao trono da urbe que lhes serviu em benefício. Portanto, foram mantidos sob vigia, aprisionados em cadeia pública até a pena capital. Como seriam executados durante a noite conforme a prática antiga dos lacedemônios, as esposas deles, de ilustre sangue, tendo conseguido dos guardas o acesso àquele lugar, entraram no cárcere como se para conversar com seus maridos

[15] A nau é Argo, e os irmãos, Cástor e Pólux. Ambos estiveram entre os argonautas e, após a morte, são transformados em constelação, guiando os navegantes. A ligação explorada na passagem se dá pelo fato de que Tíndaro era rei de Esparta e pai de Cástor. Pólux era filho de Júpiter, mas também foi criado pelo rei junto a suas irmãs, Helena e Clitemnestra.

> que iam perecer, e, tendo véus cobrindo suas cabeças devido à simulação de dor, trocada a veste com eles, permitiram que fugissem. O que mais eu teria a acrescentar a esta passagem além de que foram dignas de serem casadas com aqueles mínias?

Ao fim, o trecho também nos convida a uma reflexão mais aprofundada quanto à representação dos feitos romanos, cujo autossacrifício envolve a própria morte na maior parte das vezes, em oposição aos estrangeiros, em que temos a sobrevivência de parte do casal ou de ambos – voltaremos a isso em outra oportunidade. O que se nota pela leitura da seção é que o amor em Valério Máximo não é vicioso, como aparece no trecho destacado das *Discussões Tusculanas*, inclusive porque se limita ao contexto conjugal. Há a ideia constante de autossacrifício, o que também aparece na virtude seguinte no livro, a amizade, mas, no presente caso, o próprio autor deixa claro que são *exempla* difíceis de serem emulados: espera-se a interpretação crítica, mas não necessariamente o suicídio dos que observam o monumento. Do autossacrifício ao aborto, todos os *exempla* que ilustram o amor conjugal presentificam uma ideia de compromisso em relação à figura amada, contexto em que o bem-estar individual liga-se de modo irremediável ao da outra pessoa, o que mesmo a morte não seria capaz de romper, mas, na verdade, perpetua.

Referências bibliográficas

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/bermanantoineatraducaoealetraouoalbergueedolonginquo.pdf. Acesso em: 08 jul. 2026.

BRISCOE, John. *Valerius Maximus, Facta et dicta memorabilia, Book 8*: text, introduction and commentary. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.

CATULO. *O Livro de Catulo*. Tradução comentada de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CÍCERO. Orator; O orador. *In*: VICCINI, André Novo. *Como fazer um orador*: tradução e estudo do Orator de Cícero. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-17122018-145846/publico/2018_AndreNovoViccini_VCorr.pdf. Acesso em: 26 maio 2026.

CICERO, Marco Tullius. *Tusculanae Disputationes*. Edição de M. Pohlenz. Leipzig: Teubner, 1918.

CITRONI, Mario. Historiografia e erudição desde Tibério até Cláudio. *In*: CITRONI, Mario *et al*. *Literatura de Roma Antiga*. Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. p. 673-689.

GLARE, Peter Geoffrey William (ed.). *Oxford Latin Dictionary*. New York: Oxford University Press, 1968.

JUSTINO. Epítome das *Histórias Filípicas* de Pompeio Trogo. *In*: MELLO, Jéssica Frutuoso. *"Farei de você um exemplo"*: tradução integral, com notas e comentários, do Epítome das Histórias Filípicas, de Justino. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz

de Fora, Juiz de Fora, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/16777. Acesso em: 08 jul. 2026.
LANGLANDS, Rebecca. *Sexual morality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
LANGLANDS, Rebecca. *Exemplary ethics in ancient Rome*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2018.
NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.
QUINTILIANO. *Instituição oratória*. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. Tomos I e II.
VALÈRE MAXIME. *Actions et paroles mémorables*. Tradução, introdução e notas de Pierre
Constant. Paris: Garnier, 1935.
VALÉRIO MÁXIMO. Tradução de João Batista Toledo Prado. *In*: NOVAK, Maria da Gloria; NERI, Maria Luiza; PETERLINI, Ariovaldo Augusto (Orgs.). *Historiadores latinos*: antologia bilíngue. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
VALERIO MÁXIMO. *Hechos y dichos memorables*. Introdução, tradução para o espanhol e notas de Santiago López Moreda, Maria Luisa Harto Trujillo e Joaquín Villalba Álvarez. Madrid: Gredos, 2003.
VALERIUS MAXIMUS. *Memorable doings and sayings*: books I-IV. Editado e traduzido para o inglês por D. R. Shackleton Bailey. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

As cores nas *Bucólicas* de Virgílio: simbolismo e valores semânticos

Marcio Luiz Moitinha Ribeiro

O presente artigo tem por objetivo investigar os simbolismos e os valores semânticos das cores, nas cinco primeiras *Bucólicas* de Virgílio. Longe de constituírem meros elementos descritivos, as referências cromáticas desempenham, na poesia virgiliana, importante função estética e simbólica, sugerindo significados que ultrapassam o plano literal e se revelam apenas por meio de uma leitura atenta do contexto poético. Partindo dessa perspectiva, buscamos desvelar os sentidos implícitos associados às cores e examinar sua contribuição para a arquitetura semântica da obra. Ao que nos consta, ainda não há estudo dedicado especificamente a essa dimensão das *Bucólicas*, razão pela qual esperamos oferecer uma contribuição inédita aos estudos virgilianos e, de modo mais amplo, ao campo das Letras Clássicas.

A cor branca é mencionada pela primeira vez, nas *Bucólicas,* na seguinte passagem, proferida pelo pastor Títiro:

TITYRVS
Libertas, quae sera, tamen respexit inertem,
candidior postquam tondenti barba cadebat;
respexit tamen, et longo post tempore venit,
postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit:
namque, fatebor enim, dum me Galatea tenebat,

TÍTIRO
A liberdade[1], contudo, que tardiamente olhou(-me) inerte,
depois que a barba caía mais branca (a mim) que cortava;
contudo, olhou(-me) e veio depois de um longo tempo,
depois que Amarílide nos tem, Galateia (nos) deixou.
Com efeito, confessarei (isto) de fato: enquanto Galateia me tinha

Essa passagem é particularmente rica do ponto de vista simbólico. O adjetivo *candidior* ("mais branco", comparativo de *candidus*) não se limita a indicar a cor da barba de Títiro, mas constitui um importante marcador de idade, experiência e transformação existencial.

Na primeira *Bucólica,* a primeira referência à cor branca ocorre na expressão *candidior postquam tondenti barba cadebat* ("depois que a barba caía mais branca a mim que a cortava"). À primeira vista, a cor branca parece desempenhar apenas uma função descritiva, indicando o embranquecimento da barba em razão do avanço da idade. Todavia, em Virgílio, a escolha do adjetivo *candidior* ultrapassa a simples descrição física e adquire valor simbólico. A barba embranquecida constitui um sinal visível da passagem do tempo, da maturidade e da longa espera pela liberdade (*libertas*), tema central desse trecho.

O emprego do comparativo (*candidior*) reforça a ideia de um processo gradual de envelhecimento. A liberdade não chegou na juventude do pastor, mas somente após muitos anos de servidão, quando os cabelos e a barba já revelavam os efeitos do tempo.

[1] O pastor Títiro já se encontrava livre, contudo por estar apaixonado por Amarílide e por Galateia não percebe a sua liberdade, só tardiamente. A paixão abrasadora pelas pastoras o deixa inerte de modo que não fez mais nem a barba, parou de trabalhar, deixou de cuidar do seu rebanho, e do seu próprio pecúlio. A paixão o deixa, no ócio! Vale destacar que inertes também ficarão os pastores, desterrados, de modo que se atesta, mais uma vez, uma alusão política.

Assim, o branco converte-se em símbolo da velhice e da experiência adquirida ao longo da vida, sugerindo que a conquista da liberdade exigiu perseverança e paciência.

Além disso, o adjetivo *candidus*, na tradição literária latina, frequentemente ultrapassa o domínio cromático para expressar ideias de pureza, sinceridade, felicidade e condição favorável. Embora, nesta passagem, o contexto privilegie o aspecto cronológico do envelhecimento, não se pode excluir uma ressonância desses valores positivos. O momento em que a barba se torna "mais branca" coincide precisamente com a chegada da *libertas*, estabelecendo uma relação simbólica entre a brancura e a nova condição de homem livre e existencial do pastor. O branco deixa de representar apenas a velhice para tornar-se também a cor de uma vida renovada pela liberdade.

Desse modo, Virgílio vale-se de um elemento aparentemente secundário - a cor da barba - para condensar diversos significados em um único vocábulo. A brancura torna-se um signo poético da passagem do tempo, da maturidade, da esperança finalmente realizada e da dignidade reconquistada, revelando a economia expressiva característica da poesia virgiliana.

Do ponto de vista filológico, merece destaque a escolha de *candidus* em vez de *albus*. Ambos podem ser traduzidos por "branco", mas não são sinônimos perfeitos. *Albus* designa, em geral, um branco opaco ou pálido; *candidus*, ao contrário, refere-se a um branco brilhante, luminoso e resplandecente. Essa distinção é recorrente na literatura latina e sugere que Virgílio empregou *candidior* deliberadamente, conferindo à barba de Títiro não apenas o aspecto da velhice, mas também uma luminosidade simbólica compatível com o momento em que o pastor alcança a liberdade. Essa opção lexical reforça a associação entre a cor branca e um estado de plenitude, honra

e renovação, em consonância com o valor altamente positivo que a *libertas* assume na *Primeira Bucólica*.

Destacamos, também, para análise e apreciação o final dos versos da *Primeira Bucólica* na qual há a alusão ao "verdejante antro", no verso 75 da fala de Melibeu; e à "verde fronde", no verso 80 da fala de Títiro:

MELIBOEVS
non ego uos posthac, viridi proiectus in antro,
dumosa pendere procul de rupe videbo;
carmina nulla canam; non, me pascente, capellae,
florentem cytisum et salices carpetis amaras.

TITYRVS
Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem
fronde super uiridi: sunt nobis mitia poma,
castaneae molles, et pressi copia lactis;

MELIBEU
Eu não vos verei, de agora em diante, deitado num verdejante antro,
(nem), ao longe, pender de um rochedo silvado;
A nulos carmes cantarei[2]; eu (não)[3] (vos) apascentando, cabrinhas,
não tosareis[4] o florente codeço e os amaros salgueiros.

[2] Isto é, não cantarei nulas canções, inúteis, vãs, canções. Tudo o que o poeta descreve tem relevância.

[3] Há duas possibilidades de interpretação para "non". Conferir nota 69.

[4] Não "tosquiareis". O animal não pode, deveras, tosquiar-se ou tosar-se sozinho, de modo que a afirmação é correta. Mas podemos interpretar este verso também como uma metáfora no sentido de "arrancar" ou "colher". Vergílio aproveita mais uma oportunidade de dizer que os pastores exilados são como cabrinhas que não poderão mais se alimentar naquela terra, daquelas verdejantes folhagens e daqueles doces frutos. Observemos que o advérbio *"non"* foi colocado propositadamente no meio do verso para gerar ambiguidade de sentidos. Não podemos deixar de abraçar a ideia de

TÍTIRO
Aqui, contudo, podias repousar comigo esta noite
sobre a verde fronde[5] existem para nós[6] doces[7] frutos, 80
castanhas maduras[8] e abundância de leite espremido[9]."

Essas duas ocorrências do adjetivo *viridis* são particularmente importantes, pois Virgílio emprega a mesma cor, em contextos distintos, produzindo nuances semânticas diferentes. O verde, na poesia bucólica, raramente possui apenas valor descritivo; ele constitui um elemento simbólico do *locus amoenus*, isto é, do espaço idealizado da vida pastoril.

Na fala de Melibeu, no verso 75, a expressão *uiridi proiectus in antro* revela que o "verdejante antro" transcende a mera descrição de uma caverna coberta pela vegetação, assumindo um profundo valor simbólico, no contexto da poesia pastoril. Trata-se do espaço da tranquilidade pastoril, da intimidade entre o pastor e a natureza. O antro funciona como abrigo contra as intempéries e como lugar de repouso, de contemplação e de canto. No entanto, o contexto altera

que Melibeu está se valendo de uma ironia direcionada aos pastores que ficam e que não trabalham — são preguiçosos e não se preocupam com as suas ovelhas; para estes, os animais estão soltos, largados, errantes. Assim, consolida-se e consegue-se entender o contexto e a tradução com coerênciae o advérbio "non" foi colocado propositadamente, aí no meio do verso, para propor ambiguidade de sentidos.

[5] A copa das árvores, isto é, a folhagem.

[6] Configura-se dativo de posse, o mesmo que falar: "nós temos doces frutos"!

[7] Também pode ser traduzido por "maduros", contudo, preferimos por "doces" para não perder de vista o uso da sinestesia.

[8] Há polissemia, neste vocábulo, visto que também pode ser traduzida esta passagem por "moles", contudo as castanhas maduras só ficam moles depois de cozidas. Percebemos que Virgílio mais uma vez de forma alusiva quer retratar a vida dos dois pastores: mole para Títiro; "dura" para Melibeu, haja vista que a castanha, como a vida, pode ser "dura" ou "mole" de acordo com a sua maturação.

[9] Isto é, coalhado, tipo requeijão.

profundamente seu significado. Melibeu está sendo expulso de suas terras. Assim, quando afirma que não verá mais Títiro "deitado num verdejante antro", o verde deixa de simbolizar apenas a fertilidade da natureza e passa a representar a vida pacífica da qual ele será privado. Desse modo, *viridi antro* simboliza: a permanência na terra natal; a segurança do lar pastoril; a harmonia entre o homem e a natureza e a paz proporcionada pela estabilidade da vida rural. Seu valor semântico é, portanto, de abrigo, de refúgio, de proteção e de continuidade da existência pastoril. Sob o olhar de Melibeu, entretanto, essa paisagem adquire um tom elegíaco: o verde converte-se na imagem da felicidade perdida.

Na fala de Títiro, no verso 80, encontra-se a expressão *fronde super uiridi*, por meio da qual o pastor convida Melibeu a passar a noite sob a proteção da vegetação: "Aqui, contudo, podias repousar comigo esta noite sobre a verde fronde..."

A verde fronde possui um simbolismo diferente. Ela representa: hospitalidade; acolhimento; descanso; comunhão entre amigos; generosidade da natureza. Enquanto o antro é um espaço fechado e protetor, a fronde constitui uma cobertura natural oferecida pelas árvores.

Nesse contexto, o verde torna-se símbolo da abundância da natureza. Isso é confirmado imediatamente pela enumeração: maçãs doces; castanhas maduras; abundância de leite. Todos esses elementos reforçam a ideia de fertilidade. Assim, a cor verde torna-se o sinal visível de uma natureza ainda fecunda e generosa.

Podemos, então, tecer uma comparação entre as duas ocorrências: é significativo que Virgílio utilize exatamente o mesmo adjetivo (*viridis*) em dois discursos consecutivos. Para

Melibeu, o verde representa aquilo que será perdido; para Títiro, o verde representa aquilo que ainda pode ser desfrutado.

A oposição é extremamente sutil: Melibeu contempla o verde com saudade e Títiro contempla o verde com gratidão de modo que podemos atestar que a mesma cor assume, portanto, dois valores afetivos diferentes.

Na segunda *Bucólica,* selecionamos a seguinte passagem, que sinaliza a cor verdejante:

> BVCOLICA II
> Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant;
> Nunc uiridis etiam occultant spineta lacertos,
>
> BUCÓLICA II
> "Agora ainda os rebanhos captam[10] as sombras e os frios;
> agora ainda as sarças ocultam os lagartos verdejantes [11], (...)!

Em primeiro lugar, no plano literal, trata-se de uma descrição do calor do meio-dia. Os rebanhos buscam a sombra para aliviar a temperatura, enquanto os lagartos, animais tipicamente associados ao sol, refugiam-se entre as sarças. Toda a natureza procura abrigo. Trata-se de um procedimento característico da poesia bucólica: a paisagem acompanha o ritmo da vida natural, entretanto, o verso admite uma leitura simbólica. O adjetivo *uiridis* ("verdejantes", "verdes") não se limita à cor dos lagartos. Na poesia latina, o verde costuma

[10] Os animais também cobiçam a morte, *frigus* significa "frio da morte" e *umbra* nos evoca a escuridão de modo que o verso sinaliza o desejo dos elementos da natureza em sintonia com as vontades de Coridão, que já no verso anterior percebe que o seu amor não está sendo correspondido.

[11] Não podemos deixar de observar que o poeta pode ter aludido outra significação para *lacerto*s como "braços" verdes da árvore de modo que pode estar patente o recurso estilístico nomeado, catacrese, simbolizando os braços verdejantes da sarça como um ato de esconder dois amantes.

simbolizar a juventude, a vitalidade, a fecundidade e o vigor da natureza. Não é casual que Aléxis seja justamente um jovem (*puer*) por cuja beleza Coridão se apaixona. Assim, o "verde" pode sugerir também a juventude desejada e ainda inacessível.

Além disso, há um interessante jogo de imagens. O substantivo *lacertos* significa, em primeiro lugar, "lagartos". Contudo, *lacertus* também significa "braço", sobretudo braço musculoso, emprego bastante frequente na literatura latina. Essa polissemia permite que o leitor estabeleça uma associação imaginativa entre os "lagartos verdejantes" escondidos pelas sarças e "braços verdejantes" ocultos pela vegetação. Embora essa não seja a interpretação literal do verso, ela enriquece o valor poético da passagem, pois transforma a vegetação em um véu que cobre e protege aquilo que permanece oculto.

Sob esse prisma, as sarças deixam de ser apenas plantas espinhosas e passam a desempenhar uma função simbólica: ocultam aquilo que não pode ser plenamente exposto. A imagem pode sugerir o amor secreto de Coridão, que permanece sem correspondência e precisa conservar-se escondido, tal como os lagartos entre a vegetação. Se se admite o valor de *lacerti* como "braços", a cena ganha ainda maior carga simbólica: a própria natureza parece oferecer um esconderijo para um possível abraço amoroso que nunca chega a realizar-se.

Também merece atenção o verbo *occultant* ("escondem", "ocultam"). Enquanto os rebanhos procuram deliberadamente a sombra (*captant umbras*), os lagartos são ocultados pelas sarças. Há, portanto, uma diferença entre buscar refúgio e ser escondido. O primeiro movimento é voluntário; o segundo sugere proteção, recato e invisibilidade. No contexto do poema, essa invisibilidade dialoga com a frustração amorosa de Coridão, cujos desejos permanecem sem resposta.

Assim, o adjetivo *uiridis* possui um valor simbólico particularmente rico. Além de caracterizar a paisagem pastoril, ele evoca a juventude de Aléxis, a força vital do desejo amoroso e a integração dos amantes — ainda que apenas no plano da imaginação poética — com a própria natureza. A vegetação verde, ao ocultar os "lagartos verdejantes" ou, por sugestão semântica, os "braços verdejantes", converte-se numa imagem de abrigo, segredo e desejo, elementos que atravessam toda a elegia amorosa de Coridão. Dessa forma, Virgílio transforma uma simples observação da natureza em um espelho do drama psicológico do pastor apaixonado.

No verso 30 da segunda *Bucólica*, Virgílio faz alusão, novamente, à cor verdejante. Vejamos:

> O tantum libeat mecum tibi sordida rura
> atque humilis habitare casas, et figere ceruos
> haedorumque gregem **uiridi** compellere **hibisco**! 30
> Mecum una in siluis imitabere Pana canendo.
>
> Tão somente te agrade comigo habitar os sórdidos[12] campos
> e as humildes choupanas, não só te agrade comigo ferir os cervos, mas também
> fazer avançar os rebanhos de cabritos **para o verdejante hibisco**! 30
> Comigo juntos, cantando, imitarás a Pan, nas selvas."

Nessa passagem, o adjetivo *uiridis* ("verdejante", "verde") possui um valor semântico que ultrapassa a simples descrição da cor do hibisco. Em Virgílio, o verde é frequentemente

[12] Hipálage presente, nesta passagem, pois quem é "sórdido", "miserável", na verdade, é Aléxis. Vale ressaltar que esses campos são propriedades rurais habitadas por pastores de modo que existem humildes choupanas, humildes camponeses, por ali e com certeza, produtos cultivados na terra.

associado à vida, à juventude, à fertilidade, ao renascimento e à harmonia da natureza. No contexto da II *Bucólica*, esses sentidos adquirem especial relevância.

Coridão procura convencer Aléxis a abandonar a vida confortável para compartilhar com ele a existência simples dos pastores. Ao mencionar o *uiridis hibiscus*, isto é, o "hibisco verdejante", ele não está apenas indicando uma planta ainda viçosa, mas evocando um espaço idealizado, pleno de vigor e abundância. O verde simboliza, assim, a vitalidade do mundo pastoril, contraposta à artificialidade da vida urbana ou senhorial.

Há também um aspecto afetivo na escolha do adjetivo. Coridão não descreve apenas um cenário; ele procura seduzir Aléxis por meio da beleza da natureza. O hibisco verdejante torna-se um elemento do *locus amoenus*, o lugar agradável e harmonioso da poesia bucólica, onde homem, animais e vegetação convivem em perfeita integração. Dessa forma, o verde funciona como um símbolo da felicidade simples que Coridão deseja compartilhar com o jovem.

Além disso, considerando que Aléxis é descrito ao longo do poema como um jovem de extraordinária beleza, *uiridis* pode sugerir, por associação, a própria juventude do amado. A vegetação verdejante espelha a juventude de Aléxis e, ao mesmo tempo, a esperança ainda viva de Coridão. Enquanto o pastor continua sonhando com uma vida em comum, a natureza permanece verde, fecunda e cheia de possibilidades.

Do ponto de vista simbólico, pode-se afirmar que o verde estabelece um contraste com o sofrimento interior de Coridão. Seu amor não é correspondido, mas o ambiente que ele imagina continua revestido de frescor e vitalidade. A natureza conserva a esperança que o amante corre o risco de perder. Assim, o *uiridis hibiscus* deixa de ser apenas uma planta

utilizada para conduzir os cabritos e transforma-se em um emblema da vida pastoril ideal, da juventude, da renovação e do amor ainda alimentado pela esperança.

Em síntese, o adjetivo *uiridis* concentra, nessa passagem, diversos valores semânticos: a viçosidade da natureza, a fertilidade do campo, a juventude de Aléxis, a esperança amorosa de Coridão e a idealização da vida bucólica. Por meio dessa única palavra, Virgílio reforça o contraste entre a riqueza do mundo natural e a pobreza afetiva do pastor apaixonado, cuja felicidade permanece apenas no plano do desejo.

Coridão, também, em seu monólogo, faz alusão à cor branca presente, no dorso de dois cabritinhos, oferta que pretende dedicar ao jovem Aléxis. Leiamos a passagem, presente nos versos 40 - 43 da segunda *Bucólica*:

> Praeterea duo, nec tuta mihi ualle reperti, 40
> capreoli, sparsis etiam nunc pellibus **albo:**
> bina die siccant ouis ubera; quos tibi seruo.
> Iam pridem a me illos abducere Thestylis orat;
>
> Além disso, dois cabritinhos, reencontrados por mim, num vale não seguro, 40
> Com peles, também agora, espalhados **de branco**:
> por dia (eles) fazem secar as duas tetas da ovelha, os quais para ti guardo.
> Desde muito tempo, Téstilis roga que eles se afastem de mim[13], (...)

[13] *A me* é um ablativo de afastamento cujo verbo *abducere* indica separação. Dentro do contexto, interpretamos que Téstilis não deseja os cabritinhos, pois estes simbolizam os jovens como ávidos pastores com seus desejos carnais. No entanto, podemos interpretar que o poeta se vale mais uma vez do jogo polissêmico dos vocábulos de modo que *a me* pode ser interpretado como ablativo de origem, sendo traduzido portanto por, "a partir de mim", "me", "para mim", e o verbo, neste caso, está em seu sentido

A referência às manchas brancas que ainda cobrem o dorso dos cabritinhos não constitui um detalhe meramente descritivo. A cor branca, na tradição simbólica greco-romana, associa-se frequentemente à pureza, à inocência e à juventude. Ao destacar que os animais ainda conservam essas marcas, Virgílio evidencia sua tenra idade e seu caráter ainda não plenamente desenvolvido, tornando-os presentes particularmente valiosos.

Além disso, a brancura reforça a ideia de integridade e de beleza natural, características próprias do mundo pastoril idealizado das *Bucólicas*. Nesse espaço poético, os animais não são apenas bens materiais, mas também símbolos da harmonia entre o homem e a natureza. Assim, os cabritinhos representam uma dádiva preciosa, cuja beleza se manifesta tanto por sua utilidade quanto por sua aparência.

Sob outra perspectiva, a cor branca estabelece um paralelismo implícito com o próprio Aléxis. Assim como os cabritinhos conservam a brancura característica da juventude, o rapaz é apresentado ao longo da écloga como um jovem belo, puro e desejado. O presente oferecido por Coridão, portanto, transcende seu valor econômico: ele traduz simbolicamente a admiração do pastor pela beleza juvenil do amado. A brancura dos animais converte-se, desse modo, em um reflexo das qualidades que Coridão contempla em Aléxis, tornando a oferta

---

primeiro, segundo Torrinha, significando "conduzir", a partir do qual a tradução mudaria de sentido para: "Testílis me pede para conduzi-los", vale destacar que, nesta oração, não há acusativo com infinitivo, mas *abducer*e está em seu sentido coloquial como oração final, muito comum, no latim cristão, mas como se trata da fala vulgar de um pastor pode ser admissível tal construção sintática, em Virgílio, visto que se trata do discurso coloquial de um pastor.

uma expressão concreta de seu afeto e de sua devoção amorosa.

Por fim, convém notar que Virgílio não emprega *albus* apenas como indicação cromática. No contexto da poesia bucólica, a brancura costuma funcionar como um marcador de auspiciosidade, delicadeza e perfeição natural. Assim, ao conservar para Aléxis justamente dois cabritinhos ainda "salpicados de branco", Coridão procura oferecer-lhe aquilo que possui de mais belo, mais puro e mais digno de ser amado, intensificando o caráter afetivo e simbólico de sua dádiva.

Um pouco mais adiante, nos versos 45 - 47, deparamo-nos com uma nova ocorrência de referências cromáticas. Nessa passagem, Virgílio associa a brancura da Náiade à palidez das violetas, compondo uma imagem de delicadeza e refinamento que enriquece o cenário bucólico. Leiamos o trecho:

> Huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis
> ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,
> pallentis uiollas et summa papauera carpens,
>
> Vem cá, ó formoso jovem: eis que as Ninfas
> levam-te os lírios[14] com cheios cestos; a cândida Náiade[15],
> colhendo as violetas pálidas e as mais altas papoulas,

[14] É mister enfatizar que *lilia,* consoante Torrinha, pode pela forma fazer lembrar a flor do lírio. O lírio é uma metáfora da pureza, da virgindade e da fecundidade, logo, os cestos, são uma metáfora dos sacos escrotais.

[15] Ninfa dos rios e das fontes, que, não poucas vezes, os poetas indistinguem das Hamadríades e Nereidas, contudo, é razoável inferir que Virgílio tenha utilizado o termo "Náiades" em virtude da métrica. Ainda cabe mencionar, que o adjetivo "cândida" se refere à pureza, à virgindade e à fecundidade, o termo está em paralelismo semântico com o termo metafórico "lírios"

Mais uma vez, o poeta faz alusão à polissemia, pois o verbo "colher" possui variados sentidos, além da tradução literal, tais como: "retirar", "obter", "atingir", "acertar", "desflorar", "desvirginar"; "tirar a pureza". Além disso, a violeta "palente", isto é, "pálida", é uma referência ao mito de Eco e de Narciso. Eco era a Ninfa, que se apaixonou por Narciso, entretanto, ele a menosprezou, e as outras ninfas, que também o tentaram. Eco implorou o auxílio dos deuses. A deusa da Vingança a ouviu e atendeu. Um dia Narciso ao beber a água duma fonte apaixonou-se pela sua imagem, no espelho d'água, a partir daquele dia, não dormiu, bebeu e nem comeu. Passado o tempo, morreu pelo abatimento físico. As ninfas choraram a sua morte e prepararam a pira funerária, todavia, não acharam o seu corpo, pois no lugar no qual estava, encontraram uma flor roxa com folhas brancas, em seu entorno. Também cabe ressaltar que o mito de Eco e de Narciso é uma alusão ao Pastor Coridão e a Aléxis, pois, da mesma maneira que Eco, estava apaixonada por Narciso, Coridão estava por Aléxis, que assim como Narciso o ignora e admira a sua própria imagem de beleza e juventude.

No que diz respeito às "papoulas", além desta tradução, também podem ser "sementes". Ademais, as papoulas são uma referência a Ceres (Deméter), deusa da agricultura, "guardiã dos celeiros". Tal referência é inspirada no Idílio VII, de Téocrito, que nos informa: "Deméter está coroada de espigas e de papoulas vermelhas". (Brandão,1986, p.289). A esta deusa, os gregos realizavam uma festa denominada Halôas, Esta, entretanto, na mesma festividade celebravam a Baco (Dionísio), deus do vinho, o que conferia a festa um ambiente de libertinagem báquica. Com base nessas informações, podemos concluir que o poeta ao utilizar a expressão "altas papoulas" também esteja se referindo ao estado de êxtase e de

entusiasmo causados pelo vinho. Em suma, a papoula abarca as duas representações: a fecundidade, seja dos campos, ou dos seres humanos, por meio de Ceres e os prazeres sexuais, por meio de Baco.

A caracterização da Náiade pelo adjetivo "cândida" ultrapassa a mera descrição de sua aparência física. Na tradição literária latina, *candidus* frequentemente evoca ideias de pureza, beleza, luminosidade e perfeição. Assim, a "cândida Náiade" personifica a harmonia e a serenidade próprias do mundo pastoril idealizado por Virgílio, tornando-se uma figura cuja beleza moral se reflete em sua luminosidade exterior.

Em paralelo, as "violetas pálidas" (*pallentis uiolas*) acrescentam uma tonalidade de suavidade e delicadeza à cena. A palidez das flores não deve ser interpretada como sinal de decadência, mas como um traço de elegância e discrição cromática, em consonância com a estética bucólica. A combinação entre a brancura da Náiade e a coloração tênue das violetas produz uma composição visual marcada pela leveza, pela tranquilidade e pela pureza da natureza.

Além disso, a associação entre a Náiade, os lírios, as violetas e as papoulas transformam a natureza em participante ativa da homenagem prestada a Aléxis. As flores, cuidadosamente colhidas pelas divindades campestres, deixam de ser simples elementos ornamentais para converterem-se em símbolos da beleza, da fertilidade e da generosidade do campo. Nesse contexto, as diferentes tonalidades — o branco luminoso da Náiade, a palidez das violetas e o colorido implícito das papoulas — compõem um quadro de grande riqueza sensorial, reforçando a ideia de que toda a paisagem pastoril se mobiliza para celebrar a beleza do jovem amado.

Desse modo, Virgílio emprega as cores, não apenas como recurso descritivo, mas como elemento de construção simbólica. A brancura (*candida*) e a palidez (*pallentis*) traduzem valores de pureza, delicadeza e beleza ideal, contribuindo para a atmosfera serena e harmoniosa que caracteriza o universo das *Bucólicas*.

Na terceira *Bucólica,* destacamos, no verso 39, a hera palente:

(insanire libet quoniam tibi), pocula ponam
fagina, caelatum diuini opus Alcimedontis,
lenta quibus torno facili superaddita vitis
diffusos hedera uestit pallente corymbos.
in medio duo signa, Conon et ... quis fuit alter, 40

(porque te agrada ser louco[16]), apostarei copos[17] de faia,
burilada obra do divino Alcimedonte;
aos quais[18] uma flexível videira gravada pelo torno[19] ágil
veste cachos espalhados pela hera palente[20].
No meio, duas imagens, Conão e ... quem foi o outro, (...) 40

---

[16] Menalcas, aqui, aponta a loucura de Dametas, pois julga que não lhe obstará a manutenção da aposta a proposição de um bem (copos de faia) cujo valor é consideravelmente menor que o da cabrita, alvitrada pelo próprio Dametas, no verso vinte e nove. Com efeito, conforme o entende Menalcas, não só o fato de que a absoluta desproporção entre o valor dos bens disputados não faz que Dametas reconsidere a aposta, mas, também, o fato de que este estima os copos de faia mais do que a um animal de rebanho, são evidências da insanidade de seu oponente.

[17] *Pocula* foram traduzidos por nós por "copos" de faia, feitos, portanto, de madeira de modo que preferimos esta tradução a "taças ou vasos", até para corroborar a imagem da capa desta 3ª. Bucólica.

[18] O destino da videira é ser transformado, em copos de faia. *Quibus* (aos quais, isto é, aos copos de faia). Dativo de atribuição.

[19] "Torno", instrumento de tornear, isto é, formar os contornos de uma escultura. Em sentido figurado, trata-se do ofício ou da arte do poeta ou do escritor. O poeta se vale aqui da figura de linguagem conhecida como hipálage na qual as características de determinado ser são atribuídas a outro. Assim, neste verso, ágil não é o torno, mas o artista que o manuseia.

[20] Isto é, pela hera pálida, de cor amarelada.

Nesta passagem da terceira *Bucólica*, a hera integra a decoração de uma taça artisticamente esculpida por Alcimedonte. Atesta-se indubitavelmente a écfrase, isto é, a descrição de uma obra de arte. Nesse contexto, o objetivo principal é produzir um refinado contraste visual entre os elementos vegetais.

A hera (*Hedera*) possui forte carga simbólica na poesia antiga. Ela está tradicionalmente associada ao deus Dioniso (Baco), patrono da videira, à poesia, à inspiração poética e à perenidade, por ser sempre verde. É por isso que a videira e a hera aparecem frequentemente juntas, justamente por essa afinidade simbólica. O adjetivo *pallente* não significa uma hera "doente", mas uma hera de tonalidade clara, quase prateada, produzindo um contraste cromático com “a madeira da faia” (*fagina*), “a videira gravada” e “os cachos” (*corymbi*).

Há um refinamento visual semelhante ao encontrado em outras *Bucólicas*, nas quais Virgílio explora diversas tonalidades do verde (*viridis*), do branco (*candidus*) e do pálido (*pallens*).

Se quisermos ir além da simples descrição, poderíamos sustentar que a “hera pálida” sugere: 1) delicadeza; 2) elegância artística; 3) suavidade cromática; 4) idealização da natureza. Ela participa da construção de um objeto quase perfeito, digno de um presente poético.

Diferentemente da “palidez das violetas” (*pallentes violae*) na segunda *Bucólica* — em que a cor pode sugerir delicadeza e efemeridade da beleza —, aqui o efeito parece ser sobretudo ornamental. A cor integra uma composição harmoniosa que evidencia o virtuosismo do escultor Alcimedonte.

No verso 63 da terceira *Bucólica*, encontramos, na fala do pastor Menalcas, mais uma referência cromática digna de nota. Ao enumerar as oferendas que dedica a Febo, o pastor

Menalcas menciona, ao lado dos loureiros, "o jacinto suavemente rubro" (*suave rubens hyacinthus*), conferindo à flor uma coloração que ultrapassa a mera descrição física e reforça seu valor simbólico no contexto da composição:

> MENALCAS
> Et me Phoebus amat; Phoebo sua semper apud me
> munera sunt, lauri et suaue rubens hyacinthus.
>
> MENALCAS
> E Febo me ama: para Febo, sempre perto de mim
> estão os seus presentes[21]: os loureiros[22] e o jacinto suavemente rubro.

O adjetivo *rubens* ("rubro", "avermelhado", "vermelhejante") possui, nessa passagem, um significado que vai além da simples indicação da cor da flor.

Em primeiro lugar, o rubro é um atributo apropriado ao universo de Apolo (Febo). O deus está associado ao brilho da luz, ao calor solar e ao vigor vital, de modo que a tonalidade avermelhada do jacinto intensifica a ideia de uma oferenda viva e resplandecente, digna da divindade.

Além disso, o jacinto possui uma conhecida tradição mitológica. Na narrativa grega, a flor nasce do sangue de Hiacinto, jovem amado por Apolo, morto acidentalmente pelo disco lançado pelo deus. Sob essa perspectiva, o *rubens* pode evocar discretamente a origem sanguínea da flor. Embora Virgílio não faça referência explícita ao mito, a escolha do

---

[21] *Munera* pode ser muito bem traduzidos por "favores", "obséquios" ou "dons"!

[22] Com a imagem dos loureiros e do jacinto, o poeta nos remete à ideia da vitória e da realeza, cujos símbolos, para os Romanos, eram a coroa de loureiro e o manto púrpura, respectivamente.

adjetivo é suficiente para despertar, no leitor culto romano, essa memória mítica.

Por fim, o emprego de *suaue rubens* merece atenção estilística. O advérbio latino *suave* suaviza a intensidade cromática do vermelho: não se trata de um vermelho violento ou agressivo, mas de uma tonalidade delicada, harmoniosa e bela, compatível com a poesia bucólica. Assim, o rubro adquire um valor estético, sugerindo elegância, frescor e refinamento, características que elevam a qualidade da oferenda destinada a Febo.

Podemos inferir que o "rubro" do jacinto reúne três dimensões semânticas: 1) a ornamental, ao descrever a beleza natural da flor; 2) a religiosa, por qualificar uma oferenda apropriada ao deus Apolo; 3) e a mítica, ao aludir, ainda que de forma discreta, ao sangue de Hiacinto do qual, segundo a tradição, nasceu a flor.

Essa polissemia faz do *rubens hyacinthus* mais do que uma simples referência cromática: a cor participa da construção simbólica da relação privilegiada entre Menalcas e Febo, condensando beleza, devoção e memória mitológica em uma única imagem poética.

Na quarta *Bucólica*, destaca-se novamente a presença da cor *rubens* ("rubente"), qualificando *uua* ("uva"), no verso 29. Após a leitura dos versos, analisemos o valor simbólico dessa cor no contexto da profecia da nova Idade de Ouro anunciada por Virgílio:

> At simul heroum laudes et facta parentis
> iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus,
> molli paulatim flavescet campus arista
> incultisque rubens pendebit sentibus uua
> et durae quercus sudabunt roscida mella.

Mas, já (quando) puderes cultivar ao mesmo tempo os louvores dos heróis
e os feitos de (teu) pai e a conhecer o que[23] é a virtude,
paulatinamente, o campo torna-se louro com a tenra espiga,
e a rubente uva penderá dos não cultivados espinhos,
e os duros carvalhos destilarão os róscidos[24] meles. 30

A cor *rubens* ("rubente", "avermelhada") desempenha, nessa passagem, um importante papel simbólico na construção da paisagem ideal da nova Idade de Ouro. Diferentemente do vermelho associado à guerra, ao sangue ou à violência em outros contextos da literatura latina, aqui a tonalidade rubra está ligada à plenitude da natureza, à fertilidade e à abundância espontânea.

A "uva rubente" representa, antes de tudo, o fruto que alcançou sua maturidade plena. A cor denuncia o momento ideal da colheita, sugerindo que a natureza atingiu sua perfeição sem depender do esforço humano. Esse aspecto é reforçado pelo fato de a uva pender dos *incultis sentibus* ("não cultivados espinhos "), isto é, de arbustos que jamais foram cultivados. Virgílio enfatiza, assim, uma das características essenciais da Idade de Ouro: a terra produz generosamente por si mesma.

Além disso, a cor rubra estabelece um interessante contraste cromático com o verso anterior, em que o campo se torna *flavescens*, isto é, "dourado pelas espigas maduras". O dourado dos cereais e o vermelho da uva compõem uma

[23] (...) *quae sit poteris cognoscere virtus (= "*e a conhecer o que é a virtude"). Interrogação indireta, que se configura com pronome interrogativo e verbo, no subjuntivo.

[24] Róscidos meles, isto é, em forma de orvalho estão os meles. Imagem de sinestesia por meio da qual os meles vão "transpirando" e caindo dos duros carvalhos.

paisagem rica em cores quentes, evocando a fecundidade da terra e a exuberância da colheita. Essa combinação de tonalidades transmite uma sensação de harmonia, prosperidade e alegria, marcas do mundo renovado que o poeta anuncia.

Há ainda uma dimensão dionisíaca nessa imagem. A uva é o fruto por excelência associado ao vinho e, consequentemente, ao deus Baco. Nesse contexto, contudo, ela não simboliza o excesso ou a embriaguez, mas a celebração da vida, da paz e da felicidade que caracterizam o novo tempo profetizado.

Por fim, a cor rubens participa da progressão imagética do poema. Virgílio descreve uma natureza que se transforma gradualmente: primeiro o campo se reveste do dourado das espigas (*flavescet campus*), depois surge o vermelho das uvas maduras (*rubens uua*), culminando com o prodígio dos carvalhos que destilam mel (*quercus sudabunt roscida mella*). As cores acompanham, portanto, a crescente manifestação da abundância paradisíaca, tornando visível a restauração da ordem natural e da perfeita harmonia entre o homem e o mundo.

Desse modo, a cor *rubens* deixa de ser um simples elemento descritivo para converter-se em um símbolo da maturidade, da fecundidade, da abundância espontânea e da alegria própria da nova Idade de Ouro, um dos temas centrais da quarta *Bucólica* de Virgílio.

Nos versos 42 - 45 da quarta Bucólica, Virgílio apresenta uma extraordinária transformação da natureza por meio de uma rica simbologia cromática. As cores deixam de ser produzidas artificialmente pela ação humana e passam a manifestar-se espontaneamente nos próprios animais, evidenciando a perfeição da nova Idade de Ouro. Vejamos os versos e, em

seguida, analisemos o valor simbólico das cores presentes nessa passagem:

> nec uarios discet mentiri lana colores,
> ipse sed in pratis aries iam suaue rubenti
> murice, iam croceo mutabit uellera luto;
> sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos. 45
>
> nem a lã aprenderá a mentir[25] as variadas cores,
> porém, o próprio carneiro nos prados mudará (os seus) velos ora
> pelo vermelho suavemente de púrpura[26], ora pelo amarelo[27] cróceo[28];
> o azarcão[29] vestirá espontaneamente[30] os cordeiros, que pastam." 45

Nessa passagem, as cores deixam de exercer uma função meramente ornamental e tornam-se sinais visíveis da transformação do mundo. A natureza, agora plenamente restaurada, supera a arte humana: não será mais necessário tingir a lã, pois os próprios animais nascerão revestidos de cores magníficas. Trata-se de uma inversão da relação entre *ars* e *natura*: a natureza passa a produzir, espontaneamente, aquilo que antes dependia da técnica.

---

[25] A tradução literal preserva a metáfora desta passagem, que também poderia ser traduzida como "mentir".

[26] *Murice*= "de púrpura". Assim o traduzimos, mas o primeiro sentido é "múrice", "concha", molusco do qual se extrai a púrpura).

[27] *Lutum, luti* = ("cor amarela", "açafrão").

[28] O adjetivo no ablativo *croceo,* também significa "amarelo ouro", "cor de açafrão" de modo que o poeta se vale de um pleonasmo, em virtude de sinalizar dois vocábulos com a mesma significação, recurso estilístico usado para configurar o hexâmetro dactílico.

[29] Usado como tinta vermelha. Planta que produzia uma tinta escarlate. Notemos que o azarcão está personificado, no verso 45.

[30] Expressão latina *sponte sua*: "espontaneamente", "por sua própria vontade".

A "púrpura" era uma das cores mais prestigiosas do mundo romano. Associada ao luxo, à realeza, ao poder e ao caráter sagrado, era obtida por um processo caro e trabalhoso a partir do múrice. Quando Virgílio afirma que o carneiro mudará seus velos para um "pelo vermelho suavemente de púrpura", sugere que aquilo que antes constituía um privilégio de poucos tornar-se-á um dom gratuito da natureza.

A "púrpura" simboliza, portanto: a magnificência da nova Idade de Ouro, a nobreza e a dignidade da criação restaurada, e a abundância que elimina a necessidade do trabalho artesanal. O advérbio *suaue* ("suavemente") ainda suaviza a intensidade da cor, conferindo-lhe uma beleza harmoniosa, distante da violência frequentemente associada ao vermelho. O "amarelo do açafrão" (*croceus*) possui forte valor simbólico na poesia latina. É tradicionalmente associado à luz, ao brilho do amanhecer, à juventude, à primavera e à renovação da vida. Na Quarta Bucólica, essa tonalidade complementa a púrpura. Enquanto "a púrpura" evoca riqueza e majestade, o "amarelo cróceo" representa a luminosidade, a vitalidade e a eterna renovação da natureza. As duas cores formam uma harmonia cromática baseada em tons quentes, reforçando a ideia de um universo pleno de vida e fecundidade.,O *sandyx*, traduzido como azarcão , era um pigmento vermelho vivo empregado na pintura, na decoração e em cerimônias festivas.

Quando Virgílio afirma: *"sponte sua sandyx pascentis vestiet agnos"* ("o azarcão vestirá espontaneamente os cordeiros que pastam"), o "vermelho intenso" deixa de ser produto da arte humana e se torna uma característica natural dos próprios animais. Essa cor simboliza a exuberância da criação, a vitalidade da natureza, a alegria da nova era e a abundância espontânea que caracteriza a Idade de Ouro. Além

disso, o verbo ***uestiet*** ("vestirá") transforma a cor numa verdadeira veste concedida pela natureza, como se os cordeiros recebessem um traje precioso sem qualquer intervenção humana.

Podemos inferir que o conjunto cromático da passagem selecionada revela um notável refinamento poético. Virgílio reúne três tonalidades de grande prestígio — a púrpura, o amarelo cróceo e o vermelho do azarcão — para construir uma imagem de exuberância e perfeição. Essas cores não apenas embelezam a paisagem, mas funcionam como símbolos da restauração da natureza, da superação da técnica humana e da abundância própria da Idade de Ouro. A diversidade cromática manifesta, assim, a harmonia restaurada do cosmos, fazendo da própria natureza a mais perfeita das artistas.

A referência à *uiridi cortice fagi* (V, 13), na quinta *Bucólica*, transcende a mera descrição paisagística. O verde simboliza a vitalidade da natureza, que se torna suporte material da criação poética. Ao gravar seus versos na casca ainda viva da faia, Mopso inscreve a poesia no próprio ciclo da vida natural, fundindo arte e natureza. A árvore converte-se, assim, em um monumento vivo da memória pastoril, enquanto o verde evoca juventude, renovação, fertilidade e a permanência da tradição poética no espaço bucólico. Desse modo, Virgílio reafirma um dos princípios fundamentais das *Bucólicas*: a poesia nasce da íntima comunhão entre o homem e a natureza, cuja exuberância assegura tanto a inspiração quanto a preservação do canto:

> MOPSUS
> Immo haec **in uiridi** nuper quae **cortice fagi**
> carmina descripsi et modulans alterna notaui,
> experiar: tu deinde iubeto certet Amynta. 15

MOPSO
Não, pelo contrário[31], a estes carmes que ainda há pouco gravei[32]
na verde casca de uma faia
experimentarei e, modulando,[33] a (versos) alternados anotei.
Manda tu depois que Amintas rivalize (comigo). 15

Também destacamos, na quinta *Bucólica*, "o purpúreo narciso", presente, no verso 38:

Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,
infelix lolium et steriles nascuntur auenae;
pro molli uiola, pro purpureo narcisso
carduus et spinis surgit paliurus acutis.

Muitas vezes, semeamos grandes cevadas nos sulcos,
nos quais, porém, nascem o infeliz[34] joio e as estéreis aveias;
em vez da delicada violeta, em vez do purpúreo narciso,
Surgem[35] o cardo e o paliúro de espinhos pontiagudos.

O verso 14 sinaliza uma alusão ao costume dos pastores de preencher o intervalo de cada verso com compassos modulados na flauta. Literalmente, o poeta nos leva a entender que Mopso escreveu versos na casca de uma faia e depois foi

[31] *Immo* = ("não, pelo contrário"). Advérbio utilizado para dar uma resposta negativa a uma pergunta formulada ou uma resposta contrária a que se esperava, como se o jovem pastor dissesse "não vou tratar dos temas que você me sinalizou, mas do tema que eu desejo engendrar".

[32] Alguns pastores tinham o costume de escrever, nas árvores, os seus versos para as suas amadas pastoras.

[33] Isto é, cantando, lendo ou dizendo com modulação. Modulando, no vernáculo, também pode significar variar a altura ou a intensidade da voz.

[34] Preferimos a tradução literal "infeliz" a "improdutivo joio" para conservar a hipálage, criada pelo poeta, visto que "infeliz", na verdade, não é o joio; mas o agricultor, que deveras não foi bem agraciado, na sua produção, como confessa nos versos 36 e 37.

[35] Atestamos mais uma concordância por atração visto que o sujeito é composto, mas o verbo se encontra no singular: *surgit* ("surge")

modulando e escrevendo os versos, alternadamente. Mopsus escreveu as diversas estrofes de seu poema e, após cada parte, parava para tocar, em sua flauta, uma melodia adequada ao tema em questão.

Na quinta *Bucólica*, Virgílio retoma a simbologia cromática ao mencionar o *purpureus narcissus* (v. 38). A púrpura, tradicionalmente associada à realeza, à dignidade, à nobreza e ao sagrado no mundo greco-romano, confere ao narciso um valor que transcende o aspecto meramente ornamental da flor. Trata-se de uma imagem da beleza plena, da harmonia e da perfeição da natureza, características que refletem a presença benéfica de Dáfnis no universo pastoril. Entretanto, após sua morte, essa ordem é profundamente alterada: em vez da delicada violeta, em vez do purpúreo narciso, surgem o cardo e o paliúro de espinhos pontiagudos.

A substituição das flores delicadas por plantas espinhosas simboliza a ruptura da harmonia cósmica e a esterilidade que acomete a natureza privada de seu guardião. O narciso purpúreo deixa, assim, de representar apenas uma flor de rara beleza para converter-se em emblema da prosperidade, da dignidade e da plenitude da vida pastoril que desaparecem com a morte de Dáfnis. Desse modo, a cor púrpura reforça o contraste entre a antiga abundância e a desolação presente, evidenciando que a perda do herói pastor provoca uma desordem que atinge simultaneamente a natureza, a comunidade e o próprio cosmos.

Virgílio emprega as cores como um importante recurso simbólico na construção de sua poesia. O verde traduz a vitalidade, a renovação e a íntima relação entre a criação poética e a natureza; o vermelho da púrpura representa a magnificência, a plenitude e a ordem ideal do mundo pastoril;

o amarelo associa-se à fertilidade e à abundância. Essas imagens cromáticas não possuem função meramente descritiva, mas constituem elementos estruturantes da poética virgiliana, contribuindo para expressar os estados da natureza, a dimensão filosófica da existência e a alternância entre harmonia e desordem que permeia o universo das *Bucólicas*. Desse modo, a linguagem das cores integra-se à elaboração estética de Virgílio e revela a profunda correspondência entre o mundo natural e a experiência humana.

A análise das cores presentes da primeira à quinta *Bucólica*s evidencia que Virgílio emprega os vocábulos cromáticos muito além de sua função descritiva. As tonalidades constituem um importante recurso expressivo, por meio do qual o poeta constrói significados que dialogam com a paisagem pastoril, os estados de espírito das personagens, a religiosidade, o amor, a morte e, sobretudo, a ordem natural.

O verde (*uiridis*), o branco (*candidus*), o pálido (*pallens*), o loiro (*flauus*) e os diversos matizes do vermelho (*rubens*, *purpureus*, *sandyx*) revelam-se elementos estruturantes da linguagem poética virgiliana. Em cada contexto, essas cores adquirem valores semânticos específicos, ora simbolizando juventude, pureza e esperança, ora exprimindo maturidade, abundância, solenidade ou renovação cósmica. Longe de constituírem simples adornos estilísticos, elas integram o processo de construção imagética do poema e orientam a interpretação do universo bucólico.

Observa-se, igualmente, que Virgílio organiza cuidadosamente as relações entre as diferentes tonalidades, criando contrastes e harmonias cromáticas que intensificam o efeito estético e reforçam o sentido simbólico das cenas. A recorrência dessas cores demonstra uma elaboração

consciente do léxico cromático, cuja função ultrapassa a ornamentação para participar ativamente da arquitetura semântica das *Bucólicas*.

Desse modo, as cinco primeiras *Bucólicas* já permitem reconhecer a existência de uma verdadeira poética das cores em Virgílio, na qual cada tonalidade contribui para a representação da natureza idealizada, da experiência humana e da visão de mundo que permeia a obra. A investigação das *Bucólicas* seguintes permitirá verificar como esse repertório cromático se amplia, se transforma e assume novas funções simbólicas ao longo da coletânea, confirmando a relevância das cores como um dos recursos mais refinados da expressão poética virgiliana.

Referências bibliográficas

BAYET, Jean. *Littérature Latine*. Paris: Armand Colin, s/d.

BRISSON, Jean-Paul. *Virgile son temps et le nôtre.* Paris: François Maspero, 1980.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *Literatura Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CARTAULT, A. *Étude sur les Bucoliques de Virgile*. Paris: 1897.

DOUGLAS, D. *A Study in Epicurean Poetics: Virgil's Eclogue*. Montreal, McGill, thesis, 2017.

FARIA, Ernesto*. Dicionário Latino - Português*. Belo Horizonte: Garnier, 2003.

FARIA, Ruth Junqueira de. *Aspectos Lexicais e Estilísticos do Bucolismo Vergiliano.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1974.

HASEGAWA. A. P. *Écloga III. Comentário à tradução da Écloga III*, Paulo Sérgio. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

LECLERCQ, R. *Les Principes de la Poétique Virgilienne*. Revue des Études Latines. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1994.

LESKY, Albin. *História de la Literatura Griega.*Versión española de José Maria Diaz Regañon y Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

LOUPIAC, Annie. *Le Labor chez Virgile: Essai d'interprétation*. Revue des Études Latines. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1993.

MAROUZEAU, Jules. *Traité de Stylistique Latine*. Paris: Sociéte D'Édition Les Belles Lettres, 1946.

MARTIN, René & GAILLARD, Jacques. *Les Genres Littéraires à Rome*. Préface de Jacques Perret. Tome II. Paris: Scodel, 1981.

MARTINS, Paulo. *Literatura Latina*. 1ª. edição. Curitiba: IESDE Brasil. S. A., 2009. Vol. 1, 268 p.

MENDES, João Pedro. *Construção e Arte das Bucólicas de Virgílio*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984.
PERRET, J. Virgile, *Les Bucoliques. Édition, introduction et commentaire de Jacques Perret*, 1961
RIBEIRO, Marcio Luiz Moitinha. *Gramática latina*. 2a. Ed. São Gonçalo: Márcio Moitinha Editora, 2017.
RIBEIRO, Marcio Luiz Moitinha et alii. *Edição Bilíngue: 1ª. Bucólica de Virgílio*. Rio de Janeiro: Editora Ados, 2020.
RIBEIRO, Marcio Luiz Moitinha et alii. *Edição Bilíngue: 2ª. Bucólica de Virgílio*. Rio de Janeiro: Editora Ados, 2022.
RIBEIRO, Marcio Luiz Moitinha Ribeiro et alii. *Edição Bilíngue: III Bucólica de Virgílio*. São Carlos – São Paulo: Pedro de João Editores, 2023.
RIBEIRO, Marcio Luiz Moitinha Ribeiro et alii. *Edição Bilíngue: IV Bucólica de Virgílio*. São Carlos – São Paulo: Pedro e João Editores, 2023.
RIBEIRO, Marcio Luiz Moitinha Ribeiro et alii. *Edição Bilíngue: V Bucólica de Virgílio*. São Carlos – São Paulo: Pedro e João Editores, 2024.
SOUZA, E.F.M. *A Bucólicas de Públio Virgílio Maro: tradução e estudo à luz de aparato etimológico e de simbologia da flora.* João Pessoa, Tese de Doutoramento em Letras, UFPB, 2019.
VASCONCELLOS, org., Bucólicas (de Virgílio). São Paulo, Ateliê, 2008, 63-93.
VIRGILE. Bucoliques. Texte établi par E. de Saint-Denis. Traduction d'Anne Videau. *Introduction, commentaire et annotations d'Hélène Casanova-Robin*. Paris, Les Belles Lettres, 2014.

Decifrando a Narrativa Suetoniana: Uma Análise Conversacional Na *Vita Galbae*

Carlos Eduardo da Silva dos Santos

Introdução

Este trabalho propõe uma análise das possíveis manifestações interacionais entre personagens descritos por Suetônio na biografia do imperador Galba, contida na obra *De Vita Caesarum*. Embora o campo da análise conversacional tenha se consolidado, em grande parte, como um ramo da linguística, a proposta aqui apresentada visa ultrapassar os limites disciplinares tradicionais, atribuindo-lhe um valor que se estende ao campo literário. O objetivo é, portanto, estabelecer uma ponte teórica e metodológica entre os estudos linguísticos e os estudos literários, tendo como base uma leitura interacional da narrativa suetoniana.

Parte-se do pressuposto de que as biografias de Suetônio devem ser compreendidas como produções literárias, e não como registros históricos nos moldes modernos. Tal percepção exige um olhar atento às concepções textuais e genéricas da Antiguidade. Conforme aponta Momigliano (1993, p. 6), os gregos — criadores do gênero biográfico — jamais o reconheceram como forma de história, distinção que também é reiterada por Gentili e Cerri (1988, p. 61), ao afirmarem que a associação entre biografia e história é uma construção

moderna, alheia ao pensamento antigo. Compreendida sob essa perspectiva, a biografia suetoniana deixa de ser apenas um testemunho do passado para constituir-se como um texto literário cuja organização discursiva e cujos mecanismos interacionais podem ser investigados a partir do aparato teórico adotado neste estudo.

A abordagem metodológica deste estudo baseia-se, inicialmente, na tradução, de autoria própria, de excertos da obra latina para a língua portuguesa, realizada de forma criteriosa, com foco nas passagens que apresentam marcas de interação entre personagens. Busca-se, com isso, ressaltar o efeito de oralidade presente no texto escrito, de modo a evidenciar as dinâmicas interacionais ali presentes e suas implicações na construção narrativa.

Nossa fundamentação teórica apoia-se em autores que discutem o discurso e a conversação, cujas contribuições orientam a análise proposta. Desse modo, para se seguir uma linha coerente de raciocínio, torna-se necessário mobilizar ferramentas analíticas que permitam explorar as estratégias discursivas, a organização das interações e os modos de inserção da oralidade na escrita literária antiga. A análise do discurso, a análise da conversação e os estudos sobre oralidade e escrita se tornam, assim, fundamentais.

Entre os referenciais teóricos mobilizados nesta pesquisa, destacam-se as contribuições de Bakhtin (1997), cuja concepção dialógica da linguagem constitui um dos pilares da análise proposta. Ao enfatizar o caráter dialógico de toda enunciação e a centralidade da interação verbal na constituição do discurso, o autor oferece um aporte teórico essencial para compreender o texto literário como espaço de vozes em

constante embate e negociação de sentidos, mesmo em narrativas aparentemente monológicas, como a biografia.

Complementarmente, Maingueneau (1996, 1997), ao tratar da pragmática discursiva e das novas tendências em análise do discurso, propõe uma leitura que integra as condições de produção, o *ethos*[1] discursivo e o cenário enunciativo como fatores determinantes na construção do texto literário. Seu pensamento fornece uma base teórica que nos permite fundamentar como o discurso de Suetônio articula a dimensão estética às práticas sociais e comunicativas do seu tempo, revelando um universo de significações que ultrapassa a mera descrição factual.

A obra de Marcuschi (1998), por sua vez, é decisiva ao tratar dos mecanismos de organização da conversação e das estratégias que tornam visíveis as intenções comunicativas dos interlocutores. Suas argumentações oferecem categorias analíticas que podem ser mobilizadas na investigação de textos literários, permitindo identificar, com rigor metodológico, elementos conversacionais na narrativa. Já Neves (2012) reflete, em sua obra, as estratégias discursivas que marcam a transição entre oralidade e escrita em gêneros como a crônica, fornecendo um aporte teórico que orienta nossa análise dos

[1] O termo *ethos* tem origem grega e, etimologicamente, significa "hábito", "modo de ser" ou "caráter" de um indivíduo, relacionado à sua disposição moral. Na literatura e retórica greco-romana, especialmente em Aristóteles, o *ethos* é um dos modos de persuasão, vinculado à credibilidade do orador. Em obras literárias, ele representa a construção discursiva da imagem dos personagens ou do autor. Na crítica moderna, especialmente nos estudos discursivos, *ethos* passou a se referir à imagem que o enunciador projeta de si no discurso, sendo fundamental para a constituição da autoridade discursiva e a relação entre texto e contexto, como aponta Dominique Maingueneau (1996, p. 64-66).

procedimentos estilísticos e sintáticos empregados por Suetônio. Sendo assim, suas considerações evidenciam de que modo estruturas ligadas à oralidade são incorporadas à escrita como estratégias de envolvimento e marcação discursiva.

Dessa forma, esta pesquisa propõe investigar como as interações entre os personagens — mediadas pela voz do escritor — contribuem para a construção do sentido na narrativa. A análise do autor revela-se imprescindível não apenas em sua condição de escritor inserido em um contexto histórico específico, mas como organizador dos discursos e das relações interpessoais que compõem a biografia. Sua presença manifesta-se na escolha lexical, nos recortes discursivos e nas formas de narrar, atuando como mediador das interações. Com base nessa afirmação, torna-se possível compreender como o contexto histórico, social e cultural influencia os modos de interlocução e molda as dinâmicas de poder, identidade e autoridade entre os personagens. Suetônio constrói, assim, não apenas uma narrativa biográfica, mas um universo discursivo pleno de significações interacionais.

Então, ao conjugar os referenciais da análise conversacional, da pragmática e da análise do discurso com a leitura literária da obra de Suetônio, pretende-se oferecer uma contribuição original para os estudos clássicos e discursivos. O objetivo maior é compreender de que modo os mecanismos de interação verbal, mesmo em um texto da Antiguidade, podem ser lidos à luz de categorias modernas de análise, enriquecendo nossa percepção sobre o funcionamento do discurso literário e sobre as estratégias que o constituem.

Suetônio: Autor, Contexto e Projeto Literário

No que se refere à figura de Caio Suetônio Tranquilo, constatamos que ele pertencia a uma família da ordem equestre e recebeu formação educacional em Roma, centro cultural e político do Império. Estima-se que tenha nascido por volta de 69 d.C., com Roma, Hipona ou Óstia sendo as localidades mais frequentemente apontadas como seu local de nascimento (MEHL, 2014, p. 214). Sua formação, na capital, o inseriu em círculos sociais e intelectuais de prestígio, nos quais estabeleceu vínculos que o tornaram amigo de Plínio, o Jovem. O *cognomen Tranquillus*, por sua vez, estaria associado ao pai, um tribuno militar na Batalha de Bedríaco, que desempenhou papel pacificador no conflito, refletindo-se na identidade do filho (Citroni *et al.*, 2006, p. 971).

Além de Plínio, Suetônio manteve relações com figuras notáveis como Septício Claro, a quem dedicou *De Vita Caesarum*, e historiadores como Cornélio Tácito, autor das obras *Historiarum Libri* e *Annales*, e Fábio Rústico. Esses vínculos refletem sua posição social privilegiada e sua inserção em um ambiente intelectual que favoreceu sua visão crítica sobre a elite romana. Durante o governo de Trajano, ocupou o cargo de diretor das bibliotecas imperiais e, sob Adriano, exerceu funções administrativas, como *ab epistulis* (secretário de correspondência), *a studiis* (responsável pelos arquivos e interesses culturais do imperador) e *a* bibliothecis (encarregado das bibliotecas públicas) (Citroni *et al.*, 2006, p. 970). Seu prestígio era tal que Plínio, o Jovem, lhe ofereceu uma vaga na carreira militar, proposta que Suetônio recusou por motivos não esclarecidos.

Suetônio demonstrou grande versatilidade como autor, abordando temas que vão desde aspectos culturais e institucionais da Roma antiga até temas considerados marginais[2] ou pouco tratados por outros escritores. Destacam-se tratados sobre o calendário romano, nomenclatura dos mares, jogos gregos e romanos, e textos sobre a vida de cortesãs[3] célebres. Uma de suas realizações mais relevantes, ao lado de *De Vita Caesarum*, foi a coletânea *De Viris Illustribus*, com as biografias de escritores latinos, como Cícero, figura intelectual importante na história romana (Mehl, 2014, p. 215). Essas produções reforçam o perfil de Suetônio como autor multifacetado, combinando rigor erudito com um olhar atento à cultura romana. Sua biografia deve ser lida não apenas como repositório de dados históricos, mas como uma construção discursiva repleta de intenções, estratégias e escolhas estilísticas, refletindo um projeto literário engajado com os valores e tensões de sua época.

Dentre os trabalhos atribuídos a Suetônio, sua celebridade se consolidou, sobretudo, por meio da *De Vita Caesarum*, uma coletânea biográfica que abrange as vidas de Júlio César e dos imperadores que o sucederam até a morte de Domiciano. Suetônio traça um retrato minucioso dos imperadores, desde

---

[2] Quando afirmamos que Suetônio abordou "temas considerados marginais", nos referimos a assuntos fora do núcleo da "alta cultura" da Roma Antiga, como aspectos cotidianos, curiosidades, escândalos e elementos da vida privada, frequentemente vistos como de menor relevância acadêmica ou histórica.

[3] O termo "cortesã" refere-se, no contexto romano, a mulheres que se envolviam com homens da elite em relações amorosas e sexuais, muitas vezes com um certo grau de sofisticação social, artística e até literária. Não se trata apenas de prostitutas comuns, mas de mulheres que, em alguns casos, adquiriram notoriedade social e foram figuras conhecidas por sua influência sobre homens poderosos ou por seu estilo de vida singular.

os antecedentes familiares e a trajetória política até sua aparência física, personalidade e circunstâncias de morte. A obra não apenas apresenta características individuais, mas também revela aspectos da realidade política, social e cultural da Roma imperial. A atenção recorrente aos presságios, augúrios e sinais, incorporados deliberadamente na narrativa, reflete a sensibilidade do autor às crenças da época e contribui para a moldura simbólica com que os imperadores são apresentados.

Plínio, o Jovem, em uma carta, descreve Suetônio como influenciado por crenças supersticiosas, evitando casos como advogado devido a sonhos perturbadores e recusando cargos por temores supersticiosos (Citroni *et al.*, 2006, p. 972). Essas informações ressaltam a importância do contexto religioso e simbólico da Antiguidade na leitura da obra de Suetônio. Compreender as crenças romanas é essencial para interpretar os recursos narrativos de *De Vita Caesarum*, visto que Suetônio foca nos comportamentos e vícios dos imperadores, tanto públicos quanto privados. Os doze imperadores retratados parecem marcados por uma vocação inevitável para o poder, desenvolvendo, com o tempo, uma natureza cruel e obsessiva em busca do *imperium*,[4] movidos por interesses pessoais. Essa caracterização não só reflete um julgamento moral, mas também um estilo narrativo que revela os aspectos mais íntimos e controversos do poder imperial.

[4] O termo *imperium*, substantivo derivado do verbo *imperare* ("ordenar"), designava na Roma Antiga o poder legítimo de magistrados para governar e comandar exércitos. Com o Principado, tornou-se absoluto nas mãos dos imperadores. Em *De Vita Caesarum*, Suetônio usa o termo para expressar não só autoridade jurídica, mas também a ambição e o destino político dos governantes, marcando seu desejo de controle total sobre o Estado.

Fundamentos Teóricos: Oralidade, Discurso e Interação

Os estudos sobre manifestações orais em textos de línguas antigas são escassos, especialmente em línguas sem desenvolvimento atual devido a sua ausência de falantes nativos, como o latim e o grego antigo. A classificação dessas línguas como "mortas" é questionada, pois ainda são usadas em ambientes acadêmicos e litúrgicos. Embora existam desafios metodológicos, pesquisas recentes indicam traços discursivos orais, como estrutura sintática e construção de diálogos. Desse modo, propõe-se uma análise que combine conceitos linguísticos contemporâneos ao estudo de obras antigas, nas quais o autor utiliza estratégias orais para enfatizar passagens e personagens.

Dominique Maingueneau (1996, p. 90) observa que “a obra literária é por essência destinada a suscitar a busca dos implícitos. Para o crítico, ela sempre assinala um sentido além dos conteúdos literais.” Com base nessa perspectiva, compreende-se que o texto literário não se esgota no conteúdo explicitamente enunciado, mas produz sentidos por meio da organização do discurso, das estratégias narrativas e das interações entre os personagens. Todavia, este estudo se propõe a evidenciar aquilo que, embora sugerido, se aproxima de uma forma de expressão mais direta, associada a uma possível performance oral das personagens retratadas. Dessa forma, o foco recai sobre o modo como Suetônio constrói enunciados que, embora escritos, recriam a força expressiva da fala e das interações em situações narrativas específicas.

A análise conversacional propõe uma sequência estruturada de elementos como turno, troca, ação e interação,

essenciais à dinâmica do diálogo. Na oralidade, gestos, risos ou pausas integram o processo comunicativo. Já na escrita, tais sinais devem ser representados por estratégias narrativas que deem verossimilhança à cena (Neves, 2012, p. 82). Toda interação exige ao menos dois sujeitos que se alternam nos turnos de fala, construindo sentidos no diálogo. Esse modelo é recorrente em textos literários que buscam naturalidade e proximidade entre leitor e personagens.

Segundo Neves (2012, p. 84), a escrita que se aproxima da oralidade não deve ser confundida com uma reprodução exata da fala espontânea, mas sim com um trabalho discursivo que recria seus efeitos, resguardando a intencionalidade comunicativa e os traços de interação. Esse processo exige do escritor sensibilidade para transpor elementos da linguagem falada à estrutura narrativa, de forma que mantenha o equilíbrio entre expressividade e coerência textual.

É necessário, portanto, destacar a importância das realizações orais enquanto base para a composição escrita que visa a representação do discurso interativo. Tal representação depende do entendimento de que o estudo da linguagem — tanto na vertente discursiva quanto na conversacional — é, em sua essência, uma atividade interacional. Embora as abordagens apresentem especificidades, ambas compartilham o interesse por compreender como o sentido é construído nas trocas comunicativas.

A análise do discurso, por exemplo, não se restringe à descrição estrutural do texto, mas busca compreender os modos de enunciação vinculados a contextos sociais e históricos específicos. De acordo com Dominique Maingueneau (1996, p. 13), essa abordagem considera a produção discursiva como um fenômeno situado; ou seja, uma

prática de linguagem que ocorre em um lugar social determinado e que está associada aos gêneros do discurso e aos cenários de enunciação possíveis.

Com base nisso, é possível aplicar essas categorias teóricas ao estudo de obras literárias da Antiguidade, desde que se adote uma metodologia criteriosa, que respeite a especificidade cultural e estilística da narrativa clássica. A análise interacional, em textos antigos, deve, portanto, equilibrar os conceitos linguísticos modernos com a sensibilidade literária necessária à leitura de produções da tradição clássica, sem descaracterizar a singularidade da linguagem artística proposta por autores como Suetônio.

Outro aspecto fundamental para a análise da conversação diz respeito ao uso dos chamados marcadores da fala. Esses elementos desempenham papel estruturante no fluxo interacional, sinalizando turnos, intenções e articulações discursivas. Entre os marcadores iniciais, destacam-se os pronomes e advérbios interrogativos, os vocativos, as interjeições e determinadas partículas argumentativas. Já os marcadores finais incluem a entonação descendente, as pausas e expressões de apoio discursivo, como: "não é?" ou "né?", que indicam uma espera pela resposta do interlocutor. Além desses, há também os marcadores mediais, com função predominantemente fática, tais como: "isto é", ou "veja bem", que servem para manter a interação e facilitar o acompanhamento da argumentação.

Segundo Auto Lyra Teixeira (2011, p. 58), esses segmentos configuram-se como elementos básicos da análise conversacional, pois delimitam e organizam os movimentos da fala. No entanto, quando se trata de textos escritos — especialmente aqueles oriundos da Antiguidade —, a aplicação

dessa abordagem é, por vezes, questionada. Luiz Antônio Marcuschi (1998, p. 7), por exemplo, argumenta que os materiais de análise da conversação não deveriam ser extraídos de obras literárias, filmes ou peças teatrais, uma vez que esses gêneros não apresentam os traços empíricos da oralidade espontânea.

Apesar dessa ressalva, o presente estudo propõe uma perspectiva alternativa, ao considerar que certas passagens de obras literárias, nas quais há alternância sistemática de falas entre personagens, permitem a aplicação de alguns conceitos da análise conversacional, ainda que com limitações. Como ressalta Teixeira (2011, p. 58), mesmo em contextos de oralidade simulada — como ocorre na literatura —, é possível identificar padrões interacionais relevantes para o estudo do diálogo.

Dessa forma, este trabalho parte do princípio de que a escrita dialógica está presente na biografia de Galba, tal como foi concebida por Suetônio, e que determinadas passagens da obra evidenciam interações estruturadas entre dois personagens. A análise dessas trocas discursivas permitirá, assim, observar como os traços da oralidade são mobilizados no plano narrativo e como contribuem para a construção do sentido e da verossimilhança no discurso literário.

Galba entre Narrativa e Interação: Análise Conversacional do Discurso Suetoniano

No que diz respeito à figura de Galba, sabe-se que foi o imperador que pôs fim à dinastia Júlio-Claudiana, assumindo o poder após a queda de Nero. Sua ascensão reflete o esforço do Senado em manter um regime de viés autocrático, escolhendo um sucessor que aparentasse legitimidade para o cargo de

princeps[5]. Sulpício Galba foi considerado a melhor alternativa, sobretudo por seus feitos militares. Segundo Pierre Grimal (2011, p. 96), sua principal virtude era a reputação de integridade — ou, no máximo, de severidade. Essa avaliação não se distancia da de Suetônio, que o apresenta como um homem superior aos demais, legitimado por seus méritos e por uma imagem de predestinação ao trono.

É justamente por meio dessa noção de predestinação que Suetônio introduz uma cena de interação que ilustra uma dimensão conversacional da narrativa: o encontro entre Galba e Augusto. Uma das estratégias utilizadas pelo biógrafo para legitimar o poder de Galba consiste em inserir elementos proféticos que sinalizam tanto o fim da dinastia júlio-claudiana quanto a continuidade do principado romano. Tais presságios, embora não indiquem o fim do modelo político instaurado por Augusto, sugerem uma transição de poder necessária e prevista. Assim, Galba é representado como aquele que, por desígnio do destino, assumiria o *imperium*, o que é evidenciado pela cena em que Augusto, ainda em vida, encontra-se com o jovem Galba — episódio que Suetônio narra como um prenúncio da ascensão imperial do futuro *princeps*.

---

[5] O termo *princeps* na Roma Antiga tinha um significado complexo, sendo usado principalmente para designar o líder de Roma durante o período do Principado (27 a.C. - 284 d.C.). Originalmente, significava "o primeiro" ou "o mais importante" e estava associado ao título *princeps civitatis* (o primeiro cidadão). Na República, era usado para se referir a líderes ou senadores influentes. Com a ascensão de Augusto, o primeiro imperador, o título passou a representar uma posição consolidada de poder. Augusto optou por *princeps* em vez de *rex* (rei), para evitar qualquer associação com a monarquia, mantendo a ideia de ser "o primeiro entre iguais" (*primus inter pares*), em vez de um monarca absoluto.

> Consta que, ainda menino, fora saudar Augusto entre crianças da mesma idade; ele, ao segurar seu rosto, disse: até tu, meu filho, sentirás o sabor do poder do nosso principado. Mas Tibério também, como soubesse que ele iria governar, em verdade, na velhice, exclamou: "que viva plenamente", afirmou, "já que isso não nos afeta". O avô dele também, quando estava buscando um sinal no céu, viu uma águia pegar as vísceras de suas mãos e levá-las até um carvalho frutífero. Foi interpretado como um presságio de que o poder supremo da família, embora tardio, estava sendo anunciado; (Suet., Galba, IV, 2).[6]

Neste trecho da *Vita Galbae*, torna-se evidente um valor interacional presente na cena entre Augusto e Galba, ainda que não se observe uma troca de turnos de fala entre os personagens. Há, no entanto, elementos fundamentais para se considerar um quadro conversacional: o agente da fala — neste caso, Augusto — e seu destinatário — Galba, aqui representado como ouvinte. Conforme observa Dominique Maingueneau (1997, p. 30), a conversação se configura por participantes que compartilham simultaneidade espacial e temporal, bem como um vínculo de convivência. Essa definição se adequa à cena narrada por Suetônio, uma vez que há co-presença física e um ato enunciativo que visa produzir sentido diante de um interlocutor específico.

Esse trecho comporta traços linguísticos próprios da oralidade representada, como o uso do termo grego *τέκνον* que foi traduzido como "meu filho", o qual se encontra no caso

[6] Constat Augustum puero adhuc, salutanti se inter aequales, apprehensa buccula dixisse: καὶ σὺ τέκνον τῆς ἀρχῆς ἡμῶν παρατρώξῃ. 3 Sed et Tiberius, cum comperisset imperaturum eum, uerum in senecta: "Viuat sane," ait, "quando id ad nos nihil pertinet." 4 Auo quoque eius fulgur procuranti, cum exta de manibus aquila rapuisset et in frugiferam quercum contulisset, responsum est summum sed serum imperium portendi familiae; (*Suet., Galba* IV, 2).

vocativo — uma marca linguística típica da oralidade. Logo, trata-se de um marcador inicial de conversação, pois introduz o destinatário e prepara o terreno para o ato de fala, conferindo à cena um tom interpessoal e profético. Esse recurso contribui para acentuar o caráter performativo da enunciação de Augusto, que não apenas profere uma fala, mas anuncia simbolicamente o destino imperial de Galba, reforçando a noção de predestinação que permeia a obra. Esses marcadores — como aponta Marcuschi (1998, p. 65) — têm papel essencial na coesão da interação, pois orientam a fala, revelam atitudes do locutor e estabelecem pistas para o andamento e sentido do discurso. No caso em análise, o vocativo funciona não apenas como chamamento, mas como indício de uma relação assimétrica e afetiva entre os interlocutores.

Outro aspecto relevante da cena é a forma como a fala de Augusto se apresenta como um ato performativo, que ultrapassa a simples função informativa e assume um caráter de antecipação de destino, o que exige do interlocutor (Galba) uma ativação de inferências a partir de elementos linguísticos e situacionais. Nesse sentido, Marcuschi (1998, p. 79) observa que o interlocutor, ao participar de uma conversação, precisa interpretar sentidos que nem sempre estão explícitos, mobilizando seu conhecimento de mundo e suas expectativas para preencher lacunas do dito. Aqui, mesmo com um enunciado breve, a carga simbólica e política do que é afirmado por Augusto direciona Galba (e o leitor) para um entendimento que ultrapassa o literal.

É possível perceber, portanto, que a estrutura da fala de Augusto obedece a uma organização interna típica da conversação natural, ainda que em contexto narrativo, com início, desenvolvimento e uma projeção de efeito. Como

Marcuschi (1998, p. 35) frisa, mesmo em enunciados isolados, há uma arquitetura interacional que se manifesta na construção dos turnos, nos modos de endereçamento e na antecipação de respostas possíveis.

É importante considerar, sobretudo, que a situação de fala relatada por Suetônio carrega não apenas um conteúdo, mas uma encenação discursiva, o que remete ao conceito de cena de enunciação proposto por Maingueneau (1996, p. 23). Para ele, todo discurso literário constrói uma cena que organiza os papéis dos participantes, o lugar de onde se fala e as condições de produção do enunciado. Assim, a breve fala de Augusto pode ser lida como parte de uma cena discursiva complexa, em que se delineiam as posições de poder e o destino político do personagem Galba, ainda que isso seja construído por meio de uma breve interação aparentemente espontânea.

Essa mesma lógica interacional aparece na fala atribuída a Tibério: "que viva plenamente... já que isso não nos afeta". Há aqui uma dupla construção enunciativa: por um lado, o uso do imperativo revela uma forma de concessão ou permissão aparente, mas por outro, o que se destaca é o teor irônico e distante do enunciado. O próprio modo como a fala é introduzida — "exclamou", "afirmou" — sinaliza uma encenação discursiva que organiza o *ethos* do locutor: uma atitude resignada, porém ciente da perda de poder. Essa representação contribui para o que Maingueneau (1996, p. 23) chama de encenação discursiva, isto é, a construção da cena de enunciação dentro do discurso literário, em que o autor organiza posições e sentidos por meio de vozes encenadas. Nesse caso, a fala de Tibério funciona como índice de uma postura política e de uma resignação construída no discurso,

criando efeitos de sentido que ultrapassam o nível da fala direta.

A última cena — o presságio envolvendo a águia e as vísceras do avô — não é apresentada por meio de fala direta, mas ainda assim participa do universo da conversação no texto. Embora não haja um diálogo verbal, a cena se constrói como um enunciado interpretável dentro do fluxo interacional da narrativa. O acontecimento da águia, interpretado como sinal de poder tardio, é recebido e processado pelos personagens como uma forma de comunicação não-verbal, com força enunciativa simbólica. Marcuschi (1998, p. 18) lembra que a análise da conversação não se restringe à fala oral espontânea, mas considera também os modos como os sujeitos constroem sentidos em interação, incluindo elementos não linguísticos que interferem no jogo conversacional. Assim, o presságio se insere na lógica da inferência, da expectativa e da antecipação — elementos que, mesmo fora da fala direta, dialogam com o tecido pragmático da interação textual.

Outro fator que remete não somente a um caso conversacional, mas também ao âmbito da oralidade, é o termo παρατρώξῃ, traduzido por "sentirás o sabor" para se adequar a uma linguagem mais corrente do português moderno. A tradução literal desse vocábulo grego, no entanto, seria "mordiscar", "tirar um pedaço", "provar" — uma expressão que, à primeira vista, surpreende por sua informalidade e imagética, especialmente dentro do contexto solene de uma biografia imperial.

Essa escolha lexical carrega implicações que vão além da semântica básica: trata-se de um vocábulo que se direciona para o registro oral da fala, um tipo de linguagem mais marcada pela expressividade do cotidiano. Marcuschi (1998, p. 20)

destaca que as marcas de oralidade nos textos escritos não são meramente estilísticas, mas estratégias discursivas que conferem autenticidade e proximidade à enunciação, simulando ou preservando traços do ato comunicativo original. Nesse sentido, o verbo grego em questão funciona como recurso de intensidade e ironia, além de ter um potencial metafórico que sugere um contato breve, superficial, quase oportunista com aquilo que se deseja — no caso, o poder político, representado pela figura do *princeps*.

É possível se atrever a afirmar que esse uso está próximo da expressão luso-brasileira "tirar uma casquinha", termo popular que evoca justamente essa tentativa de se aproveitar de algo, ainda que minimamente, e de forma não totalmente legítima. Essa associação lexical e cultural reforça o *ethos* atribuído por Augusto a Galba — não o de um herdeiro direto e pleno, mas o de alguém que apenas terá o gosto, ou sombra, do poder imperial. Segundo Maingueneau (1996, p. 57), o discurso se constitui sempre dentro de uma cena enunciativa, e percebemos que, nessa cena, o modo como se diz constrói a identidade do falante e do interlocutor. Assim, a metáfora de tal expressão verbal instaura um jogo de forças, um gesto de dominação simbólica por parte de Augusto que, mesmo em tom informal, reafirma sua superioridade.

Também merece atenção o fato de Suetônio registrar esse trecho em grego no interior de uma obra escrita em latim. Essa alternância de códigos linguísticos, além de revelar sua formação erudita, marca o desejo de fidelidade à fonte e ao contexto enunciativo original. Como apontado anteriormente, Suetônio teve acesso privilegiado a documentos, cartas e discursos de época devido aos cargos que ocupou, o que justificaria a incorporação de fragmentos que buscassem

reproduzir a autenticidade da fala histórica. Nesse sentido, é pertinente a observação de Brandão (2009, p. 37), ao afirmar que a erudição de Suetônio não se apresenta como um fim em si mesma, mas como instrumento para recuperar e representar a verdade histórica de maneira literariamente eficaz.

Esse trecho, portanto, alia a análise conversacional — pelo uso direto e vocativo que Augusto dirige a Galba — à dimensão pragmática do discurso, evidenciada na escolha lexical do termo grego. A convivência de registros e línguas, a tensão entre o tom informal e o conteúdo político, além da construção de um *ethos* dual (de Galba como aprendiz e de Augusto como mestre do poder), constituem uma rica cena de interação discursiva, que, embora breve, carrega grande densidade interpretativa.

Em toda a *De Vita Caesarum*, há diversas passagens com elementos dialogais. Embora este estudo foque na *Vita Galbae*, tais ocorrências são recorrentes e refletem o estilo de Suetônio. Sua escrita literária, mesmo que contenha um viés documental, valoriza falas diretas e interações, dando vivacidade à narrativa e construindo a imagem dos personagens. Isso se alinha ao gênero biográfico romano que, ao narrar a vida dos imperadores, também relata a própria história de Roma, já que o caráter do *princeps* impacta diretamente os rumos políticos e sociais (Brandão, 2009, p. 23).

Ressaltar virtudes e vícios de personagens ilustres equivale a um padrão da narrativa biográfica. A caracterização do retrato literário do personagem se submete principalmente ao ponto de vista do autor em relação ao seu comportamento perante sua sociedade. No caso de Suetônio, sua narrativa se compromete com a tradição social romana. Sendo assim, o bom imperador seria aquele que executa devidamente sua função

administrativa, que mantém a ordem pública e moral, respeita a hierarquia e tradição da sociedade romana e que transmita para seu sucessor tudo o que diz respeito à *res publica*[7] de seus antepassados (Hadril, 1995, p. 142). Sendo assim, fica perceptível a preocupação que Suetônio tinha com toda a tradição e moral de sua sociedade. Por essas razões, não deixou de estabelecer um julgamento moral sobre seus personagens na sua grande obra.

O personagem Galba descrito na biografia produzida por Suetônio é composto por certas características adequadas para um *princeps*. Seus feitos, sua postura e seu ofício foram essenciais para sua conquista ao trono deixado por Nero. Por isso, o biógrafo produz uma narrativa capaz de explicar os motivos pelos quais Galba deveria ser o escolhido. Suetônio, ao descrever as virtudes e vícios de seu personagem, relata exemplos para cada ato que o envolve a um aspecto condizente com tais conceitos. Então, a *auctoritas*[8] do general se processa na obra por meio de suas atitudes e proezas que o fizeram ter uma reputação reconhecida pelo Estado e por outras civilizações.

---

[7] Opta-se pela manutenção do termo latino *res publica* por sua amplitude semântica no contexto romano, que não corresponde inteiramente ao sentido moderno de "república". A expressão pode designar a "coisa pública", os assuntos de interesse coletivo e, em sentido mais amplo, a própria comunidade política romana e seus interesses.

[8] Segundo Pereira (1987, p. 353), o termo *auctoritas* é um conceito tipicamente romano, sem origem grega. Na língua latina, está relacionado a palavras como *augeo* (aumentar), *autor* (aquele que funda ou cria), *augustus* (sagrado) e *auxilium* (assistência). Esses termos refletem valores do ideal romano de um imperador, associando *auctoritas* a uma virtude política e moral ligada ao poderio romano, especialmente no contexto de um comandante ou imperador.

Visto isso, é por meio desta fama autoritária que há outra descrição interacional na *vita Galbae*. Sua trajetória, beneficiada pelo destino que o aguardava e por suas qualidades de caráter, possui aspectos curiosos na sua biografia, e também o fato de ter adquirido as honras antes do tempo legítimo ajudou-o a ter uma aproximação com os imperadores anteriores (BRANDÃO, 2009, p. 108). Quando esteve no comando do exército da Germânia por ordem de Calígula, em certa ocasião que teve que substituir Getúlico[9], Galba se dirigia aos soldados de maneira severa para rapidamente impor uma disciplina que era tida como necessária. Suetônio descreve essa passagem da seguinte forma:

> Quando foi designado por Caio César para ocupar o posto de Getúlico; no dia seguinte ao de sua chegada ao quartel onde estavam as legiões, durante um espetáculo solene, proibiu os soldados de aplaudir. Por escrito, foi dada a ordem para que contivessem as mãos sob o manto; e imediatamente, por todo acampamento, circulou o dito: aprende o ofício militar, soldado: Galba é o comandante, não Getúlico. (Suet., Galba, VI, 2).[10]

Essa atitude de Galba marcou por demais sua característica autoritária, de forma que transpassou por todo o corpo militar. E é através dessa conduta que se pode realizar mais uma análise conversacional neste trabalho. Os critérios seriam semelhantes aos do primeiro exemplo, especialmente quanto ao vocativo "soldado" (*miles*), que cumpre a função de chamar o interlocutor ao enunciado, estabelecendo um vínculo direto

[10] A Gaio Caesare in locum Gaetulici substitutus, postridie quam ad legionis uenit, sollemni forte spectaculo plaudentes inhibuit data tessera, ut manus paenula continerent; statimque per castra iactatum est: Disce miles militare: Galba est, non Gaetulicus! (Suet., Galba, VI, 2).

com o ouvinte e conferindo à fala um caráter de interpelação. Marcuschi (1998, p. 65) observa que marcadores como vocativos são fundamentais na organização da conversação, pois ativam a presença do outro no discurso e estabelecem os papéis interlocutivos.

Outra característica relevante é a relação entre os participantes da interação. Galba ocupa uma posição central na cena como figura de autoridade, enquanto os soldados se encontram em posição subordinada diante de sua intervenção. Essa assimetria entre os papéis interacionais contribui para a construção de seu *ethos* de autoridade, não pela enunciação direta do dito que circula pelo acampamento, mas pela própria conduta de Galba e pela reação discursiva que ela suscita entre os soldados. O *ethos*, nesse contexto, não corresponde apenas à imagem de um sujeito falante, mas a um efeito de sentido que emerge da situação enunciativa e das relações estabelecidas entre os participantes.

O uso do verbo "aprende" (*disce)*, que se encontra no imperativo, revela também o tom performativo do discurso. Não se trata de uma simples sugestão, mas de uma ordem carregada de sentido institucional. Para Marcuschi (1998, p. 82), os atos de fala de natureza diretiva — como ordens, comandos e instruções — são profundamente marcados pela relação de poder entre os participantes e pela situação em que ocorrem, tendo forte dependência do contexto social em que o discurso se insere. Nesse caso, a ordem militar é não apenas esperada, mas performada com ênfase e reforçada pela contraposição entre "Galba" e "Getúlico".

De acordo com Bakhtin (1997, p. 280), a variedade dos gêneros do discurso é infinita, dada a diversidade da atividade humana, e o discurso militar é um desses gêneros fortemente

marcados pela composição hierárquica dos sujeitos e pela rigidez das formas enunciativas. A enunciação direta, imperativa e carregada de finalidade prática (como ensinar, ordenar, controlar) é um traço evidente dessa esfera comunicativa.

Por fim, é possível observar que a cena construída em torno do dito — "Galba é o comandante, não Getúlico!" (*Galba est, non Gaetulicus*) — funciona como um comentário metadiscursivo que insere um terceiro agente enunciador: a voz coletiva do acampamento. Maingueneau (1996, p. 39) destaca que todo discurso literário pressupõe uma cena de enunciação complexa, na qual diferentes vozes podem coexistir e interagir, inclusive aquelas que emergem como reações, comentários ou reverberações sociais da fala principal. Aqui, o fato de o dito ter sido imediatamente difundido *per castra* — "por todo o acampamento" — desloca a formulação do âmbito da fala individual para o da circulação coletiva.

O enunciado, portanto, não reproduz uma ordem proferida por Galba, mas condensa, na forma de um dito popular, a percepção dos soldados diante de sua atitude inaugural e da nova relação de autoridade que se estabelecia no campo. Desse modo, a voz coletiva do acampamento funciona como instância que interpreta, reformula e faz circular o significado político do gesto de Galba, convertendo-o em uma fórmula capaz de marcar a substituição de Getúlico e a afirmação de seu novo comandante.

Conclusão

Diante das reflexões desenvolvidas ao longo deste trabalho, pode-se afirmar que os textos da Antiguidade, como a *Vita Galbae* de Suetônio, oferecem subsídios relevantes para os estudos das manifestações orais, revelando-se especialmente fecundos quando analisados à luz da análise conversacional. As passagens selecionadas permitiram demonstrar que, mesmo em uma obra de natureza literária e biográfica, é possível identificar traços interacionais, marcas de oralidade e estratégias de construção enunciativa que se aproximam dos elementos presentes nas interações verbais contemporâneas.

Uma das principais preocupações deste estudo foi promover o diálogo entre os campos da linguística e da literatura sem incorrer em inadequações metodológicas. Para isso, adotou-se uma abordagem criteriosa, que possibilitou resultados sólidos e coerentes com os objetivos propostos. A análise destacou elementos centrais da conversação — vocativos, marcas de imperatividade, escolhas lexicais expressivas e construção de *ethos* — mostrando que tais recursos podem ser aplicados de forma eficaz à leitura das biografias suetonianas.

Nessa perspectiva, os aportes teóricos de Marcuschi foram fundamentais para compreender a presença e o papel da oralidade nos textos escritos, sobretudo na identificação de marcas que simulam a interação real. Maingueneau contribuiu decisivamente para o entendimento da cena enunciativa e da constituição do discurso como espaço de construção de identidades, enquanto Bakhtin ofereceu as bases para a análise dos gêneros discursivos, permitindo uma leitura atenta à

heterogeneidade e à intencionalidade das formas de dizer. Já Neves proporcionou uma reflexão importante sobre as estratégias discursivas e sobre os cruzamentos entre oralidade e escrita, evidenciando que tais categorias não são excludentes, mas interdependentes, mesmo em textos de tradição literária antiga.

Ainda que este trabalho tenha como foco principal a biografia de Galba, foi necessário apresentar breves contextualizações sobre a figura de Suetônio e sobre o cenário político do principado, de modo a situar o leitor quanto à especificidade do gênero biográfico romano. Essa fundamentação se mostrou essencial para garantir uma leitura mais clara e eficiente, sobretudo em um estudo que busca articular dois domínios que raramente caminham juntos: o linguístico e o literário clássico. De modo geral, constatou-se que a *Vita Galbae*, assim como as demais biografias que compõem a *De Vita Caesarum*, embora se insiram no campo do discurso literário, não estão dissociadas de seu potencial linguístico. Pelo contrário, a obra de Suetônio contribui não apenas para a compreensão histórica e cultural da Antiguidade, mas também para a análise das formas e estruturas do discurso, o que reforça seu valor interdisciplinar.

Conclui-se, portanto, que o enfoque conversacional se mostrou pertinente e produtivo na abordagem das passagens destacadas da obra suetoniana. Por meio das referências teóricas sobre gêneros do discurso e pragmática, foi possível identificar como a linguagem utilizada por Suetônio — rica em marcas de oralidade, simulações de interação e detalhes expressivos — potencializa a representação dos personagens e seus comportamentos. Assim, Suetônio não apenas documenta, mas interpreta e dramatiza os acontecimentos,

revelando-se um autor de notável engenhosidade literária e sensibilidade narrativa. Este estudo, ao unir perspectivas linguísticas e literárias, reforça a relevância da *Vita Galbae* como campo fértil para análises interdisciplinares e para a aplicação da análise conversacional em textos antigos.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação-verbal.* São Paulo, Martins Fontes:1997.

BRANDÃO, José Luís Lopes. *As Máscaras dos Césares: teatro e moralidade nas vidas suetonianas.* Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

CITRONI, M; CONSOLINO, F. E; LABATE, M.; NARDUCCI, E. *Literatura de Roma Antiga.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

GENTILI, Bruno & CERRI, Giovanni. *History and Biography in Ancient Thought*. Amsterdam: J.C. Gieben, 1988.

GRIMAL, Pierre. *O Império Romano*. Lisboa: Ed: 70, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. São Paulo, Pontes:1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o Discurso Literário*. São Paulo, Martins Fontes:1996.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da Conversação*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

MEHL, Andreas. *Roman Historiography: An Introduction to its Basic Aspects and Development*. London: Blackwell, 2014.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *The development of Greek Biography*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

NEVES, Maria Helena de Moura. *As estratégias discursivas e suas implicações na relação entre oralidade e escrita – um estudo do parêntese na crônica*. Linguística, vol. 27, nº 1, Montevideo, jun. 2012: 77-97.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica: cultura romana*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. v. 2.
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.
TEIXEIRA, Auto Lyra. *Fábulas e Conversação*. Calíope 21. Rio de Janeiro: p.57-70.
WALLACE-HADRILL, A. *SUETONIUS*. London, Bristol Classical: 1995.

O haicai no contexto da tradução

Nivea Oura Martins

Introdução

A tradução de poemas é vista por muitos estudiosos do meio literário como tarefa que implica grande dificuldade, possibilitando avaliações como "intraduzível", a despeito da afirmação de Benedetto Croce: "Devemos acolher como realidade irrefutável o conceito da intraduzibilidade da expressão linguística e, particularmente, da expressão 'par excellence', que é a poesia" (Souza: 53 *apud* Theodor, 1986).

Além dele, Sílvio Romero e Manuel Bandeira, autores que se dedicaram a tradução de poemas, também concordam com esta visão de impossibilidade na tradução da poesia, alegando que muito de sua essência é perdida neste processo.

Atribui-se como o motivo desta "intraduzibilidade" o fato de nunca se obter uma tradução perfeita e, especialmente, no caso da poesia, acaba-se por perder numerosos elementos como forma, ritmo, rimas e expressões estilísticas e culturais, apontadas, pelos tradutores, como a "essência do poema".

Contudo, apesar destes prejuízos, a tradução de poemas tem se mostrado um procedimento bastante comum ao longo da história, sendo considerado, inclusive, bem-sucedido e praticado de forma recorrente até o presente momento.

Na teoria de Roman Jakobson, verifica-se que todo ato comunicativo nunca é totalmente perfeito, ele possui

limitações e parcialidade que, por sua vez, estão atrelados às intenções do falante, contexto, canal, código e destinatário. O mesmo ocorre na tradução, que também é em si um ato comunicativo, portanto, passível das mesmas características que o distanciam de uma traduzibilidade perfeita.

No caso dos poemas, explica G. Mounin, o que muitos tradutores acabam realizando é uma tradução mais livre, pois o texto original é definido como artístico- literário, logo, a tradução também pretende reproduzir o mesmo gênero. Neste intento, são priorizados os aspectos ligados à subjetividade e à expressividade, com a finalidade de garantir o efeito literário no texto traduzido, em razão disso, o teórico acima classifica este tipo de tradutor como *tradutor poeta* (Mounin *apud* Souza, p. 54).

No entanto, se o objeto da tradução não se restringir apenas ao poema, mas a um gênero poético desconhecido e proveniente de uma cultura e língua da qual não se tem muitas informações, neste caso, a tarefa do tradutor não se limitaria a traduzir o texto. Deste modo, o tradutor também teria a função de apresentar e introduzir conceitos e padrões estéticos estrangeiros e, consequentemente, novos, dentro de outro sistema literário.

Tendo como premissa os estudos da tradução, este trabalho pretende discorrer sobre a assimilação e desenvolvimento do haicai dentro da literatura brasileira.

Neste sentido, é importante explicar que o haicai é uma forma poética que se desenvolveu no Brasil, no início do século XX, porém sua origem remete ao poema *haiku*, tradicional da cultura japonesa.

Em termos gerais, esta forma poética passou por diversos processos de produção dentro da literatura brasileira, se

mostrando um terreno fértil para uma diversidade de poemas que redefiniram esta forma com marcas ímpares, deixadas por seus autores. Logo, pode-se afirmar que o haicai foi se abrasileirando, ganhando espaço dentro da poesia brasileira e se constituindo com características próprias.

No entanto, apesar de todas as apropriações ocorridas na construção do haicai brasileiro, é importante salientar que esta forma poética ainda carrega traços claramente oriundos da cultura e da poesia japonesa, sendo eles: o minimalismo silábico, a descrição imagética e valores atrelados à estética *zen*.

Polissistema Literário do haicai

Os primeiros contatos da literatura brasileira com o haicai ocorreram por meio da tradução, não propriamente do original em japonês para a língua portuguesa, mas, que anteriormente, já haviam passado por uma primeira "mão" de tradução, realizadas para o inglês ou para o francês.

Desta forma, quando o haicai chegou ao Brasil, já veio impregnado pela visão europeia que, no contexto do início do século XX, tinha como grandes norteadoras do pensamento artístico as "vanguardas europeias".

Cabe lembrar que, segundo aponta Paulo Franchetti, um dos marcos do haicai na literatura brasileira foi o prefácio escrito por Paulo Prado, na obra *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, que diz:

> Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética.

Le poète japonais
Essuie son couteau:
Cette fois l'éloquence est morte.

diz a haïkaï japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia." (Prado *apud* Franchetti: 256)

Observa-se, portanto, que o poema japonês, denominado *haiku*, é chamado de "haïkaï", citado em língua francesa e apresentado no contexto modernista como uma forma poética vanguardista, posto que confrontava valores eruditos e conservadores, pois sua linguagem coloquial proporcionava simplicidade e informalidade à expressão artística.

Na perspectiva acima, a forma poética japonesa deixou de ser algo tradicional e culturalmente atrelado aos valores linguísticos e filosóficos japoneses para tornar-se expressão de uma vanguarda europeia.

O deslocamento sofrido pelas características originais da forma poética japonesa em seu processo de assimilação na literatura brasileira pode ser explicado através da teoria dos polissistemas, proposto Even-Zohar.

De acordo com esta teoria, um polissistema é um sistema múltiplo, composto por outros sistemas de forma aberta e heterogênea. Estes sistemas estão em contínua interação, se influenciando mutuamente e concorrendo entre si.

Nesse sentido, Even-Zohar define o polissistema como

un sistema multiple, un sistema de vários sistemas con intersecciones y con superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes" (Even-Zohar, p. 4). No caso da literatura,

> cada sociedade possui um polissistema literário que, de acordo com o aludido teórico, é composto pelo contato com outros polissistemas literários e também nele se inserem outros tipos de sistemas (de natureza distinta), como são os sistemas semiótico e cultural.

Não obstante, o polissistema literário é passível de diversas interferências. Uma delas é de natureza *intra-relacional*, pois fazem parte de um polissistema maior (como o polissistema cultural) e, por isso, são suscetíveis aos sistemas de língua, sociedade, economia e política. A outra é de natureza *inter-relacional* porque opera em conjunto com outros "megapolissistemas" provenientes de outras sociedades e culturas.

Ademais, ocorrem também interferências de cunho ideológico, político e econômico, que Even-Zohar classifica como relações de centro e periferia. Desta forma, alguns textos literários são mais prestigiados pelos círculos dominantes da cultura, sendo considerados canônicos, logo, ocupam a posição central no polissistema literário, em oposição aos demais, que estariam em posição periférica, por não terem o mesmo reconhecimento do estrato social.

Sobre esta questão, Even-Zohar elabora o conceito de *canonicidade*, diferenciando-o da ideia de canônico. Segundo o teórico, há dois tipos de canonicidades, a *canonicidade estática*, que concebe os textos como produtos concluídos a serem inseridos ou não num conjunto santificado pelo estrato social, e *canonicidade dinâmica*, que resulta da introdução de um modelo literário produtivo dentro de um polissistema.

Em relação ao desenvolvimento do haicai brasileiro, observa-se que ele ocorreu primariamente a partir do contato com o sistema literário europeu. Este, por sua vez, teria tido contato direto com a forma poética *haiku* original, nativa do

polissistema literário japonês. Pode-se apontar que, neste caso, ocorreram correlações de natureza *inter-relacional*, pois cada polissistema literário nacional pertence a um "megapolissistema" sociocultural diferente em permanente interação com os outros.

Não podemos deixar de lado as correlações *intra-relacionais*, que perpassam os variados sistemas. Estas variantes influenciam a valoração dada a cada sistema sociocultural, tornando centrais aqueles que possuem maior prestígio político-econômico e periféricos os demais.

Em virtude disso, observa-se o polissistema literário europeu, no início do século XX, ocupando essa posição central e, por isso, exercendo mais influência sobre os polissistemas periféricos, como é o caso do brasileiro e do japonês. Esta poderia ser uma possível explicação para a introdução do haicai ter ocorrido via polissistema francês e não diretamente do japonês.

É importante lembrar que, no início do século XX, ocorreu um crescente fluxo migratório de japoneses ao Brasil. Estes imigrantes trouxeram consigo a bagagem cultural de seus povos, incluindo suas respectivas língua e literatura. Desde a chegada dos imigrantes japoneses, há registros de haicais escritos em língua japonesa. Além disso, as colônias de imigrantes japoneses também incentivavam a publicação desta poesia em folhetins destinados ao público interno.

No entanto, Franchetti explica que, embora os imigrantes japoneses realizassem inúmeros estudos e publicações sobre haicai dentro da colônia, por terem sido escritos em língua japonesa, permaneceram por tempos desconhecidos do público brasileiro.

Provavelmente, uma justificativa para o haicai dos imigrantes não ter despertado a atenção dos autores brasileiros seria a posição hegemônica eurocêntrica, que sempre manteve os olhares dos intelectuais e literatos acadêmicos mais atentos aos movimentos artísticos que ocorriam na Europa.

No quadro abaixo, podemos verificar como era o cenário dos polissistemas literários, no início do século XX:

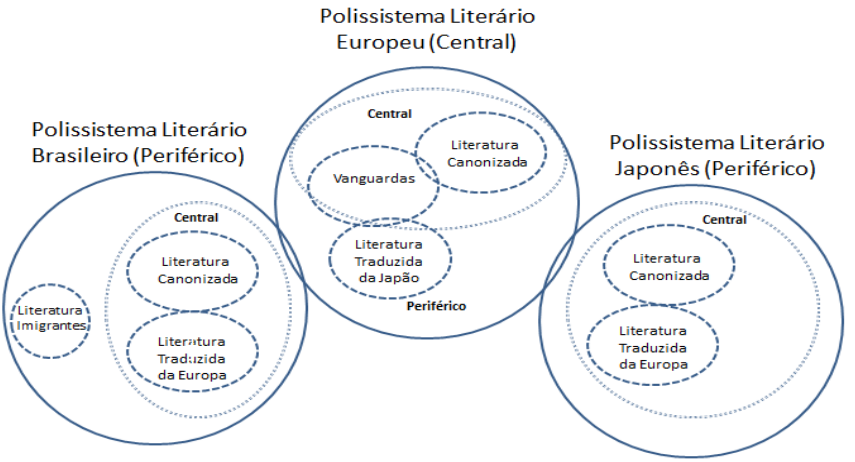


Figura 1: Polissistemas literários europeu, brasileiro e japonês no início do século XX. Fonte: elaborado pela autora (2022)

Observa-se, no quadro, o polissistema literário europeu exercendo a posição central e servindo como ponte para a introdução daquela visão de haicai. A literatura produzida pelos imigrantes japoneses no Brasil, apesar de já estar em desenvolvimento, pouco interagia com o sistema literário brasileiro nesta fase inicial, pois estava em posição periférica. Ratifica-se, portanto, a posição hegemônica central do polissistema europeu, realizando o papel de ponte com o polissistema literário japonês.

Outrossim, Franchetti explica que o teórico francês Paul Louis Couchoud era a principal fonte de informação sobre o haicai aqui no Brasil, tendo influenciado Afrânio Coutinho e Osório Dutra. Mesmo na França, Couchoud e seus colegas exerciam papel de destaque para a popularização do haicai.

Franchetti elucida que foi Julien Vocance, membro do grupo de Couchoud, o autor que sistematizou o haicai como uma arte poética escrita em tercetos e que envolvia uma nova atitude poética em um trabalho intitulado '*Cent visions de guerre*', no ano de 1921.

Inclusive, foi o poema de Vocance, retirado da obra acima, publicada na revista 'La Conaissance', sob o título de '*Art Poétique*', que teve sua primeira estrofe retirada por Paulo Prado, que o apresentou por haicai japonês no prefácio da obra 'Pau-brasil'.

Couchoud e seu grupo, como tradutores, tiveram uma função decisiva para a compreensão do haicai na literatura francesa, que tinha como contexto os ideais vanguardistas e por isso o assimilou sob esta perspectiva. Esta concepção, por seu turno, foi adotada por Paulo Prado, que fez o papel semelhante ao traduzir e apresentar a forma haicai para o português e para a literatura brasileira. Em função disto, o haicai foi deveras marcado pela expressão do modernismo.

Em vista deste contexto, pode-se afirmar que a primeira apropriação do haicai na literatura brasileira ocorreu por influência do Modernismo, tendo como primeiro ator o poeta Guilherme de Almeida, responsável por tornar o haicai conhecido no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940 (cf. Franchetti).

Por seu turno, o modelo de haicai desenvolvido por Almeida mais dialogava com as formas modernistas que estavam sendo desenvolvidas naquela época do que com o

ímpeto contestador vanguardista, pois ele estava preocupado em desenvolver uma forma poética estável.

O molde elaborado por Almeida era um misto da adaptação da métrica japonesa, com as 17 sílabas (original da forma japonesa), distribuídas em três versos (contribuição da perspectiva francesa), nos quais se introduzia ritmo e rimas, unindo o primeiro verso e o último, e, por fim, ainda se adicionou um título ao poema (estas últimas foram inserções propostas diretamente por Almeida).

Franchetti salienta que o resultado desta forma poética, promovida por Almeida, obteve regularidade métrica, pois os tercetos eram marcados pela divisão silábica de 5-7-5, respectivamente em cada verso, porém, a atribuição do título ao poema eliminava o caráter impreciso e enigmático, característica essencial do haicai.

Para o supracitado estudioso esta consequência foi desastrosa, pois, para ele, "a primeira adaptação popular do haicai no Brasil consistiu, na verdade, num apagamento da sua singularidade e na sua adoção como mera forma, como espaço de exercício do virtuosismo, quase como se fosse uma espécie de micro soneto" (Franchetti: 262).

O segundo momento de apropriação do haicai na literatura brasileira ocorreu junto à poesia concreta. Novamente, as bases desta vertente foram os estudos estrangeiros, porém, não de origem japonesa ou da produção japonesa imigrante, mas do autor americano Ernest Fenallosa, que viveu longo tempo no Japão e que havia estudado as artes "orientais" (cf. Franchetti).

Foi o trabalho de Fenallosa intitulado 'Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia' que forneceu a Ezra Pound, também de nacionalidade americana, a ideia de

que os caracteres ideogramáticos do chinês e do japonês "possuíam um princípio compositivo extremamente eficaz e diferente da ordenação lógica ocidental" (FRANCHETTI: 263).

Neste segundo momento do haicai, que ocorreu por volta de 1955, com as publicações de Pound, observa-se novamente o papel dos tradutores como introdutores de novos conceitos. Porém, como o contexto político-econômico dos anos 1950 traz como potência os EUA, nota-se também a ascensão do polissistema literário americano, ocupando a posição central e exercendo a função hegemônica de influência sobre os demais. Observa-se no quadro abaixo, um possível cenário dos polissistemas literários nos anos 1950-1960:

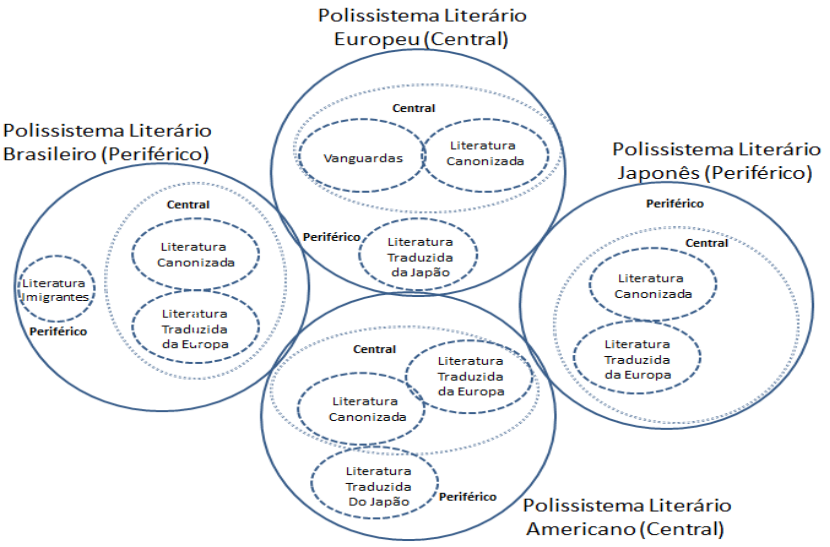


Figura 2: Polissistemas literários europeu, americano, brasileiro e japonês nos anos 1950-1960. Fonte: elaborado pela autora (2022)

Baseados nos trabalhos de Pound, sobretudo refletindo a respeito do "princípio ideogramático de composição", Augusto

e Haroldo de Campos elaboraram os fundamentos da poesia concreta e publicaram diversos artigos, tais como: 'Haicai: homenagem à síntese' e 'Visualidade e concisão na poesia japonesa'.

Em virtude de o foco recair unicamente sobre a questão do ideograma, Franchetti avalia que Haroldo de Campos acabou por reduzir o haicai ao procedimento ideogramático, condicionando-o à técnica compositiva e deixando de lado as outras características essências.

De fato, foi numa terceira fase que o haicai conquista seu apogeu, tendo sua forma adaptada e sua disseminação na literatura brasileira. Os autores que balizaram estas novas vertentes de haicais foram Paulo Leminski e Millôr Fernandes.

Millôr Fernandes propõe o haicai como uma forma "fundamentalmente popular e, inúmeras vezes, humorística, no mais metafísico sentido da palavra" (Fernandes *apud* Franchetti: 265). Em sua obra 'Hai-Kais', o autor reuniu seus poemas, que antes haviam sido publicados em revistas e folhetins, acompanhados de uma ilustração feita por ele mesmo, que podia ou não dialogar com os tercetos.

Observa-se que os haicais de Millôr carregavam traços de coloquialidade e afiado tom irônico, características que o aproximam da poesia de Oswald de Andrade. Por este motivo, Franchetti classifica a produção de Millor como integrante da "linha do poema-piada do Modernismo brasileiro" (cf. Franchetti, p. 265).

O ápice do haicai brasileiro é alcançado por Paulo Leminski, pois sua produção representa o momento de maior adaptação do haicai à literatura brasileira. De maneira genial, Leminski combinou a técnica ideogramática, o caráter irônico e coloquial, os versos livres em tercetos e acrescentou o apelo

tradicional do zen-budismo. Este conjunto de elementos marcou seus poemas, segundo Franchetti, com um incontestável sabor de haicai.

Esta bem-sucedida aproximação do haicai de Leminski ao *haiku* tradicional japonês deve-se ao fato de o poeta, que era muito interessado na cultura, língua e artes japonesas, ter traduzido os poemas de Matsuo Bashô (mestre do *haiku* tradicional japonês), além de outras obras da literatura japonesa. De acordo com Lidiane Alves do Nascimento, Leminski publicou, em 1983, 'Matsuo Bashô, a lágrima do peixe', uma biografia com traduções de poemas.

Esta faceta de Leminski como tradutor o coloca na mesma posição de Couchoud e Paulo Prado, pois torna seus trabalhos referências para a compreensão do haicai em um polissistema cultural diferente do originário. Entretanto, por Leminski ter traduzido os poemas diretamente da língua japonesa e também por ele próprio ser um grande admirador e estudioso do idioma e de práticas culturais japonesas, não era possível que ele deixasse de lado uma das matrizes básicas do *haiku* tradicional, o zen-budismo.

Na contemporaneidade, o desenvolvimento do haicai continua em curso dentro da literatura brasileira e verifica-se que a pluralidade de sua concepção ainda é sua marca registrada.

Todavia, a vertente proposta por Leminski se mantém bastante produtiva, ora se aproximando mais do caráter crítico e impetuoso das formas modernistas, ora se unindo à perspectiva tradicional, que ganha espaço com a produção dos imigrantes japoneses, cuja elaboração também já é realizada em língua portuguesa.

Considerações finais

Even-Zohar compreende a tradução como uma das formas mais eficazes na interferência e transferências de modelos. Além disso, é comum que os modelos traduzidos estejam afinados com os do estrato social. Assim, os textos traduzidos funcionam como elementos determinantes nas inter-relações dos polissistemas.

Após passar por uma acomodação e até uma manipulação, estes modelos importados se tornam um princípio produtivo permanente dentro do polissistema receptor (Even-Zohar, 1990).

O papel do tradutor também é discutido pelo teórico, que aponta esta função como a de um produtor/criador, pois sua atribuição é de criar textos e também reproduzir modelos.

A esse respeito, André Lefevere também propõe o conceito de reescritura, que em suas palavras é: "toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada" (Lefevere, 2007, p. 11).

Em suma, analisando-se o papel da tradução no desenvolvimento do haicai brasileiro, constata-se que ele foi fundamental para as mais variadas perspectivas que foram incorporadas nesta forma poética. Percebe-se, claramente, que os tradutores foram, acima de tudo, autores e difusores de modelos poéticos que elaboraram variadas concepções acerca desta forma poética e que, por fim, fizeram florescer o haicai brasileiro.

Referências Bibliográficas

BASHÔ, Matsuo. *As sendas de Oku*. Roswitha Kempf Editores. São Paulo, 1982.
CAMPOS, Haroldo de. A poética de brevidade: haicai: homenagem à síntese. *In*: *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977.
COSTA, Maurício Alves da. *Teoria do polissistema*: do folhetim ao blog, o polissistema literário sob a interferência da internet. Dissertação de Metrado. Porto Alegre, 2007.
EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoria del polisistema.* Tradução de Ricardo Bermudez Otero.
FRANCHETTI, Paulo. *O haicai no Brasil.* Alea: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 256-269, 2008.
LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária.* Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.
NASCIMENTO, Lidiane Alves do e YOKOZAWA, Solange Fiusa Cardoso. *Leminski e a poesia concreta.* Guavira Letras, nº15, 2012.
SOUZA, José Pinheiro de. *Teorias da Tradução*: uma visão integrada. Revista de Letras, nº20, Vol ½. 1998.

“Entre duras brigas, tenho ganas de afundar a terra nas águas de Yangtzé” Leituras (ir)responsáveis dos textos de Kaneko Fumiko[1]

Felipe Chaves Gonçalves Pinto

Floresçam, corações rebeldes
firmes e belos como os cardos
nesta terra do sol nascente.

Kaneko Fumiko

Nota preliminar

O ano de 2026 demarca o centenário da morte de Kaneko Fumiko[2] (1903-1926). Se, como pondera Tanaka Aya (2020), os pilares do Estado-nação moderno no Japão assentam-se sobre as engrenagens do serviço militar obrigatório e da educação compulsória, a jovem Kaneko esteve, durante boa parte da sua

[1] Este texto é a adaptação e a expansão de debates já iniciados em outros momentos, principalmente em “Jesus e cachorros equalizados em uma única (e silenciada) salvação: do que não se falou sobre Kaneko Fumiko” (Pinto, 2026a) e no capítulo “‘Onaji youni kurushimerareteiru hitobito to isshoni kurushimeteiru hitobito ni fukushû wo shiteyaranebanaranu’: Kaneko Fumiko no katari to chinmoku”, presente na Tese de doutorado *Hinkon kara hinkon heno manazashi* (Pinto, 2026b).

[2] Os nomes japoneses e coreanos presentes neste texto estão grafados na ordem Sobrenome-Nome próprio.

curta vida, situada no avesso absoluto dessa estrutura estatal. Isto é, por ser uma menina, encontrava-se apartada da conscrição e, devido ao estado de pessoa sem registro civil de nascimento, foi sistematicamente alijada do acesso à escolarização formal. Soma-se à exclusão estrutural a indigência material severa e as violências físicas e psicológicas por qual passou durante a primeira e segunda infância e pela adolescência.

Não obstante tudo isso (e, talvez, justamente devido a tudo isso), Kaneko engajou-se ativamente em um movimento radical de rebeldia e revolta que tinha enquanto horizonte de expectativa a efetivação de uma vingança coletiva daqueles que, como ela, sofreram, sobre aqueles que os fizeram sofrer. Esse desejo insurgente ergue-se sobre sua recusa enfática e categórica dos preceitos capitalistas hegemônicos que balizavam noções como "sucesso social" e "superação da pobreza" enquanto índices de conciliação com a ordem vigente. Como assinala Ôgoshi Aiko (2000), Kaneko compreendeu precocemente que a ascensão ao chamado mundo público (a via para tornar-se uma "pessoa importante") não passava de um pacto de sujeição aos valores ditados por aqueles que a fizeram sofrer durante toda a vida.

Nesses cem anos que transcorreram a morte de Kaneko, muito se escreveu sobre ela. Kaneko despertou o interesse de uma gama variada de pessoas e, com o passar do tempo, foi sendo recepcionada por um público cada vez mais amplo, o que, de certa maneira, corresponde aos próprios desejos da autora. Contudo, essa recepção também esconde alguns desconfortos, tais como o reducionismo da sua vida a uma verve rebelde, a extrapolação de seus relacionamentos amorosos, a simplificação subjetiva e filosófica de seu

pensamento, ao recorte arbitrário de seus textos etc. O que, talvez congregue tudo isso seja, contudo, a vontade de *decifrar* Kaneko, de *entender completamente* quem foi essa rebelde japonesa que se destaca ainda hoje em um cenário mais amplo. Entretanto, isso é sequer possível?

Este texto tenta trabalhar outros textos que, de um modo geral, procuram "encontrar" uma chave de leitura totalizante nos escritos de Kaneko. O objetivo é tensionar essa vontade da crítica literária de "responder" aos questionamentos e contradições apresentadas por Kaneko a fim de sugerir, através do tensionamento, que, tais atos de leitura, são, no limite, irresponsáveis e, enquanto resultado, tendem a operar reducionismos e/ou simplificações grosseiras tanto do pensamento quanto da vida de Kaneko.

O escopo delimita-se, portanto, pela tarefa de ler as produções carcerárias de Kaneko Fumiko buscando não respostas, mas contradições e rupturas pouco perceptíveis. O intuito é sublinhar o que *não foi dito* sobre Kaneko ao que a própria Kaneko deixou registrado. Nesse processo, problematiza-se, por sua vez, *o que foi dito sobre* Kaneko e as implicações dessas constatações. Assim, tensiona-se enfim a distância que aparta a autobiografia de Kaneko das mitologias políticas que a converteram em um fetiche representacional do radicalismo histórico marcado pela variável de gênero. Isto é, argumenta-se que o campo acadêmico tendeu a projetar sobre o texto e a vida da autora uma série de expectativas teóricas e ideológicas que implicam em consequências analíticas profundas. E, conquanto isso dote a figura de Kaneko de uma inegável fortuna crítica e legitimidade analítica, oblitera também as pequenas contradições e faltas discursivas que a própria Kaneko inscreveu em seu texto.

Assim, este texto busca trabalhar formas com que ler o texto da autora sem que o que se busque seja decifrar Kaneko. O proposto aqui é que Kaneko é indecifrável, tal como a própria literatura também o é.

Recepção da obra e das ideias de Kaneko Fumiko nos cem anos de sua morte

Kaneko Fumiko foi uma militante niilista e anarquista que esteve em atividade durante o Período Taishô (1912-1926). Indiciada por Alta Traição sob a acusação de planejar o assassinato de membros da família imperial do país, no que ficou conhecido como Incidente Pak Yeol (1923), foi condenada à morte, tendo, contudo, a pena posteriormente comutada à prisão perpétua e trabalhos forçados. Ainda em custódia carcerária, é encontrada morta em sua cela no dia 23 de julho de 2026.

Até os oito anos de idade, Kaneko enfrentou, tanto material quanto psicologicamente, uma desfavorável existência na condição de indivíduo sem registro civil de nascimento (Tanaka, 2020). Posteriormente, após ser formalmente inscrita no registro da família de sua avó materna, foi levada por sua avó paterna para a Coreia, então território sob violento domínio colonial do Império japonês. Na península, foi submetida a severos abusos físicos e psicológicos por parte de seus parentes. Aos 13 anos, no limite do desespero, tentou o suicídio. No entanto, quando estava próxima de liquidar o ato, experimentou um processo de identificação radical entre a sua dor e a de todos os sujeitos oprimidos do mundo. Esse limiar propiciou uma precoce e singular consciência de classe, fazendo-a abdicar da autodestruição para, em seu lugar,

começar a articular um horizonte de vingança que só poderia ser consumado em vida. Sobre esse momento de inflexão existencial, Kaneko registrou em sua autobiografia que:

> Eu me recostei no salgueiro e comecei a pensar sossegadamente. Se eu morresse aqui, o que será que minha avó e o pessoal diriam sobre mim? Minha mãe e o pessoal diriam que eu morri por quais motivos? Não importa o tamanho da mentira que contassem, já não estaria mais aqui para dizer: "isso não é verdade".
> Ao pensar nestas coisas, eu cheguei à conclusão: "eu não posso morrer". Era isso, eu preciso, junto a todos que sofreram, me vingar de todos aqueles que nos fizeram sofrer. Era isso, eu não poderia morrer (Kaneko, 2024a, p. 228-229).

Aos 16 anos, Kaneko regressou ao Japão e, por volta dos 17, partiu sozinha rumo a Tóquio em busca de autonomia. Na capital, enquanto trabalhava para custear seus estudos, vivenciou privações econômicas e desgastes psicológicos profundos. Esse período foi marcado pelo contato que Kaneko teve com uma vasta gama de correntes ideológicas e sujeitos marginalizados. Vendendo jornais nas calçadas da metrópole, escutou os embates discursivos de pessoas vinculados ao cristianismo, ao budismo e ao socialismo. Essa fricção cotidiana, amalgamada à miséria da infância e à luta pela sobrevivência em Tóquio, atuou diretamente na modelagem dos alicerces e dos critérios de validação de seu pensamento crítico. Interrogada pelas autoridades judiciais sobre a gênese de suas convicções, Kaneko, em seus depoimentos, verbalizou o processo da seguinte maneira:

> **Pergunta sete:** Qual foi a primeira corrente de pensamento que a ré adotou?

Resposta: Não saberia dizer qual corrente especificamente. No período em que eu vagava por diversos lugares e estudava a duras penas, eu nutria uma revolta vaga contra a sociedade, mas ela não parecia estar respaldada por nenhuma doutrina formal. Olhando para trás hoje, *percebo que minhas ideias não brotaram dos livros*. À medida que os olhos da minha mente se abriam, *foram as diversas experiências tristes e dolorosas que vivi que me impulsionaram, alçando-me de um só fôlego ao pensamento que professo hoje*. Em suma, creio que minhas convicções atuais não foram plantadas por terceiros, mas nasceram das minhas próprias vivências.

Pergunta oito: Enquanto estava empregada na distribuidora de jornais Furahata e vendia a edição da tarde nas proximidades de Ueno, a ré não teria escutado os discursos de propaganda do Exército de Salvação e de outras organizações ideológicas, ou, posteriormente, convivido com os chamados socialistas, sofrendo desde aquela época influências doutrinárias?

Resposta: É exato que travei conhecimento com os socialistas precocemente. Houve um momento em que me deixei contagiar e cheguei a cortar o cabelo bem rente. *No entanto, em pouco tempo, diante da flagrante mesquinhez da vida que levavam, passei a olhar para o cotidiano e para o temperamento deles de forma estritamente crítica*, chegando a sentir vergonha da minha leviandade do passado. Em termos simples: foram eles que me arrastaram para o círculo dos militantes de partido, mas foi a falta de seriedade de suas vidas e posturas que me fez romper com eles.

Pergunta nove: A ré professava o pensamento anarquista desde a época em que passou a coabitar com Pak Yeol?

Resposta: Sim, professava.

Pergunta dez: Qual é o resumo desse pensamento da ré naquele período?

Resposta: Responderia que se trata da negação categórica de todo e qualquer poder (Kaneko, 2013, p. 335-336, grifos adicionados[3]).

[3] Todas as traduções não identificadas nas "Referências" são minhas.

Na esteira desse amadurecimento intelectual, Kaneko conheceu Pak Yeol[4] (1902-1974), niilista, anarquista e ativista coreano residente no Japão. A partir desse encontro, ambos estabeleceram uma união estável baseada em um igualitarismo radical e passaram a coordenar ações políticas conjuntas. No que tange às cláusulas éticas que regulavam essa coabitação e militância compartilhada, Kaneko assevera que:

> Percebi que o pensamento de Pak coincidia quase que inteiramente com o meu. Além disso, compreendi que ele não era um mero militante nacionalista, mas um homem potente o suficiente para, partindo sempre do próprio eu, apostar a vida em prol de seu movimento. Por essa razão, declarei a Pak o meu consentimento para coabitarmos como camaradas, sob a condição de que, no âmbito da nossa atuação política, fosse suprimida qualquer concepção de que eu era uma mulher. Pactuamos também que, caso uma das partes decaísse ideologicamente a ponto de apertar as mãos dos detentores do poder, a nossa vida em comum seria imediatamente dissolvida. Comprometendo-nos mutuamente a colaborar no movimento em prol de nossa causa, decidimos iniciar nossa vida sob o mesmo teto (Kaneko, 2013, p. 305).

Dois dias após o Grande Sismo de Kantô (1923), Kaneko Fumiko e Pak Yeol foram detidos pelas autoridades sob a rubrica da chamada "detenção preventiva", uma medida de exceção mobilizada como pretexto para investigar e neutralizar as redes da esquerda radial na capital japonesa daquele período. Indiciados pelo crime de Alta Traição, ambos foram declarados culpados e condenados à pena capital em 25 de março de 1926. Poucos dias depois, por meio de um decreto de

[4] Pak Yeol é o pseudônimo literário e político do militante cujo nome de registro civil era Pak Jun-sik.

indulto imperial, a sentença foi comutada para prisão perpétua. Decorridos apenas três meses e meio dessa deliberação, o laudo de autópsia emitido pela administração penitenciária registrou que Kaneko falecera por asfixia decorrente de enforcamento, consumando o seu putativo suicídio sob custódia[5].

A trajetória de vida de Kaneko encontra-se registrada em sua autobiográfica intitulada *O que me fez ser assim?*, redigida em cárcere por sugestão direta do magistrado instrutor do Tribunal de Alta Traição, Tatematsu Kaisei[6]. O texto de Kaneko ficou marcado pela fortuna crítica acerca de sua obra por sua capacidade de descrever, sob o influxo de um vigoroso sopro de insubordinação, a engrenagem da dupla opressão que esmagava os sujeitos na periferia colonial do Império (cf. Akiyama, 2006, p. 194). Cumpre advertir, todavia, que o escopo temporal do manuscrito cessa imediatamente antes do período

---

[5] Para uma investigação mais detalhada acerca das controvérsias e das hipóteses que cercam a causa material da morte de Kaneko nas dependências carcerárias, conferir o estudo de Yamada Shôji (1996, p. 237-242).

[6] No que concerne às circunstâncias que motivaram a escrita de suas memórias, Kaneko tece a seguinte ponderação: "o juiz ordenou que eu tentasse escrever algo sobre minha história. Parece que há uma disposição na lei que diz que um réu deve ser perguntado não apenas sobre o que pode ser usado contra ele, mas também sobre coisas que podem ser usadas ao seu favor. Talvez por meio desta disposição pouco utilizada, o juiz esperava chegar a algo em meu passado que pudesse explicar a razão para eu ter feito uma coisa tão atroz. É claro que, talvez, não seja nada disso e ele simplesmente tenha ordenado que eu fizesse isso por pura curiosidade jornalística. De qualquer forma, isso não importa. *Eu simplesmente escrevi o relato de meu desenvolvimento assim como me foi ordenado. E é isto que compõe meus escritos*. [...] Eu envio este texto para meus companheiros. Espero que possam me conhecer melhor depois de o lerem e, se julgarem relevante, gostaria que o organizasse e o publicasse como livro" (Kaneko, 2024a, p. 52-53, grifos adicionados).

em que Kaneko inicia sua militância política orgânica ao lado de Pak Yeol. Justificando o encerramento abrupto do relato, a autora assevera que suas memórias terminavam ali, visto que, dali em diante, não tinha "autorização para registrar aqui os acontecimentos que se sucederam, exceto por meu relacionamento com Pak" (Kaneko, 2024a, p. 630). Malgrado essa interdição interna, a força de sua escrita permitiu que Kaneko, empurrada desde a infância para as margens da sociedade, fizesse a sua "voz" ecoar até os centros de gravidade do poder político e jurídico da nação. Ademais, ela legou um conjunto de poemas curtos (*tanka*) modelados sob a influência estética de Ishikawa Takuboku (cf. Yasumoto, 2013; Tanaka, 2020), preservando a integridade dessa mesma voz por meio de sua correspondência carcerária e de seus depoimentos nos autos dos interrogatórios.

A síntese biográfica de Kaneko acima delineada experimentou um movimento de renovado interesse público no Japão contemporâneo, impulsionado sobretudo após a distribuição em circuito nacional do longa-metragem sul-coreano *Kaneko Fumiko to Pak Yeol* (produzido em 2017 e lançado nas telas japonesas em 2019) (cf. Brady, 2019; Naitô, 2021). Sob o ponto de vista de tradução do material coreano e da recepção no Japão, sobressai o fato de que, embora o título adotado no arquipélago posicione o nome de Kaneko em primeiro plano para sugerir sua centralidade dramática, o título original em língua coreana registra apenas o nome de Pak Yeol, sem, portanto, mencionar Kaneko. Essa discrepância indicia um rearranjo do foco temático e da distribuição do estatuto de protagonista no filme. Construída a partir da indústria cinematográfica coreana, a narrativa estrutura-se ao redor do horizonte de percepção de Pak. Isso, contudo, não implica dizer

que Kaneko desempenhe uma função ornamental ou secundária no enredo, mas sublinha que ela não opera necessariamente como o foco narrativo, tal qual o título da versão japonesa sugere.

Essa tendência de representação converge e sobrepõe-se a uma economia discursiva de longa duração no mercado cultural, a qual tendeu a enquadrar Kaneko Fumiko e sua biografia a partir de recortes de gênero específicos, convertendo-a na imagem idealizada de uma "heroína da revolução e do amor", uma operação ideológica que distorce e esvazia a agência de seu sujeito, as ações políticas e a radicalidade de seu pensamento (cf. Naitô, 2021). De todo modo, a produção sul-coreana oferece uma leitura consideravelmente romantizada das atividades políticas do casal após o Grande Sismo de Kantô, do processo de persecução penal por Alta Traição e das nuanças que regularam a sua união estável.

Ainda no território da indústria cultural, registra-se que em setembro de 2025 o longa-metragem *Kaneko Fumiko: Nani ga watashi wo kôsasetaka*, sob a direção da cineasta Hamano Sachi (1948-), foi agraciado com prêmios em circuitos de festivais internacionais de cinema, tendo sua estreia comercial nas redes de salas de exibição independentes e de arte no Japão em fevereiro de 2026. Executada sob um orçamento consideravelmente mais modesto se comparado à produção sul-coreana, a obra de Hamano volta-se prioritariamente para o escrutínio do tribunal e para uma reconstituição mais intimista da interioridade psicológica de Kaneko. O lançamento nos cinemas japoneses em 2026 coincide com o marco do centenário de falecimento da autora, configurando-se como um catalisador para reacender o debate intelectual e a

recepção crítica em torno da fenda social encarnada por Kaneko Fumiko.

Ademais, como evidência de que a partir de 2019 o processo de reiteração e reavivamento crítico em torno de Kaneko Fumiko experimentou um relativo adensamento no Japão através de produções culturais, sobressai o fato de que o romance *Yohaku no Haru* (originalmente publicado em 1972), de autoria de Setouchi Harumi (1922-2021), foi relançado no mercado editorial naquele mesmo ano. Essa reedição sinaliza o vigor com que o interesse pela autora foi reinstaurado na esfera pública do país. Diferentemente das produções cinematográficas, a narrativa ficcional de Setouchi projeta um horizonte de observação consideravelmente mais dilatado: nela, o percurso da voz narrativa (enunciada sob a rubrica do "eu") debruça-se sobre o arquivo histórico com o objetivo de *decifrar* e *registrar* a trajetória de vida de Kaneko para além dos limites das crônicas oficiais. Conquanto tal procedimento guarde o mérito de despertar uma recepção solidária e engajada em relação à biografia de Kaneko, a obra acabou por se converter, como adverte Naitô (2021), no principal vetor de circulação e consolidação de uma imagem mistificada, que enquadra Kaneko Fumiko sob os códigos redutores de uma "heroína da revolução e do amor", operação ideológica que demanda um rigoroso escrutínio crítico por parte da historiografia contemporânea[7].

[7] As formulações ficcionais de Setouchi em *Yohaku no Haru* também foram objeto de intervenção crítica por parte de Yasumoto (2019) e Brady Mikako (2019). Yasumoto sublinha que, embora o romance sobreleve os contornos da sexualidade de Kaneko, silencia de forma gritante sobre a experiência da violência sexual sofrida pela jovem, precisamente a violência cuja

Não obstante o fato de que o romance de Setouchi circulava há quase meio século, o esforço sistemático de coligir, em um único volume estruturado, a totalidade dos manuscritos e depoimentos jurídicos de Kaneko Fumiko só veio a se concretizar em 2006, marco do octogésimo aniversário de seu falecimento. Conforme sublinha Suzuki Yûko, a responsável pela edição, tal empreendimento fez-se urgente e necessário dado que, no cenário japonês daquele período, o nome e o legado político de Kaneko haviam sido relegados às margens de um relativo esquecimento social (Suzuki, 2013)[8].

Por outro lado, afastando a análise dos produtos de consumo e circulação cultural, o campo das investigações acadêmicas e do ensaísmo de fôlego testemunhou, com

"confissão" a própria Kaneko inaugura em suas memórias com as seguintes linhas: "até o dia de hoje eu nunca havia verbalizado esta história para ninguém. Mas já não tem nenhuma necessidade de esconder o que aconteceu, já que muito em breve minha existência será apagada deste mundo. Eu preciso expor ao sol tudo que possa ter contribuído para exercer alguma influência em minha vida, em meus pensamentos e em minha personalidade. Mais do que como material para que os juízes olhem para meu caso, tudo isto se faz necessário para a elucidação de uma verdade muito maior" (Kaneko, 2024a, p. 390). Desse fragmento depreende-se a centralidade traumática e política do evento. Brady, por sua vez, alinha-se ao diagnóstico de Naitô (2021) ao rejeitar frontalmente a leitura de Setouchi que reduz o suicídio de Kaneko a um ato místico de sacrifício motivado por um amor hiperbolizado em relação a Pak Yeol.

[8] Em uma nota de margem que ilustra a precariedade dos arquivos de pessoas marginalizadas, importa registrar que, a despeito dos esforços intelectuais para restituir o nome de Kaneko Fumiko ao espaço do debate público, a primeira edição (2006) da coletânea organizada por Suzuki *estampou em sua capa a fotografia de uma outra mulher*, homônima, inteiramente alheia ao processo da Alta Traição (cf. Shinkôsha no hitobito, 2012). O erro técnico foi retificado na edição revista e ampliada de 2013, mas o equívoco materializado na própria capa do livro funciona como um índice sintomático do profundo estado de apagamento e esquecimento histórico a que a memória de Kaneko foi submetida pelo estamento letrado.

especial intensidade após 2019, a eclosão de uma vasta safra de textos, teses e artigos críticos dedicados a esquadrinhar a obra de Kaneko Fumiko. Esse recente florescimento interpretativo não pressupõe a inexistência de aportes teóricos de relevo em períodos precedentes. Pelo contrário, ele indicia que a contemporaneidade se encontra mobilizada por novas necessidades epistêmicas e por uma nítida delimitação de problemas, reavaliando as dobras do pensamento e da vida da autora à luz das questões políticas do tempo presente.

No campo dessas leituras contemporâneas, destacam-se os exaustivos investimentos teóricos de Yasumoto, cujas pesquisas têm se ramificado por múltiplas frentes analíticas. Seu trabalho crítico abarca desde investigações que analisam a biografia de Kaneko sob chaves contextuais cruzadas para *decifrar* a arquitetura de sua subjetividade rebelde (e.g. Yasumoto, 2018; 2021a; 2021b), passa pelo desmonte de matriz ficcional das obras que a tomaram como matéria literária (e.g. Yasumoto, 2019; 2024), até alcançar o mapeamento das correntes filosóficas latentes que fertilizaram o niilismo da autora (e.g. Yasumoto, 2020; 2022).

Em diálogo parcial com as formulações de Yasumoto, Sašo Dolinšek (2022; 2023) também se dedica a rastrear o movimento interno e o rigor conceitual que estruturam a filosofia política de Kaneko. Sob uma visada mais ensaística e de intervenção pública, Brady Mikako (2019), por sua vez, ensaia uma aproximação multifocal que tenciona conectar a biografia carcerária às problemáticas do cotidiano contemporâneo. Por outro lado, Tanaka Aya (2020) elege a condição da falta de registro civil de nascimento como categoria central para desvelar o impacto dessa interdição jurídica na agência do sujeito, estabelecendo pontes estéticas

entre a poética de Kaneko e o arquivo lírico de Ishikawa Takuboku. Por fim, Naitô (2020; 2021; 2023) tem produzido uma densa intervenção crítica e teórica que elege os escritos de Kaneko como solo para repensar os limites da ética e da enunciação dentro e fora da crítica literária. É precisamente com os pressupostos teóricos e os rumos argumentativos desenhados por Naitô que este texto estabelece o seu nó de maior proximidade metodológica.

Contudo, essa vertiginosa acumulação de pesquisas dedicadas ao arquivo de Kaneko faz emergir, não raro, uma série de descompassos interpretativos e assimetrias teóricas no debate acadêmico. Assiste-se à formulação de teses diametralmente opostas que se pretendem fundadas sob o signo da "novidade" e da ruptura hermenêutica. Ocorre que essa suposta originalidade analítica repousa, de fato, sobre um paradoxo estrutural que deita raízes nas próprias fontes documentais.

Há cerca de duas décadas, Hélène Bowen Raddeker (1997, p. 150) já diagnosticava com precisão essa armadilha metodológica ao advertir que "as narrativas acerca da vida de Kaneko Fumiko têm se baseado quase que inteiramente em suas memórias autobiográficas; os autores raramente utilizaram outros documentos carcerários, tais como os seus depoimentos nos interrogatórios, de forma extensiva ou produtiva, e menos frequentemente ainda fizeram uso dos testemunhos das pessoas convocadas a depor durante o julgamento". Caso se valide a procedência dessa constatação, torna-se perceptível que o grosso da fortuna crítica construída em torno de Kaneko permaneceu refém de uma circularidade enunciativa, fiando-se de maneira quase exclusiva na

autografia que a própria autora escolheu legar ao tribunal e à posteridade.

Contudo, em anos recentes, assiste-se à emergência de uma vertente interpretativa inversamente orientada, sintetizada na seguinte formulação de Yasumoto (2018, p. 15): "tenho para mim que, até o presente, as pesquisas sobre Kaneko Fumiko elegeram os autos judiciais e os depoimentos dos interrogatórios como os seus materiais cruciais, ao passo que a autobiografia *O que me fez ser assim?* (publicada pela editora Shunjûsha em 1931) foi relegada à condição de uma leitura meramente subsidiária para decifrar o processo de formação de seu pensamento". Sob essa nova visada, o manuscrito autobiográfico é reposicionado como o documento fundamental que teria sido preterido pela exegese hegemônica, reivindicando-se a necessidade de sua recolocação no centro do debate. Cumpre assinalar, todavia, que a centralidade do texto autobiográfico e a valorização das crônicas da vida de Kaneko já haviam sido propostas, em certa medida, pelo historiador e biógrafo Yamada Shôji ainda em meados da década de 1990 (Yamada, 1996).

A partir do confronto dessas duas posições historiográficas, infere-se que o dissenso e o paradoxo interpretativo acima descritos decorrem ou de uma radical disparidade nos recortes temporais e nas metodologias de pesquisa adotadas por cada linhagem crítica, ou, alternativamente, de um acesso fragmentário e disperso à totalidade dos resultados e acervos documentais acumulados sobre a autora ao longo das últimas décadas.

Malgrado essas fraturas metodológicas, o núcleo duro que unifica essa vasta constelação de pesquisas reside na tentativa de *decifrar* (*resolver*), sob uma chave simultaneamente

empática e crítica, as contradições internas que estruturam a existência teórica e sociopolítica de Kaneko. Por um lado, uma ala da fortuna crítica debruça-se sobre tais paradoxos a partir de um rigor positivista, mobilizando o rastreamento de fontes, as redes de influência intelectual e a análise textual estrita com o escopo de solucionar os "enigmas" biográficos que obscurecem a trajetória da militante (e.g. Yasumoto, 2020; Dolinšek, 2022). Por outro lado, correntes de matiz algo pós-estruturalista preferem jogar luz sobre as múltiplas aberturas e as latências plurais inscritas na própria escrita de Kaneko, optando por preservar as rupturas discursivas como interrogações permanentemente abertas e irresolúveis (e.g. Raddeker, 1997; Naitô, 2021).

Não obstante os dissensos metodológicos, subsiste um quase-consenso que costura o debate especializado: a premissa de que, na trajetória de Kaneko, a teoria e a práxis política encontram-se fundidas em um amálgama indissociável, no qual a elaboração cognitiva e a experiência material do corpo exercem uma mútua e violenta intervenção sobre a subjetividade do sujeito. Traduzindo esse diagnóstico, Ôgoshi (2000, p. 352-353) assevera que "precisamente porque a sua capacidade de cognição não derivava de doutrinas ou teorias absorvidas abstratamente do exterior, mas constituía uma percepção filtrada por aquilo que trazia inscrito na própria carne, a sua voz revelou-se incomparavelmente vigorosa e radical". Alinhando-se a essa mesma leitura a partir do espaço do ensaísmo contemporâneo, Brady Mikako chancela a indissociabilidade entre pensamento e a vida na autora ao sugerir que "Kaneko não pertencia à linhagem daqueles que conseguem cindir a ideia do corpo para depositá-la friamente sobre a escrivaninha. Ela não leu a ideologia nos livros;

conquistou-a por meio da experiência sensível da carne. O pensamento era o seu corpo, e o seu corpo era o próprio pensamento" (Brady, 2019, p. 234).

A despeito da densidade desse acúmulo de pesquisas, subsistem ainda dobras nas contradições inerentes a Kaneko que permanecem parcamente exploradas e carentes de uma formulação teórica. Um dos índices mais flagrantes dessa lacuna diz respeito à complexa e ambígua figuração da infância que aparece em sua escrita. Ao longo de seus textos, Kaneko postula de maneira veemente o direito inalienável da criança a uma existência livre, plena e imaculada de felicidade, deslocando o foco de sua violência crítica diretamente para a figura dos genitores. Essa repulsa em relação à hipocrisia parental manifesta-se, por exemplo, no seguinte fragmento autobiográfico:

> Ah!, se me fosse possível, eu gostaria de gritar para todo o mundo. Queria amaldiçoar, principalmente, todos os pais e mães. Gritaria:
> "Os senhores realmente amam seus filhos? Ou os senhores, após o período daquele amor maternal instintivo, por acaso não estão só fingindo amar suas crianças enquanto, na verdade, só pensam em si mesmos?", e continuaria: "vocês não estão só amando seus filhos da boca para fora, assim como o fez minha própria mãe que, pensando somente na própria felicidade, abandonou a própria criança alegando, levianamente, que se por acaso se tornasse insuportável continuar casada, voltaria para casa porque, afinal, teria uma filha para cuidar dela?" (Kaneko, 2024a, p. 160).

Exemplo semelhante reverbera ainda em outra passagem do mesmo texto:

> Só façam as crianças assumirem as responsabilidades do que de fato fizeram. Não façam com que terceiros jurem pelos atos de outros. Isto é o mesmo que usurpar o senso de responsabilidade das crianças. É abjeto. É ensinar a carregarem sempre segundas intenções seja nos atos, seja nos sentimentos. Não importa quem seja, ninguém deve fazer promessas acerca de suas próprias ações aos outros. Não se deve relegar a algum supervisor a responsabilidade de seus atos. Todos os humanos precisam entender que a totalidade de seus atos são única e exclusivamente responsabilidades suas. É somente assim que, finalmente, não iremos mais enganar os outros, não iremos mais temer ninguém e veremos nascer a verdadeira, inquebrantável e autônoma ação praticada com responsabilidade (Kaneko, 2024a, p. 211-212).

Todavia, ao se confrontar essa intransigente salvaguarda da dignidade infantil com os autos de seus interrogatórios, a pessoa leitura depara-se com um curto-circuito enunciativo. Interrogada pelos magistrados acerca de seus afetos mais íntimos, Kaneko assume sem hesitação:

> **Pergunta:** A ré acha as crianças graciosas e dignas de amor?
> **Resposta:** Não, não as acho.
> **Pergunta:** E quanto às crianças desamparadas ou dignas de piedade?
> **Resposta:** Eu, de modo geral, nutro aversão por crianças.
> **Pergunta:** A ré considera que o amor entre pais e filhos carece de verdade?
> **Resposta:** Julgo que os pais do nosso tempo são movidos por um desejo de posse exacerbado.
> **Pergunta:** A ré duvida da existência genuína do afeto filial, considerando-o uma ilusão?
> **Resposta:** Sob uma perspectiva ordinária, considero que o afeto entre pais e filhos é uma farsa.
> **Pergunta:** A ré não crê que exista um sentimento autêntico no qual os pais amem verdadeiramente seus filhos?

> **Resposta:** Creio que, ao agir assim, os pais não estão amando os filhos, mas sim manifestando o amor-próprio que nutrem por si mesmos (Kaneko, 2013, p. 342).

O dado mais notável desse descompasso (que tensiona o imperativo de proteger a infância e a declaração de asco em relação a ela) reside no fato de que, ao atacar a autoridade parental, Kaneko ancora a sua denúncia precisamente nos mesmos princípios ontológicos que ela própria abraça como o ideal de seu niilismo filosófico (cf. Yasumoto, 2022; Dolinšek, 2022). Em suma, a autora mobiliza o repertório conceitual do niilismo de matriz stirneriana para desmascarar o altruísmo dos pais, convertendo o afeto familiar em uma extensão do desejo de posse. O nexo teórico dessa operação explicita-se em suas próprias reflexões documentadas:

> Stirner buscou vislumbrar a felicidade humana precisamente na satisfação radical disso [o desejo de posse]. [...] Alinho-me inteiramente a essa última modalidade de compressão de Stirner sobre o império da satisfação do eu. [...] O ser humano é estruturalmente incapaz de amar o outro. O que ele ama, invariavelmente, é a si mesmo. Todas as pessoas são, na essência, egoístas (Kaenko, 2013, p. 345).

Deste modo, Kaneko ao mesmo tempo em que se alinha ao movimento de, tal qual Stirner propõe, localizar a satisfação radical de seu próprio desejo de posse enquanto imperativo para uma vida que valha a pena ser vivida, usa o mesmo desejo de posse para criticar a figura dos genitores. Partindo dessa constatação, há, no mínimo, duas interpretações: 1) ou se acredita que o que Kaneko diz a respeito dos genitores não é uma crítica, mas apenas uma constatação e que a posição da criança nesse jogo é aquele mesmo: a de ser um item

manipulável e igualmente imbuída de um desejo de posse (o que implicaria dizer também que essas pessoas estão vivendo de acordo com as ideias niilistas e, portanto, não podem ser criticadas nesse sentido); ou, 2), que há uma formulação que preconiza, às vezes, o que se sente em relação as crianças ao que se espera que seja dado as mesmas enquanto seguridade social e subjetiva. Seja como for, há um desconcerto entre as duas concepções que, contudo, não se configura enquanto invalidador do pensamento da autora.

Em continuidade analítica a esse emaranhado de contradições, assinala-se outra dobra de sua subjetividade que, ao que parece, tem escapado ao crivo da crítica especializada: o fato de que Kaneko, a despeito de se proclamar uma niilista convicta e advogar a destruição das tábuas da moral burguesa, faz irromper em seu discurso um severo e intransigente julgamento moralista. Essa fricção ética manifesta-se, entre outros exemplos, quando a autora delimita a condição feminina, circunscrevendo o amparo e a educação da infância como um "dever natural" ou "ofício inerente" à condição das mulheres: "os adultos sacrificam as crianças por suas próprias vaidades e preguiças. Os adultos, principalmente as mães, têm a obrigação de proteger as crianças e potencializar seus talentos" (Kaneko, 2024a, p. 253).

Por fim, cumpre notar uma última assimetria na recepção de sua obra. Se a fortuna crítica reitera à exaustão o gesto de solidariedade radical que irmana Kaneko Fumiko a todos os sujeitos marginalizados pela engrenagem do poder, silencia quase por completo sobre a possibilidade de que esse arco de comunhão com o sofrimento desborde as fronteiras do humano para abarcar o sofrimento dos seres não-humanos. No limite de seu relato sob o salgueiro na Coreia, o processo de

identificação especular que expele de Kaneko o desejo pela morte não se confina aos limites da antropocentricidade; a autora projeta a sua agência insurgente em simetria com a dor de toda e qualquer existência senciente subjugada pela violência do mundo.

É plausível considerar que tais lacunas analíticas decorram do fato de que as contradições habitadas por Kaneko possuam uma natureza intrinsecamente insolúvel, ou, ainda, de que esses nós temáticos se apresentem em seu arquivo textual de forma marcadamente latente e cifrada. Todavia, diante do centenário de falecimento da autora e do concomitante adensamento das investigações acadêmicas em torno de seu legado, reveste-se de valor analítico o gesto de expor (e preservar) os paradoxos irredutíveis e os próprios "enigmas" que Kaneko abdicou de dirimir, preferindo fixá-los na materialidade de seus manuscritos e depoimentos. Ao renunciar à sanha de harmonizar o dissenso interno da autora, torna-se possível deslocar os marcos do debate contemporâneo, aguçando o ouvido crítico para escutar com maior atenção as nuanças de sua palavra e recolhendo os pontos de vulnerabilidade e quase desvanecimento que habitam a sua escrita.

Este texto foi estruturado precisamente sob essa perspectiva elegendo, assim, como ponto interpretativo as dobras discursivas que foram, até o presente momento, negligenciadas ou interditadas pela crítica especializada. Para tanto, a próxima seção deste texto operará um retorno aos escritos de Kaneko, analisando as suas figurações mais sub-reptícias com o intuito de aferir em que medida essas inscrições marginais podem possibilitar novas clivagens teóricas sobre a sua obra, a sua trajetória e o seu modelo de

cognição política. Na sequência, a última seção deslocará o foco analítico para o exame da fortuna crítica (principalmente a mais recente) erigida em torno de seus textos, submetendo a um escrutínio a propensão desses discursos em apartar-se das coordenadas enunciativas fixadas pela própria autora.

A argumentação desenvolvida ao longo deste texto busca demonstrar que tais discursos críticos convergem amiúde para leituras solidárias e condescendentes, as quais, contudo, encontram-se limitadas por um certo "limite de consciência possível" (Goldmann, 1972). Esse procedimento encapsula o risco iminente de fazer com que a agenda ideológica e o "desejo de dizer" da pessoa que faz a crítica soterrem a investigação prévia acerca daquilo que a agência de Kaneko intentava, talvez, produzir.

Importa sublinhar, por fim, que as opacidades e contradições que tecem a discursividade de Kaneko não devem ser decodificadas como faltas que inviabilizam a interpretação, mas sim como dinamizadores analíticos que convocam a leituras de maior densidade e *responsabilidade*. Este texto propõe-se, em suma, investigar os hiatos e desalinhamentos que se instalam entre a palavra de Kaneko e o circuito da crítica especializada, tomando esse descompasso como fio condutor para pensar a impossibilidade de *decifrar* completamente sua enunciação e, por meio desse gesto, desbravar novos horizontes de recepção e crítica.

"O que me fez ser assim?": entre mistérios e enigmas e a vontade de decifrar e ser decifrado

O motivo narrativo central do texto de Kaneko Fumiko reside na construção de uma resposta à indagação que dá título

à obra[9]. Com o intuito de desvelar como se forjou sua subjetividade presente, a autora adota uma estrutura cronológica, privilegiando um estilo didático e direto. Conforme assinalado anteriormente, o texto é primeiro escrito enquanto sugestão do juiz de seu caso e, posteriormente, passa a ser endereçado pela escritora aos seus camaradas de militância. Ainda assim, cumpre observar que, malgrado o esforço manifesto em tracejar a história de sua vida de forma límpida, objetiva, linear e pedagógica, o corpo do relato encontra-se entrecortado por interrogações de ordem estrutural. Trata-se de questionamentos que trazem em si uma ambiguidade intrínseca e que passam a constituir a própria identidade da autora. Sob essa ótica, a natureza assertiva e transparente que se projeta na superfície da narrativa pode operar como uma cortina que camufla um percurso tortuoso, instável e opaco, edificado justamente pela impossibilidade de responder, de forma plenamente satisfatória, à pergunta que a define. Instaura-se, assim, uma busca incessante e altamente racionalizada por algum atributo capaz de legitimar a sua própria existência. Essa busca, nos moldes em que se projeta na autobiografia, reproduz contornos de um discurso melancólico que orbita uma mesma estrela simbólica, perseguindo a *decifração* de um mistério que permanece irresolúvel devido à sua natureza eminentemente mística (cf. Pinto, 2024).

[9] O título da autobiografia da autora foi estabelecido apenas postumamente. Todavia, a sua formulação é recolhida diretamente do fim do relato de Kaneko: "o que me fez ser assim? Eu mesma não tenho nada mais a dizer sobre isto. Basta que eu tenha deitado aqui a história de meia vida minha. Para os leitores que tiverem a sensibilidade, este registro é o suficiente para entender. Eu acredito nisso" (Kaneko, 2024a, p. 630).

Contudo, ao recuar essas formulações abstratas para o plano de fundo e focalizar a materialidade estrita do texto, é possível encontrar uma passagem que tangencia, de maneira oblíqua, essa indagação fundamental. Ao rememorar, por exemplo, o período em que foi levada para a Coreia e submetida a uma rotina de humilhações e abusos físicos e psicológicos no seio da família paterna, Kaneko registra que:

> Que eu era pobre, pouco me importava. Eu sabia bem como eu tinha vivido desde quando eu era pequena em meio a tanta penúria, sabia que era uma criança miserável e pobre. No entanto, mas, no entanto, porque minha avó não disse que eu era filha de seu primogênito e, portanto, sua neta? Eu não calculava tudo isso tão claramente como faço agora, mas, na época, eu *senti uma tristeza incontornável, como se algo estivesse fora do lugar* (Kaneko, 2024a, p. 186, grifos adicionados).

A percepção da pobreza e os flagelos inerentes a essa específica condição social são apresentados pela autora como dados previamente assimilados. O fato de ser uma criança pobre e desprovida de registro civil não se traduz, necessariamente, em um problema ontológico para Kaneko. Em contrapartida, a denegação do vínculo de parentesco, isto é, a amputação artificial e forçada do laço biológico que representava a sua raiz mais evidente, golpeia a autora com um impacto consideravelmente mais devastador. Na base dessa cognição, contudo, opera um cálculo retrospectivo que só se viabiliza no tempo presente do cárcere e da recordação, no tempo, portanto, da escrita. O que a jovem experimentava no momento do trauma limitava-se à dor difusa de uma "uma tristeza incontornável, como se algo estivesse fora do lugar". Assiste-se, portanto, a um esforço eminentemente racional

que busca entender o impacto desse não-reconhecimento da origem sobre a sua subjetividade, conectando-o àquele sentimento indeterminado de incompletude da infância. Esse exercício hermenêutico parte da premissa de que a miséria em si não constituía uma novidade no horizonte da autora, mas a negação de sua procedência sanguínea, sim. E é precisamente esse "algo fora do lugar" que costura um ponto ao outro, sugerindo uma recusa estrutural que habita as fissuras do não-dito.

No entanto, ao avançar na leitura, depreende-se que uma outra racionalização passa a operar no íntimo de Kaneko. O fragmento em questão é transcrito a seguir:

> Pensando agora, provavelmente minha avó e sua família sentiram que, por conta de uma criação em um ambiente completamente adverso, eu acabei sendo moldada de uma forma indesejada, acabei tendo um linguajar pouco sofisticado e, por isso, não tinha o suficiente para ser parte daquela família refinada, e só conseguiria jogar lama no prestígio de seus nomes. Mas não tinha como eu, que era uma criança na época, entender nada daquilo. Realmente havia acreditado que seria aceita como filha de minha tia (Kaneko. 2024a, p. 187-188).

Opera-se, por conseguinte, uma articulação na qual a condição de miséria, embora apresentada como assimilada, redunda em consequências que passam a indexar uma ruptura artificial de suas origens, ou seja, uma súbita quebra subjetiva.

Essa mesma condição de pobreza, contudo, bem como o desejo (esporádico e um tanto velado) de suplantá-la, retorna mais a frente na produção carcerária de Kaneko através da materialidade de dois de seus poemas curtos (*tanka*), nos quais evoca respectivamente que "Repentinamente me lembro/ do tempo que passei/ com minha avó na Coreia:/ Ganas de ter um

nome", e: "Às vezes penso/ em me tornar uma mulher famosa,/ Como se falasse:/ 'olhem só para mim agora!'" (Kaneko, 2024b, p. 637). Diante do manifesto anseio de projetar os elementos que constituíram o seu próprio eu, essas aparentes contradições que perpassam a narrativa de Kaneko revestem-se de singular interesse, na medida em que conferem uma espessura teórica tanto ao sentimento de melancolia decorrente da "falta" quanto à racionalização retrospectiva operada contra essa violência. Uma vez inscrita na linguagem, essa violência transmuta-se em um dos índices interpretativos da constituição de sua subjetividade.

Sob outro aspecto, mas ainda com o foco direcionado à investigação desse elemento suprimido ou prejudicado (que teria atuado de forma decisiva na modelagem de uma subjetividade forjada na pobreza), Kaneko evoca suas primeiras experiências de letramento para narrar a gênese de sua palavra escrita:

> Eu queria ir à escola com minhas amigas. No entanto, não o consegui. Queria ter tentado ler livros. Queria ter tentado escrever. No entanto, nem meu pai nem minha mãe me ensinaram uma letra sequer. Meu pai não tinha nenhuma boa vontade e minha mãe era analfabeta. Eu pegava os jornais que serviam de papeis de embrulho das compras que minha mãe fazia e os estendia no chão e, apesar de não saber o que estava escrito, lia-os como que encaixando o que eu imaginava (Kaneko, 2024a, p. 76).

Como outrora sublinhado, conquanto Kaneko houvesse atingido a idade escolar (seis anos), a ausência de registro civil de nascimento a interditava do acesso à educação formal. Essa exclusão institucional reverbera, por exemplo, no seguinte *tanka*: "Em tristeza/ recordo-me da eu de seis anos/ que

conheceu a tristeza/ tão precocemente" (Kaneko, 2013b, p. 654). Posteriormente, após ser registrada como irmã mais nova de sua própria mãe e passar a coabitar junto a avó paterna na Coreia, Kaneko frequenta a escola por um breve período; todavia, mesmo ali, são-lhe negados os materiais didáticos e o suporte mais elementar. Essa privação ecoará em sua percepção madura acerca da própria caligrafia: "talvez seja por isto que, ainda hoje, eu tenha essa letra horrível e nem mesmo consiga usar um pincel apropriadamente" (Kaneko, 2024a, p. 195-196).

De todo modo, no que tange a esse eixo temático, sobressai pela força de sua carga simbólica a passagem em que a autora descreve a primeira "escola" que lhe franqueou as portas: um espaço gerido às margens da legalidade institucional e que, por conseguinte, prescindia de registro civil de nascimento para quem o frequentava. Kaneko pontua:

> Contudo, de escola aquilo só tinha mesmo o nome. Era, na realidade, uma casa conjugada de seis tatames em um cortiço. Um quarto mal iluminado, coberto de fuligem, com tatames imundos e com os enchimentos saindo pelos rasgos. Tinha também cinco ou seis caixotes vazios de cervejas Sapporo deitados. Eram as mesas das crianças. *Ali foi o berço da minha escrita* (Kaneko, 2024a, p. 76-77, grifos adicionados).

A escrita de Kaneko nasce, portanto, na penumbra de um cômodo degradado, tendo caixotes de cerveja como arrimo. Trata-se de uma imagem que ressoa, de forma secularizada e profana, uma espécie de manjedoura moderna; é do seio desse coletivo de crianças igualmente desprovidas de eira nem beira, marginalizadas pela ausência de registro legal, que emerge a sua palavra escrita. O modo como Kaneko desenha o "berço de

sua escrita" e a violência estrutural que o circunda torna-se significativo quando confrontado com o seu esforço deliberado em converter a linguagem em ferramenta de intervenção, em um instrumento de ataque e de resistência política[10].

Em estreita relação com essa competência da leitura e da escrita, cujo estatuto a própria autora põe em xeque, delineia-se outro acontecimento crucial na fase de formação de Kaneko. A escritora narra o seu primeiro encontro indireto com Pak Yeol como o derradeiro divisor de águas de sua vida e de suas convicções ético-morais. A fortuna crítica posterior dedicada à sua obra tende a corroborar a centralidade dramática desse episódio, o qual é evocado por Kaneko nos seguintes termos:

> Meus olhos só se detiveram em um curto poema que preenchia o canto inferior da última página.
> Eu li aquele poema. Quanta força tinha ali! *Meu coração foi cativado verso após verso*. Quando terminei de lê-lo, *era como se estivesse em êxtase*. Meu sangue dançava dentro de mim. *Um sentimento muito potente se elevou em meu âmago*.
> Conferi o nome daquele escritor. Era o nome de alguém que eu não conhecia. Era de Pak Yeol. Cogitei ser o pseudônimo de alguém que conhecia. Mas descartei a ideia imediatamente. Isto é, até aquele momento eu ainda não tinha encontrado nenhum homem coreano digno daquele poema.
> "Quem é esse aqui? Quem é Pak Yeol?", eu perguntei para Jeong.
> "Ele? É um amigo meu, sabe, mas ainda não é muito conhecido, é um pobre coitado", ele disse tratando aquele escritor de forma leviana.
> "É mesmo? Mas essa pessoa tem um vigor indescritível, sabe. Eu nunca vi um poema como este", eu disse como que zombando de Jeong por não reconhecer o talento daquele escritor.

[10] Para exemplos e detalhes sobre a força dessa resistência através da palavra ver, por exemplo, Yamada, 1996, p. 103-104; Raddeker, 1997; Kaneko, 2013c, p. 307.

Jeong disse em um tom não tão alegre:
"Onde esse poema é bom?"
"Não é questão de onde. É ele por inteiro. Não é que ele seja bom, é que ele possui essa força nele. Tenho a sensação de que encontrei algo que vinha buscando a bastante tempo neste poema."
"Parece que você ficou bem movida, né. Quer se encontrar com ele?"
"Sim, por favor. Faço questão de encontrá-lo."
[...]
"Ei, e sua escola?", Jeong me alertou.
"*Escola? Tanto faz a escola*", eu respondi como se nada tivesse acontecido.
Ele analisou meu rosto com curiosidade.
"O que aconteceu, você não era uma estudante dedicada?"
"*Sim, eu era uma estudante bastante dedicada que trocava refeições para poder ir à escola, mas agora não é mais esse o caso.*"
"O que aconteceu então?"
"Não é como se tivesse uma razão, sabe. É só que eu *perdi qualquer interesse em me tornar alguém respeitada nesta sociedade.*"
"Agora essa! E o que você pretende fazer quando largar a escola?"
"Pois é, eu tenho pensado nisso com bastante frequência... Eu quero fazer alguma coisa. Mas eu mesma ainda não sei ao certo o que é. Mas, de qualquer forma, estou certa de que não tem relação com trabalhar para financiar meus estudos. Tem algo que eu preciso fazer. Algo que não posso deixar de fazer. É isso que tenho procurado ultimamente..."
Eu realmente estava pensando nestas coisas naquela época. Meu único objetivo era, com todo o fogo de minhas esperanças, estudar com meu próprio dinheiro para me tornar alguém ilustre. Contudo, *eu tinha finalmente entendido tudo perfeitamente*. Compreendi que, em nosso mundo, não é plausível se tornar alguém ilustre enquanto trabalha para pagar os próprios estudos. Não, não era só isso. Compreendi que, por assim dizer, não *há nada tão estúpido quanto ser uma pessoa ilustre*. Qual é o valor

> de ser chamado de ilustre pelas pessoas? Eu não estou vivendo para mim mesma. Eu não tinha que conquistar minha verdadeira liberdade e satisfação? Eu precisava existir para mim mesma. Eu havia me tornado escrava de muita gente. Fui feita de brinquedinho por muito homens. Eu não vivi para mim mesma.
> Eu precisava trabalhar para mim mesma. Sim, meu próprio trabalho! Mas o que seria de fato esse meu próprio trabalho? Era o que eu queria descobrir. Queria descobri-lo e colocá-lo em prática.
> Talvez isto se deva à inspiração dos livros que a Matsuyo me deu para ler desde que eu a conheci. Ou ainda foi seu próprio estilo de vida e personalidade que tenham me impactado de tal maneira a ponto de eu começar a pensar desta forma. Seja como for, eu só pensava nestes assuntos naqueles tempos.
> "Isso mesmo, existem coisas bem diante de nós que precisamos fazer", Jeong, sério, concordou comigo.
> Nisto, conversamos, com uma seriedade que eu nunca tive até aquele momento, sobre diversas coisas (Kaneko, 2024a, p. 600-604, grifos adicionados).

Desse modo, o vetor do encontro entre Kaneko e Pak é mediado pelo ato da leitura, operado por Kaneko a partir das provas tipográficas de uma revista ainda em estágio de manuscrito. Conforme a própria autora relata em um auto de interrogatório, tratava-se de "uma publicação intitulada *Seinen Chôsen* [Juventude Coreana] em fase de boneca, que ainda não havia sido submetida ao crivo da censura oficial; li-a despretensiosamente e percebi que o poema intitulado 'Um vira-lata', assinado por Pak Yeol, vinha impregnado de um singular e vigoroso espírito de insubordinação" (Kaneko, 2013, p. 305). A leitura de Kaneko e o abalo subjetivo que dela decorre contrastam radicalmente com a reação fria de Jeong, o sujeito que lhe possibilitou o acesso ao periódico. Frente a esse rebaixamento, contudo, Kaneko recusa-se categoricamente a

ceder e, ato contínuo, declara que desistira de perseguir o sonho de ascensão social através dos estudos e do trabalho por identificar nele traços de uma moral burguesa e vazia.

De todo modo, o poema em questão é transcrito a seguir:

Um vira-lata

Eu sou um vira-lata.

Ladro olhando os céus
uivo observando a lua
eu, um pobre miserável, sou um vira-lata
se lá da virilha desses nobres aristocratas
algo quente gotejar
e molhar meu corpo
mijarei bem quentinho
na perna desses senhores
eu sou um vira-lata (Pak, s.d. *apud* Brady, 2019, p. 95-96[11]).

Abstendo de operar uma análise exaustiva da poética de Pak, cumpre apenas assinalar os nexos de correspondência entre o teor dos versos e a possibilidade de que Kaneko houvesse sido capturada por eles a ponto de se sentir "como se estivesse em êxtase", com o coração capturado por uma comoção potente. Com efeito, o foco temático do poema gravita em torno da figura do cão. Todavia, não se trata de qualquer cão, mas sim do vira-lata, símbolo de violência sistêmica e que, por isso

[11] Na tradição historiográfica e crítica japonesa dedicada à trajetória e à obra de Kaneko Fumiko e Pak Yeol, a natureza desse poema não é tida como inteiramente consensual. Não obstante, o texto figura de maneira regular nas coletâneas poéticas de Pak publicadas na Coreia. A versão aqui utilizada toma como base a tradução para a língua japonesa apresentada por Brady (2019). Para a análise mais detalhada acerca dessas querelas de atribuição autoral, cf. a mesma referência.

mesmo, precisa ser resiliente e destemido. O poema estrutura-se a partir de uma identificação especular com o cachorro, convertendo esse "pobre miserável" em uma alegoria do antagonismo de classes, na qual o estado de subordinação cede lugar ao nascimento de uma pulsão de insubordinação e vingança. Tendo em conta relatos da própria Kaneko, é provável que essa estrita correlação com a imagem do cão, amarrada à miséria e ao desejo de fustigar o opressor (e, no limite, a uma expectativa latente de "redenção"), tenha impactado a autora com grande violência subjetiva.

Recuando um pouco no argumento, o desejo de vingança em Kaneko, conforme assinalado anteriormente, já havia se manifestado de forma notável em meados de sua adolescência, no momento exato em que, sofrendo toda sorte de maus-tratos na Coreia, ela abdica de dar fim à própria vida. A condição de pobreza, como já discutido, é descrita como já tendo sido assimilada pela autora e integrada como um dado constitutivo de sua formação. Em contrapartida, os cães irrompem no corpo textual como seus "mais miseráveis compatriotas" (Kaneko, 2024a, p. 352) com os quais ela compartilha o quinhão da humilhação e do sofrimento físico. Um fragmento significativo a esse respeito pode ser localizado no episódio em que Kaneko trava contato com Esu, o cachorro que seu tio Motoei criava. A passagem é a seguinte:

> Mas, enquanto subia, eu vi que um cachorro se apressava em minha direção. *Eu amo cachorros*. Quando eu via um cachorro tinha mesmo a sensação de que *algo especial me ligava a eles*. Eu fui brincar com o cachorro.
> "O tio que está criando este cachorro?"
> "Isso mesmo."
> "Como ele se chama?"

> "Esu."
> "Esu? Que nome estranho, Esu! Esu! Vem cá, Esu!"
> Esu veio pulando até mim enquanto farejava e balançava o rabo e a cabeça. Eu saí para andar junto a Esu pelas extremidades dos campos de arroz no sopé da montanha.
> Eu me lembrei do cachorro que criavam na casa da minha tia da Coreia. Me lembrei daquele cachorro que eles botavam para dormir do lado de fora naquelas noites de inverno tão frias da Coreia sem lhe dar um tapete velho que seja. Me lembrei daquele cachorro que vinha se aconchegar em mim com o rabo abanando e o pescoço pesando para baixo, como se compreendesse a tristeza e sofrimento que eu sentia ao ser jogada para fora de casa sem ter comido nada. Lembrei também de quando, nestes momentos, eu me agarrava a seu pescoço e o abraçava com força e chorava sentida e silenciosamente. Me recordei também de, pela noite, forrar, em segredo, sua cama com palha. *E então eu me lembrei do pobre cachorro que meu pai matou a facadas quando eu ainda era pequena*.
> Durante o tempo em que estive na Coreia, eu sempre achei que estava ligada aos cães. Os cães, assim como eu, eram tiranizados; os cães, assim como eu, eram aterrorizados, eu sentia como se eles fossem meus mais miseráveis compatriotas. *Involuntariamente me abracei ao Esu*.
> "*Você é feliz, Esu?*"
> Disse com voz baixa do fundo de meu coração.
> Naquele momento, a voz de meu tio ressoou:
> "Suba, Fumi. O almoço está pronto."
> Eu abracei calada o cachorro mais uma vez e subi (Kaneko, 2024a, p. 351-352, grifos adicionados).

A construção dessa passagem organiza-se em um *crescendo* dramático. O relato inicia-se pela atmosfera de leveza e distensão proporcionada pelo lúdico contato com Esu; passa pela estranheza do nome do animal e, a partir dessa fresta, deflagra a irrupção involuntária de lembranças associadas a outros cães. As memórias evocadas trazem à tona

a lembranças do sofrimento físico, mas emergem também como testemunhos de alteridade e mútua identificação solidária ("miseráveis compatriotas"). Contudo, a última linha desse específico bloco memorialístico opera uma quebra radical: irrompe a lembrança traumática da infância na qual o próprio pai esfaqueia um cão diante de seus olhos.

A verbalização do sentimento de identificação especular com o animal não-humano sucede imediatamente a essa cena de violência primordial. Esse encadeamento discursivo é sintomático e aponta para nós complexos da subjetividade da autora. O gesto involuntário de abraçar Esu e a subsequente pergunta sobre sua felicidade funcionam como vestígios do estado de espírito de Kaneko, desvelando a magnitude do impacto que os cães exercem sobre a seu campo afetivo. Sob esse prisma, a reação catártica de Kaneko ao ler os versos de Pak Yeol deixa de se apresentar como um dado fortuito para se converter em um desfecho estruturalmente plausível.

Por conseguinte, quando Kaneko declara diante do poema de Pak que sentia ter "a sensação de que encontrei algo que vinha buscando a bastante tempo neste poema" (Kaneko, 2024, p. 599), esse breve instante parece condensar os resíduos de anos de opressão, o eco de uma identificação e a possibilidade de conferir uma forma política à insubordinação, de modo a se "vingar de todos aqueles que nos fizeram sofrer" (Kaneko, 2024a, p. 289). Abre-se ali, como o próprio título do capítulo autobiográfico sugere, a clivagem necessária para que Kaneko vislumbre o seu "próprio trabalho: "eu precisava trabalhar para mim mesma. Sim, meu próprio trabalho! Mas o que seria de fato esse meu próprio trabalho? Era o que eu queria descobrir. Queria descobri-lo e colocá-lo em prática" (Kaneko, 2024a, p. 602).

A narrativa passa, a partir de então, a conferir contornos de ordem prática a esse anseio por uma ação pautada nos seus próprios desejos e expectativas. Kaneko passa a articular a vontade de executar seu "próprio trabalho" aos movimentos sociais radicais de seu tempo e, malgrado não nutrisse uma fé cega na eficácia imediata de suas ações no plano macropolítico, persiste na necessidade da ação. Conforme assinala a própria autora, trata-se de conceber que "mesmo que eu não compactuasse completamente com os pensamentos socialistas, eu acreditava na existência de um verdadeiro trabalho próprio para mim. Se esse trabalho realmente iria se realizar ou não, não nos dizia respeito. Bastava que acreditássemos ser nosso verdadeiro trabalho. Fazer esse trabalho era o que dava forma a minha verdadeira vida" (Kaneko, 2024a, p. 605).

Sem mais delongas sobre este ponto específico, é também relevante para o argumento aventado neste texto o deslocamento do foco analítico para o exame da experiência de Kaneko junto aos cristãos e o cristianismo.

Como argumentado anteriormente, enquanto sobrevivia vendendo mercadorias pelas ruas de Tóquio, Kaneko cruzou caminho com uma pluralidade de sujeitos e visões de mundo. Entre eles, figuravam os membros do Exército de Salvação, uma organização cristã de matriz metodista que mantinha (e ainda mantém) uma ativa inserção global. Por mediação de um jovem integrante da ordem chamado Itô, com quem Kaneko estabeleceu um breve envolvimento, a escritora é conduzida a um culto religioso logo após ter sido destituída, simultaneamente, de seu posto de trabalho e de sua moradia. Desamparada e sem saber qual rumo tomar, ela registra esse instante nos seguintes termos:

Itô me levou até um assento reservado para mulheres, onde me sentei. Itô me trouxe uma bíblia e um livro de hinos e me indicou quais seriam os tópicos do encontro daquele dia. Então voltou mais uma vez para seu assento.

Eu não estava em condições de ler a bíblia. Meu peito estava tomado por uma aflição que não cessava vir à tona. Eu me sentia como se a qualquer momento algo fosse me puxar de vez para dentro de um buraco.

Não muito depois daquilo, o encontro teve início, orações foram feitas e hinos cantados. Eu, no entanto, passei por aquilo tudo como que levada. Abaixava a cabeça com todos e me levantava quando todos também assim o faziam. Mesmo os sermões do comandante K não entravam em minha cabeça. Mas, depois de um tempo, talvez por ter me acostumado ao ambiente, talvez por ter me acalmado um pouco, comecei a captar algumas palavras do comandante K. Entretanto, naquele momento seu sermão terminou.

Após o sermão voltaram a entoar hinos. O ritmo daqueles hinos era de uma força enorme e parecia me envolver em grandes vagas de ondas. Senti como se estivesse no topo da crista daquelas ondas e estava sendo levada por elas para um enorme amplo local ainda desconhecido.

O comandante K, como se ele próprio tivesse sido tomado por uma grande emoção, seguiu com algumas preces. *A oração do comandante em nome dos espíritos aflitos para sua salvação* foi suficiente para fazê-los sentir como se tivesse que ser atendida.

Ao fim das preces teve início o "testemunho" dos fiéis. Um jovem, que parecia ser algum funcionário de loja, testemunhou que, após ter começado a crer, tinha sido *salvo de um sentimento de sofrimento mortífero*. Uma senhora ao meu lado disse: "*eu sou realmente grata por ter sido salva por meu Senhor Jesus Cristo*". Todos gritavam "Amém" ou "Aleluia". Tinha os que também, tomados por forte emoção, gritavam "é isso, oh, meu Deus!". Itô, voluntariando-se, se ajoelhou ao pé da mesa para rezar. Parecia estar *rezando principalmente por mim e desejando a minha salvação*.

> Por algum motivo, eu não pude ficar imóvel diante de tudo aquilo. *Parecia que existia algo em que eu poderia confiar e que esse algo ou alguém estava me chamando para junto dele*. Assim eu fui sendo tragada por uma inexplicável força. Quando dei por mim, percebi que já estava aos pés do chefe do pelotão. Eu simplesmente me prostei ao chão sob as pernas do chefe do pelotão e *chorei sem motivo algum*.
> O chefe do pelotão só gritou um "amém" e pegou meu braço. Então me levantou em seus braços e me perguntou diversas coisas.
> Eu fui respondendo tudo o que era me perguntado com honestidade e banhada em lágrimas. O chefe do pelotão anotava cada uma de minhas respostas em um caderninho. Então disse para todos: "*irmãos, vamos todos orar pelo bem desta irmã que também foi salva*" e, começando por ele próprio, se ajoelhou e começou a rezar com paixão e em uma voz comovida. Após ele, Itô e os outros também começaram a ofertar orações e preces de graças.
> Eu *estava em êxtase, como se estivesse embriagada*. Esqueci de todo meu sofrimento e me juntei a todos em glórias à Deus. E foi assim que eu, inesperadamente, me tornei uma companheira dos cristões (Kaneko, 2024a, p. 499-502, grifos adicionados).

Assiste-se aqui, a despeito do desfecho distinto em relação ao episódio anterior, à montagem de uma narrativa estruturada sob um idêntico *crescendo* dramático. Encurralada pelo desespero, Kaneko é progressivamente engolida pela cadência dos hinos, sendo capturada, na sequência das preces de intercessão e dos testemunhos, por um "êxtase" tão inexplicável quanto aquele que a acometera diante da poesia de Pak. Entreabre-se, nesse rito, a promessa de uma redenção passível de ser outorgada por um terceiro; uma transferência de agência que basta para que a escritora apague temporariamente de sua mente a história de seus martírios. Sob essa perspectiva, depreende-se que tal experiência, a despeito

da posterior e categórica recusa do cristianismo por parte de Kaneko, deixou em sua subjetividade uma marca indelével.

O que é interessante se notar neste ponto, contudo, não se encontra na superfície deste evento. É preciso sublinhar a irrupção de um breve detalhe, mas que opera um adensamento analítico crucial para a interpretação aqui proposta: trata-se do instante em que a senhora ao lado de Kaneko professa ter sido "salva por meu Senhor Jesus Cristo". Aqui é importante notar que o que foi traduzido como "Senhor Jesus Cristo" não corresponde a designação canônica em língua japonesa para se referir a figura crística (isto é: *Iesu*), mas sim a grafia *Esu*. Ora, Esu, conforme assinalado anteriormente, é precisamente o nome do cachorro que o tio de Kaneko, Motoei, criava. Foi precisamente por meio do contato afetivo com esse animal que Kaneko mergulhou em um processo rememorativo radical, cujo ponto de fuga era a imagem de quando, ainda criança, foi testemunha do assassinato a facadas de um cão por seu pai. Nesse processo, os cães tornam-se, no relato da autora, os mais "miseráveis compatriotas" de Kaneko. Destarte, é sintomático o fato de que a reativação do "êxtase" de Kaneko durante o culto cristão em questão traga acoplada a si, ainda que por uma via oblíqua, quase acidental, a fantasmagoria do cão.

Nesse cenário, a analogia canina não apenas reitera o elo oculto que ata o eu de Kaneko à animalidade vilipendiada dos cães, nos moldes do que se verificara ante os versos de Pak; crucialmente, ela reposiciona a figura do cão sob o signo por excelência da "salvação", Jesus Cristo. Tem-se aqui a equalização de Jesus à imagem do cachorro de seu tio, Esu, que, por extensão, representa todos os outros cachorros da realidade de Kaneko, inclusive aquele vira-latas com quem se

identifica no poema de Pak. Dito de outra maneira, ocorre que, neste culto do Exército de Salvação, a redenção é enunciada pela intervenção mística de Jesus Cristo, o qual comparece no texto sob a forma de uma metonímia radical do resgate dos despossuídos e marginalizados. Ao sobrepor a memória do cão (a alteridade radical da base da pirâmide ontológica) ao vocabulário cristão por meio da homofonia de Esu, a economia psíquica de Kaneko reencena as suas filiações temáticas mais íntimas, conferindo-lhes uma espessura interpretativa ainda mais opaca e complexa.

Desse modo, o círculo se fecha mais uma vez, conquanto recubra, invariavelmente, uma forma ligeiramente distinta da anterior. Entre as linhas do poema "Um vira-lata" (um assumido divisor de águas para Kaneko), abre-se a clivagem necessária para a internalização de uma imagem de Jesus Cristo equacionada aos cães do mundo. Isto é, o próprio Cristo é sobreposto à corporalidade do cão enquanto existência vilipendiada e errante sobre a superfície da terra.

Ademais, caso fosse necessário ainda outra linha de força que tensionasse a sua conexão com o cristianismo, pode-se evocar o Evangelho de Mateus (15:21-28):

> Tendo saído Jesus dali, retirou-se para os lados de Tiro e de Sidom. Uma mulher cananéia [portanto, "estrangeira"], que tinha vindo daquelas regiões, clamava: Senhor, filho de Davi, tem compaixão de mim! minha filha está horrivelmente endemoninhada. Todavia ele não lhe respondeu palavra. Chegando seus discípulos, rogaram-lhe: Despede-a, porque vem clamando atrás de nós. Mas Jesus respondeu: Não fui enviado senão às ovelhas perdidas da casa de Israel. Contudo ela, aproximando-se, o adorou, dizendo: Senhor, socorre-me! Ele respondeu: Não é bom tomar o pão dos filhos e lançá-lo aos cachorrinhos. Ela, porém, replicou: Assim é, Senhor; mas até os

> cachorrinhos comem das migalhas que caem da mesa de seus donos. Então lhe disse Jesus: Ó mulher, grande é a tua fé! faça-se contigo como queres. E desde aquela hora sua filha ficou sã (Bíblia, s.d., n.p., grifos adicionados).

A expectativa de redenção preserva-se inalterada na cena bíblica, costurada, uma vez mais, à imagem do cão como emblema de identificação. Frente a Jesus, a "mulher cananéia" e, portanto, estrangeira, é assimilada à condição canina, em flagrante contraste com as ovelhas que constituem o núcleo do rebanho cristão. Todavia, a personagem bíblica assume a metáfora e, precisamente por meio de sua identificação com o cão, logra obter de Jesus a resolução do desespero, a cura da doença da filha.

Assim, tem-se "cachorrinhos", uma mulher estrangeira e sua filha jovem e enferma (em uma cena marcada pela mais estrita ausência da figura paterna, algo análoga a própria vida de Kaneko), Jesus, Esu, o vira-lata, Kaneko Fumiko e a salvação. Desenha-se aqui uma constelação genealógica notável, a qual permaneceu virtualmente invisibilizada tanto pela própria autora quanto pela fortuna crítica que se debruçou sobre sua obra. Conforme pontuado, Kaneko migrará posteriormente para uma recusa categórica do cristianismo. Contudo, mesmo após o afastamento da fé, subsistem os vestígios que autorizam uma releitura do impacto exercido pela poética de Pak. Longe de figurar como uma mera "admiração" estética, operava no íntimo de Kaneko um vetor de autoidentificação especular, acusada pelo vira-lata que habitava o poema, o ponto por excelência de sua projeção. Esses elementos, contudo, não se organizaram sob a forma de uma racionalização discursiva explícita. O que emerge na superfície do texto limita-se ao êxtase quase inefável da escritora diante dos versos (ao sustentar a beleza do poema contra o desdém de Jeong) e à sua resolução radical, a partir daquele instante, de abandonar as ilusões

de "ascensão social" para marchar em busca de seu "próprio trabalho".

Dessa maneira, entre esses vira-latas, Kaneko, a poesia de Pak, Jesus Cristo e a iminência de uma redenção por vir, borram-se marcas que, embora denegadas na superfície, franqueiam uma leitura dissidente da biografia que Kaneko compôs para si. Trata-se de uma narrativa que opera em um movimento pendular, tateando as razões de um "o que me fez ser assim". Contudo, seria de fato viável isolar o fator capaz de elucidar a sua subjetividade? Ao cabo, resta a Kaneko apenas o depósito de sua fé na sensibilidade da pessoa leitora: "O que me fez ser assim? Eu mesma não tenho nada mais a dizer sobre isto. Basta que eu tenha deitado aqui a história de meia vida minha. *Para os leitores que tiverem a sensibilidade, este registro é o suficiente para entender. Eu acredito nisso*" (Kaneko, 2024a, p. 628, grifos adicionados).

Não há resposta unívoca. O que subsiste é o movimento incessante de uma engrenagem reflexiva que toma a falta como ponto de partida e, longe de suprimi-la, faz dessa mesma falta a base sobre a qual a escrita se ergue. As investidas interrogativas de Kaneko habita a falta e emerge, ao mesmo tempo, em confronto contra ela.

Frente à perda primordial, frente à imagem do cão esfaqueado pelo pai, frente ao absurdo da existência e às injustiças sociais, a Kaneko não restava outra alternativa senão a necessidade da escrita. E, como quem estanca as lágrimas sob o influxo da esperança, ela entoa uma prece em formato de *tanka* ao Deus que outrora renegara: "O senhor punirá a terra?/ Me dirijo a frente/ do Deus todo poderoso nas alturas/ contendo dentro de mim o choro." (Kaneko, 2024b, p. 666). Não há incongruência no âmago dessas "contradições". O que reverbera, em última análise,

é a própria natureza inesgotável da busca por aquilo que falta e, por princípio, sempre faltará. Mas nem por isso renega-se a ação, pelo contrário.

O que a crítica quer de Kaneko? - algumas leituras (ir)responsáveis

A crítica literária especializada exibe, com frequência, uma tendência a desconsiderar o potencial analítico das ambiguidades e contradições que resistem à explicação ou à sistematização categórica. Uma forma com que se escolheu denominar essa inclinação é como "melancolia da crítica", apontando que o próprio ímpeto de "solucionar" e "explicar" os pontos contraditórios que compõem tais textos reveste-se de um caráter melancólico (cf. Pinto, 2025). Trata-se, isto é, de uma postura crítica que, ao analisar obras produzidas por sujeitos marginalizados, insiste em manter como baliza os critérios de uma episteme hegemônica. Esse enquadramento configura-se como uma tentativa de aprisionar, por meio de metodologias hegemônicas, obras estruturadas a partir de horizontes e epistemes essencialmente distintos.

Nesse cenário, Raddeker (1997), por exemplo, busca argumentos que possam "explicar" a inclinação de Kaneko pelos filósofos mencionados em seus escritos, asseverando que "o caso de Fumiko é mais complexo no sentido de que os filósofos estrangeiros pelos quais ela expressou interesse foram, em sua maioria, notados por sua proximidade com as filosofias asiáticas: Nietzsche, Bergson, Hegel e até mesmo Stirner já foram reivindicados como 'orientais honorários'" (Raddeker, 1997, p. 82). Sugere-se, portanto, que a proximidade entre Kaneko e os referidos pensadores seria passível de

explicação por meio de uma sorte de "convergência ontológica". Contudo, tal leitura carece de verificabilidade empírica, revelando-se, em certa medida, arbitrária e, no limite, essencialista e, portanto, algo racista.

Sob uma perspectiva análoga, Dolinšek (2023, p. 176, grifos adicionados) postula que "Kaneko não deixou um extenso legado escrito, e qualquer tentativa de *reconstruir*, *decifrar* e *sistematizar* seu pensamento deve apoiar-se em poucas fontes". Assim, o desejo que se manifesta de forma explícita na colocação de Dolinšek é o de sistematizar, decifrar e reconstruir o pensamento de Kaneko a despeito da escassez documental. Todavia, esse vetor de análise está fadado à impossibilidade, uma impossibilidade que se define, sobretudo, pela busca de uma "resposta definitiva". Ora, uma vez decifrado o código, o texto é inteiramente desmantelado; uma vez sistematizado o objeto, este é convertido em uma entidade puramente positivista, positivada, portanto. Ocorre que nem o pensamento de Kaneko, nem a sua produção escrita ou a sua subjetividade constituem um código ou um objeto intercambiável, unívoco ou inorgânico, isto é, propenso a somente mudanças catalogáveis, lógicas e previsíveis.

Como desdobramento mais conspícuo dessa tendência, sobressai a inclinação de ler o pensamento de Kaneko sob o prisma da influência de Max Stirner. Dolinšek (2022; 2023) sugere que Kaneko teria "superado" o conceito de "egoísmo" preconizado por Stirner, introduzindo em seu lugar um elo "universalista" calcado na não-pertença, isto é, uma comunhão partilhada entre todos os sujeitos excluídos do globo. Em contrapartida, Yasumoto (2022) demonstra a existência de desvios indeléveis e distinções nítidas entre o pensamento de Kaneko e a matriz stirneriana.

Com o intuito de "explicar" esse suposto "desvio" ou, nos termos do autor, essa "superação" operada por Kaneko em relação a Stirner, Dolinšek articula o seu argumento a partir de conexões com Lacan (cf. Dolinšek, 2022) e Žižek (cf. Dolinšek, 2023). Embora tais aproximações ofereçam caminhos instigantes para o exame do pensamento de Kaneko, causa certo estranhamento o fato de Dolinšek ignorar a figura de Nietzsche, um dos filósofos que Kaneko declara textualmente ter lido. Com efeito, a categoria de desejo formulada via Lacan no texto de Dolinšek, bem como as teses de matiz zizekiano acerca da "autoalienação social" (e, por extensão, o pensamento que recusa a hegemonia da moral e da ética vigentes), poderiam ser perfeitamente reinvestigados à luz de conceitos basilares da filosofia nietzscheana, tais como a "vontade de poder" e o "ressentimento".

Em outros termos, a introdução de Lacan ou de Žižek como aportes teóricos não constitui, por si mesma, um equívoco analítico. Todavia, desconsiderar o pensador que a própria autora declara textualmente ter lido (Nietzsche) e, simultaneamente, mobilizar outro filósofo de suas leituras (Stirner) apenas como trampolim para postular uma suposta "superação" constitui um procedimento que simplifica a densidade do pensamento de Kaneko. Cria-se, com isso, a falsa impressão de que a escritora haveria se limitado à cartografia stirneriana, decodificando o mundo e agindo politicamente sob o influxo *exclusivo* desse enquadramento.

Esse ponto problemático adquire maior relevância quando se recorda que correntes de pensamento sintonizadas com Stirner e Nietzsche já vicejavam no arquipélago japonês, integrando o ecossistema intelectual experienciado por Kaneko, sendo, inclusive, o conceito de "expansão da vida" (*sei*

no kakuchû), formulado por Ôsugi Sakae (1885-1923), um de seus exemplos mais conspícuos. Importa sublinhar que, apesar do indiscutível valor e do interesse da visada de Dolinšek, sua leitura deixa no ar um certo desconforto ao fixar uma imagem unidimensional da autora. Se é exato que Kaneko se nutre de Stirner, ela decididamente não se esgota nele. Conforme o próprio Dolinšek (2023) pondera, as dificuldades de sua trajetória de vida e a experiência de seus martírios foram decisivas na modelagem de seu aparato reflexivo; todavia, importa restituir a Kaneko o estatuto de uma intelectual orgânica, dotada de uma autonomia radical e de uma alta competência cognitiva, *que lia, dialogava e produzia pensamentos próprios*. É justamente essa agência que, não raro, parece ser sistematicamente elidida ou denegada pela sanha das categorizações críticas.

É nesse horizonte de tensionamentos que Yasumoto estabelece as clivagens entre Kaneko e Stirner. Ao proceder ao exame minucioso de determinados fragmentos da obra de ambos, a crítica argumenta que certas passagens "deixam transparecer *os limites da compreensão de Fumiko* acerca de Stirner" (Yasumoto, 2022, p. 66, grifos adicionados). No entanto, de maneira ambivalente, a autora pondera logo em seguida que, "malgrado esses *limites analíticos*, a presença de Stirner operou na consciência de Fumiko uma inflexão de proporções inegáveis" (Yasumoto, 2022, p. 66, grifos adicionados). O léxico mobilizado pela crítica é sintomático: sob a égide dessa lógica, a incapacidade de Kaneko em "reproduzir" a linha teórica stirneriana seria tributária de uma suposta falha de apreensão cognitiva. Tal interpretação reduz o desenvolvimento filosófico da escritora a um esquema derivativo, no qual haveria um modelo ideal a ser emulado (Stirner) cuja cópia fidedigna falhou por incompetência de

leitura. O resultado imediato desse arranjo é a destituição da agência filosófica e subjetiva de Kaneko frente ao mestre alemão. A potência de sua reinterpretação crítica da filosofia é, assim, previamente aplainada e indexada sob a rubrica do "limite".

Ademais, ao perscrutar a apropriação de Kaneko da filosofia stirneriana em outra passagem, Yasumoto (2022, p. 66) assevera:

> Contudo, nos depoimentos de Kaneko Fumiko, não se vislumbra qualquer menção explícita a essa "união de egoístas". Na tradução de Stirner realizada por Tsuji Jun sob o título de *Jigakyô* [O Livro do Eu], que presumivelmente constituiu a fonte de leitura de Fumiko, empregam-se os termos "associação" ou "aliança" para verter a noção stirneriana de "união". É plausível supor que Fumiko tenha tentado traduzir esse ideal por meio da expressão "coexistência e coprosperidade" [*kyôson kyôsei*], recorrente em seus interrogatórios oficiais. Todavia, malgrado divisasse em Stirner os germes dessa "coexistência e coprosperidade", é provável que uma nova sociabilidade fincada no egoísmo lhe parecesse um horizonte longínquo. O fato é que não se encontram em seus escritos maiores detalhamentos sobre o teor dessa comunidade.

Depreende-se que Yasumoto opera uma aproximação conjectural entre a fórmula da "coexistência e coprosperidade" e um dos pilares do edifício filosófico stirneriano, a saber, a "união de egoístas". Contudo, esse nexo de proximidade repousa em um campo puramente especulativo, carecendo de um vínculo de necessidade causal com a matriz de Stirner. O que cumpre interrogar, uma vez mais, é a insistência da fortuna crítica em *decifrar* o pensamento de Kaneko de forma estritamente unívoca. Quer dizer, a categoria de "coexistência e coprosperidade" mobilizada pela autora guarda um parentesco conceitual muito mais estreito com as teses do

"apoio mútuo", de Kropotkin, por exemplo. Importa assinalar ainda que Kropotkin constituía uma referência com a qual Kaneko tinha contato direto, cogitando, inclusive, a tradução de seus escritos, conforme atesta o seguinte fragmento autobiográfico:

> Após dizer isto, Pak ficou um tempo em silêncio. Mas, pouco depois, ele continuou:
> "Sabe, Fumiko. Quando os burgueses se casam eles fazem viagens de recém-casados, não é? Que tal se a gente começasse uma revista clandestina como comemoração de nossa vida de casal?"
> "Parece interessante! Vamos sim", eu concordei um tanto entusiasmada. "O que a gente vai fazer? Eu tenho comigo o *A Conquista do pão*, de Kropotkin [*Kuro no pan-ryaku*], que tal se nós dois o traduzíssemos?"
> Mas Pak se opôs.
> "Já tem uma tradução deste livro. E, além disso, eu não quero publicar algo de outra pessoa né, acho que seria melhor se nós dois escrevêssemos algo nosso, mesmo que seja de baixa qualidade" (Kaneko, 2024a, p. 625-626).

A referência abreviada no texto de Kaneko como "*Kuro no pan-ryaku*" remete diretamente a *A Conquista do Pão*, de Piotr Kropotkin. A esse respeito, a historiografia especializada anota que, "desde os tempos em que os jovens anarquistas da era Taishô caminhavam altivos trazendo a tiracolo o seu *A Conquista do Pão*, de Kropotkin [*Kuro no pan-ryaku*] e uma adaga oculta no casaco, a literatura japonesa vinculada ao anarquismo vicejou de maneira torrencial" (Nagao, 1989, p. 165-166). Destarte, o pensamento de Kropotkin configurava uma corrente ideológica de primeira grandeza no período. E, aliado a isto, a utopia de uma articulação radical e solidária entre os despossuídos como ferramenta de superação de toda e

qualquer estrutura de opressão constitui, em rigor, uma das linhas de força mais coerentes e transversais de toda a produção escrita de Kaneko.

Outro dado que se reveste de singular relevância reside no fato de que, no texto de Kaneko, as menções a Kropotkin antecedem cronologicamente o seu encontro com Matsuyo, a figura responsável por introduzi-la ao universo do pensamento niilista. Desse modo, é plausível que, antes mesmo de travar contato com a obra de Stirner, Kaneko já houvesse lido e assimilado parte das teses kropotkinianas. Tal anterioridade confere-lhe um estofo intelectual que inviabiliza uma recepção puramente passiva da filosofia de Stirner, abrindo margem para uma reinterpretação fincada em uma visada própria. Em outros termos, caso se considere o caráter orgânico de sua formação intelectual, torna-se necessário restituir a Kaneko a sua agência no modo como lia e articulava as diferentes referências filosóficas que cruzavam o seu caminho.

O próprio episódio de seu encontro com Matsuyo é significativo no que tange à recusa de Kaneko a qualquer passividade cognitiva. Conquanto reconheça ter aprendido muito com Matsuyo acerca dos pensadores niilistas, a escritora faz questão de demarcar que nem sempre comungava de suas posições. Com efeito, se num primeiro momento Kaneko afirma que "eu aprendi muitas coisas com ela [Matsuyo]" (Kaneko, 2024a, p. 593), logo em seguida ela acrescenta, nuançando a assertiva anterior, que: "pensando agora, não acho que aprendi algo diretamente das ideias de Matsuyo" (Kaneko, 2024a, p. 598). O que sobressai como dado mais contundente é o distanciamento consciente que Kaneko impõe em relação às inclinações mais estritamente stirnerianas de Matsuyo, estabelecendo uma clara linha de distinção entre a sua própria

visão de mundo e a de sua interlocutora, conforme se depreende do seguinte excerto:

> Matsuyo menosprezava o movimento daquelas pessoas [os socialistas]. Se pouco, ela os olhava com um ar frio.
> "Eu não carrego um ideal deste tipo para as sociedades humanas. É por isso que eu, de início, juntaria algumas pessoas de quem eu gosto, viveria da forma que me agradaria; essa, eu acredito, é a saída mais plausível, é a forma de viver que tem mais sentido", Matsuyo disse.
> Um dos nossos companheiros dizia que essa forma de pensar era um tipo de escapismo. *No entanto, eu não concordava com ele*. Assim como Matsuyo, eu também não acreditava ser possível que a sociedade, no estado em que já se encontra, possa ser transformada em uma sociedade de bem-estar para todos. Assim como ela, eu também não conseguia carregar esse tipo de ideal. *Mas eu discordava de Matsuyo em um ponto*. Isto é, mesmo que eu não compactuasse completamente com os pensamentos socialistas, eu *acreditava na existência de um verdadeiro trabalho próprio para mim*. Se esse trabalho realmente iria se realizar ou não, não nos dizia respeito. Bastava que acreditássemos ser nosso verdadeiro trabalho. Fazer esse trabalho era o que dava forma a minha verdadeira vida.
> Eu queria fazer aquilo. Ao fazer isto, nossas vidas passam a existir conosco aqui e agora. Não é como um objetivo idealista e distante de nós mesmos (Kaneko, 2024a, p. 606-607, grifos adicionados).

Observa-se, nessa passagem, à mobilização de conceitos que tanto se aproximam de uma dicção nietzscheana (a vontade de poder em fricção com o ressentimento) quanto de uma visada anarquista nos moldes preconizados por Kropotkin. É precisamente nessa encruzilhada que se define a bifurcação entre Kaneko e Matsuyo (esta, inclusive, faz menção justamente a "união de egoístas" de Stirner ao declarar que "juntaria algumas pessoas de quem eu gosto, viveria da forma que me agradaria"). O vetor

anarco-niilista de Kaneko torna-se ainda mais nítido quando se observa que a sua crítica não se direciona à revolução em abstrato, mas sim às ilusões do ideário socialista. Subsiste, portanto, uma ética anarquista que perpassa subterraneamente o seu aparato reflexivo, embora esse vetor seja frequentemente elidido pelas leituras correntes.

Se bem que existam outros exemplos que ilustram descompassos dessa natureza, importa sublinhar a insistência da fortuna crítica em denegar, de forma quase sistemática, a complexidade teórica e filosófica de Kaneko. Trata-se de um procedimento que a reduz a uma figura desprovida de competência para intervir criticamente nos modelos de pensamento vigentes e, a partir deles, ativa e propositalmente *criar* novas rupturas e possibilidade. Esse ponto problemático é notado também por Naitô (2021, p. 115, grifos adicionados):

> [Kaneko] é tida como *excelente no plano da sensibilidade e da percepção, mas deficitária no plano da lógica*. Atribui-se a ela a imaturidade do desarmamento, da ingenuidade, da inocência e da pureza. Esse tipo de viés reproduz a própria estrutura moderna que, ao avaliar as mulheres, busca retê-las na condição de "amadoras", impedindo-as de aceder ao estatuto de especialistas de primeira linha. Na partilha dos pares de oposição estabelecidos por essa estrutura, às mulheres é sempre reservado o polo inferior. Assim, na economia das narrativas revolucionárias padronizadas, a heroína é marcada por um signo sexual negativo, sendo subjugada por uma dinâmica de gênero que toma como pano de fundo o romance heteronormativo.

Desta forma, fixar a imagem de Kaneko como uma discípula purista do stirnerianismo importa em ignorar o fato de que a escritora atuou e pensou na condição de uma intelectual orgânica, em sentido gramsciano. No interior desse processo

orgânico, as contradições e os espaços de ambiguidade não apenas têm lugar, mas constituem a própria matéria-prima do texto, repelindo os dogmas científicos que pretendem "explicar" e "solucionar" as brechas subjetivas por meio de reducionismos metodológicos. Por conseguinte, se o objetivo da crítica é operar uma leitura de matiz afirmativo e empático da produção de Kaneko, faz-se necessário, antes de tudo, colocar em xeque os próprios modelos analíticos que vêm sendo empregados. Somente a partir dessa revisão metodológica será possível fazer jus à agência singular que pulsa no cerne desse sujeito marginalizado.

No plano das abordagens que delineiam uma postura de matiz afirmativo ante o pensamento de Kaneko, cumpre novamente evocar, por exemplo, as formulações de Naitô. Ao recepcionar a produção textual e o aparato reflexivo de Kaneko sob uma visada substancialmente mais dialógica, Naitô (2021, p. 133) assevera que "a escolha de Kaneko Fumiko não consistiu na repetição do arquétipo da heroína revolucionária. Malgrado sua profunda desilusão com o mundo, o 'Eu' optou por uma insubordinação cuja força motriz residia no próprio processo de partilha com um outro, atado a si pela mediação da 'ressonância', buscando estender sua palavra àquele 'capaz de ressonar comigo'". Sob esse mesmo prisma de empatia e abertura ao diálogo, Yamada (1996, p. 380, grifos adicionados) tece as seguintes considerações:

> A questão coreana constitui um legado negativo para os japoneses, o que a torna um tema doloroso; ademais, houve momentos em que me vi tomado pela solidão no curso do movimento de apoio aos irmãos Seo [Seo Seung-sik e Seo Jun-sik]. Nessas circunstâncias, foi Kaneko Fumiko quem me infundiu alento. Creio que esse foi o estopim para que o meu diálogo com

> Fumiko se adensasse de maneira ainda mais vertiginosa. Se eu, um sujeito indolente que escreve artigos, mas nunca os colige em formato de livro, logrei levar a termo este volume, devo-o estritamente ao encorajamento e ao magnetismo de Fumiko. *Meu sentimento genuíno é o de que não fui eu quem escreveu estas páginas, mas sim Fumiko quem me impeliu a escrevê-las. Trata-se, por assim dizer, de uma obra gerada pelo amparo de uma força alheia*.

É provável que essa modalidade de engajamento crítico seja uma das poucas capazes de franquear a leitura que Kaneko tanto perseguia: uma leitura apta a apreender a dimensão de sua humanidade radical e igualitária. A própria autora manifestou-se a esse respeito com singular nitidez. Recusando ser lida estritamente a partir do marcador de gênero (fosse na condição de homem ou de mulher), e apesar das coerções sociais que lhe eram imanentes, Kaneko reivindicava o estatuto de "ser humano", tomado em seu sentido mais equânime. Sobre esse ponto, ela assevera (Kaneko, 1996, p. 329):

> O que este "eu" aqui busca no presente não é o homem. Não é a mulher. É tão somente o ser humano.
> Eu vivo na condição de ser humano. É com esteio em tais razões que recuso terminantemente ser contemplada sob a rubrica de uma mulher "dotada de um sexo frágil" — e, ato contínuo, dispenso resolutamente toda sorte de benesses fundadas em semelhante premissa.

Ao fim, Kaneko revela-se, para tomarmos de empréstimo o título de uma das obras pela qual ela nutria especial predileção, uma existência *humana, demasiadamente humana*. Por conseguinte, na condição de sujeito, o seu pensamento e a sua agência política exigem ser lidos à luz da mesma opacidade e complexidade que se impõem ao exame de

qualquer condição humana, repelindo os esquemas de simplificação ou os reducionismos teóricos de plantão.

Não se trata de *decifrar* Kaneko, muito pelo contrário. Kaneko não é um enigma que, após a posse do código, pode ser dissecado, decifrado. Enquanto mais uma humana, demasiadamente humana, trata-se de ler com atenção e desarme as palavras que ela nos deixou sem que, com isto, busque-se dizer aprioristicamente qualquer coisa. Escutar não pressupõe emitir opinião ou moldar o que se ouve para dizer o que se quer transmitir. Escutar é isto mesmo: ouvir o que se diz. E ouvir exige responsabilidade com o que o outro diz. Caso dessa escuta surja apenas o mistério, que se lide com o mistério e não o transforme no enigma que ele nunca foi. Existem lacunas e faltas que não podem ser recuperadas, superadas. Ignorar essa impossibilidade é agir tal qual o melancólico diante do objeto perdido e não aceito como tal. Quando a crítica se presta a esse trabalho, ignora, portanto, o que os textos são de fato para acalentar uma fantasia do que ela gostaria que os textos fossem. Tem-se, nisto, a melancolia da crítica que busca decifrar o que não se dobra a essa lógica.

Repita-se: Kaneko não é um enigma. É uma humana, tão complexa quanto qualquer outra humana e que, em sua complexidade, viveu e lutou neste mundo assim como muitas outras ainda lutarão.

Referências bibliográficas

AKIYAMA, Kitoshi. *Akiyama Kiyoshi chosaku shû*, v. 4. Tóquio: Paru shuppan, 2006.

BRADY, Mikako. *On'na tachi no teroru*. Tóquio: Iwanami shoten, 2019.

BÍBLIA. *Tradução brasileira da Biblía*. S.d. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Tradução_Brasileira_da_Bíblia. Aceso em 28 jul. 2026.

DOLINŠEK, Sašo. Desire versus Ego: on how Kaneko Fumiko transcended stirnean Egoism. *Asian studies,* v. 10, n. 3, p. 241-272, 2022. DOI: 10.4312/as.2022.10.3.241-272. Disponível em: https://journals.uni-lj.si/as/article/view/10460. Acesso em: 28 jul. 2026.

DOLINŠEK, Sašo. The All-Encompassing Inclusivity of Exclusion: Kaneko Fumiko's Universalist Tendency. *Japan Review*: Journal of the International Research Center for Japanese Studies, v. 38, p. 173-196, 2023. DOI: 10.15055/0002000031. Disponível em: https://nichibun.repo.nii.ac.jp/records/2000031. Acesso em 25 jul. 2026.

GOLDMANN, Lucien. *Las ciencias humans y la filosofía.* Buenos Aires: Nueva vision, 1972.

KANEKO, Fumiko. Kaneko Fumiko; Boku Retsu shokan-shû. *In*: YAMADA, Shôji (Org.). *Kaneko Fumiko*: jiko; ten'nôsei kokka; chôsenjin, Tóquio: Kageshobô, 1996. p. 291-343.

KANEKO, Fumiko. Chôsho. *In*: SUZUKI, Yuko (org.). *Kaneko Fumiko watashiha watashi jishin wo ikiru*: Shuki, chôsho, uta, nenpu. Tóquio: Nashinokisha, 2013. p. 291-356.

KANEKO, Fumiko. O que me fez ser assim? (Trad.: F. C. G. Pinto). *Arroz e flores*, v. 1, n. 1, p. 42-629, 2024a. DOI: 10.5281/zenodo.15052009. Disponível em: https://arrozeflores.art.br/periodico/vol1_n1_2024/. Acesso em: 20 jul. 2026.

KANEKO, Fumiko. Antologia de poemas do cárcere. (Trad.: F. C. G. Pinto). *Arroz e flores*, v. 1, n. 1, p. 630-666, 2024b. DOI:

10.5281/zenodo.15052119. Disponível em: https://arrozeflores.art.br/periodico/vol1_n1_2024/. Acesso em: 20 jul. 2026.
NAGAO, Ryûichi. *Seijiteki satsujin:* terorizumu no shûhen". Tóquio: Kôbundô, 1989.
NAITÔ, Chizuko. Kakumei to jendaa: Kaneko Fumiko ga ikiru "kyômei" no fureemu. *Ôtsuma kokubun,* v. 51, p. 195-219, 2020. Disponível em: https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/7011. Acesso em: 26 jul. 2026.
NAITÔ, Chizuko. *"Aidoru no kuni" no seibôryoku.* Tóquio: Shinyôsha, 2021.
NAITÔ, Chizulo. Bungakuteki sôzôryoku to kyômei no fureemu. *Quadrante,* v. 25, p. 47-51. DOI: 10.15026/125088. Disponível em: https://tufs.repo.nii.ac.jp/records/3450. Acesso em: 29 jul. 2026.
ÔGOSHI, Aiko. Kokka gensô wo kaitaisuru onnatachi. *In*: IGETA, Midori (org.). **"***Nihon" kokka to onna.* Tóquio: Seikyûsha, 2000. p. 322-367.
PINTO, F. C. G. *A terra do sol negro*: a representação da melancolia em escritos carcerários japoneses, 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024b. DOI: 10.11606/D.8.2024.tde-06112024-181510. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-06112024-181510/en.html. Acesso em 29 jul. 2026.
PINTO, F. C. G. Por uma crítica literária sensível às vozes dissidentes: possibilidades de autorrecuperação da crítica e daquela que critica. *Revista brasileira de estudos da homocultura,* v. 8, n. 23, e19510, 2025. DOI: 10.29327/2410051. 8.23-82. Disponível em: https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/19510. Acesso em 30 jul. 2026.
PINTO, F. C. G. "Jesus e cachorros equalizados em uma única (e silenciada) salvação: do que não se falou sobre Kaneko Fumiko". *In*: *Textos completos:* III Colóquio de Literatura de Maiorias

Minorizadas da Universidade Estadual de Maringá. Maringá: Motim, 2026a. p. 392-407.
PINTO, F. C. G. *Hinkon kara hinkon heno manazashi:* kingendai burajiru to nihon no bungaku, bungaku hihyô niokeru "hinkonsha" hyôshô. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Estudos Avançados e Internacionais de Estudos Japoneses, Universidade de Tsukuba, Ibaraki, 2026b. DOI: 10.15068/0002022974. Disponível em: https://tsukuba.repo.nii.ac.jp/records/2022974. Acesso em: 29 jul. 2026.
RADDEKER, Hélène Bowen*. Treacherous women of imperial Japan:* Patriarchal fictions, patricidal fantasies. Londres: Routledge (edição digital publicada pela Taylor and Francis, 2005), 1997.
SHINKÔSHA no hitobito. "Ano 'yomiuri' ga, Taigyakuhan no fukken ni kôken!?". Sitio eletrônico, 2012. Disponível em: https://sinkousya.exblog.jp/18157081/. Acesso em 29 jul. 2026.
SUZUKI, Yûko. *Kaneko Fumiko watashi wa watashi jishin wo ikiru*: Shuki, chôsho, uta, nenpu. Tóquio: Nashinokisha, 2013.
TANAKA, Aya. *Hikokumin bungakuron.* Tóquio: Seikyûsha, 2020.
YAMADA, Shôji. *Kaneko Fumiko:* jiko; tem'nôsei kokka; chôsenjin. Tóquio: Kageshobô, 1996.
YASUMOTO, Takako. Ishikawa Takuboku juyô no keifu: Kaneko Fumiko *Gokusô ni omou* to *Takuboku senshû*. *Kokusai Takuboku gakkai kenkyû nenpô*, n. 16, p. 10-20, 2013.
YASUMOTO, Takako. Kaneko Fumiko no Tôkyô seikatsu. *Kokusai kankei gakubu kenkyû nenpô,* v. 39, p. 15-25, 2018. Disponível em: https://www.ir.nihon-u.ac.jp/pdf/research/publication/01_39_02.pdf. Acesso em: 27 jul. 2026.
YASUMOTO, Takako. Kaneko Fumiko no keizôka womegutte: Setouchi Harumi "Yohaku no haru" ron. *Kokusai kankei gakubu kenkyû nenpô,* v. 40, p. 11-21, 2019. Disponível em: https://www.ir.nihon-u.ac.jp/pdf/research/publication/01_40_02.pdf. Acesso em: 27 jul. 2026.

YASUMOTO, Takako. Kaneko Fumiko “Naniga watashi wo kôsasetaka” no Rusô juyô no kanôsei. *Kokusai kankei kenkyû*, v. 40, n. 2, p. 15-24, 2020. Disponível em: https://www.ir.nihon-u.ac.jp/pdf/research/publication/02_40_2_02.pdf. Acesso em: 27 jul. 2026.

YASUMOTO, Takako. Kaneko Fumiko: “unmei” kara no dakkyaku. *Kokusai kankei kenkyû,* v. 41, n. 1-2, p. 51-60, 2021a. Disponível em: https://www.ir.nihon-u.ac.jp/pdf/research/publication/02_41_05.pdf. Acesso em: 27 jul. 2026.

YASUMOTO, Takako. Kaneko no Chôsen jidai: koseki wo eta kotode shitta Nihon to Chôsen. *Kokusai kankei gakubu kenkyû nenpô,* v. 41, p. 1-12, 2021b. Disponível em: https://www.ir.nihon-u.ac.jp/pdf/research/publication/01_41_01.pdf. Acesso em: 27 jul. 2026.

YASUMOTO, Takako. Kaneko no Makkusu Shutirunaa juyô. *Kokusai kankei kenkyû,* v. 42, n. 1-2, p. 61-70, 2022. Disponível em: https://www.ir.nihon-u.ac.jp/pdf/research/publication/02_42_06.pdf. Acesso em: 27 jul. 2026.

YASUMOTO, Takako. Kimu Byora “Netsuai” (hôyaku “Tokiwa no ki: Kaneko Fumiko to Boku Retsu) niokeru Kaneko Fumiko zô. *Kokusai kankei kenkyû,* v. 44, p. 25-36, 2024. DOI: 10.15006/0002002705. Disponível em: https://nihon-u.repo.nii.ac.jp/records/2002705. Acesso em: 27 jul. 2026.

Estudo comparativo entre a paraphrasis Psalmi CXXVIII de autoria de Marco Antônio Flamínio e o texto da Vulgata Clementina

Francisco de Assis Florencio

Introdução

A obra a ser estudada foi composta por Marcantonio Flamínio (1498-1550). Desde novo, Flamínio viveu sob a proteção de vários patronos, dentre eles, prelados e, em especial o Papa Leão X, tendo inclusive participado do Concílio de Trento a serviço do Cardeal Reginaldo Polo (McFarlane, 1980, p. 222).

Sob essa proteção e mecenato, passou a frequentar os círculos religiosos e estava sempre em contato com os principais poetas neolatinos de então, tendo, por isso, viajado bastante pela península itálica, principalmente pelas cidades onde estavam os mais significativos círculos intelectuais da sua época: Verona, Roma e Nápoles, chegando inclusive a cair nas graças do círculo patroniado por Marguerite de France .

A sua poesia era de temática variada, com destaque para aquelas ligadas à natureza e à vida pastoril. Contudo, sua pena se eternizou mesmo com a composição de versos de cunho religioso, cujo ápice se dá com as paráfrases dos Salmos, gênero poético que levou a poesia religiosa renascentista ao seu apogeu.

As paráfrases de Flamínio tornaram-se célebres, sendo frequentemente reimpressas com as de George Buchanan, e, segundo muitos estudiosos, não eram apenas meros exercícios literários, mas também inclinações evangelísticas (Ibidem, p. 93).

De início, as paráfrases dos Salmos são consideradas monótonas pelo fato de seus autores não ampliarem a temática, nem a métrica, aparecendo, em sua maioria, o dístico elegíaco (Ibidem, p. 94).

No decorrer do século XVI, porém, a métrica e a temática vão se ampliando, e poetas como Macrin e Nicolas Bourbon começam a compor paráfrases com metros horacianos, sendo considerados os precursores daquele que veio a ser considerado o *princeps Paraphrasium Psalmorum*, a saber, Buchanan.

A paráfrase a ser aqui estudada aborda a reescritura do Salmo CXVIII, que é um Salmo de degraus ou romagem, assim chamado por ser um Salmo de peregrinação a Jerusalém. Para o estudo dessa paráfrase, recorremos a várias obras e versões, mas o conceito de paráfrase, sua estrutura e formas de apresentação foram colhidas na obra do professor Henriques (2018), que assim a define: "um tipo sofisticado de repetição que ocorre quando um enunciado possui a mesma informação que outro enunciado a partir do qual se origina."

Análise da paráfrase

Paráfrase	Vulgata Clementina
Beatus ille qui piam sese Deo/ In servitutem dedicat, Semper paratus exsequi sanctissimis/ quod ille verbis imperat.	*Beati omnes qui timent Dominum, qui ambulant in viis ejus*

Ao compararmos o primeiro versículo com os dois primeiros versos da paráfrase, percebemos que o poeta tomou de empréstimo ao texto sacro o substantivo Beatus (no singular), o pronome relativo qui e a Dominum preferiu Deo. Começando por este último par, podemos notar que Deo é um termo bem mais genérico que Dominum, sendo usado, por isso, para designar tanto o Deus cristão quanto os outros deuses; já Dominum, cuja tradução literal é 'Senhor', passou a substituir Kyrios (Septuaginta) para designar, no Latim Cristão, o Deus cristão e também a seu filho Jesus Cristo. Kyrios, por sua vez, já vinha substituindo Adonay (em hebraico), o qual, como se sabe, passou a ocupar o lugar do Tetragrama, que os judeus, por temor de falar o nome do Senhor Deus em vão, deixaram de pronunciar.

Quanto ao pronome relativo qui, vemos que aparece duas vezes na VC e uma vez na paráfrase; a diferença é que, nesta, ele está no nominativo singular, uma vez que retoma "Beatus ille"; já na VC, ele aparece no nominativo plural, retomando "Beati omnes". Quanto a Beatus, sabemos que ele passou a ser, no latim cristão, o termo mais reccorrente para 'Bem-aventurado, feliz' (makários, na Septuaginta) e que designa o

estado de alguém que se encontra em circunstâncias favoráveis (Nida, p. 271).

Quanto à paráfrase como interpretação, percebemos que o autor entende o 'temer ao Senhor' não com o sentido de ter medo dele, mas de se dedicar às coisas divinas como um servo piedoso. Já a sua interpretação de 'andar nos caminhos do Senhor' vai ao encontro do Salmo 1, parte a, versículo 2, que diz: "Beatus vir, qui non sequitur consilium impiorum (que não são piedosos) ..., sed in lege Domini voluntas eius." Por fim, assim se apresenta a tradução da paráfrase: "Feliz aquele que se dedica ao Senhor em uma piedosa servidão e que está sempre preparado para seguir aquilo que ele ordena em suas santíssimas palavras."

Paráfrase	Vulgata Clementina
Non is paterna rura inaniter colit; Sed quae feraci semina Sinu recepit fundus, illa maximo Reddit colenti faenore.	**Labores manuum tuarum quia manducabis, beatus es et bene tibi erit.**

No Versículo 2, lemos: "porque comerás das tuas próprias mãos, és feliz e tudo te irá bem." Ao parafrasear a primeira parte deste versículo, o poeta não emprega nenhum termo oriundo do texto original, mas enfatiza o fato de que o homem que segue o que foi descrito no verso anterior será bem-sucedido e os campos paternos por ele herdados serão prósperos e frutíferos.

Merece destaque ainda o fato de a paráfrase continuar a usar a terceira pessoa aqui, enquanto o salmista passa para a segunda, o que, de início, parece incoerente, incoerência esta que o poeta tenta resolver. Porém, Leal (1969, p. 390) nos diz

que não há incoerência, e sim uma expansão de ideias que se faz por meio de três passos da vida cotidiana: 'o trabalho', 'a esposa' e 'os filhos'.

Quanto a ser 'feliz' e 'ditoso', a sua interpretação é a de causa e consequência, ou seja, como o bem-aventurado não cultivou a terra de seus pais em vão, a consequência vem com o resultado do seu trabalho: uma terra fértil e abundante. Assim fica a tradução dos versos acima: "Ele não cultiva os campos paternos em vão, mas a terra devolve ao que semeou as sementes que recebeu em seu fértil seio com grande rendimento."

Paráfrase	**Vulgata Clementina**
Uxor pudica bene regit domum, et/ optimis/ **Exornat ipsam liberis,** **Fecunda vitis instar apta diligens** **Quam curat artu vinitor.** **Proles novella crescit, ut/ virentibus/** **Oliva pulchra ramulis;** **Et mensa turba garrula circumdata** **Cumulat parentes gaudio.**	**Uxor tua sicut vitis abundans, in lateribus domus tuae. Filii tu, sicut novellae olivarum, in circuitu mensae tuae.**

Eis a tradução do versículo 3, parte a: "A tua esposa é como a abundante videira (que cresce) nas laterais de tua casa." Deste versículo, a paráfrase toma de empréstimo alguns termos determinados, a saber, *uxor* e *vitis*. Acrescenta-lhe, porém, como não poderia deixar de ser numa paráfrase, determinantes. Sabe-se que o substantivo *uxor* é um termo técnico, legal, para

designar a 'esposa'; a Septuaginta, contudo, prefere *gyné* (literalmente, 'mulher'), um vocábulo mais genérico, sendo também o preferido em muitas traduções portuguesas. A *uxor* o poeta acrescenta o determinante *pudica*, adjetivo que só aparece na VC uma única vez (Tiago 3:17), sendo, por isso, um exemplo de *hapax legomenon*. Sabe-se, contudo, que esta palavra passou a ser um dos termos mais usados no latim cristão para designar uma mulher cujo comportamento estava ausente de defeito moral e, por isso, um exemplo de mulher virtuosa e que prezava pela castidade.

No que concerne à 'videira', o humanista faz uso dela, alterando apenas o seu determinante: *fecunda*, que funciona como sinônimo de *abundans* no que se refere a 'produzir em grande quantidade', diferenciando-se deste, porém, por estar mais ligado à ideia de terra, de sementes, propriedades primeiramente ligadas à videira, mas que, por metáfora, é atribuído à esposa. Vejamos agora a tradução destes versos: "A pudica esposa governa bem a sua casa e a enfeita com maravilhosos filhos, como uma fecunda videira que o diligente viticultor cuida com suas exṕerientes mãos."

O humanista, conhecedor do texto sacro, desenvolve a sua paráfrase com base em Provérbios, capítulo 31:10-31, que apresenta a esposa como uma boa administradora do lar e que, por isso, faz prosperar para seu marido não apenas os bens materiais de seu lar, mas também a "herança do Senhor", que são os filhos (Salmo 127:3).

Por fim, ele acrescenta um personagem bem comum ao texto não só do Antigo, mas também do Novo Testamento: o 'viticultor', que, talvez, pudéssemos interpretar como sendo a figura do marido.

A parte B do versículo 3 assim se apresenta em português: "Os teus filhos são como o broto das oliveiras ao redor da tua mesa". Dessa parte do versículo, o parafrasta faz uso de *novella* e *oliva*. A primeira palavra, diminutivo de *nova*, passa para o italiano e, ao pegar o túnel do tempo, faz uma viagem semântica tão longa que perpassa os textos escritos e chega aos meios de comunicação da humanidade, tendo seu ápice nas telenovelas. Aqui, conforme Torrinha (1998, p. 561), é empregada para designar plantas e animais novos, na linguagem rural, podendo, por isso, ser traduzida literalmente como 'novinha', cujo sufixo traz consigo a ideia de 'muito nova', indo ao encontro do texto da Septuaginta: 'neófita', 'planta nova', 'broto'; tendo, portanto, como tradução literal 'o broto ou o rebento das oliveiras'.

Na paráfrase, o adjetivo se refere não à planta, e sim à tenra descendência do homem temente a Deus. Ao falar de *oliva*, que é comparada à prole do homem, o poeta, como já é comum em paráfrases, faz acompanhá-la do determinante *pulchra,* cujo significado vai além de *bella, formosa*, aproximando-se com certeza de 'magnífica', 'excelente'. A tradução da paráfrase assim fica: "a sua tenra prole cresce como a magnífica oliveira com seus verdes raminhos." Além dos determinantes já comentados, merecem destaque ainda *virentibus ramulis*, cujo campo semântico continua a girar em torno do 'frescor', 'da juventude', graças à cor, 'verde', e ao sufixo de diminutivo: –ulis.

Ao abordar o sintagma *in circuitu mensae tuae*, o poeta assim escreve: "... E a turba falante assentada ao redor da mesa enche os pais de alegria." A leitura do parafrasta vai além da imagem estática de um quadro onde aparecem os filhos em torno da mesa. A cena imaginada por ele é de uma família feliz, reunida ao redor de uma

mesa de refeição, na qual os filhos alegremente conversam alto e são observados e admirados por seus pais.

Paráfrase	Vulgata Clementina
Haec est piorum vita; eosque/ talibus/ Remuneratur praemiis Summi benignitas Patriis;	**Ecce sic benedicetur homo qui timet Dominum.**

Aqui, nenhum termo presente no versículo quatro é usado na paráfrase. Mas, para transmitir as ideias presentes em 'Eis que assim será abençoado o homem que teme ao Senhor", a paráfrase assim se apresenta: "Esta é a vida dos piedosos (do homem piedoso); com tais prêmios, a benignidade do supremo Pai os recompensa;" com estas palavras, o autor demonstra quão bem-aventurada e abençoada é a vida do homem piedoso, ou seja, que não é um ímpio e que cumpre os seus deveres para com Deus e para com os homens, sendo, por isso, 'um homem temente ao Senhor.' E, por assim agir, esse homem recebe as benesses de seus atos, a saber, o Pai o abençoa (recompensa) não apenas com bens materiais, personificados na figura de uma terra fértil e frutífera, mas também com uma esposa bela e pudica e com filhos obedientes e felizes.

Paráfrase	Vulgata Clementina
Quem si coles Urbis sacrataecommodis Laetus frueris, usquedum/ vivas,	**Benedicat tibi Dominus ex Sion e t videas bona Jerusalem omnibus diebus vitae tuae.**

No penúltimo versículo, o salmista assim se pronuncia: "Que o Senhor te abençoe desde Sião e que vejas a

prosperidade de Jerusalém todos os dias da tua vida." Do texto original, o poeta fez uso apenas do verbo *vivere*. Na paráfrase, este verbo é precedido pela conjunção temporal *usquedum*, 'enquanto', daí a tradução 'enquanto viveres', que corresponde a *omnibus diebus vitae tuae*. Embora no texto renascentista não apareça o topônimo *Jerusalém,* ele é representado pelo sintagma Urbis sacratae, cujo determinante é empregado para destacar o caráter divino desta cidade, bem como a sua estreita ligação com Iavé. Eis a tradução da paráfrase: "... O qual, se O adorares, gozarás, feliz, das benesses da sacra Cidade, enquanto viveres;"

Paráfrase	Vulgata Clementina
Tuae/ **Prolis beatae liberos** **Florere cernes; patriis felicitas** **Regnabit alma finibus**	**Et videas filios filiorum tuorum,** **Pacem super Israel.**

Assim encontramos o último versículo: "E que vejas os filhos dos teus filhos; que a paz esteja sobre Israel." Aqui, Flamínio faz uso da sinonímia para um substantivo e para um verbo: *filius* e *videre*. O primeiro é substituído por *liberi*. Este, uma *pluralia tantum*, designa não apenas 'o filho de alguém' (*filius*), mas também, por ter um sentido mais amplo, 'a descendência de alguém' (filhos, netos etc). Quanto ao verbo, a comutação de *videre* se deve muito provavelmente à ampliação de sentido existente entre esses dois verbos. Enquanto o primeiro significa 'ver' no sentido de 'servir-se dos olhos' (Torrinha, p 931); *cernere*, por sua vez, aborda uma área semântica bem mais ampla, trazendo, por isso, a ideia de 'ver claramente', 'compreender (Torrinha, p. 137). A pax prometida

na VC é substituída na paráfrase pelo sintagma alma felicitas, ou seja, uma paz que trará prosperidade e um estado de alegria perene ao espírito. O poeta, por fim, substitui Israel por finibus patriis. Isso se deve ao fato de que Israel, primeiramente, designava o pai dos hebreus, o filho de Isaque. Por metonímia, porém, também passou a fazer referência ao povo que dele descendia, os israelitas, razão pela qual o poeta faz uso do sintagma 'terra de teus pais'. Eis a tradução da paráfrase: "verás florescer os filhos da tua abençoada prole; a próspera felicidade reinará nas terras de teus pais."

Considerações finais

Não pretendemos aqui concluir de forma definitiva o assunto abordado, pois, tanto as paráfrases, quanto o Saltério continuam e continuarão a ser estudados e traduzidos. Acreditamos, porém, termos conseguido alcançar o que foi proposto no resumo e na introdução, a saber: comparar o texto de Flamínio com o da VC, tecer comentários e traduzir o texto da paráfrase.

Ao compararmos os textos, percebemos que o texto renascentista seguiu aquilo que é próprio de uma paráfrase: acréscimo de determinantes, redação mais longa e mais explicativa, buscando esclarecer para o leitor algumas dúvidas presentes no texto base como, por exemplo, o real significado do verbo *temere*.

Embora não muitos, o parafrasta tomou de empréstimos, quando necessário, alguns termos presentes na VC. Quanto aos comentários, destacamos a preocupação do humanista em não apenas deixar claro para o leitor do seu texto o que estava nebuloso no texto sacro, mas também em dar vida ao texto,

como, por exemplo, ao falar dos filhos ao redor da mesa, que é uma cena estática na VC, mas que ganha vida e movimento na paráfrase.

Por fim, ainda que a nossa ênfase fosse a tradução da paráfrase, a tradução da VC também é nossa. A tradução desta, não apresentou maiores dificuldades, pois muitas são as suas versões, razão pela qual fizemos apenas algumas alterações. No que concerne à paráfrase, preferimos não consultar nenhuma outra versão portuguesa ou mesmo verificar se já existia outra em nossa língua. Consultamos apenas a versão em língua inglesa presente em McFarlane (1980, pp. 96-98). Por serem as paráfrases dos Salmos abundantes e de autoria variada, cremos que muito em breve voltaremos a nos encontrar.

Referências bibliográficas

BIBLIA SACRA iuxta Vulgatam Clementinam. riticamente organizada por Alberto Colunga e Laurentio Turrado. 10a edição. Madrid: Biblioteca de autores cristãos, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. *Nova Versão Internacional*. São Paulo: Editora Vida/Sociedade Bíblica Internacional, 2001.

HENRIQUES, Cláudio Cezar. *Léxico e semântico: estudos produtivos sobre do palavra e significação.* Rio de Janeiro: Alta Books, 2018.

LADOUCEUR, David J. *The Latin Psalter: Introduction, Selected Text and commentary*. London: Bristol Classical Press, 2005.

LEAL, Juan et alii. *La Sagrada Escritura*: Texto y Comentario. Antiguo Testamento. IV. Los Salmos y los Libros salomónicos. Madrid: La Editorial Católica, S.A (BAC), 1969.

MACFARLANE, I. D. *Renaissance Latin Poetry.* London: Manchester University Press, 1980.

NIDA, Eugene; LOUW, Johannes P. *Léxico Grego-Português do Novo Testamento baseado em domínios semânticos.* Tra. Vilson Scholz. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013.

SEPTUAGINTA: *Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*. Organizada por Alfred Rahlfs. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1979.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino Português*. Porto: Porto Editora, 1988.

Do texto à imagem: As representações apocalípticas na tradição ortodoxa grega

Aline Fernandes Barbosa
Carlos Eduardo Schmitt

Introdução

A Segunda Vinda dentro do Cristianismo se refere ao evento do retorno de Cristo à terra, que envolve não apenas a volta em si, mas também os eventos que precedem esse acontecimento, como o toque das trombetas, que desencadeiam os eventos apocalípticos e também os acontecimentos pós retorno, como o Juízo Final e a Redenção Final. O tema da Segunda Vinda em Dionísio de Fourna é tirada dos profetas e dos evangelhos, unindo as escrituras e representado pictoricamente a Vinda de Jesus e o Juízo Final.

Quando falamos em "apocalipse", "segunda vinda" ou "juízo final", o Apocalipse Joanino é uma das primeiras referências que trazemos à memória, um texto muitas vezes pouco lido e discutido. Contudo, é muito conhecido por ser um texto que, devido às revelações acerca do "final dos tempos" e seu caráter de juízo e julgamento, desperta em muitas pessoas um certo temor. Todavia, Apocalipse não é um texto que fala apenas de juízo e julgamento. Para além disso, o texto carrega em sua centralidade uma mensagem de encorajamento e esperança escatológica no Cristo ressurreto dirigida aos cristãos da época que sofriam com as perseguições do Império Romano.

Contextualizando o Apocalipse Joanino

A respeito da autoria de Apocalipse, não há dúvidas de que foi escrito por um João, visto que o autor assim se identifica nas primeiras linhas de seus escritos "Eu João, vosso irmão e companheiro na tribulação, na realeza e na perseverança em Jesus, encontrava-me na ilha de Patmos por causa da Palavra de Deus e do Testemunho de Jesus." (Ap. 1.9).

Contudo, estudiosos divergem sobre a identidade de João. Em *Judaísmo e Cristianismo Antigo,* Marcel Simon e André Benoit, afirmam que:

> A tradição eclesiástica atribui a um mesmo autor o quarto evangelho, três epístolas católicas e o Apocalipse. Por outro lado, identifica esse autor com João, filho de Zebedeu, um dos doze apóstolos. No que concerne à primeira questão, em geral os críticos modernos consideram, em comum acordo, que de fato o evangelho e as três epístolas procedem da mesma pena ou, no mínimo, do mesmo ambiente. Em contrapartida, a despeito de partilharem certos temas, como os do Pastor (João 10; Ap 7,17) e do Cordeiro (João 1,29 e 36; Ap 5,6-14), é bem difícil conceber que o teólogo místico do quarto evangelho e o visionário de Apocalipse, profundamente distintos no estilo e no pensamento, sejam um só personagem. (Simon; Benoit, 1987, p. 227-228).

Enquanto a tradição eclesiástica atribui a João, o Apóstolo, a autoria de Apocalipse, outros estudiosos discordam dessa visão. O teólogo Michael J. Gorman (2022, p.49) em, *Lendo Apocalipse com Responsabilidade,* diz que: "[...] João não se apresenta como apóstolo nem dá indicação nenhuma de que teria conhecido o Jesus encarnado." Sendo, portanto, na opinião de Gorman, bastante improvável que o João Apóstolo e o João

de Patmos fossem a mesma pessoa, embora muitos escritores cristãos da antiguidade tenham tido essa percepção.

Sobre a datação, estima-se que tenha sido escrito por volta do ano 95 d.C., durante o reinado de Domiciano, num contexto de muitas perseguições aos cristãos da época por parte do Império Romano (Bíblia de Jerusalém, 2002, p.2139-2140). Segundo Gorman:

> Alguns o localizam um pouco mais tarde, no início do reinado de Trajano (que governou de 98 a 117). Outros, contudo, já defenderam que o livro inteiro, ou uma versão anterior e mais curta, teria origem na época do Imperador Nero (que governou de 54 a 68). (Gorman, 2022, p.50).

Contudo, o autor questiona essa informação levando em consideração que "[...] a situação das igrejas na Ásia Menor durante o reinado de Trajano era provavelmente diferente daquela descrita em Apocalipse." (Gorman, 2022, p.51.). Sendo, desta forma, mais provável que Apocalipse tenha sido escrito perto do final do reinado de Domiciano. Em *Uma História Ilustrada do Cristianismo vol. 1,* Justo L. González faz a seguinte afirmação:

> Não sabemos com certeza porque Domiciano perseguiu os cristãos. Sabemos sim que Domiciano amava e respeitava as velhas tradições romanas, e que boa parte de sua política imperial consistiu em restaurar essas tradições. Portanto, era de se esperar que se opusesse ao cristianismo, que em algumas regiões do Império havia ganho muitíssimos adeptos, e que em todo caso se opunha tenazmente à antiga religião romana. (González, 1995, p.58)

A presença de João em Patmos é atestada pelo próprio texto (Ap 1,9), embora não seja possível determinar com segurança se sua permanência na ilha decorreu de exílio, como

tradicionalmente se supõe, ou de outra circunstância. Richard Bauckham em *A Teologia do Livro de Apocalipse,* afirma que:

> Ele escreveu de Patmos (1:9), uma ilha habitada não muito distante de Éfeso. Muitas vezes, presume-se que 1:9 indica que ele tenha sido exilado ali, fugindo da perseguição, ou legalmente expulso e enviado àquele local. Isso é possível, mas também pode ser que ele tenha ido a Patmos com o propósito de receber a revelação (a passagem "por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus" talvez se refira a 1:2, em que esses termos designam "tudo o que viu". (Bauckham, 2022, p. 16).

Podemos, então, perceber que o contexto em que Apocalipse foi escrito e desenvolvido foi, de certa forma, bastante conturbado e com a presença de uma resistência cristã diante da política de Domiciano. González (1995, p. 60) afirma que "Em meio à perseguição, o Apocalipse mostra uma atitude muito mais negativa contra Roma do que o resto do Novo Testamento."

A Importância das Representações Pictóricas no Ambiente Ortodoxo Grego

No contexto da fé e, mais especificamente, no contexto eclesiástico da ortodoxia grega, as representações pictóricas têm um papel fundamental na expressão da fé, mas não só nisso, carregam também um papel pedagógico. Ao longo dos séculos, as representações imagéticas serviram e servem como um instrumento de evangelização e ensino.

Por muito tempo o acesso às escrituras esteve ao alcance apenas daqueles que detinham o conhecimento formal de leitura e escrita. Citando Drakopoulos, Lima, em *Caminhos para adorar o Divino,* diz que: "As pinturas são utilizadas na igreja para permitir que os analfabetos que as veem nas paredes, conheçam o que não

conseguem ler na Bíblia." (Drakopoulos *et al.,* 2018 *apud* Lima, 2024, p. 40). Aqui percebemos o papel não apenas pedagógico, mas, também, inclusivo das representações imagéticas de permitir o acesso às escrituras por meio da imagem àqueles que não tinham/têm acesso ao conhecimento formal.

No âmbito da expressão da fé, o discurso representado em imagens tem o papel de conduzir o fiel a um lugar de devoção e elevação espiritual. Em A Arte do Ícon*e,* Paul Evdokimov define o ícone da seguinte forma:

> O ícone é uma imagem que testemunha uma presença de ordem bem definida: permite uma comunhão orante, que não é precisamente comunhão eucarística, substancial, com a natureza glorificada de Cristo, mas comunhão espiritual, mística com a sua Pessoa. Ele opera um encontro na *oração*, sem situar essa comunhão no ícone enquanto objeto material, mas através e com o ícone como veículo da presença. (Evdokimov, 2024, p. 188).

Portanto, o ícone é, por assim dizer, um meio de comunhão com o Divino, através da representação imagética, seja um ícone em madeira, tela, ou nas paredes de uma igreja. De acordo com Lima:

> É o discurso representado em imagens que será compreendido pelos devotos. Ao se deparar com um edifício eclesiástico que se apresenta simples por fora e extremamente ornado por dentro, há a tradução da diferença entre o espaço mundano e o espaço da elevação espiritual, entre o corpo material externo e a interioridade imaterial e interna do ser humano, em que o ornamento é a "palavra do Senhor". (Lima, Fernanda 2024, p.40)

Ou seja, a estética do interior de um templo vai muito além de uma simples ornamentação: é uma maneira de distinção

entre o espaço exterior, físico e mundano e o espaço interior, da vida espiritual do fiel. Evdokimov afirma que:

> As formas arquitetônicas de um templo, os afrescos, ícones, objetos de culto, não estão simplesmente reunidos como objetos de um museu, mas, como membros de um corpo, vivem de uma mesma vida mistérica, *estão integrados no mistério litúrgico*. Trata-se mesmo do essencial - nunca se pode compreender um ícone fora desta integração." (Evdokimov, 2024, p. 172.)

Desta forma, então, temos na iconografia uma vida mística, litúrgica, espiritual que se faz presente através do ícone. O mesmo autor vai dizer ainda que "Da mesma forma, todos que atravessam o limiar de um templo ortodoxo são tocados por uma forte sensação de vida incessante." (Evdokimov, 2024, p.172).

Além disso, os ícones também são para o iconógrafo a maneira que ele tem de entregar a Deus sua adoração, por meio de sua arte. O trabalho iconográfico não é apenas técnico, mas também espiritual: trata-se de uma arte que é produzida em meio à oração. O iconógrafo acaba por ser um instrumento de Deus para traduzir as escrituras de palavras a imagens.

Em uma matéria que se encontra no blog *Orthodox Christianity*, de 2016, o reverendo Michael Varlamos, da Igreja Ortodoxa Grega da Assunção, onde Tsotsonis trabalhou na restauração após um incêndio, diz que o ouviu dizer em grego: "Deus se apoia no meu cotovelo e eu consigo desenhar". A fala do iconógrafo revela uma concepção de si mesmo como instrumento da ação divina, segundo a qual sua atividade artística não se limita ao domínio técnico, mas possui também uma dimensão espiritual. Em sua própria compreensão, suas mãos constituem o meio pelo qual Deus atua no processo de criação do ícone.

Apocalipse e Daniel

O Apocalipse de João e o livro do profeta Daniel fazem parte da chamada literatura apocalíptica. Eles têm muitas semelhanças e carregam em sua composição uma gama de elementos simbólicos, visuais e narrativos no que diz respeito aos eventos apocalípticos, oferecendo vasto campo de estudos, tanto no âmbito linguístico e teológico quanto no artístico. Roy E. Swin, no *Comentário Bíblico BEACON*, afirma que:

> O livro de Daniel e o livro de Apocalipse têm muito em comum, embora em certos aspectos importantes eles sejam diferentes. As crises dramáticas, choque de forças em uma escala cósmica e a ênfase acerca do fim dos tempos aparecem nos dois livros. Muitas das imagens simbólicas de Daniel estão refletidas no livro de Apocalipse. Os animais com chifres em Daniel, representando poderes terrenos, encontram seu correlativo nos animais do Apocalipse. Nos dois livros encontramos uma visão do Glorioso cuja presença impressiona o espectador. Em ambos os livros lemos a respeito de tronos e do trono em que está assentado o ancião de dias. Ambos retratam o clímax da história, quando os reinos dos homens se submetem ao reino triunfante e eterno de Deus. (Swin, 2012, p. 497).

As passagens de Daniel e Apocalipse que veremos mais à frente para mostrar a representação imagética são, justamente, trechos que dialogam e ecoam um no outro, deixando evidente essa relação entre os dois livros.

É importante dizer que os livros de Daniel e o Apocalipse de João fazem parte da chamada literatura apocalíptica, mas se encaixam também em outros gêneros literários como no da profecia e, no caso do Apocalipse, também no gênero epistolográfico.

No âmbito da literatura apocalíptica, convém observar que a designação "Apocalipses" é de origem moderna. Segundo, John Collins (2010, p. 20) em *A Imaginação Apocalíptica*, "A maioria das obras que aparecem nas discussões da literatura apocalíptica judaica não foram designadas como apocalipses na Antiguidade." Ou seja, elas recebem essa nomenclatura posteriormente. O autor afirma que:

> Não há atestação do uso do título grego apokálypsis (revelação) como rótulo de um gênero no período antes do cristianismo. A primeira obra introduzida como um apokalypsis é o Apocalipse de João, do Novo Testamento, e mesmo assim não está claro se a palavra denota uma classe especial de literatura ou se é utilizada, em sentido geral, como revelação. (Collins, 2010, p. 20).

Trazendo uma definição do que é o apocalipse enquanto gênero, Collins, afirma:

> Especificamente, define-se um apocalipse como "um gênero de literatura revelatória com estrutura narrativa, na qual a revelação a um receptor humano é mediada por um ser sobrenatural, desvendando uma realidade transcendente que tanto é temporal, na medida em que vislumbra salvação escatológica quanto espacial, na medida em que envolve outro mundo, sobrenatural". (Collins, 2010, p.22).

O Apocalipse Joanino e Daniel, portanto, se encaixam nesse perfil de literatura, devido às suas revelações escatológicas, transcendentes e sobrenaturais.

As Passagens Bíblicas Destacadas nas Imagens

A seguir, serão examinadas as imagens descritas em Daniel 7,1-7, na visão das quatro feras, e em Apocalipse 13,1-2, na visão da besta.

Daniel 7, 1-7

1. No primeiro ano de Baltazar, rei da Babilônia, Daniel, estando em seu leito, teve um sonho, e visões lhe assomaram à sua mente. Ele redigiu o sonho por escrito. Eis o começo da narrativa: 2. Tomou a palavra Daniel, dizendo: Eu estava contemplando a minha visão noturna, quando vi *os quatro ventos* do céu que agitavam o grande mar. 3. E *quatro feras* monstruosas subiam do mar, uma diferente da outra. 4. A primeira era semelhante a um *leão* com asas de águia. Enquanto eu o contemplava, suas asas lhe foram arrancadas e ele foi erguido da terra e posto de pé sobre suas patas como um ser humano, e um coração humano lhe foi dado. 5. Apareceu a segunda fera, completamente diferente, semelhante a um *urso*, erguido de um lado e com três costelas na boca, entre os dentes. E a este diziam: "Levanta-te, devora muita carne!" 6. Depois disso, continuando eu a olhar, vi ainda outra fera, semelhante a um *leopardo*, que trazia sobre os flancos quatro asas de ave; tinha também quatro cabeças e foi-lhe dado o poder. 7. A seguir, ao contemplar essas visões noturnas, vi a *quarta fera*, terrível, espantosa, e extremamente forte; com enormes dentes de ferro, comia, triturava e calcava aos pés o que restava. Muito diferente das feras que a haviam precedido, tinha esta dez chifres. (Dn. 7, 1-7).

Apocalipse 13, 1-2

1.Vi uma besta subindo do mar, tendo sete cabeças e dez chifres e, sobre os chifres dela, dez diademas. 2. E a besta que vi era semelhante a um *leopardo* e os pés dela como de *urso* e a boca dela como boca de *leão.* (*Tradução própria*).

Aqui, então, podemos perceber como o texto de Daniel ecoa em Apocalipse, com algumas diferenças na descrição. Daniel descreve as quatro feras separadamente, uma a uma, com suas características, o que vemos em Apocalipse é a descrição de uma besta apenas, que reúne as características descritas nas quatro que aparecem em Daniel. Veremos a seguir como Dioniso de Furna orienta o modo de representação dessas passagens.

Dionísio de Fourna e a técnica de pintura

Dionísio de Fourna foi um monge e iconógrafo grego, nascido em Fourna, no distrito de Ágrafa, em 1670, que sistematizou diretrizes para a representação pictórica das escrituras bíblicas em seu livro *Interpretação da técnica de pintura,* entre 1730 e 1734, conforme afirma Lima (2024, p. 42-44). A obra se divide em 6 partes e não há tradução para o português. Há apenas uma tradução inglesa de difícil acesso e uma correspondência francesa que não é necessariamente uma tradução.

O autor, ao fazer referência às passagens a serem representadas, apresenta primeiramente o capítulo e os versículos em grego koiné próprio do Novo Testamento. Após isso, apresenta aquilo que ele chama de *Ιστορία* (Istoría) o modo como essa história pode ser contada pictoricamente. No trecho destacado nesse trabalho, Dionísio de Fourna orienta sua representação da seguinte forma em seu manual de pintura:

> **Κεφάλαιον ιγ'**. «Καὶ εἶδον ἐκ τῆς θαλάσσης θηρίον ἀναβαίνον, – ὅμοιον παρδάλει καὶ οἱ πόδες αὐτοῦ ὡς ἄρκτου, καὶ τὸ στόμα αὐτοῦ ὡς στόμα λέοντος, ἔχον κεφαλὰς ζ' καὶ κέρατα δέκα, καὶ ἐπὶ τῶν χεράτων αὐτοῦ δέκα διαδήματα· καὶ εἶδον ἄλλο θηρίον

> ἀναβαῖνον ἐκ τῆς γῆς, καὶ εἶχε κέρατα δύο ὅμοια ἀρνίου καὶ ἐλάλει ὡς δράκων (Fourna, 1997, p. 135)[1].
>
> **Ἱστορία**. Γῆ καὶ θάλασσα καὶ ἐκ τῆς θαλάσσης ἐξερχόμενον τὸ ἑπτακέφαλον θηρίον, καὶ ἄνθρωποι μεγιστάνες προσκυνοῦσιν αὐτό καὶ ἔμπροσθέν του ἄλλο μικρότερον θηρίον εἰς τὴν γῆν. ἔχον δύο κέρατα ἀρνίου· καὶ ἐπάνωθεν αὐτῶν οὐρανὸς καὶ πῦρ καὶ χάλαζα κατερχόμενοι ἐξ αὐτοῦ. (Fourna, 1997, p. 135)[2].

Em Κεφάλαιον (*kefálaion*) temos o capítulo e versículos em grego koiné e na Ἱστορία *(Istoría)* ele apresenta o modo como esse texto deve ser representado, sem repetir a descrição completa dos versículos, colocando apenas os elementos que devem ser traduzidos imageticamente conforme a sua técnica. Veremos a seguir como o iconógrafo contemporâneo Vlasios Tsotsonis traduz imageticamente, tanto esse texto de Apocalipse quanto o texto de Daniel, visto que essas passagens ecoam uma na outra.

Vlasios Tsotsonis

Antes de mostrar a pintura analisada, apresentaremos brevemente o artista. Vlasios Tsotsonis é um pintor e mosaicista grego, que produz arte religiosa e também possui obras seculares. Conforme informações da historiadora de arte, Mirka Palipoura, em um texto que está disponível no site de Vlasios Tsotsonis:

---

[1] **Kefálaion** – "E vi, do mar, uma besta que subia, semelhante a um leopardo, e os seus pés como os de um urso, e a sua boca como boca de leão, tendo sete cabeças e dez chifres, e sobre os seus chifres dez diademas; e vi outra besta que subia da terra, e tinha dois chifres semelhantes aos de um cordeiro, e falava como um dragão." (*Tradução própria*).

[2] ***Istoría*** – "Terra e mar e do mar sai a besta de sete cabeças. E homens poderosos se ajoelhando "diante" dela. E em frente a ela outra besta menor na direção da terra, tendo dois chifres de Cordeiro e acima deles uma chuva de fogo e granizo caindo do céu." (*Tradução própria*).

> Suas obras ganharam destaque no Ocidente quando a Igreja Católica, com a aprovação do Vaticano, encomendou-lhe a grande Composição da Deesis (5x4,90) - de acordo com a iconografia ortodoxa - para a catedral de Modena. (Palioura, Mirka)[3]

Palioura menciona, também, que

> Trata-se da primeira encomenda da Igreja Católica Romana a um pintor religioso ortodoxo grego para adornar uma das igrejas católicas mais históricas da Itália, um monumento considerado Patrimônio Mundial da UNESCO.[4]

A historiadora em seu texto apresenta um pouco da obra e vida do iconógrafo. A representação feita pelo artista Tsotsonis foi a escolhida para este trabalho, mas a imagem escolhida é descrita em Dioniso de Fourna e aparece em igrejas mais antigas, até anteriores à Fourna, como a pintura abaixo datada do século XVI:

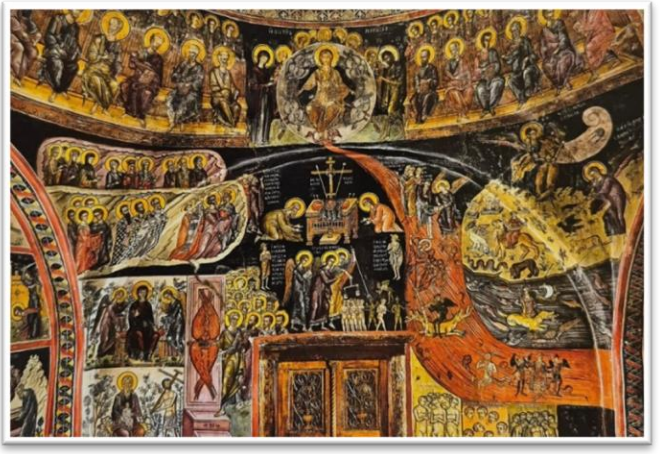


Figura 1: Segunda Vinda. Mosteiro de Rousanou, Meteora, Século XVI. Fonte: Νίκος Χαϊδεμένος. ed. (Ιερα Μονη Ρουσανου: Αγια Μετεορα: οι Ουρανογειτονες Βραχοι.

[3] Palioura, Mirka. *By practised hand: the painting of Vlasios Tsotsonis*: The creator and the oeuvre. Disponível em: https://vlasiostsotsonis.com/askisi-xeiros.

[4] Palioura, Mirka. Disponível em: https://vlasiostsotsonis.com/askisi-xeiros.

A Pintura "Segunda Vinda" de Vlasios Tsotsonis



Figura 2: Segunda Vinda. Igreja de São Estevão. Meteora. Kalambaka - Grécia. Fonte: Mellow Creative Services and multimedia.[5]

[5] St. Stephan's Holy Monastery Of The Holy Meteora. Η Παρασταση Της Δευτερας: 'Η Μελλουσης Κρισεως. Kalambaka: Holy Monastery of the Holy Meteora, 2010. Produção: Voyatzoglou T.

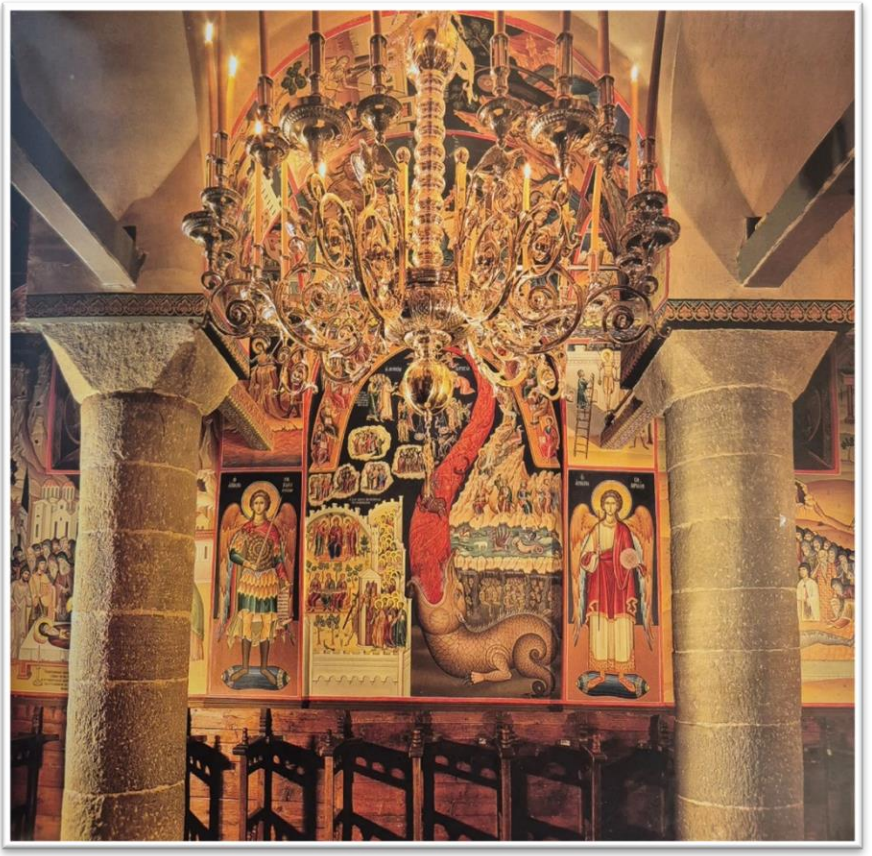


Figura 3: Segunda Vinda. Igreja de São Estevão. Meteora. Kalambaka - Grécia.
Fonte: Mellow Creative Services and multimedia.

A imagem acima é a pintura de Vlasios Tsotsonis que se encontra na parede da Igreja de Agios Stefanos (São Estevão), no complexo de mosteiros de Meteora, região de Kalambaka, Grécia. Há muitos detalhes que chamam atenção, a começar pelo rio de fogo que sai do trono para a boca do dragão (representação do Hades), figura que, apesar de não estar no trecho destacado para esse trabalho, é impossível não notar devido a sua grandiosidade e centralidade na pintura.



Figura 4: Afresco de estilo bizantino que retrata a representação simbólica do mar devolvendo os mortos no Juízo Final, com base em profecias bíblicas como as visões do Livro de Daniel (Daniel 7) e do Apocalipse. Fonte: https://fadermikael.substack.com/p/ikonen-yttersta-domen-3-4 [1]

A imagem acima é um recorte da figura 2 e mostra a tradução imagética das passagens que observamos anteriormente de Apocalipse 13 e Daniel 7. Podemos observar com mais detalhes a representação das bestas descritas nos textos. É possível ver a representação dos quatro ventos nas extremidades da pintura, a besta descrita como semelhante a um leão/leopardo tendo asas, bem como a fera descrita como semelhante a um urso, na lateral esquerda da imagem.

Na lateral direita, temos a imagem da quarta besta descrita por Daniel como sendo diferente das outras, tendo esta dez chifres na cabeça. A descrição dos dez chifres é também encontrada no relato de João. A representação de Tsotsonis é uma obra contemporânea que não segue o manual de Dionísio de Fourna, mas temos em Dionísio de Fourna e na obra de Tsotsonis duas formas de representação e tradução das figuras apocalípticas no contexto da ortodoxia grega.

Considerações Finais

A técnica de pintura de Dionísio de Fourna demonstra a importância da habilidade artística na criação de obras que vão além da representação imagética, carregando a expressão da fé e a beleza do texto bíblico. A obra de Vlasios Tsotsonis, realizada na Igreja de São Estêvão, constitui um exemplo contemporâneo e particularmente rico em detalhes de representação das imagens apocalípticas. Em diálogo com as obras analisadas anteriormente, ela permite compreender diferentes formas de tradução pictórica das Escrituras e, mais especificamente, da linguagem apocalíptica no ambiente eclesiástico da ortodoxia grega. Como vimos ao longo desta análise, essa representação não se limita a uma dimensão estritamente técnica ou estética: desempenha também uma função pedagógica e acessível aos fiéis e, sobretudo, espiritual, uma vez que a própria produção e contemplação dessas imagens se inserem em uma prática de veneração e adoração a Deus.

Referências bibliográficas

BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BAUCKHAM, Richard. *A teologia do livro de Apocalipse*. Tradução de Paulo Benício. 1. ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2022.

COLLINS, John J. *A imaginação apocalíptica: uma introdução à literatura apocalíptica judaica*. Tradução de Carlos Guilherme da Silva Magajewski. São Paulo: Paulus, 2010.

EVDOKIMOV, Paul. *A arte do ícone: teologia da beleza*. Tradução de Rebeca Pinheiro Queluz. Prefácio de Olivier Clément. 1. ed. Curitiba: Carpintaria, 2024.

FOURNA, Dionísio de. *Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*. Atenas: Spánia Vivlía, 1997.

GONZÁLEZ, Justo L. *E até aos confins da Terra: uma história ilustrada do Cristianismo: a era dos mártires*. Tradução de Key Yuasa. v. 1. São Paulo: Vida Nova, 1995.

GORMAN, Michael J. *Lendo Apocalipse com responsabilidade: testemunho e adoração incivil: seguindo o Cordeiro rumo à nova criação*. Tradução de James Reis. 1. ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2022.

LIMA, Fernanda Lemos de. Os caminhos para adorar o divino: a obra de Dionísio de Fourna sobre a técnica de pintura bizantina, uma reflexão sobre a dedicatória à Theotokos. In: CARVALHO, Elisa Costa Brandão de; SANTOS, Isabel Arco Verde; LEAL, Pedro Ivo Zaccur (org.). *Caminhos por onde andamos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024.

LOUW, Johannes P.; NIDA, Eugene A. *Léxico grego-português do Novo Testamento: baseado em domínios semânticos*. Tradução de Vilson Scholz. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. *Dicionário grego-português*. 2. ed.

Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema, 2022.
NOVO TESTAMENTO INTERLINEAR GREGO-PORTUGUÊS. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2019.
ORTHODOX CHRISTIANITY. Painter of angels completes his work at Orthodox Church. 2016. Disponível em: https://orthochristian.com/94671.html. Acesso em: 6 nov. 2025.
PALIOURA, Mirka. *By practised hand: the painting of Vlasios Tsotsonis: the creator and the oeuvre*. Disponível em: https://vlasiostsotsonis.com/askisi-xeiros. Acesso em: 5 nov. 2025.
SIMON, Marcel; BENOIT, André. *Judaísmo e cristianismo antigo: de Antíoco Epifânio a Constantino*. São Paulo: Pioneira; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
ST. STEPHAN'S HOLY MONASTERY OF THE HOLY METEORA. *Η παράσταση της Δευτέρας: Ἡ μέλλουσα κρίσις*. Kalambaka: Holy Monastery of the Holy Meteora, 2010. Produção: Voyatzoglou T. Fotografia: Mellow Creative Services and Multimedia.
SWIN, Roy E. O livro de Daniel. In: PRICE, Ross E.; GRAY, C. Paul; GRIDER, J. Kenneth; SWIN, Roy E. *Comentário Bíblico Beacon*. Rio de Janeiro: CPAD, 2012.
VLIORAS, Spyridon (Βλιώρας, Σπυρίδων). *Ιερα Μονη Ρουσανου – Αγια Μετεωρα: Οι Ουρανογειτονες Βραχοι.* Atenas: Militos, 2017.

Ler os sinais da alma:
A paciência e a ira na *Psychomachia* de Prudêncio

Carlos Eduardo Schmitt

Introdução

A literatura alegórica ocupa um lugar singular entre as formas de representação da experiência humana. Ao converter disposições interiores em imagens, personagens e ações, ela torna visível aquilo que normalmente escapa ao olhar imediato. Virtudes, vícios, paixões e afetos deixam de ser apenas conceitos abstratos para adquirir corpo, voz e movimento, oferecendo ao leitor uma linguagem por meio da qual a interioridade pode ser contemplada e interpretada. É nesse horizonte que se insere a *Psychomachia*, de Aurélio Prudêncio Clemente (348 – c. 410), cuja sucessão de combates alegóricos não apenas dramatiza o conflito moral, mas também convida o leitor a decifrar os sinais pelos quais a alma se manifesta. Nessa perspectiva, a obra dialoga de maneira particularmente fecunda com a temática das "criptografias do ser", entendidas, neste capítulo, como as formas simbólicas por meio das quais a condição humana se deixa conhecer sem jamais se reduzir inteiramente àquilo que exterioriza.

A *Psychomachia* ocupa um lugar de destaque na literatura latina tardo-antiga. Frequentemente reconhecida como a primeira epopeia alegórica plenamente desenvolvida do Ocidente cristão, a obra transforma em narrativa épica o

combate entre Virtudes e Vícios personificados, conferindo forma literária à luta interior que a tradição cristã compreendia como constitutiva da vida espiritual. Distanciando-se das guerras heroicas cantadas por Homero e Virgílio, Prudêncio desloca o conflito para o interior do homem: já não estão em jogo cidades, territórios ou impérios, mas as disposições que orientam a existência humana. Cada personagem encarna uma realidade moral, enquanto cada combate expõe tensões próprias da experiência interior, revelando como determinadas atitudes contribuem para a formação, a preservação ou a desagregação da identidade.

Entre os diversos confrontos da obra, destaca-se o terceiro combate, no qual a Paciência enfrenta a Ira (*Patientia contra Ira*, vv. 109-177). À primeira vista, trata-se de uma batalha profundamente assimétrica. A Ira manifesta-se por meio do movimento incessante, da violência verbal, do ataque contínuo e da incapacidade de suportar qualquer demora; a Paciência, por sua vez, permanece imóvel, silenciosa e praticamente impassível diante das sucessivas agressões. Contudo, é justamente nessa aparente desproporção que Prudêncio constrói uma das mais refinadas reflexões da literatura cristã antiga acerca da natureza das paixões humanas. A verdadeira força não se identifica com a exteriorização da violência, mas com a estabilidade interior capaz de resistir sem reproduzir a lógica do adversário.

É nesse ponto que a noção de "criptografia do ser" se revela particularmente fecunda como chave hermenêutica. As personagens da *Psychomachia* não constituem apenas abstrações morais; elas codificam modos distintos de existir. A Ira expõe continuamente seu interior, tornando visível sua desordem crescente até consumir-se a si mesma. A Paciência,

ao contrário, conserva-se reservada, discreta e constante, de tal modo que sua verdadeira força permanece inicialmente indecifrável tanto para sua adversária quanto para o próprio leitor. O combate torna-se, assim, uma disputa entre diferentes formas de interpretar a realidade: enquanto a Ira confunde serenidade com fraqueza e silêncio com passividade, a narrativa demonstra que a permanência paciente encerra uma potência que apenas se revela ao término do conflito. Decifrar essas linguagens significa compreender que os sinais exteriores da conduta humana nem sempre traduzem imediatamente a estrutura profunda do sujeito.

O presente capítulo propõe, portanto, uma leitura do episódio da Paciência contra a Ira à luz dessa perspectiva interpretativa, procurando evidenciar como Prudêncio transforma o combate alegórico em uma reflexão sobre a legibilidade da alma. Para tanto, parte-se da análise literária do episódio, dialogando com a tradição filosófica e cristã acerca da virtude da paciência e da paixão da ira, para, em seguida, examinar o modo como ambas se apresentam como verdadeiras "criptografias" da existência humana.

Como parte dessa investigação, apresenta-se também a tradução dos versos 109-177 da *Psychomachia*, acompanhada do texto latino e de comentários originalmente desenvolvidos em minha tese de doutorado. Tais análises, aqui retomadas e parcialmente reelaboradas, deixam de constituir apenas um estudo filológico do episódio para integrar uma reflexão mais ampla acerca da representação da interioridade em Prudêncio e das formas pelas quais sua poesia continua a oferecer instrumentos privilegiados para pensar a complexidade do ser humano.

Sem desconsiderar a dimensão filológica do texto prudenciano, este capítulo propõe uma leitura que articula três perspectivas complementares: a literária, voltada para os recursos narrativos empregados pelo poeta; a antropológica, interessada na concepção de ser humano pressuposta pelo combate alegórico; e a hermenêutica, que procura compreender de que modo as Virtudes e os Vícios representam diferentes formas de interpretar a realidade. É nesse último aspecto que a noção de "criptografias do ser" se mostra particularmente fecunda como chave de leitura da *Psychomachia*.

A alma como campo de batalha: Prudêncio e a linguagem da alegoria

Ao compor a *Psychomachia*, Prudêncio realiza uma das transformações mais significativas da tradição épica antiga. Se, em Homero, a guerra determina o destino das cidades e dos heróis, e, em Virgílio, funda simbolicamente um império, na epopeia prudenciana o combate desloca-se para um espaço invisível: a interioridade humana. A batalha deixa de ser travada entre povos para ocorrer entre disposições morais, convertendo a alma no verdadeiro campo onde se decide a vitória ou a derrota do homem.

Essa mudança não representa um abandono da tradição clássica, mas sua reelaboração. Prudêncio conserva diversos elementos formais da epopeia latina, como a solenidade da linguagem, as descrições bélicas, os armamentos, as estratégias de combate, os discursos antes das batalhas e o próprio vocabulário militar. Mas, confere-lhes um significado

novo. As armas deixam de ser instrumentos da conquista territorial para representar disposições espirituais; as guerreiras já não defendem cidades, mas virtudes; a vitória não produz expansão política, e sim a restauração da ordem interior do fiel.

Nesse sentido, a *Psychomachia* não elimina a guerra; antes, interioriza-a. Tal perspectiva encontra sólido fundamento na tradição cristã, sobretudo na linguagem paulina, que descreve a vida moral como um combate permanente. O cristão é chamado a revestir-se da armadura de Deus[1], a combater não contra homens, mas contra forças espirituais, e a submeter as paixões desordenadas ao governo da razão iluminada pela fé. Prudêncio transpõe essa linguagem para o plano poético, conferindo-lhe forma narrativa por meio da personificação das Virtudes e dos Vícios. A alegoria, assim, não constitui mero ornamento retórico, mas o próprio princípio organizador da obra.

Essa opção estética produz um efeito particularmente interessante. Ao transformar disposições interiores em personagens, Prudêncio torna visível aquilo que, por natureza, permanece invisível. A paciência, a ira, a soberba, a castidade ou a avareza deixam de ser conceitos abstratos para adquirir corpo, voz, gestos e armamentos. O poeta não procura definir filosoficamente cada uma das virtudes; prefere mostrá-las em ação. O leitor conhece as personagens menos por descrições conceituais do que pela maneira como falam, caminham, atacam, suportam ou sucumbem durante o combate.

É precisamente nesse aspecto que reside uma das maiores riquezas literárias da *Psychomachia*. Cada personagem

[1] Ef. 6,11: "*Induite armaturam Dei*".

desenvolve uma forma própria de existir que se manifesta por meio de um conjunto coerente de sinais exteriores. Os movimentos, as palavras, a postura corporal, o ritmo das ações e até mesmo a escolha das armas constituem uma linguagem que permite reconhecer a realidade interior representada por cada figura alegórica. A narrativa converte-se, assim, numa espécie de pedagogia da percepção moral: Prudêncio ensina seu leitor a identificar, nos comportamentos visíveis, as disposições invisíveis da alma.

Tal procedimento aproxima-se daquilo que, neste capítulo, denominamos "criptografias do ser". As Virtudes e os Vícios funcionam como códigos antropológicos. Cada um manifesta uma determinada compreensão da existência, mas essa manifestação nem sempre é imediatamente transparente. Há personagens cuja natureza se revela instantaneamente; outras, ao contrário, ocultam sua verdadeira força sob aparente fragilidade. A leitura da *Psychomachia* exige, portanto, um exercício constante de interpretação, pois o aspecto exterior nem sempre corresponde ao significado profundo das ações.

Entre todos os episódios do poema, o combate entre a Paciência e a Ira talvez seja aquele em que essa dinâmica se torna mais evidente. A oposição não se estabelece apenas entre uma virtude e um vício, mas entre duas maneiras radicalmente distintas de compreender o poder. Enquanto a Ira associa força à violência, ao movimento contínuo e à imposição imediata da própria vontade, a Paciência manifesta uma potência paradoxal, construída precisamente sobre a permanência, a serenidade e a capacidade de suportar. O combate coloca diante do leitor duas linguagens incompatíveis. A primeira interpreta o silêncio como fraqueza; a segunda demonstra que a verdadeira fortaleza pode residir justamente

na recusa em responder à violência segundo a lógica da própria violência.

Não é casual, portanto, que Prudêncio reserve a esse episódio uma construção literária particularmente refinada. A sucessão dos ataques, a assimetria entre as adversárias, a progressiva desintegração da Ira e a absoluta constância da Paciência fazem desse combate uma das representações mais acabadas da pedagogia moral presente na *Psychomachia*. Antes mesmo de anunciar a vitória da virtude, o poeta já permite ao leitor percebê-la na própria configuração das personagens. A batalha não revela apenas quem vence; revela, sobretudo, como o ser humano se deixa conhecer pelos sinais que produz e pelas escolhas que realiza diante do conflito.

Criptografias do ser: a Paciência e a Ira como formas de existência

Se a *Psychomachia* fosse apenas uma sucessão de alegorias morais, bastaria identificar cada personagem com a virtude ou o vício que representa. No entanto, a riqueza da composição prudenciana reside justamente no fato de que suas personagens não apenas simbolizam determinadas disposições da alma: elas as encarnam em sua maneira de existir. Prudêncio não oferece definições abstratas da paciência ou da ira, mas permite que o leitor as conheça por meio de seus gestos, de suas palavras, de seus movimentos e de suas escolhas. A identidade de cada personagem manifesta-se, portanto, menos pelo nome que recebe do que pela forma como ocupa o espaço da narrativa.

É precisamente nesse sentido que se pode falar em uma "criptografia do ser". A palavra "criptografia", tomada aqui em

seu sentido etimológico de escrita oculta (*κρυπτός* + *γράφειν*), não designa um segredo inacessível, mas uma realidade cuja compreensão exige interpretação. A alma não se apresenta diretamente ao olhar; ela torna-se perceptível através de sinais exteriores que, embora visíveis, necessitam ser corretamente decifrados. Prudêncio parece construir toda a *Psychomachia* sobre essa convicção: o interior do homem escreve-se continuamente em sua exterioridade.

Essa escrita manifesta-se em todos os níveis da narrativa. O poeta descreve minuciosamente a postura corporal das personagens, a direção de seus movimentos, o ritmo de suas ações, a extensão de seus discursos, a natureza de suas armas e até mesmo a maneira como reagem diante da vitória ou da derrota. Nada disso constitui simples ornamentação épica. Cada elemento participa da construção de uma linguagem simbólica por meio da qual as Virtudes e os Vícios deixam transparecer aquilo que verdadeiramente são.

No combate entre a Paciência e a Ira, essa linguagem alcança talvez sua elaboração mais refinada. Prudêncio estabelece um contraste absoluto entre as duas adversárias, mas evita fazê-lo por meio de definições conceituais. Em vez de afirmar que uma representa a serenidade e a outra o descontrole, ele permite que ambas revelem sua identidade através do próprio comportamento. O leitor torna-se, assim, intérprete de uma sucessão de sinais cuja significação se esclarece progressivamente ao longo da batalha.

A primeira imagem da Paciência já constitui, nesse sentido, um verdadeiro programa interpretativo. Antes mesmo de qualquer ação, ela é apresentada como "*modesta*" (modesta), de aspecto grave, permanecendo imóvel em meio aos exércitos enquanto contempla os tumultos, as feridas e os

corpos trespassados sem abandonar sua serenidade. Não se trata de inércia, mas de domínio. Sua imobilidade não indica incapacidade de agir; revela, antes, que sua estabilidade interior não depende das circunstâncias exteriores. A personagem não precisa afirmar sua força, porque ela já se encontra incorporada ao seu próprio modo de existir.

A Ira, por sua vez, apresenta-se de maneira radicalmente diversa. Antes mesmo de atacar, o poeta insiste em sua agitação incessante: a boca espumante, os olhos inflamados pela bílis, os insultos, a impaciência diante da demora, a necessidade de transformar imediatamente a tensão interior em violência exterior. Sua identidade constrói-se por um permanente extravasamento. Tudo nela tende para fora de si. A Ira não conhece interioridade; conhece apenas explosão.

É significativo que Prudêncio atribua às duas personagens relações opostas com o tempo. A Ira é explicitamente descrita como "*inpatiens morae*" (impaciente à demora). Ela não suporta qualquer intervalo entre o desejo e sua satisfação. Sua existência caracteriza-se pela urgência. A Paciência, ao contrário, faz precisamente do tempo sua principal forma de combate. Sua estratégia consiste em permanecer. Ela compreende que determinadas forças não precisam ser destruídas pela violência, mas simplesmente suportadas até que se consumam em sua própria desordem. A batalha deixa de ser uma disputa de potência física para tornar-se uma disputa acerca da duração.

É justamente nesse ponto que a metáfora da criptografia revela toda a sua fecundidade. A Ira acredita interpretar corretamente os sinais exteriores da Paciência. Vê sua imobilidade e conclui tratar-se de fraqueza; observa seu silêncio e o confunde com incapacidade de reação; contempla

sua ausência de agressividade e a interpreta como derrota iminente. Toda a estratégia do vício fundamenta-se nessa leitura equivocada. A personagem não fracassa por falta de força, mas por erro de interpretação. Ela não consegue decifrar a linguagem da virtude.

O leitor, entretanto, é gradualmente conduzido por Prudêncio a corrigir essa leitura. À medida que os ataques se sucedem, torna-se evidente que aquilo que parecia passividade constitui, na verdade, a expressão máxima do domínio de si. A couraça que repele as lanças, o elmo que despedaça a espada adversária e a absoluta constância da Paciência não introduzem novas qualidades na personagem; apenas tornam visível aquilo que já estava presente desde sua primeira aparição. A narrativa revela progressivamente um sentido que permanecia cifrado desde o início.

Sob esse aspecto, o combate entre a Paciência e a Ira ultrapassa o simples ensinamento moral para converter-se em verdadeira hermenêutica da condição humana. Prudêncio parece sugerir que os homens julgam continuamente uns aos outros a partir de sinais exteriores, mas raramente são capazes de interpretá-los corretamente. A aparência de força pode ocultar profunda fragilidade; a aparência de fragilidade pode esconder uma extraordinária firmeza interior. A alma escreve-se em gestos, palavras e atitudes, mas essa escrita exige um leitor atento, capaz de ultrapassar a superfície dos acontecimentos.

Assim compreendida, a *Psychomachia* deixa de ser apenas uma epopeia das Virtudes para tornar-se também uma pedagogia da leitura do ser. Cada combate ensina não somente como agir, mas também como interpretar. A vitória da Paciência não representa apenas o triunfo de uma virtude sobre um vício;

representa o triunfo da correta interpretação da realidade sobre a ilusão produzida pelas aparências. A Ira perece porque desconhece essa linguagem. Incapaz de decifrar a verdadeira natureza de sua adversária, termina por ser devorada pela única força que jamais conseguiu compreender: a desordem de si mesma.

A reservada Paciência vs. a impetuosa Ira

A leitura do combate entre a Paciência e a Ira permite verificar, de maneira concreta, a hipótese desenvolvida nas páginas anteriores. Se a *Psychomachia* pode ser compreendida como uma "criptografia do ser", isso ocorre porque Prudêncio faz da própria narrativa um espaço privilegiado para a manifestação da interioridade. As personagens não apenas representam conceitos morais abstratos, mas tornam visíveis, por meio de suas ações, disposições profundas da alma. A análise do episódio evidencia que cada gesto, cada palavra e cada escolha narrativa participa da construção dessa linguagem simbólica.

Com o objetivo de tornar mais evidente a arquitetura literária do episódio, apresenta-se, a seguir, a tradução dos versos 109-177 da *Psychomachia*, acompanhada do texto latino. A tradução procura preservar, tanto quanto possível, as escolhas lexicais e o ritmo do original, oferecendo ao leitor um acesso direto ao desenvolvimento do combate.

Os comentários que acompanham a tradução foram originalmente elaborados durante minha pesquisa de doutorado, dedicada ao estudo da *Psychomachia* de Prudêncio. Para este capítulo, entretanto, tais observações foram retomadas e parcialmente reelaboradas, passando a integrar uma reflexão mais ampla acerca das formas pelas quais a poesia prudenciana

representa simbolicamente a interioridade humana. Desse modo, a análise filológica não constitui um fim em si mesma, mas um instrumento para compreender como a oposição entre Paciência e Ira ultrapassa o plano da alegoria moral e se converte em uma investigação sobre os diferentes modos de ser que se manifestam na experiência humana.

	Ecce modesta graui stabat Patientia uultu	Eis que a reservada Paciência, de aspecto grave, estava de pé,
110	Per medias inmota acies,	imóvel entre as linhas de batalha
111	uariosque tumultus	e contemplava as agitações
111	Vulneraque et rigidis uitalia	diversas, as feridas e os órgãos
111	peruia pilis	vitais perfurados pelas lanças
11	Spectabat defixa oculos et lenta manebat.	rijas, e, com os olhos fixos, permanecia calma. À distância
	Hanc procul Ira tumens, spumanti feruida rictu,	desta, está a ameaçadora Ira, impetuosa, com a boca
	Sanguinea intorquens subfuso	espumante, arrojando archotes
1	lumina felle,	cor de sangue, com a bílis
115	Vt belli exsortem teloque et	derramada, para provocar o
111	uoce lacessit,	pacífico à guerra por meio de sua
111	Inpatiensque morae conto	arma e voz, e, impaciente à
111	petit, increpat ore,	demora, ataca com a lança,
	Hirsutas quatiens galeato in uertice cristas:	repreende com a boca, sacudindo os rudes penachos na
	“En tibi, Martis”, ait, “spectatrix libera nostri;	ponta do elmo: “Eis a ti, livre espectadora de nosso Marte”, diz;
	Excipe mortiferum securo	“recebe em teu sossegado peito
111	pectore ferrum,	o ferro mortal, e não lamentes
120	Nec doleas, quia turpe tibi	que a dor te tenha feito gemer
111	gemuisse dolorem.”	vergonhosamente.” Desta
111	Sic ait, et stridens sequitur	maneira fala, e a estridente lança
111	conuicia pinus	acompanha seus insultos
111	Per teneros crispata notos, et certa sub ipsum	encrespados através dos brandos ventos, e, firme, acerta
	Defertur stomachum rectoque	exatamente o estômago e se
	inliditur ictu.	choca com um golpe em linha
	Sed resilit duro loricae excussa	reta. Mas, expelida, se retira, por
	repulsu;	causa da dura repulsa da couraça;
125		de fato, a previdente virtude

Prouida nam uirtus conserto adamante trilicem
Induerat thoraca umeris, squamosaque ferri
Texta per intortos conmiserat undique neruos.
Inde quieta manet Patientia, fortis ad omnes
Telorum nimbos et non penetrabile durans,
Nec mota est iaculo monstri sine more furentis,
Opperiens propriis perituram uiribus Iram.
Scilicet indomitos postquam stomachando lacertos
Barbara[2] bellatrix inpenderat, et iaculorum
Nube superuacuam lassauerat inrita dextram,
Cum uentosa leui cecidissent tela uolatu,
Iactibus et uacuis hastilia fracta iacerent,
Vertitur ad capulum manus inproba, et ense corusco
Conisa in plagam dextra sublimis ab aure
Erigitur, mediumque ferit librata cerebrum.
Aerea sed cocto cassis formata metallo
Tinnitum percussa refert, aciemque retundit
Dura resultantem, frangit quoque uena rebellis
Inlisum chalybem, dum cedere nescia cassos
Excipit adsultus, ferienti et tuta resistit.

tinha se revestido com uma couraça de três fios de diamante entrelaçado nos ombros, e por todas as partes unira os ásperos tecidos de ferro por meio de fios retorcidos. Enquanto isso, a Paciência permanece calma, valorosa e impenetrável frente a todas as nuvens de dardos, e nem é provocada pelo dardo do furioso monstro sem caráter, esperando com as próprias forças a Ira, que está para ser destruída. Evidentemente, a bárbara guerreira extenuara os indômitos braços, depois de encolerizar-se e, frustrada, fatigara sua destra inútil com uma nuvem de dardos. Visto que as rápidas armas tivessem caído depois de um voo inútil, e que as quebradas lanças jazessem em arremessos vazios, a ímproba mão volta-se ao cabo da arma, e em seu esforço para golpear com espada brilhante, ergue-a à altura da orelha direita e, pesada, atinge-a no meio do crânio. Mas o elmo de bronze, forjado em metal fundido, atingido, reproduz um tinido e, resistente, rebate a lâmina retumbante, e também um filão metálico quebra o aço rebatido, ao passo que, não sabendo ceder, recebe inúteis ataques e, segura, resiste àquela que ataca. A Ira, quando viu os estilhaços da ponta da espada destruída e, à distância, que a espada estalara em diminutos

[2] *Barbara*: a Ira é estrangeira e não faz parte da alma do fiel.

Ira ubi truncati mucronis fragmina uidit,
Et procul in partes ensem crepuisse minutas,
Iam capulum retinente manu sine pondere ferri,
Mentis inops ebur infelix decorisque pudendi
Perfida signa abicit, monumentaque tristia longe
Spernit, et ad proprium succenditur effera letum.
Missile de multis, quae frustra sparserat, unum
Puluere de campi peruersos sumit in usus:
Rasile figit humi lignum, ac se cuspide uersa
Perfodit, et calido pulmonem uulnere transit.
Quam superadsistens Patientia: "Vicimus", inquit,
"Exultans uitium solita uirtute, sine ullo
Sanguinis ac uitae discrimine; lex habet istud
Nostra genus belli, furias omnemque malorum
Militiam et rabidas tolerando extinguere uires.
Ipsa sibi est hostis uesania, seque furendo
Interimit, moriturque suis Ira ignea telis."
Haec effata secat medias inpune cohortes,
Egregio comitata uiro; nam proximus Iob

pedaços, seu cabo agora na mão sem o peso do ferro, privada de razão e infeliz estátua de vergonhoso aspecto, desfaz-se das pérfidas insígnias, e repele para longe os tristes penhores e, feroz, se incendeia até sua própria destruição. Toma do campo de batalha, para usos perversos, apenas uma arma de arremesso, das muitas que dispersara em vão: segura o madeiro alisado do chão e, com a ponta voltada para si, se transpassa e, com um cálido golpe, atravessa o pulmão. A Paciência, assistindo-a de cima, diz: "Vencemos o vício orgulhoso com a habitual virtude, sem qualquer perigo de sangue e de vida; nossa lei tem essa forma de guerra, de extinguir, suportando, os delírios e todo o exército dos maus, bem como suas enraivecidas forças. A própria loucura é inimiga de si mesma e, tomando-se de fúria, acaba com a própria vida, e a ígnea Ira perece em suas armas." Dito isso, abre, sem perigo, as tropas pelo meio, acompanhada por um insigne homem; de fato, Jó, que estava muito perto[3] aderira à invencível mestra durante as duras batalhas, até aqui austero de semblante e ofegante de tanta morte, mas agora, fechadas as chagas, sorrindo no rosto carrancudo e contando, através

[3] Personagem bíblica que se caracteriza pela paciência em meio às adversidades.

165	Haeserat inuictae dura inter bella magistrae,	do número de cicatrizes, as milhares fadigas das lutas, seus botins, a desonra inimiga. Finalmente, a divina virtude ordena que ele descanse de todo ruído de combates, e que multiplique todas as perdas com as riquezas apanhadas, e que já não mais voltarão a ser perdidas.[4] Ela mesma rompe os pelotões das legiões e as que avançam em marcha, caminhando intacta entre os aguaceiros mortais. Companheira única, junta-se a todas as virtudes, e a forte Paciência fornece seu auxílio. Nenhuma virtude empreende uma luta incerta sem esta virtude; de fato, é viúva aquela que a Paciência não fortalece.
	Fronte seuerus adhuc et multo funere anhelus,	
	Sed iam clausa truci subridens ulcera uultu,	
	Perque cicatricum numerum sudata recensens	
	Milia pugnarum, sua praemia, dedecus hostis.	
170	Illum diua iubet tandem requiescere ab omni	
	Armorum strepitu, captis et perdita quaeque	
	Multiplicare opibus, nec iam peritura referre.	
	Ipsa globos legionum et concurrentia rumpit	
	Agmina, uulniferos gradiens intacta per imbres.	
175	Omnibus una comes uirtutibus adsociatur,	
	Auxiliumque suum fortis Patientia miscet.	
	Nulla anceps luctamen init uirtute sine ista	
	Virtus; nam uidua est, quam non Patientia firmat.	

A análise desenvolvida a seguir parte da convicção de que a alegoria prudenciana não deve ser lida apenas como correspondência entre personagens e conceitos morais. As Virtudes e os Vícios serão aqui examinados como construções literárias cuja configuração narrativa (vocabulário, gestos, movimentos, discursos e relações espaciais) participa

[4] Segundo Snider (1938, p. 136), trata-se de uma alusão às admoestações de Jesus, tanto a de não acumular tesouros neste mundo (Mt. 6, 19-21) quanto a de que seus seguidores receberão cem vezes mais nesta vida. (Mt. 19, 29).

ativamente da elaboração de uma antropologia cristã. A leitura proposta privilegia, portanto, a maneira como Prudêncio faz da linguagem poética um instrumento de conhecimento da interioridade.

A terceira batalha se dá entre a Paciência e a Ira (vv. 109-177), batalha na qual o poeta acresce o número de adjetivos, se comparada às batalhas anteriores. A seguir, faremos algumas considerações a respeito dos adjetivos utilizados, com o intuito de fornecer uma interpretação a eles. É interessante notar que a primeira qualidade da Paciência apresentada por Prudêncio é o de ser reservada (*modesta*). De fato, assim é iniciada essa parte da batalha: "*Ecce modesta*" (v. 109). Ao pensarmos na personificação da Paciência, talvez o primeiro atributo que nos viria à mente seria, possivelmente, a constância, ou até mesmo uma certa vagarosidade. Contudo, a Paciência dessa epopeia é reservada, de aspecto grave (v. 109) e, portanto, sem se deixar abalar, pelo menos visivelmente, ao que acontece à sua volta. E, logo a seguir, vemos que ela estava de pé e imóvel, contemplando as diversas agitações, tendo sempre os olhos fixos e permanecendo calma (vv. 110-112).

A Paciência não se deixa abalar nem sequer pelos insultos que recebe da Ira, a qual a chama de espectadora da guerra (v. 118), ou seja, alguém que não possui realmente força para lutar, e que apenas pode ver o destino que será traçado por outros. Junto a tal ofensa verbal, soma-se uma certa ridicularização por parte do vício que, ao desferir uma lança contra a Paciência, diz: "recebe em teu sossegado peito o ferro mortal, e não lamentes que a dor te tenha feito gemer vergonhosamente." (vv. 119-120). Vemos a ironia, sobretudo, em "sossegado peito" (*securo pectore*). Percebe-se desde o início que, para a Ira, tratava-se de uma batalha que seria facilmente vencida.

O desenlace do combate parece ocorrer conforme o vício esperava. Até mesmo a lança acertou o alvo no lugar que a Ira queria (vv. 122-123), e foi então que ela começou a se dar conta de que a virtude a qual desferira o golpe talvez fosse muito mais forte do que de fato aparentava. Diferente da batalha anterior, na qual a Castidade foi ferida, o primeiro ataque por parte da Ira, por mais certeiro que fosse, não causou dano algum à Paciência, que se protegia com uma forte couraça (v. 124). Seria esperado que, logo após o primeiro ataque sofrido, a virtude mostrasse algum espanto ou surpresa, mas o poeta destaca que ela continuou calma (v. 128), inclusive durante o ataque com muitos outros dardos lançados pela Ira, até que ela ficasse sem forças em sua destra. Percebendo a inutilidade dos arremessos frente à couraça da virtude, a Ira tira sua espada, erguendo-a à altura da orelha direita da Paciência, para atingir-lhe o crânio. O vício, não obstante, frustrou-se novamente em suas tentativas. O elmo era de bronze, forjado em metal fundido, e não só protegeu a virtude, como chegou até mesmo a quebrar a espada da Ira, que ficara apenas com o cabo dela em sua mão (vv. 137-144).

Conforme os versos avançam, podemos perceber que a Paciência é a mesma do início ao fim da batalha, mantendo a mesma postura. A Ira, por sua vez, de boçal e confiante na vitória aparentemente certa, tendo em vista a passividade externa de sua adversária, começa a enraivar-se, num movimento crescente, a ponto de, não aguentando sua própria raiva, tomar uma das muitas lanças atiradas contra a virtude e atravessar o próprio pulmão (vv. 145-154). Interessante notar que, embora dezenas, talvez centenas de lanças atiradas contra a Paciência não lhe tenham causado mal algum, apenas uma lança, com a Ira já exausta e, portanto, sem sua habitual força,

foi capaz de lhe tirar a própria vida. Através desse movimento, o poeta ilustra a diferença de poder entre tal vício e a virtude.

É interessante notar a breve fala da Paciência após o suicídio da Ira (vv. 155-161). Em primeiro lugar, chama nossa atenção o fato de que, diferente de outras virtudes, que pronunciaram longos discursos, a fala da Paciência possui apenas seis versos e meio, o que denota uma certa vontade da virtude de evitar qualquer movimento que lhe possa levar à excitação. Em relação ao conteúdo do discurso propriamente, ela afirma que venceu a batalha com a "habitual virtude" (v. 156), e que não houve qualquer perigo de sangue ou de vida (vv. 156-157). Se toda virtude é, por natureza, uma disposição habitual para fazer o bem[5], sem entrarmos aqui no mérito da definição, ou até mesmo em certos aspectos, como a própria definição de bem, vemos que a virtude da paciência se destaca no quesito da constância, de estar constantemente presente na vida da pessoa, do contrário, a ira ocupará seu espaço. Não há, portanto, um vácuo entre a paciência e a ira. Ou se é paciente ou a pessoa, muitas vezes inconscientemente, se deixará levar pela ira. E a força da paciência no indivíduo é tamanha que ela não só protege a sua vida, mas também qualquer "perigo de sangue", ou seja, situações em que a pessoa talvez não chegaria a perder a própria vida, mas teria algum prejuízo para seu corpo.

Dentro da enxuta fala da Paciência, a virtude revela sua "forma de guerra" (*genus belli*), que consiste em "extinguir suportando" (*tolerando extinguere*) (vv. 158-159). Nesse sentido, parece algo, se não fácil, pelo menos simples. É questão de suportar, de aguentar tudo o que vem de fora, e não deixar que tais ataques e ofensas penetrem o interior do

[5] "*Virtus est habitualis et firma dispositio ad bonum faciendum.*" (C.E.C. 1803).

homem. E, através da ação de suportar tais injúrias, elas, com o tempo, se extinguirão. É questão, portanto, de tempo, como o foi com a Ira. Ela atacou a Paciência até ficar completamente extenuada. Em vez de cair em si, cada ataque frustrado a enraivecia ainda mais, tornando-a cada vez mais louca. Como a própria Paciência dirá: "A própria loucura é inimiga de si mesma"[6] (v. 160). Tal fala esclarece o tipo de morte sofrido pelo vício, o suicídio. A estratégia da virtude em lidar com a Ira, que é, "*inpatiens morae*" (cf. v. 116), possui antecedentes na obra senequiana, especificamente em *De Ira* (2.29.1), em que o filósofo escreve: "*maximum remedium irae mora est.*"[7]

Em relação à Paciência, é interessante notar que, após seu breve discurso, antes de iniciar o episódio da batalha seguinte, é acompanhada por Jó (v. 163), personagem veterotestamentário, cuja principal virtude foi a fé em Deus, manifestada na virtude da paciência. Pode parecer algo simples, mas a figura de Jó, como exemplo da vivência de tal virtude é muito mais acessível ao homem do que a personificação da própria virtude. Diferente da intacta Paciência, Jó sofreu muito em sua vida, o que se vê pelo número de suas cicatrizes (v. 167). O poeta, portanto, traz um

---

[6] "*Ipsa sibi est hostis uesania*".

[7] "O maior remédio para a ira é o adiamento." (Tradução de José Eduardo S. Lohner. *Sêneca. Sobre a ira. Sobre a tranquilidade da alma: Diálogos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014). Além de opor a ira à morosidade, Sêneca também apresenta a virtude como indissociável da serenidade: "*sola sublimis et excelsa uirtus est, nec quicquam magnum est nisi quod simul placidum.*" (*De Ira* 1.21.4). Em tradução de Lohner, temos: "Somente a virtude é sublime e elevada, e nada é grandioso se ao mesmo tempo não for sereno."). Esta última frase se assemelhará ao verso 274 da *Psychomachia*, no contexto do combate travado entre a Humildade e a Soberba, na qual a virtude será chamada pelo poeta de "*uirtus placidis moderaminis*."

certo alívio ao leitor que vê algo na Paciência que dista completamente do mundo real: a capacidade de se abstrair por inteiro dos ataques externos sem nem sequer receber qualquer tipo de chaga. Jó, porém, é a prova viva de que, mesmo sendo atingido e sofrendo por muito tempo, ainda assim vale a pena ser paciente.

O final do episódio ressalta algumas características peculiares da virtude, chamada de companheira única, capaz de se unir a todas as virtudes, fornecendo-lhes auxílio (vv. 174-175). E o poeta vai além, ao afirmar nos dois últimos versos do episódio: "Nenhuma virtude empreende uma luta incerta sem esta virtude; de fato, é viúva aquela que a Paciência não fortalece."[8] (vv. 176-177). Em outras palavras, a Paciência é garantia de vitória, de uma luta que terá o resultado esperado. Chamou-nos a atenção a metáfora do verso final, ao qualificar uma virtude qualquer de viúva (*uidua*) se estiver desprovida da Paciência. Nossa interpretação é de que o indivíduo que tenha previamente adquirido uma virtude, mas depois abandona a paciência, perderá essa outra virtude, que o considerará morto para ela, tornando-se, assim, viúva.

Conclusão

Ao longo deste capítulo, procurou-se demonstrar que o combate entre a Paciência e a Ira, narrado por Prudêncio na *Psychomachia*, ultrapassa o âmbito da alegoria moral para constituir uma profunda reflexão acerca da inteligibilidade da condição humana. As Virtudes e os Vícios não aparecem apenas como personificações de qualidades abstratas, mas como

[8] "*Nulla anceps luctamen init uirtute sine ista / Virtus; nam uidua est, quam non Patientia firmat.*"

modos de existir que tornam visíveis, por meio de seus gestos, palavras e atitudes, as disposições mais profundas da alma. A guerra descrita pelo poeta não se limita, portanto, ao enfrentamento entre forças opostas; ela consiste, sobretudo, na revelação daquilo que cada personagem verdadeiramente é.

Foi precisamente nessa perspectiva que se propôs compreender o episódio a partir da noção de "criptografias do ser". Em Prudêncio, o interior do homem não se apresenta diretamente ao olhar. Ele se manifesta por sinais, por comportamentos e por escolhas que exigem permanente exercício de interpretação. A exterioridade não constitui simples aparência, mas também não revela imediatamente a verdade da pessoa. Entre aquilo que se mostra e aquilo que realmente se é existe sempre um espaço hermenêutico que somente pode ser percorrido mediante uma leitura atenta dos sinais da alma.

O combate entre a Paciência e a Ira ilustra exemplarmente essa dinâmica. A Ira interpreta equivocadamente todos os indícios que observa. Confunde serenidade com fraqueza, silêncio com incapacidade de reação e permanência com passividade. Toda a sua estratégia nasce dessa leitura equivocada. A Paciência, ao contrário, jamais necessita demonstrar sua força por meio da violência, pois sua estabilidade interior basta para revelar, progressivamente, aquilo que o vício é incapaz de compreender. Prudêncio constrói, assim, um paradoxo profundamente humano: nem sempre aquele que parece mais forte possui verdadeira fortaleza, assim como nem sempre aquele que aparenta fragilidade se encontra desprovido de poder.

Essa inversão conduz, por sua vez, a uma compreensão particularmente significativa do título deste volume. A

conhecida fórmula "decifra-me ou devoro-te" normalmente sugere uma ameaça proveniente daquele que permanece enigmático. Na *Psychomachia*, entretanto, a lógica parece inverter-se. Não é a Paciência quem devora a Ira. Tampouco a virtude elimina fisicamente seu adversário. A destruição nasce do próprio vício, incapaz de interpretar corretamente a realidade que tem diante de si. A Ira sucumbe porque permanece prisioneira de sua própria leitura do mundo. Incapaz de decifrar a linguagem silenciosa da Paciência, termina por consumir a si mesma. O verdadeiro enigma não é a virtude; é a própria realidade moral, cuja interpretação equivocada conduz inevitavelmente à autodestruição.

Nesse sentido, Prudêncio oferece ao leitor muito mais do que um tratado poético sobre virtudes e vícios. Sua epopeia constitui uma verdadeira pedagogia do olhar. Aprender a viver implica, antes de tudo, aprender a interpretar. Interpretar a si mesmo, reconhecer os movimentos da própria alma, discernir as paixões que se apresentam sob aparência de força e identificar as virtudes que, muitas vezes silenciosas, sustentam a integridade da existência. A batalha espiritual descrita pelo poeta latino é também uma batalha hermenêutica: vence aquele que sabe ler corretamente os sinais do ser.

Essa perspectiva explica, enfim, a permanência da *Psychomachia* ao longo dos séculos. Embora escrita no contexto da Antiguidade Tardia, a obra continua a oferecer uma linguagem privilegiada para pensar a experiência humana contemporânea. Em uma cultura frequentemente marcada pela valorização da exteriorização imediata das emoções, da resposta instantânea aos conflitos e da identificação da força com a imposição da vontade, a figura da Paciência permanece como um convite a reconsiderar os critérios pelos quais

julgamos o outro e a nós mesmos. Talvez seja essa a principal lição deixada por Prudêncio: a verdadeira fortaleza raramente se anuncia com estrondo. Ela costuma manifestar-se discretamente, na capacidade de permanecer fiel a si mesma enquanto tudo ao redor parece exigir o contrário.

Mais do que narrar a vitória de uma virtude sobre um vício, Prudêncio educa o olhar de seu leitor. A verdadeira batalha da *Psychomachia* não consiste apenas em decidir quem vencerá o combate, mas em formar uma inteligência capaz de discernir corretamente aquilo que vê. A Ira fracassa porque perdeu essa capacidade; a Paciência vence porque permanece fiel à verdade do real. Talvez seja essa a mais profunda "criptografia do ser" presente no poema: não a existência de uma realidade escondida, mas a exigência de uma conversão do olhar para que essa realidade possa, enfim, ser reconhecida.

Referências bibliográficas

BIBLIA SACRA VULGATA. 5th ed. Edited by Robert Weber. Stuttgart: German Bible Society, 2007.

BROWN, Peter. *The Making of Late Antiquity*. Cambridge & Londres: Harvard University Press, 1993.

CATECHISMUS CATHOLICAE ECCLESIAE. Disponível em: <https://www.vatican.va/archive/catechism_lt/index_lt.htm>. Acesso em: 31/07/2026.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria - construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HOMÈRE. *Iliade*. *Version intégrale*. Préface de Jean-Pierre Vernant; notes de Anne-Marie Ozanam; texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 2012.

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

MITCHELL, Stephen. *A History of the Later Roman Empire, AD 284-641*. Oxford: Blackwell, 2015.

NUGENT, S. *Vice and Virtue in Allegory: reading Prudentius' Psychomachia*. New York: Peter Lang, 1985.

PRUDENCE. *Tome III: Psychomachie – Contre Symmaque*. Texte établi et traduit par Maurice Lavarenne. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

PRUDENCE. *Psychomachia – La lotta dei vizi e delle virtù*. A cura di Bruno Basile. Paris: Carocci, 2007.

SCHMITT, Carlos Eduardo. *A Psychomachia de Prudêncio: uma legitimação literária da nova religião*. 2023. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

SÊNECA. *Sobre a ira. Sobre a tranquilidade da alma: Diálogos*. Tradução, introdução e notas de José Eduardo S.

Lohner. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
SNIDER, Louis Bernard. *The Psychomachia of Prudentius*. Thesis. Loyola University Chicago, 1938. Disponível em:<http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1371& context=luc_theses>. Acesso em: 31/07/2026.
SOUSA, Ana Alexandra Alves de. *A Criação de Símbolos na Psicomaquia de Prudêncio*. Didaskalia, XXXIV, 2004, pp. 195-211.
VIRGÍLIO. *Eneida.* Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

O enigma das Cavernas de Qumran: Decifrando os manuscritos do Mar Morto

Clarisse Ferreira da Silva

Os Manuscritos do Mar Morto perfazem uma coleção heterogênea de documentos que foram descobertos em diferentes sítios arqueológicos no deserto da Judeia. Entre eles, foram encontrados os Manuscritos de Qumran em 11 cavernas próximas a um complexo em ruínas, conhecido como *Khirbet Qumran*[1], que, no período do Segundo Templo, pode ter sido utilizado como o centro comunal de um grupo religioso judaico. Foram contados cerca de 930 documentos em diferentes estados de preservação, desde aqueles quase completos, como o manuscrito de Isaías da caverna I, até os milhares de fragmentos com que os arqueólogos se depararam na Caverna IV. Por intermédio dos textos contidos nessa biblioteca escondida por cerca de 2000 anos, foi possível compreender que o Judaísmo pré-rabínico era muito mais multifacetado do que se podia supor anteriormente e, ao mesmo tempo, descortinar, mesmo que parcialmente, os segredos de uma Comunidade que por mais ou menos 150 anos tentou se isolar do mundo que a cercava.

[1] Khirbet, em árabe, "ruína de pedras".

As Cavernas de Qumran

Dentre os manuscritos e artefatos encontrados no Deserto da Judeia, a mais rica coleção proveio, certamente, das cavernas de Qumran. Deparamo-nos com documentos redigidos predominantemente em hebraico, em menor proporção em aramaico e, em número bastante reduzido, em grego[2]. Alguns especialistas calculam que, originalmente, a coleção de manuscritos de Qumran chegasse a pelo menos 1.000 exemplares. Entretanto, sobreviveram até nossos dias, como mencionado anteriormente, cerca de 930 manuscritos, a maioria em estado precário de preservação, formando um conjunto de milhares de fragmentos. Entre eles, contam-se 230 cópias de livros bíblicos, cerca de 250 cópias de obras da literatura judaica dita apócrifa, incluindo textos já conhecidos anteriormente, como o Livro dos Jubileus, e, ainda, por volta de 350 composições que seriam produto de um grupo religioso muito específico e peculiar. Outros 100 manuscritos encontram-se em estado tão fragmentário que não permitem uma identificação segura de seu conteúdo[3].

Segue uma breve descrição dos manuscritos provindos das 11 cavernas, bem como dos artefatos que chamaram mais atenção em cada uma delas:

- Caverna I: a primeira caverna foi descoberta[4] pelo beduíno da tribo ta'amireh, Muhammad ed-Dib, a pouco mais de 1 km ao

---

[2] Segundo algumas estimativas, aproximadamente 80% dos manuscritos foram redigidos em hebraico, 17% em aramaico e 3% em grego.

[3] Vale lembrar aqui que o conjunto completo de manuscritos que vieram à luz no deserto da Judeia foi publicado pela coleção Discoveries in the Judaean Desert (=DJD), em 40 volumes.

[4] A numeração das cavernas segue a sequência em que elas foram sendo descobertas.

norte do sítio de *Khirbet Qumran*, no inverno de 1946-7. Ela mede 8 m por 1 a 2 m de largura. Entre os itens ali encontrados estão 10 jarros no estilo hoje reconhecido como característico de Qumran. Dentro deles encontravam-se, por exemplo, o mais antigo manuscrito praticamente completo do livro de Isaías (1QIsa(a)[5]), o *Comentário* (*Pesher*) *de Habacuc*, a *Regra da Comunidade*[6], a *Regra da Guerra*, *Hodayot*[7] etc. Alguns dos

[5] Esse é um exemplo de código de identificação dos Manuscritos de Qumran. O número que inicia a codificação refere-se à caverna onde o manuscrito foi encontrado: "Q" identifica o sítio de Qumran, as letras seguintes (começando sempre com letra maiúscula) abreviam o nome da obra (no caso, Isa abrevia Isaías) e a última letra à direita (aqui entre parênteses, mas geralmente aparecendo em tamanho menor e um pouco acima, como na indicação de números ordinários), informa qual é o número da cópia de uma mesma obra dentro de uma determinada caverna (ou seja, neste caso, o "a" significa que esta foi a primeira cópia encontrada do livro de Isaías na Caverna I). A ausência de tal "enumeração" significa que o exemplar é o único daquela obra dentro de determinada Caverna.

[6] Em hebraico, *Serekh HaYahad*. Nas obras sectárias, o grupo definia-se como "HaYaḥad" (entre outras formas positivas de autodenominar-se), termo que significa literalmente "a unidade", mas que também pode ser traduzido por "a comunidade", tradução amplamente adotada pelos especialistas. Um documento claramente sectário, a "*Regra da Comunidade*" (1QS – "S" de Serekh = Regra) contém, de modo resumido, as regras, as diretrizes e o estatuto de uma comunidade de bens, cujos membros trabalhavam, estudavam, oravam e tomavam as refeições juntos. Na Caverna I, a cópia da *Regra da Comunidade* divide o mesmo pergaminho com outros dois textos: a *Regra da Congregação* e a *Regra das Bênçãos* e, por isso, o pergaminho também é conhecido como *Rolo das Regras*. As cópias da gruta IV não foram assim dispostas; em 4QS(e) (=caverna 4 de Qumran, Serekh HaYaḥad, 5ª cópia encontrada), inclusive, a *Regra* antecede outro texto, 4Q'Otot, que apresenta um calendário das rotações dos turnos sacerdotais no Templo de Jerusalém. O "*Documento de Damasco*" é basicamente constituído de leis derivadas de mandamentos bíblicos, além de estatutos e diretrizes relativos à organização comunal, porém dirigidos a grupos mais abertos, que claramente supunham famílias e propriedade privada.

[7] Obra também conhecida como *Hinos de Ação de Graças*

jarros, porém, embora intactos, estavam vazios[8]. Podemos ainda listar, entre os artefatos retirados dali, tiras de couro provenientes de filactérios, pedaços de tecidos, inteiramente brancos ou com linhas azuis, alguns com franjas, entre eles os linhos que envolviam os manuscritos ou cobriam os jarros[9], sementes de oliva e tâmara, fragmentos de cerâmica (restos de cerca de 50 peças), fibras de palmeira, quatro lâmpadas e fragmentos de madeira, entre outros.

Uma vez comprovadas a antiguidade e a autenticidade dos documentos[10] e reconhecida sua importância, formou-se uma equipe internacional de especialistas, liderada pelo padre

---

[8] A presença de jarros vazios talvez possa indicar que alguns manuscritos tenham sido encontrados e retirados das cavernas antes de 1946–1947. Existem, de fato, relatos antigos que mencionam a descoberta de manuscritos hebraicos na região. É interessante lembrar, nesse contexto, que duas cópias do *Documento de Damasco* foram encontradas entre os textos preservados na *Genizá* do Cairo e publicadas por Solomon Schechter em 1910.

[9] Vale observar que o azul era a cor mais sagrada entre as 3 principais cores utilizadas para a fabricação dos tecidos que adornavam o Tabernáculo do deserto: azul, púrpura e carmesim. O valor dessas cores (e sacralidade, nesse caso específico) estava relacionado, entre outros fatores, ao grau de dificuldade de obtenção dos respectivos pigmentos, sendo o azul o mais precioso. Eram os tecidos azuis que recobriam os objetos mais sagrados do Tabernáculo enquanto eram transportados pelo deserto, como era o caso da arca da aliança ou da *Menorah* (o candelabro de 7 braços). A cor branca era considerada neutra, combinando ou fazendo fundo para as outras 3. Quanto maior a sacralidade, mais as cores se misturavam, assim como nas vestes do sumo sacerdote quando comparadas às dos demais sacerdotes. Nesse sentido, o uso de tecidos brancos e, de modo especial, brancos com linhas azuis, envolvendo alguns dos manuscritos de Qumran, pode indicar o elevado grau de sacralidade que lhes era atribuído pelo grupo que os guardava. Alguns especialistas interpretam os traços retangulares azuis presentes em determinadas peças de tecido como possíveis referências abstratas às formas do Templo de Jerusalém.

[10] Conforme verificado por primeiro pelo arqueólogo e professor da Universidade Hebraica de Jerusalém, Eleazar Sukenik

dominicano Roland de Vaux, professor da École Biblique de Jerusalém, com o objetivo de realizar uma escavação cientificamente controlada da gruta e da região. Nesse ínterim, os beduínos, em busca de mais manuscritos, que àquela altura já alcançavam valores de milhares de dólares, encontraram a Caverna II, em 1952.

- **Caverna II:** localizada a apenas 150m ao sul da Caverna I. Os poucos fragmentos ali encontrados perfazem 29 manuscritos, sendo em sua maioria textos bíblicos e apócrifos, como *Jubileus*, *Tobias* e *Ben Sira*, além de obras vinculadas às tradições apocalípticas, como o *Livro dos Vigilantes*, de *Henoc*, e a *Nova Jerusalém*. Entre os artefatos encontrados, destacam-se três tigelas, fragmentos de jarros utilizados para guardar manuscritos e uma tampa.

Mais tarde, os arqueólogos, estudando a área, depararam-se com 2 trilhas, uma conectando a *Khirbet Qumran*, a oeste, e outra, seguindo para o sítio arqueológico de *Ain Feshka*, ao Sul, o que confirmaria o uso das cavernas por aqueles que frequentavam os dois sítios. *Ain Feshka* localizava-se a apenas 3 km de *Khirbet Qumran* e ambos provavelmente faziam parte de um mesmo complexo, uma vez que eram ligados por um longo muro. O sítio de *Ain Feshka* começou a ser escavado em 1958, evidenciando ainda mais sua conexão com Qumran por sua construção no mesmo estilo arquitetônico simples, enquanto a cerâmica muito própria estabelecia a associação entre os dois sítios e as cavernas. A contemporaneidade de sua ocupação constitui mais um indício dessa estreita relação. O prédio de dois andares possuía instalação de água, área de

pastoreio, plantação de tamareiras[11], além de revelar-se um ambiente rico em animais de caça como gazelas, codornizes etc. Portanto, é completamente plausível concluir-se que *Ain Feshka* servia como posto industrial e agrário dos habitantes de *Khirbet Qumran*[12].

- **Caverna III**: descoberta no mesmo ano de 1952, mas desta feita pela equipe de arqueólogos, a Caverna III situa-se a aproximadamente 500 m ao norte da Caverna I. Dela foram retirados não mais que fragmentos de 14 manuscritos, em sua maioria bíblicos ou apócrifos, além de 40 jarros cilíndricos vazios e do misterioso *Rolo de Cobre*[13].

---

[11] Essa informação remete-nos à descrição dos essênios, repleta de ironias, feita por Plínio, o Velho, em seu livro Historia Natural: "No lado ocidental do mar Morto, mas fora do alcance das exalações da costa, vive a tribo solitária dos essênios, marcadamente diferente de todas as outras tribos do mundo inteiro, pois não tem mulheres e renunciou a todo desejo sexual, não usa de dinheiro e tem apenas as tamareiras por companhia. Dia após dia, o agrupamento de refugiados tem o número de seus membros reposto por muitas pessoas que chegam, cansadas da vida e que para lá foram atiradas pelas vagas da sorte, para adotar seus costumes. Assim, durante tempos milenares (se contados, ninguém acreditaria) uma raça onde não há nascimentos vive para sempre, tão grande é, para sorte sua, o número de homens cansados da vida!". (História Natural). Vale recordar que também foram encontradas sementes de tamareira na Caverna I, como vimos anteriormente.

[12] Sobre o sítio de *Khirbet Qumran* falaremos mais adiante.

[13] O *Rolo de Cobre* encontrava-se à parte, e, por esse motivo, alguns especialistas defendem que não pertenceria à coleção original e particular do grupo de Qumran. O documento contém uma relação de tesouros supostamente escondidos em diversas localidades da Judeia e, a despeito das tentativas recentes de localizá-los, nunca foram encontrados.

- Caverna IV: o ano de 1952 foi marcado por muitas descobertas importantes relacionadas aos Manuscritos de Qumran, incluindo a da Caverna IV, com seus 15.000 fragmentos que remontam quase 600 manuscritos. Entre eles, foram identificadas mais de uma centena de livros bíblicos, dezenas de obras apócrifas e múltiplas cópias de documentos sectários como a *Regra da Guerra*, a *Regra da Comunidade* e o *Documento de Damasco*. A Caverna situa-se a menos de 500m de *Khirbet Qumran* e também foi descoberta pelos beduínos. Diferentemente das anteriores, não é uma gruta natural, mas artificial, constituída de uma grande câmara oval e outras duas menores, adjacentes. Para muitos especialistas, a Caverna IV pode ter funcionado como biblioteca, arquivo ou depósito central da Comunidade. Foram identificadas, inclusive, cavidades nas paredes, dispostas em intervalos e alturas regulares, o que poderia sugerir a existência de prateleiras de madeira destinadas à organização dos rolos e a facilitar seu acesso.

Dois mil anos depois, os milhares de fragmentos espalhados pelo chão da Caverna formavam um verdadeiro "tapete"[14] de documentos empilhados, que se revelaram peças

[14]Esse "tapete" de fragmentos pode ter se formado em decorrência do colapso das possíveis prateleiras. A Caverna IV também se apresenta como um dos locais mais prováveis para onde os habitantes de Qumran teriam levado os manuscritos que se encontravam no complexo ao perceberem a aproximação das tropas romanas. Essa caverna era próxima, arejada e, caso fosse mesmo a biblioteca ou o arquivo do grupo, poderia ter sido a primeira opção que viria à mente para salvaguardar seus preciosos manuscritos. A disposição desordenada dos fragmentos, aparentemente sem que os manuscritos tivessem sido guardados em jarros ou envolvidos em tecidos de linho, poderia indicar certa pressa em protegê-los. Ademais, o mais provável é que imaginavam que logo voltariam para buscá-los. O contato direto com o chão da caverna foi responsável por acelerar a deterioração pela ação da umidade e

de algumas centenas de quebra-cabeças a serem remontados. Parte do árduo trabalho do time de especialistas consistia em determinar a pertença de cada uma dessas pequenas peças[15] a seu manuscrito original e pressupor suas possíveis posições em documentos dos quais porções consideráveis de material textual haviam se perdido irremediavelmente. No que se refere aos artefatos, a Caverna IV proporcionou alguns poucos fragmentos de jarros, tigelas e uma lâmpada, além de um conjunto significativo de 20 filactérios e 7 *Mezuzás*.

- **Caverna V:** situada a 25 m ao norte da caverna IV, foi encontrada pelo time de R. de Vaux ainda no mesmo ano. Proveniente dela temos 25 fragmentos de manuscritos, inclusive uma cópia da *Regra da Comunidade* e uma do *Documento de Damasco*, além de um único filactério. Alguns arqueólogos levantaram a hipótese de que essa caverna também pudesse ter servido como local de moradia.

- **Caverna VI:** localizada a oeste de *Khirbet Qumran*, é mais uma descoberta dos beduínos realizada em 1952. Entre os fragmentos correspondentes a 31 manuscritos, a maioria em papiro, encontram-se dois textos escritos em alfabeto paleo-hebraico: uma cópia de Gênesis e outra de Levítico.

---

de insetos e vermes. Em contrapartida, os documentos que foram guardados em jarros tampados, como alguns daqueles encontrados na Caverna I, basta recordar, entre eles o grande manuscrito de Isaías e o *Pesher Habacuc*, apresentavam condições de preservação muito superiores, tendo sido encontrados praticamente intactos

[15] Lamentavelmente, há registros de que fragmentos maiores de manuscritos foram recortados em pedaços menores com a intenção de multiplicar os ganhos obtidos com sua venda.

A descoberta das Cavernas VII a X foi resultado das expedições da equipe de Roland de Vaux, em 1955. Todas elas são artificiais e consideravelmente menores que as demais. Contando com essas descobertas, chega-se a um total de seis cavernas artificiais adjacentes a *Khirbet Qumran*. Cabe observar que essas cavernas, por serem mais ventiladas e frescas, poderiam também ter servido como locais de moradia.

- **Caverna VII:** dela foram retirados fragmentos catalogados sob 19 identificações, todos em grego, incluindo passagens do livro do Êxodo e da *Carta de Jeremias*, em suas versões da *Septuaginta*, além de fragmentos que alguns especialistas atribuem a uma cópia em papiro de *Henoc*. A maioria dos textos não pôde ser devidamente identificada devido ao seu estado de fragmentação. Também foram encontrados quatro jarros.

- **Caverna VIII:** dela provieram somente 3 manuscritos fragmentários (Gênesis, Salmos e Hinos). Foram encontradas cerca de 100 "linguetas de couro", utilizadas para amarrar e fechar os rolos, facilitando seu armazenamento. Permanece, contudo, uma questão em aberto: seria esse o local onde eram confeccionadas tais linguetas ou simplesmente onde foram escondidas diante da ameaça iminente? A presença de uma mezuzá e de um filactério corrobora a hipótese de que a caverna também tenha siso utilizada como local de habitação.

- **Caverna IX**: nela sobreviveu apenas 1 fragmento de papiro, cujo texto não pôde ser identificado.

- **Caverna X**: entre os achados, destaca-se um *ostracon* com letras do alfabeto, possivelmente utilizado em exercícios de escrita por aprendizes de escriba. A presença de uma esteira de junco constitui mais um indício de que as cavernas adjacentes ao complexo de Qumran poderiam ter sido utilizadas como locais de habitação.

- **Caverna XI**: última das onze cavernas com manuscritos a ser descoberta na região de Qumran, mais uma vez pelas mãos dos beduínos. Situada mais ao norte, continha fragmentos correspondentes a cerca de 31 manuscritos, alguns deles muito bem preservados, como o *Targum de Jó*, o *Rolo dos Salmos* e o *Rolo do Templo*, o mais longo dos manuscritos não bíblicos encontrados em Qumran[16]. Uma picareta de ferro também foi encontrada na caverna, junto aos manuscritos.

Além das onze cavernas que nos proveram essa vasta coleção de manuscritos, cerca de outras trinta, situadas ao norte ou nas proximidades de *Khirbet Qumran*, continham cerâmica característica do sítio e diversos outros artefatos.

Os Manuscritos de Qumran

Os manuscritos foram produzidos, em sua maioria, em pergaminho e, em menor número, em papiro. A escolha do suporte material talvez refletisse o grau de sacralidade atribuído a cada escrito. Observou-se, por exemplo, que os manuscritos bíblicos de Qumran não foram copiados em pergaminhos confeccionados a partir de peles de animais de caça, mas exclusivamente em peles de animais de rebanho pertencentes a espécies admitidas para sacrifício no Templo de Jerusalém. Convém lembrar que os animais de caça, mesmo aqueles considerados puros pelas leis de *kashrut*[17] e, portanto, permitidos para consumo, não podiam ser oferecidos em sacrifício no Templo e sequer adentrar seus muros. A escolha do material utilizado para copiar outros documentos, não

[16] O pergaminho mede um pouco mais de 8,1m; é possível que originalmente chegasse a 8,7 m, isto é, 1,5m a mais que o livro de Isaías 1QIsa(a).

[17] Leis dietéticas judaicas.

bíblicos, poderia, consequentemente, constituir um indício do grau de sacralidade que lhes era atribuído.

Apresentamos, a seguir, a relação dos livros bíblicos encontrados em Qumran, organizados em ordem decrescente de acordo com o número de cópias identificadas: Salmos (36); Deuteronômio (30); Isaías (21); Gênesis (19-20); Êxodo (17); Levítico (13); Daniel (8) e Profetas Menores (8-9 da coleção[18]); Números (7); Jeremias e Ezequiel (6 cada); 1–2 Samuel, Jó, Cântico dos Cânticos, Rute e Lamentações (4 cada); Juízes e 1–2 Reis (3 cada); Josué, Eclesiastes e Provérbios (2 cada); Esdras e 1–2 Crônicas (1 cada)[19].

É importante observar que a presença de numerosas cópias de uma mesma obra, fenômeno que não se restringe aos textos bíblicos, constitui um forte indício de que a coleção pertencia a um grupo, e não a um único indivíduo ou família.

Com relação à datação dos manuscritos, a análise paleográfica permite distribuí-los, segundo a classificação adotada, nos seguintes períodos[20]:

- **Período arcaico (250–150 a.C.):** 21 manuscritos. Entre os mais antigos, destacam-se 4QÊxodo^{f} (275–225 a.C.),

[18] Os doze Profetas Menores eram tradicionalmente reunidos em um único rolo. Devido ao estado fragmentário dos manuscritos encontrados em Qumran, contudo, não é possível afirmar que cada um dos oito ou nove exemplares identificados contivesse a totalidade dos doze livros proféticos.

[19] Embora seja possível supor certa preferência da comunidade pelos livros preservados em maior número de exemplares, é difícil afirmar categoricamente que aqueles representados por poucas cópias fossem menos populares. Seu número reduzido pode ser simplesmente resultado da deterioração ou da perda de outros exemplares. Duas ausências particularmente notáveis são a do livro de Ester e a de fragmentos identificáveis do livro de Neemias, embora este último seja tradicionalmente considerado parte de uma única obra com Esdras.

[20] Segundo a classificação apresentada por VANDERKAM e FLINT, p. 26.

4QSamuel^{b} (não posterior a 250 a.C.) e 4QJeremias^{a} (pouco anterior a 200 a.C.).

- **Período de transição do arcaico para o hasmoneu[21] (200–150 a.C.):** 20 manuscritos.
- **Período hasmoneu (150–cerca de 50 a.C.):** 224 manuscritos.
- **Período de transição do hasmoneu para o herodiano (cerca de 75–1 a.C.):** 5 manuscritos.
- **Período herodiano (50 ou 30 a.C.–68 d.C.):** 418 manuscritos e dois *ostraca*.

É interessante observar que, embora o período herodiano apresente o maior número de cópias de manuscritos, não parece ter sido igualmente produtivo no que se refere à composição de novas obras sectárias. Grande parte dos documentos desse período corresponde a cópias de textos mais antigos da comunidade, o que poderia sugerir uma espécie de "canonização" de sua produção literária do período hasmoneu. Em outras palavras, é possível que a fase de maior criatividade literária do grupo tenha coincidido com a atuação

[21] Relativo à dinastia hasmoneia, que reinou em Jerusalém desde cerca de 140 até 37 a.C. A presença de documentos tão antigos, inclusive muito anteriores à ocupação de Qumran, pode ser explicado pelo fato de que se exigia de todo candidato a ingressar na Comunidade a entrega total de seus bens pessoais aos líderes comunais de modo a serem incorporados ao tesouro comum. Certamente, entre esses bens, contavam-se antigos manuscritos, heranças de família, o que pode elucidar, ao menos parcialmente, o alto número de cópias de livros da Bíblia e de apócrifos. No caso de expulsão ou desistência do candidato, ou do membro pleno, os bens eram integralmente devolvidos ao proprietário original, até mesmo por questões de pureza ritual. Absolutamente coisa alguma podia ser compartilhada com aqueles que não fizessem parte da Comunidade.

de seus fundadores e da geração seguinte, responsável pela expansão do movimento[22].

A tabela a seguir apresenta uma comparação entre as datações paleográficas de alguns manuscritos e os resultados obtidos por análises de carbono-1423. Convém lembrar que apenas uma parcela relativamente pequena dos documentos foi submetida a esse tipo de exame, o que limita o número de exemplares disponíveis para comparação.

	PALEOGRAFIA	CARBONO 14
1QIsa(a)	125-100 a.C.	201-93 a.C.
11QTemplo(a)	30 a.C.-30 d.C.	97 a.C.-1 d.C.
1QHodayot(a)	30-1 a.C.	37 a.C.-68 d.C.
4QDocumento de Damasco(a)	100-50 a.C.	44 a.C.-129 d.C.
1Qpesher Habacuc	1-50 d.C.	88-2 a.C.
1QRegra da Comunidade	100-50 a.C.	164-144 ou 116 a.C. – 50 d.C.

[22] Essa afirmação é correta no que concerne ao núcleo de todos os principais textos da seita: a *Regra da Comunidade*, o *Documento de Damasco*, a *Regra da Guerra*, as *Hodayot*, a *Regra da Congregação*, a *Regra das Bênçãos*, os *Pesharim* etc.

[23] Os intervalos de datação por carbono-14 apresentados na tabela correspondem a resultados calibrados, expressos com nível de confiança de aproximadamente 95% (2σ). Diferentemente da análise paleográfica, que estima a época da escrita com base em suas características formais, o método radiocarbônico determina a idade do material utilizado como suporte. Ambos os métodos apresentam margens de incerteza, e seus resultados não são necessariamente coincidentes. Cf. Doudna (1998, p. 430–470).

É perceptível a discrepância entre os resultados, embora, em seu conjunto, apontem para o mesmo período histórico, confirmando a antiguidade da coleção e sua vinculação ao judaísmo do Segundo Templo. Adotar um resultado ou outro pode alterar substancialmente a direção e a conclusão das hipóteses levantadas pelos especialistas. Podemos tomar como exemplo a interpretação, baseada na datação paleográfica do século I d.C. atribuída ao *Comentário (Pesher) Habacuc*[24], segundo a qual o texto teria sido composto em um momento muito posterior aos eventos a que se refere, afetando sua credibilidade. No entanto, se nos apegamos ao resultado do teste de Carbono-14, que data o documento no séc. I a.C., teríamos em mãos um texto razoavelmente próximo dos acontecimentos relacionados, de modo especial, ao fundador da Comunidade, o denominado Mestre de Justiça[25].

Por fim, podemos classificar os textos encontrados nas cavernas de Qumran, de acordo com seu conteúdo e suas características literárias, nas seguintes categorias[26]: 1) textos bíblicos; 2) paráfrases bíblicas e reescrituras da Bíblia; 3) *targumim*; 4) apócrifos e pseudepígrafos; 5) textos haláquicos; 6) orações; 7) hinos; 8) textos litúrgicos; 9) obras sapienciais;

---

[24] O *Pesher* é uma modalidade de comentário bíblico característica do grupo de Qumran, que interpreta textos proféticos, nesse caso o livro do profeta Habacuc, atualizando-o à luz da própria história da Comunidade.

[25] Se ainda levamos em consideração que o documento é comprovadamente uma cópia, e não o original, podemos ter uma composição ainda mais antiga do que os resultados de carbono 14 nos sugerem.

[26] Vale notar que essa classificação tem por objetivo apresentar a diversidade de conteúdos e gêneros literários encontrados nos manuscritos, embora as categorias não sejam necessariamente excludentes. Um mesmo texto pode, por exemplo, apresentar características de diferentes gêneros, como um hino que também constitui uma oração litúrgica.

10) obras escatológicas e apocalípticas; 11) calendários; 12) textos astrológicos e horóscopos; 13) textos de exorcismo; 14) manuscritos em escrita criptográfica; e 15) obras sectárias[27].

Por sua vez, podemos sintetizar os tipos de textos não identificados na coleção da seguinte maneira: 1) textos de caráter profano[28]; 2) obras de origem não-judaica; 3) obras judaicas provenientes da diáspora, como a *Sabedoria de Salomão*; 4) obras de caráter pró-hasmoneu, como 1 e 2Macabeus (talvez Judite?[29]); 5) livros bíblicos, como Ester e Neemias (ausências decorrentes de acidentes de preservação?); e 6) textos que possam ser identificados com segurança como de origem farisaica.

Na verdade, no que concerne à última característica citada, percebemos que nenhum dos textos da coleção deixam entrever que seriam produto de fariseus[30] ou saduceus[31], os

[27] A caracterização do grupo de Qumran como sectário tem sido objeto de intenso debate acadêmico desde a descoberta dos manuscritos. Apresentaremos, a seguir, alguns dos argumentos que fundamentam nossa posição favorável a essa identificação.

[28] Profano aqui no sentido de ordinário, cotidiano, contrário ao que é consagrado.

[29] Não há consenso de que o livro de Judite seja uma obra pró-hasmoneia, embora sua datação por volta do período da Revolta Macabaica seja bem aceita.

[30] Grupo geralmente associado a setores leigos da sociedade judaica, que valorizava o estudo das Escrituras e a observância das leis conforme tradições interpretativas transmitidas oralmente. Segundo Josefo, os fariseus reconheciam a atuação da providência divina sem excluir a participação da vontade humana e acreditavam na sobrevivência da alma e em recompensas e punições após a morte (*Antiguidades Judaicas*, XVIII, 12–15). A crença na ressurreição dos mortos e nos anjos também lhes é atribuída no Novo Testamento (*Atos dos Apóstolos* 23,6–8).

[31] Grupo associado à elite judaica, particularmente a setores da aristocracia sacerdotal de Jerusalém. Divergiam dos fariseus em questões de

dois grupos judaicos da época sobre os quais dispomos de mais informações[32]. A despeito da *halakhah* da Comunidade possuir uma origem claramente sacerdotal, algumas delas semelhantes às atribuídas aos saduceus, seus textos criticam duramente os sacerdotes de Jerusalém. Além disso, a comunidade acreditava na existência e atuação dos anjos a seu favor, na predestinação e na vida após a morte[33], na contramão do que sabemos sobre os saduceus.

O conteúdo dos manuscritos de Qumran possui uma perspectiva teológica bastante definida. Todas as obras classificadas pelos especialistas como produzidas pelo grupo

---

interpretação da Lei e de autoridade das tradições ancestrais, conforme testemunham Josefo e a literatura rabínica antiga. Segundo Josefo, os saduceus rejeitavam a predestinação e a sobrevivência da alma após a morte (*Antiguidades Judaicas*, XVIII, 16–17). O Novo Testamento também lhes atribui a rejeição da ressurreição e da existência de anjos e espíritos (At 23,8; cf. Mt 22,23–33; Mc 12,18–27; Lc 20,27–40).

[32] Ambos os grupos são referidos por fontes tão diferentes quanto os Evangelhos e Josefo.

[33] Já com relação aos essênios, Josefo relata que criam na predestinação, nos anjos e em uma vida espiritual após a morte (*Antiguidades Judaicas*, XVIII, 18; *Guerra Judaica*, II, 154–158). Se os Manuscritos ditos sectários foram produzidos por essênios, poderíamos confirmar, sem sombra de dúvidas, as 2 primeiras características. No que se refere à sua crença com relação à vida após a morte, o que nos chegou dos textos de Qumran não nos permite concluir peremptoriamente. Também devemos ser cautelosos com as informações concedidas por Josefo sobre os essênios, pois ele mesmo admite que estes eram cercados por mistérios (*Guerra Judaica*, II, 141–142). Adicionalmente, ele menciona o longo período de preparação e instrução antes de um candidato poder ingressar como membro pleno da Comunidade. Embora afirme ter convivido com diferentes grupos judaicos durante sua juventude (*Vida*, 10–12), não há evidências de que tenha completado o processo de iniciação entre os essênios. Segundo seu próprio relato de vida, não teria passado tempo suficiente com estes para tornar-se membro pleno e ter acesso aos "segredos" da Comunidade (v. 1QS V, 11–13; 1QS IX, 16–18 etc.).

carregam traços de sectarismo e suas principais características são as que seguem:

a) utilização de um calendário solar, diferente daquele lunissolar adotado pelo Templo de Jerusalém e a maior parte da sociedade judaica[34]. Isso significava que seus tempos sagrados não coincidiam com o calendário do santuário central, o que seria de vital importância religiosa. Se tomarmos o exemplo da celebração do *Yom Kippur*, existiam comandos muito claros de quando e como seus ritos deviam ser realizados para que o Templo e a nação fossem devidamente expiados. Por conseguinte, para o grupo de Qumran, a sociedade judaica permanecia em estado de impureza, sem alcançar a necessária expiação, enquanto o contrário também devia ser verdadeiro, ou seja, aos olhos da sociedade judaica, o grupo que seguia o calendário de Qumran não participava da expiação conduzida pelo Templo.

b) uso de uma linguagem própria, repleta de codinomes e designações alusivas, criada pelo grupo, enquanto secreta para os de fora. Por exemplo: quem seria seu arqui-inimigo, o homem a quem apelidaram pejorativamente de Sacerdote Ímpio? Ou com quem poderíamos identificar os estrangeiros opressores, denominados *Kittim*? A análise das informações depreendidas dos documentos, em especial do *Pesher Habacuc*, leva a crer que estes últimos seriam os romanos.

[34] Contudo é importante deixar claro que o calendário solar não é invenção do grupo de Qumran. Ele aparece a primeira vez, até onde sabemos, no livro *Astronômico* de *Henoc*, cuja composição sacerdotal é amplamente aceita. Ele reaparece em Jubileus, igualmente reconhecido como obra sacerdotal. Conclui-se que se trata de um calendário adotado por certos círculos sacerdotais judaicos e que foi herdado pela liderança sacerdotal da Comunidade de Qumran, cuja estrutura hierárquica, com os sacerdotes à cabeça, era extremamente rígida.

Entretanto, essa identificação não é consensual, havendo estudiosos que defendem sua associação aos selêucidas.

c) críticas severas aos demais grupos religiosos judaicos e seus líderes. Rompimento, ao menos temporário, com o Templo de Jerusalém, considerado maculado pela conduta dos sacerdotes, que se desviavam da interpretação correta da Lei, tal como revelada à liderança da comunidade, de modo especial, ao Mestre da Justiça/Intérprete da Lei[35].

d) consciência do afastamento e isolamento voluntário da sociedade, para eles corrompida. Proibição expressa de compartilhar bens, alimentos e o conhecimento do grupo com aqueles que não pertenciam à Comunidade. Essa separação deliberada fica particularmente clara no documento intitulado *Algumas obras da Torá* (=MMT), que é interpretado como uma espécie de epístola enviada pela Comunidade a um líder judeu que, segundo se depreende do texto, teria autoridade para modificar determinadas práticas relativas ao Templo. O rompimento da Comunidade com o santuário, porém, sugere que suas reivindicações não foram atendidas:

> [... devido à] violência e à fornicação foram arruinad[os ...] lugares. [E também] está escri[to no livro de Moisés que nã]o

[35] Mais dois codinomes que desafiam os especialistas. Designariam a mesma pessoa? Caso contrário, teriam desempenhado funções distintas? Estariam ambos associados à fundação da seita? Essas são algumas das muitas questões suscitadas pela leitura dos textos sectários de Qumran, cuja linguagem alusiva e codificada dificulta a identificação de personagens e acontecimentos históricos, embora provavelmente fosse compreensível aos membros iniciados da comunidade.

> trará abominação pa[ra tua casa[36], pois] abominação é algo odioso. [E vós sabeis que] nos separamos da maioria do po[vo ...] [e] das misturas nessas coisas e de nos associar com [eles] com relação a elas. E vós sa[beis que não são] [en]contradas em nossas mãos deslealdade, mentira e maldade porque, com relação a [essas coisas] nós damos [... escreve]mos a ti que deves compreender no livro de Moisés [e] nos livros [dos pro]fetas e em Davi[d...][37] (4QMMT(d) Fs 14-21, 5-10)

Khirbet Qumran

Khirbet Qumran foi construído como um posto avançado no deserto da Judeia entre os séculos VIII e VII a.C.[38]. O local permaneceu abandonado durante boa parte do período do Segundo Templo, até aproximadamente 80 a.C. [39], quando voltou a ser ocupado, provavelmente por um grupo religioso particularmente preocupado com questões de pureza ritual. Atualmente, restam apenas as ruínas do assentamento, conforme indica a própria designação árabe khirbet (=ruína). O local fora destruído pelos romanos quando passaram pelo deserto em 67 d.C., em seu caminho para debelar a revolta judaica em Jerusalém. A possibilidade de uma associação entre o assentamento e os manuscritos descobertos nas cavernas

[36] Referência ao Templo, considerado maculado pela conduta do povo. O autor da epístola apela ao conhecimento da Torá por parte do destinatário, pressupondo que este, diante dos argumentos apresentados, deveria concordar com sua posição e tomar providências para a purificação do Templo. A manutenção da ruptura por parte da Comunidade sugere, ainda que indiretamente, que o destinatário não tenha sido atendido.

[37] Tradução da autora e do Professor Nachman Falbel.

[38] Uma possível identificação do assentamento da Idade do Ferro é com a Cidade do Sal, mencionada em Js 15,62.

[39] Seguimos aqui a datação proposta pela arqueóloga Jodi Magness, que nos parece a mais coerente com os achados arqueológicos de Qumran.

próximas despertou o interesse de Roland de Vaux, que iniciou as escavações em 1951, concluindo-as em 1956.

Em meio às ruínas, de Vaux deparou-se com um complexo cuja sede havia sido uma construção de 2 andares, austera e simples: não havia vestígios de mosaicos, afrescos, ornamentos, jardins, banhos típicos romanos, pátio colunado, típicos da arquitetura de palácios e villas contemporâneos na região. O conjunto dos artefatos tampouco revela a presença significativa de objetos de luxo, como louças finas, lâmpadas decoradas e ânforas importadas, encontrados com maior frequência nas residências das elites judaicas do período herodiano.

Entre os aposentos supostamente identificados por de Vaux, constam: a sala da Assembleia ou refeitório, a biblioteca, o arquivo, as salas de leitura, uma instalação sanitária e o *scriptorium*, espaço destinado à produção/cópia de manuscritos. Foram encontrados três tinteiros no recinto, o que constitui um forte indício da existência de atividades de escribas no local. A importância desse achado torna-se ainda mais evidente quando consideramos a relativa raridade de tinteiros em outros sítios arqueológicos do período. Dois cômodos identificados com bastante segurança são a cozinha e a despensa. Nesta última, localizada ao lado da sala que provavelmente funcionava como refeitório, permaneciam empilhadas cerca de 1000 peças de cerâmica, muito provavelmente utilizadas durante as refeições coletivas. Eram utensílios de aparência rústica, contando, entre eles, numerosos jarros, cerca de 708 tigelas, 210 pratos, 75 copos de medida, entre outros.

Aventa-se que, no segundo andar, hoje completamente colapsado, encontravam-se os dormitórios ou quartos. Calcula-

se que o sítio, por meio de seu sofisticado sistema de abastecimento de água, teria condições de sustentar mais de 200 pessoas ao longo de um ano, mesmo considerando os oito meses de estiagem no deserto. Entretanto, o espaço disponível nesse pavimento não seria suficiente para acomodar essa quantidade de pessoas. Se levarmos em conta, todavia, que cerca de 40 cavernas da região apresentavam vestígios de habitação e que foram observadas possíveis evidências do uso de tendas nos arredores[40], talvez encontremos uma explicação para a discrepância entre o potencial número de pessoas que o sítio comportaria e a insuficiência de espaço para o pernoite de todas elas no edifício central. Podemos nos questionar, desta feita, se apenas a liderança da Comunidade teria direito a tal comodidade.

Com relação a objetos associados à presença de mulheres, não foi detectado nada além de um fuso[41]. Ao mesmo tempo, é pertinente comparar esse único fuso com os numerosos artefatos associados ao mundo feminino encontrados entre os grupos que ocuparam *Nahal Hever*, *Masada* e *Wadi Murabba'at*[42].

---

[40] Foram encontradas pedras dispostas em círculos, ao norte do complexo, além de uma pequena estaca, interpretadas como possíveis vestígios da instalação de tendas.

[41] Acaso seria completamente interdito ao homem fiar na ausência (ou não) de mulheres?

[42] Entre os objetos encontrados em *Nahal Hever*, *Wadi Murabba'at* e Massada, destacam-se joias, especialmente anéis, espelhos, pentes, dados e moedas. Há também evidências abundantes da presença de mulheres, como fusos, pentes decorados, espelhos ornamentados, estojos de maquiagem e instrumentos para a aplicação de cosméticos, especialmente aqueles utilizados nos olhos. As diferenças em relação ao material arqueológico de Qumran são surpreendentes tanto pela quantidade quanto pela natureza, significado e variedade dos

O complexo era constituído ainda por uma torre defensiva, armazéns, oficinas, uma oficina de cerâmica, forno de oleiro[43], estábulos, um sofisticado sistema de canais de água, além de seis cisternas, com capacidade total de 259.000 litros, e dez *miqwa'ot*, isto é, piscinas de imersão destinadas à purificação ritual. De modo geral, essas piscinas apresentam degraus

---

artefatos. A questão da presença de mulheres em Qumran é bastante controversa. As únicas parcas evidências são o mencionado fuso e alguns poucos esqueletos femininos encontrados em túmulos no cemitério adjacente ao sítio. No entanto, esses esqueletos, com exceção de um cuja análise confirma sem sombra de dúvidas ser do sexo feminino, foram enterrados em um cemitério secundário, com características completamente diferentes daquelas do cemitério principal, sendo algumas delas: sepultamentos descuidados e superficiais (o mais raso com 40 cm em contraste com túmulos com profundidade de cerca de 1,5 a 2m no cemitério principal); praticamente todos os sepultamentos seguem o eixo leste-oeste (e não norte-sul, como observamos no cemitério principal), como os muçulmanos da região costumam enterrar seus mortos; restos mortais patentemente mais bem preservados, inclusive de mulheres e crianças, revestidos de suas joias ainda em bom estado (mas não encontradas entre os bens tumulares do cemitério principal), apontando para um sepultamento mais recente e, muito provavelmente, de beduínos. O fato de o cemitério principal, com cerca de 1100 a 1200 tumbas, contar com apenas um único túmulo confirmado de um esqueleto feminino e nenhuma evidência de crianças, é muito significativo, principalmente diante das duras condições do deserto para grávidas, parturientes e crianças pequenas. Em outros cemitérios da região, a proporção entre indivíduos dos dois sexos coincidia com aquela da população em geral.

[43] Ou seja, a Comunidade produzia sua própria cerâmica, provavelmente por questões de pureza ritual. Ademais, havia a dificuldade para transportar utensílios de argila já confeccionados em viagem por terra: além de dispendioso, também havia o alto risco de quebrarem e serem contaminados. Segundo análise química do material, a argila utilizada era extraída da região ou provinha de Jerusalém. A *Mishná Hagigá* 3, 5, registra restrições relacionadas à pureza dos recipientes de cerâmica transportados para Jerusalém de regiões situadas além de Modiin. Muitos tipos de cerâmica comuns na Judeia são raros ou simplesmente inexistem em Qumran. Por sua vez, os jarros característicos de Qumran aparecem em pouquíssimas unidades na cidade de Jericó e não mais que em outros dois sítios da região.

escavados que facilitavam a imersão, assemelhando-se às encontradas em Jerusalém, embora algumas fossem maiores. O número de piscinas rituais, desproporcional quando comparado ao de construções de dimensões semelhantes tanto na Judeia quanto na Galileia, revela uma preocupação extrema com a pureza ritual, o que coaduna com o que encontramos nos Manuscritos sectários de Qumran[44].

É perceptível, portanto, que as construções favoreciam a realização de atividades comunitárias: um refeitório de dimensões significativas, mas ao mesmo tempo sem sinais de fausto, uma sala de reuniões, instalações destinadas a diferentes atividades de trabalho, tanto em Qumran quanto em *Ein Feshkha*, além do número surpreendente de dez *miqwa'ot*. Em resumo, tudo isso, somado à simplicidade e à padronização dos utensílios, à preocupação com a origem da argila e com a pureza ritual, à escassez de objetos tradicionalmente associados ao universo feminino, à organização sistemática do cemitério principal e à padronização dos sepultamentos, bem como à associação do assentamento com as cavernas e seus manuscritos peculiares, sustentada especialmente pela correspondência entre os tipos cerâmicos encontrados nos dois contextos e pelas trilhas que os conectavam, aponta para a presença de um grupo religioso que buscava o isolamento, a vida comunitária e a observância estrita da Lei judaica.

Esse projeto de vida estava consignado em um de seus livros constituintes, a *Regra da Comunidade*:

[44] Com relação aos essênios, Josefo relata seu costume de realizarem as abluções antes das refeições. Menciona que os candidatos à Comunidade só recebiam permissão de purificar-se nas mesmas águas que os membros após o período probatório (de 2 a 3 anos) e sua devida admissão como membros plenos (*Guerra Judaica* II, 129 e 138).

> Quando essas coisas existirem em Israel <de acordo com essas normas>[45] separar-se-ão do meio da reunião dos homens da iniquidade, a fim de ir para o deserto para lá preparar o caminho de הואהא [46] como está escrito: 'No deserto, preparai o caminho de ****[47], endireitai na estepe uma via para nosso Deus.' Isso é o estudo da Torá que ordenou pela mão de Moisés para cumprir tudo conforme o que foi revelado de tempo em tempo e que os profetas revelaram pelo Seu espírito santo[48].

Enquanto preparavam-se espiritualmente e preservavam sua pureza ritual, afastados do restante da sociedade, aguardavam o tempo em que surgiriam os Messias de Aarão e de Israel a fim de conduzi-los na batalha definitiva contra os "filhos das trevas"[49]. Seu triunfo, considerado certo, permitiria seu retorno a Jerusalém e ao domínio incontestável do Templo restaurado.

---

[45] Trecho adicionado acima da linha na cópia da Caverna I.

[46] No lugar do tetragrama, o escriba utiliza o que parece ser uma forma inusitada de pronome masculino.

[47] V. Isaías 40, 3. O escriba evita novamente escrever o tetragrama, mas agora usando quatro pontos.

[48] 1QS VIII, 12-16a. Vale notar que a *Regra da Comunidade* e o *Pesher Habacuc* mencionam outras células da Comunidade que viviam espalhadas pela Judeia (e além?). Já a partir do *Documento de Damasco* podemos depreender a existência dessas células, embora não haja menção explícita. Josefo relata que essênios viviam em vilas e cidades diversas, inclusive em Jerusalém (*Guerra* 5.145 e Guerra Judaica II, 124–125). Em uma de suas obras, Fílon confirma essa informação (*Hypoth.* 11.1), porém, em outra, menciona que o grupo essênio evitava as cidades, vivendo apenas em vilarejos (*Quod Omnis* Probus Liber Sit 12.76). Plínio, como vimos na nota 11 acima, tinha apenas o conhecimento de um grupo de essênios que vivia no deserto.

[49] Conferir, em especial, o documento "1QM", ou *Regra da Guerra* ("M" de Milhamah=Guerra). Existem cópias em outras cavernas, mas a da Caverna I é a mais completa.

Considerações finais

A coleção dos manuscritos de Qumran e o conjunto de ruínas a ela associado constituem um fenômeno *sui generis* entre os sítios arqueológicos e os documentos encontrados ao longo do deserto da Judeia. Os manuscritos e os achados arqueológicos de Qumran permitiram-nos entrever o modo de vida de um grupo religioso judaico inconformado com seu tempo. Após seu exílio voluntário, dedicado à preparação espiritual e à purificação ritual, um novo êxodo se faria necessário para reconduzi-lo ao centro do poder em Jerusalém e possibilitar a reconstrução da sociedade judaica segundo seus próprios princípios.

Ao longo dos cerca de 150 anos de ocupação de Qumran, o grupo criou, produziu e copiou textos que expressavam suas profundas crenças e sua determinação inquebrantável de seguir o judaísmo da maneira que considerava correta. Para isso, construiu um centro comunitário que lhe permitia isolar-se e manter-se, tanto quanto possível, independente da sociedade circundante, enquanto colocava em prática sua interpretação radical da Torá. O deserto foi o caminho escolhido. Nas cavernas descobertas quase dois mil anos depois, seus enigmas permanecem, desafiando-nos a decifrá-los.

Referências bibliográficas

ALEXANDER, P.; VERMES, G. *Qumran Cave 4 XIX: Serekh ha-Yaḥad and Two Related Texts. Discoveries in the Judaean Desert*, v. 26. Oxford: Clarendon Press, 1998.

ATWILL, Joseph; BRAUNHEIM, Steve (with the participation of Robert Eisenman). Redating the Radiocarbon Dating of the Dead Sea Scrolls. *Dead Sea Discoveries*, v. 11, p. 143-157, 2004.

BAR-GAL, Gilah; GREENBLATT, Charles; WOODWARD, Scott; BROSHI, Magen; SMITH, Patricia. The Genetic Signature of the Dead Sea Scrolls. In: GOODBLATT, David; PINNICK, Avital; SCHWARTZ, Daniel R. (org.). *Historical Perspectives:* From the Hasmoneans to Bar Kokhba in Light of the Dead Sea Scrolls. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001. p. 165-171.

BAUMGARTEN, Albert. Who Cares and Why Does It Matter? Qumran and the Essenes, Once Again! *Dead Sea Discoveries*, v. 11, p. 174-190, 2004.

BIRENBOIM, Hanan. The Qumran Sect in the Context of Second Temple Sectarianism. In: CAMPBELL, Jonathan G.; LYONS, William John; PIETERSEN, Lloyd (org.). *New Directions in Qumran Studies: Proceedings of the Bristol Colloquium on the Dead Sea Scrolls, 8–10 September 2003.* London; New York: T&T Clark International, 2005. p. 10-25.

BROOKE, George. The Temple Scroll and the Archaeology of Qumran, 'Ain Feshkha and Masada. *Revue de Qumrân*, v. 13, n. 49-52, p. 225-237, 1988.

BROSHI, Magen. The Archaeology of Qumran: A Reconsideration. In: DIMANT, Devorah; RAPPAPORT, Uriel (org.). *The Dead Sea Scrolls: Forty Years of Research*. Leiden; New York; Köln: Brill; Jerusalem: Magnes Press; Yad Izhak Ben-Zvi, 1992. p. 103-115.

BROSHI, Magen; ESHEL, Hanan. Zias' Qumran Cemetery. *Revue de Qumrân*, v. 21, n. 83, p. 487-489, 2004.
BROSHI, Magen. Essenes at Qumran? A Rejoinder to Albert Baumgarten. In *Dead Sea Discoveries. A Journal of Current Research on the Dead Sea Scrolls and Related Literature*, v. XIV. Leiden; Boston: Brill, p. 25-33, 2007.
CHARLESWORTH, James H. Challenging the *Consensus Communis* Regarding Qumran Messianism (1QS, 4QS MSS). In: CHARLESWORTH, James H.; LICHTENBERGER, Hermann; OEGEMA, Gerbern S. (org.). *Qumran Messianism: Studies on the Messianic Expectations in the Dead Sea Scrolls.* Tübingen: Mohr Siebeck, 1998. p. 120-134.
COLLINS, John J. Ideas of Messianism in the Dead Sea Scrolls. In: CHARLESWORTH, James H.; WEAVER, Walter P. (org.). *The Dead Sea Scrolls and the Christian Faith.* Harrisburg, PA: Trinity Press International, 1998. p. 20-41
COLLINS, John J. Sectarian Consciousness in the Dead Sea Scrolls. In: LIDONNICI, Lynn; LIEBER, Andrea (org.). *Heavenly Tablets: Interpretation, Identity and Tradition in Ancient Judaism.* Leiden: Brill, 2007. p. 177-192.
COLLINS, John J. *Beyond the Qumran Community: The Sectarian Movement of the Dead Sea Scrolls.* Grand Rapids; Cambridge: Eerdmans, 2010.
CRAWFORD, Sidnie White. Not According to Rule: Women, the Dead Sea Scrolls and Qumran. In: PAUL, Shalom M.; KRAFT, Robert A.; SCHIFFMAN, Lawrence H.; FIELDS, Weston W. (org.). *Emanuel: Studies in Hebrew Bible, Septuagint and Dead Sea Scrolls in Honor of Emanuel Tov.* Leiden; Boston: Brill, 2003. p. 127-150.
DIMANT, Devorah. The Library of Qumran: Its Content and Character. In: SCHIFFMAN, Lawrence H.; TOV, Emanuel;

VANDERKAM, James C. (org.). *The Dead Sea Scrolls: Fifty Years After Their Discovery: Proceedings of the Jerusalem Congress, July 20–25, 1997.* Jerusalem: Israel Exploration Society; Shrine of the Book, 2000. p. 170-176.

DIMANT, Devorah. Sectarian and Non-Sectarian Texts from Qumran: The Pertinence and Usage of a Taxonomy. *Revue de Qumrân*, v. 24, n. 93, p. 7-18, 2009.

DOUDNA, Gregory L. Dating the Scrolls on the Basis of Radiocarbon Analysis. In: FLINT, Peter W.; VANDERKAM, James C. (org.). *The Dead Sea Scrolls after Fifty Years: A Comprehensive Assessment*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1998. v. 1, p. 430-471.

ESHEL, Hanan. תולדות התגליות הארכאולוגיות בקומראן [A história das descobertas arqueológicas em Qumran]. In: KISTER, Menahem (org.). *The Qumran Scrolls and Their World*. Jerusalem: Yad Ben-Zvi Press, 2009. v. 1. p. 3-24.

FLINT, Peter W. *The Bible at Qumran: Text, Shape, and Interpretation.* Grand Rapids; Cambridge: Eerdmans, 2001.

GUNNEWEG, Jan. Was the Qumran Settlement a Mere Pottery Production Center? What Instrumental Neutron Activation Revealed. In: GUNNEWEG, Jan; ADRIAENS, Annemie; DIK, Joris (org.). *Holistic Qumran: Trans-Disciplinary Research of Qumran and the Dead Sea Scrolls.* Leiden; Boston: Brill, 2010. p. 39-59.

HIRSCHFELD, Yizhar. *Qumran in Context: Reassessing the Archaeological Evidence.* Peabody: Hendrickson Publishers, 2004.

JOKIRANTA, Jutta. "Sectarism" of the Qumran "Sect": Sociological Notes. *Revue de Qumrân*, v. 20, n. 78, p. 223-239, 2001.

KAPERA, Zdzisław. Some Remarks on the Qumran Cemetery. In: WISE, Michael O. et al. (org.). *Methods of Investigation of the*

Dead Sea Scrolls and the Khirbet Qumran Site: Present Realities and Future Prospects. New York: New York Academy of Sciences, 1994. (Annals of the New York Academy of Sciences, v. 722). p. 97-113.
MAGNESS, Jodi. *The Archaeology of Qumran and the Dead Sea Scrolls*. Grand Rapids: Eerdmans, 2002.
MARTÍNEZ, Florentino García. *Textos de Qumran.* Petrópolis: Vozes, 1995.
MARTÍNEZ, Florentino García. Textos de Qumrã. In: PÉREZ, Gonzalo Aranda; MARTÍNEZ, Florentino García; FERNÁNDEZ, Miguel Pérez. *Literatura Judaica Intertestamentária.* São Paulo: Ave-Maria, 2000. p. 13-215.
NEWSOM, Carol A. "Sectually Explicit" Literature from Qumran. In: PROPP, William Henry; HALPERN, Baruch; FREEDMAN, David Noel (org.). *The Hebrew Bible and Its Interpreters.* Winona Lake: Eisenbrauns, 1990. p. 167-185.
PATRICH, Joseph. Khirbet Qumran in Light of New Archaeological Explorations in the Qumran Caves. In: WISE, Michael O. et al. (org.). *Methods of Investigation of the Dead Sea Scrolls and the Khirbet Qumran Site: Present Realities and Future Prospects.* New York: New York Academy of Sciences, 1994. (Annals of the New York Academy of Sciences, v. 722). p. 73-95.
PUECH, Émile. Immortality and Life after Death. In: SCHIFFMAN, Lawrence H.; TOV, Emanuel; VANDERKAM, James C. (org.). *The Dead Sea Scrolls: Fifty Years After Their Discovery: Proceedings of the Jerusalem Congress, July 20–25, 1997.* Jerusalem: Israel Exploration Society; Shrine of the Book, 2000. p. 512-520.
QIMRON, Elisha. Celibacy in the Dead Sea Scrolls and the Two Kinds of Sectarians. In: BARRERA, Julio Trebolle; MONTANER,

Luis Vegas (org.). *The Madrid Qumran Congress: Proceedings of the International Congress on the Dead Sea Scrolls, Madrid, 18–21 March 1991.* Leiden; New York; Köln: Brill; Madrid: Editorial Complutense, 1992. v. 1, p. 287-294.

REGEV, Eyal. The Archaeology of Sectarianism: Ritual, Resistance and Hierarchy in Kh. Qumran. *Revue de Qumrân*, v. 24, n. 94, p. 175-205, 2009.

SCHIFFMAN, Lawrence H. *Reclaiming the Dead Sea Scrolls: Their True Meaning for Judaism and Christianity.* New York: Doubleday, 1994.

SCHWARTZ, Daniel R. כת מדבר יהודה והאיסיים [A seita do deserto de Judá e os essênios]. In: KISTER, Menahem (org.). *The Qumran Scrolls and Their World.* Jerusalem: Yad Ben-Zvi Press, 2009. v. 2. p. 601-612. [Em hebraico].

SHERIDAN, Susan Guise. Scholars, Soldiers, Craftsmen, Elites? Analysis of the French Collection of Human Remains from Qumran. *Dead Sea Discoveries*, v. 9, p. 223-248, 2002.

SILVA, Clarisse Ferreira da. *O Comentário (Pesher) de Habacuc: A Comunidade de Qumran Reinterpreta o Passado.* São Paulo: Humanitas, 2010.

SILVA, Clarisse Ferreira da. *O Novo Templo e a Aliança Sacerdotal da Comunidade de Qumran.* São Paulo: Humanitas, 2013.

SILVA, Clarisse Ferreira da. Women among the Essenes or Women at Qumran? A Study on Gender in the Damascus Document, the Rule Scroll, and the Historical Sources Related to the Essenes. *Mare Nostrum: Estudos sobre o Mediterrâneo Antigo*, v. 5, p. 18-43, 2014.

SILVA, Clarisse Ferreira da. *O Caminho para o Deserto: Origem e Formação da Comunidade de Qumran segundo Análise*

Histórica do Documento de Damasco e do Rolo das Regras. São Paulo: Humanitas, 2016.
SILVA, Clarisse Ferreira da. Dois Messias e uma só esperança: a instauração do Reino Messiânico de acordo com a comunidade do Mar Morto. In: MAGALHÃES, Ana Paula Tavares; LIMA, Marinalva Silveira (org.). *Cotidiano, Poder e Relações Sociais entre a Antiguidade e a Idade Média: Homenagem ao Professor Nachman Falbel.* Maringá: Eduem, 2016. v. 1, p. 81-108.
SILVA, Clarisse Ferreira da. Uma percepção da vida da mulher no seio familiar de acordo com as leis do Documento de Damasco. In: VIEIRA, Fernando Mattiolli (org.). *Manuscritos do Mar Morto: 70 Anos da Descoberta.* São Paulo: Humanitas, 2017. v. 1, p. 111-140.
STEGEMANN, Hartmut. *The Library of Qumran: On the Essenes, Qumran, John the Baptist, and Jesus.* Grand Rapids; Cambridge: Eerdmans; Leiden; New York; Köln: Brill, 1998.
TALMON, Shemaryahu. Comments Concerning the "Qumran-Essenes" Hypothesis. In: BOCCACCINI, Gabriele (org.). *Enoch and Qumran Origins: New Light on a Forgotten Connection.* Grand Rapids; Cambridge: Eerdmans, 2005. p. 294-297.
VANDERKAM, James C. O povo dos Manuscritos do Mar Morto: essênios ou saduceus? In: SHANKS, Hershel (org.). *Para Compreender os Manuscritos do Mar Morto.* Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 53-66
VANDERKAM, James C.; FLINT, Peter W. *The Meaning of the Dead Sea Scrolls: Their Significance for Understanding the Bible, Judaism, Jesus, and Christianity.* San Francisco: Harper, 2002.
VERMÈS, Geza. *The Complete Dead Sea Scrolls in English.* London: Penguin Books, 1998.

WASSEN, Cecilia. *Women in the Damascus Document.* Atlanta: Society of Biblical Literature, 2005.
WEINFELD, Moshe. *Normative and Sectarian Judaism in the Second Temple Period.* London; New York: T&T Clark International, 2005. (Library of Second Temple Studies).
WHISTON, William (trad.). *The Works of Josephus: Complete and Unabridged.* New updated edition. Peabody: Hendrickson Publishers, 1999.
YONGE, C. D. (trad.). *The Works of Philo: Complete and Unabridged.* Peabody: Hendrickson Publishers, 2007.
ZIAS, Joe. The Cemeteries of Qumran and Celibacy: Confusion Laid to Rest? In: CHARLESWORTH, James H. (org.). *Jesus and Archaeology.* Grand Rapids; Cambridge: Eerdmans, 2006. p. 444-471.

A Cifra e o Infinito: Dos Memes ao *Pardes* – a Palavra Disfarçada em Número

Isabel Arco Verde Santos

Sobre números e seus enigmas

Os números sempre fascinaram o ser humano e sempre fizeram parte de sua vida. Desde a simples contagem ou da enumeração e ordenação, na explicação do Universo, ou na lógica oculta que rege as estruturas e os padrões da natureza.

Os números contam o tempo, definem eleições, aprovam ou reprovam, definem limites e regem desde fenômenos da natureza até as transações financeiras globais que movem o mundo digital. Eles são a fundação invisível sobre a qual construímos a sociedade moderna.

Números são, essencialmente, códigos de transcendência. Decifrá-los significa romper a barreira do literal e acessar os tesouros ocultos na estrutura do pensamento — um convite ao olhar que atravessa a superfície do signo para alcançar o cerne do sentido.

A matemática, assim, se faz palavra e se esconde nas letras para que o espírito, ao decifrar o rigor da cifra, encontre a transcendência do sentido. A palavra, por sua vez, se disfarça em número e alcança o mítico e o eterno.

Os números também são poesia. Unidos às palavras, eles provocam e instigam o pensamento e a imaginação. É preciso entender e decifrar.

Em 2025, um dos maiores sucessos do rapper Skrilla: *Doot, doot 6/7*. Lançado pela *Priority Records*, expressão do *drill,* uma vertente ou subgênero do rap, com batidas marcadas, ritmo acelerado e letras que desnudam a vida urbana. O nome do hit é uma onomatopeia que simula o som de tiros.

6/7 têm um significado social que faz um hiperlink com a violência. É possível associar o número à Rua 67, na zona sul de Chicago, um *point de* gangues e muita violência. O número também compõe os chamados códigos dez, usados entre policiais dos Estados Unidos, transmitir mensagens rápidas à central. 10-67, por exemplo, significa que foi encontrada uma pessoa morta. Separadamente – 10-6 e 10-7 – significam indisponíveis ou fora de serviço. As onomatopeias que a letra da música traz, equilibram a dureza da violência com a linguagem infantil, transformando-a em uma animada brincadeira.

Aos poucos o número foi se desviando deste contexto e chegou a se referir ao jogador de basquete americano LaMelo, que mede exatos 6 pés e 7 polegadas de altura (cerca de 2,01 metros).

Dentro de um tema fraturante como a violência e a realidade que a música descerra, 6/7 percorreu dois extremos: passou de código policial a um divertido meme e gíria destituído de qualquer sentido, totalmente *nonsense*, adotado pela chamada Geração Z (dos que nasceram entre 1999 e 2012) e Geração Alfa (nascidos entre 2010 e 2024), o que acabou alavancando o sucesso de Skrilla. Nos pequenos vídeos do TikTok, os números 6 e 7 são acompanhados de gestos com a

mão aberta e palmas para cima em pequenos movimentos para cima e para baixo como equilibrando algo. Ou seja, tornou-se uma gíria digital repetitiva, sem qualquer significado e de baixa qualidade, mas que, mesmo assim, tomou conta de milhões de jovens: um brainrot (traduzido como apodrecimento cerebral).

O seriado South Park, um desenho animado de humor político e rascante, criado em 1997 por Matt Stone e Trey Parker[1], no episódio 1 de sua 28ª. temporada (exibida em 2025), trouxe o tema ironizando a nova febre dos jovens e satirizando a insanidade que tomou conta dos jovens. O episódio é intitulado como *Twisted Christian,* algo como cristão corrompido, doentio ou bizarro.

No episódio, o personagem mais mau-caráter da série, que é um menino chamado Eric Cartman, parece possuído, o que justifica até uma tradução livre do episódio como Cristão Endemoniado ou Possuído. Parodiando o filme *O exorcista,* o bilionário Peter Thiel, um magnata da tecnologia é quem assume a missão do esconjurador. Ele é conhecido também por suas palestras sobre escatologia. No episódio, ele fala do texto de Apocalipse 6: 7: "Quando abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto Ser vivo que dizia: 'Vem!'"

O deslocamento do número 6/7 — da futilidade de uma gíria da Era Digital à evocação bíblica das escrituras sagradas em South Park — evidencia como a linguagem numérica exige múltiplos níveis de leitura e é, ao mesmo tempo, um convite para olhar o infinito. Não basta fixar os olhos na cifra; é preciso discernir em qual camada hermenêutica ela se articula.

[1] Atualmente só é exibido aqui no Brasil pelo canal pago Paramount e Apple TV.

O Tecido Multidimensional do Texto Sagrado: Do Pshat ao Sod

A transição de um meme contemporâneo para a solenidade apocalíptica demonstra que os números não são estáticos: eles funcionam como portais que se abrem para profundidades textuais distintas, a depender da maturidade e do repertório de quem os decifra.

O texto sagrado, de modo similar, articula os números para desenhar seus caminhos, ocultar significados, sugerir novas realidades e até decodificar profecias. A cifra substitui a palavra e a palavra se transmuta em cifra, tecendo links e hipertextos. Essa percepção de que a mensagem codificada possui diferentes graus de profundidade – onde o literal esconde o místico - encontra seu modelo mais refinado na tradição hermenêutica rabínica. É ela que organiza a leitura do texto não como um ponto estático, mas como um itinerário de descoberta — o exato chamado que o *"Vem!"* de Apocalipse 6:7 faz ecoar, convocando o leitor a cruzar a superfície da letra para adentrar as camadas ocultas do sentido.

Na perspectiva da interpretação judaica, esse itinerário que cruza a superfície da letra para desvendar as camadas ocultas do sentido é sistematizado através do termo *Pardes*[2] que, literalmente, significa "paraíso", "pomar" ou "jardim", funcionando aqui como um acrônimo e trocadilho metodológico.

Segundo Scholem (2004, p. 71), cada consoante do acrônimo aponta para uma forma de interpretação bíblica.

[2] פרדס. O *Pardes* tem também um significado místico que representa a chegada aos palácios (ההיכלות) celestiais como ascensão mística ao mundo superior. Daí a ideia de que a interpretação bíblica é também uma virtude elevada.

Desse modo, temos as consoantes PRDS que remetem "à finalidade última do esforço de interpretação", [...] que é "compreender a mensagem que Deus colocou nos textos sagrados." [3] Ele é a chave hermenêutica que abre os quatro portais de profundidade do texto, guiando o leitor desde o sentido estrito e literal até o mistério mais abstrato.

O termo aparece 3 vezes na Bíblia Hebraica: em Cântico dos cânticos 4: 13; Eclesiastes 2:5 e Neemias 2: 8. Nesses contextos, a palavra não carrega qualquer significação que aponte para algo especial além de seu sentido denotativo. De origem persa, ela é agregada ao vocabulário hebraico a partir do encontro cultural exílico.

Ainda segundo Scholem (2004), no século XIII, Moisés de Leon escreveu uma obra com este nome, que teria se perdido. Ele teria percebido o potencial mnemônico da palavra para indicar esses níveis interpretativos. A proposta metodológica, no entanto, é mais antiga que a designação acrônima por ele empregada. Ela passou a ter um significado relevante na mística judaica, pois sua acepção de paraíso trazia também a ideia da Glória Divina, sendo associada à mística da *Merkhabah*[4]. "O *pardes* (...) passou, assim, a designar as

[3] Scheneider, Daniel. Os segredos da Cabala. In: *Revista Superinteressante. Disponível em: https://super.abril.com.br/historia/os-segredos-da-Cabala Acesso em:25/07/2024*

[4] Embora já tenhamos falado em notas anteriores, vale a pena acrescentar: "A terminologia da Merkavah é encontrada num fragmento de hino nos Rolos do Mar Morto, em que os anjos louvam 'a imagem do Trono da Carruagem (Strugnell). Membros da seita combinaram ideias concernentes ao canto dos anjos que se postam adianta da carruagem, com outras ideias acerca dos nomes e deveres dos anjos, e tudo isso é comum à seita de Qumran e a tradições ulteriores do *ma'aseh merkavah.* Já desde o início essas tradições eram cercadas de uma aura de particular santidade. A *agadah*

especulações a respeito do verdadeiro significado da *Torah* em todos os quatro níveis." (Scholem, 2004, p. 72) Assim, quanto mais conhecimento do texto bíblico e quanto mais apurada sua interpretação, mais perto o estudioso estaria de cruzar o limiar desse espaço místico.

Decifrando o acrônimo *Pardes,* a primeira letra P (פ) corresponde ao *pshat* (פשט), que significa "achatar" ou "estender", "despir" ou "simplificar" (Berezin, 2003)[5]. O termo designa a interpretação literal ou o sentido literal. Diz respeito ao sentido objetivo e natural que se retém de um texto. Literal vem do latim *littera,* que significa letra. (Porto Editora, 2001)

> A função da "letra" ou "sentido literal" que predomina uniliteralmente na exegese atual diz respeito ao objeto. Ela tenta esclarecer o conteúdo da Bíblia e procura determinar o sentido-em-si do texto antigo. Ela é "informativa" (Mesters, 1974. P. 227)

Segundo Unterman (1992, p. 206), "enquanto pode haver muitas e contraditórias interpretações para um versículo, só pode haver um peshat". É o sentido que emerge logo na primeira leitura do texto.

---

talmúdica liga a exposição da *Merkavah* com a descida do fogo que vem do alto cercar o expositor. Na literatura dos *heichalot* , usam-se outras e mais ousadas expressões para descrever o caráter emocional e extático dessas experiências. Distinta da exposição da *Merkavah* que os rabinos davam enquanto na terra, embaixo, era a contemplação extática da *Merkavah* experimentada como ascensão ao céu, chamada 'descida à *Merkavah*, através da entrada no pardês ('pomar', significando 'paraíso'). Não era matéria para exposição e interpretação, mas de visão e experiência pessoal". (Scholem, 1989, p. 13)

[5] verbete פשט.

A segunda letra é R[6] (ר). Dela temos *remez* (רמז), "sinal, gesto, aceno; alusão, exegese alegórica da bíblia" - Berezin, 2003). Este tipo de abordagem entende que o texto tem dicas e insinuações e não só um sentido emergente. Segundo Casper (1964, p. 44), "as palavras do texto são vistas como uma espécie de sinal ou símbolo, suscitando em nossa mente ideias que são somente aludidas no texto".

Há uma compreensão universal a essa abordagem, ilustrada em diversas culturas. É o que se vê no provérbio chinês: "Um homem aponta para o céu. O tolo olha o dedo. O sábio vê a lua". Isso também pode ser exemplificado em duas passagens do texto bíblico. Uma delas está em Êxodo 17, quando o povo hebreu se viu em guerra contra Amalec, em Rafidim. Enquanto Josué e seus homens lutavam, Moisés ficava em cima da colina com seu cajado e as mãos erguidas para céu. O texto continua:

> [11]E enquanto Moisés ficava com as mãos levantadas, Israel prevalecia; quando, porém, abaixava as mãos, prevalecia Amalec. [12]Ora, as mãos de Moisés estavam pesadas; tomando então uma pedra, puseram-na debaixo dele e ele se sentou; Aarão e Hur sustentavam-lhe as mãos, um de um lado e o outro do outro. (Bíblia de Jerusalém, Êxodo 17. 11 e 12)

Esta narrativa pode ser comparada com a de Números 21, quando o povo começou a reclamar, porque estava no deserto e que tinha sido tirado do Egito para passar fome e morrer de sede. Segundo o texto bíblico, Yahweh mandou serpentes

[6] Lembrando que não há sinais gráficos para as vogais, em hebraico. Daí o acrônimo acompanha somente as consoantes.

abrasadoras, cujas mordidas fizeram muitos morrer. Após Moisés interceder pelo povo, Yahweh ordenou:

> 8.(...)Faze uma serpente abrasadora e coloca-a em uma haste. Todo aquele que for mordido e a contemplar viverá."9. Moisés, portanto, fez uma serpente de bronze e a colocou em uma haste; se alguém era mordido por uma serpente, contemplava a serpente de bronze e vivia. (Bíblia de Jerusalém, Números 21. 8-9)

A interpretação *pshat* entende a necessidade do cumprimento exato da ordem. É como se procede ao obedecer aos preceitos relacionados ao uso dos objetos religiosos. Então, de fato, é preciso olhar para as mãos de Moisés ou para a serpente de bronze. Na interpretação *remez,* se entende que a vitória na guerra, ou a cura do veneno da cobra não estavam nem nas mãos de Moisés, nem na serpente de bronze erguida. Esses gestos eram a sinalização para que o povo olhasse para Yahweh. Isso enfatiza uma ideia importante no judaísmo refletida na palavra *khavanah* (כוונה), que significa "intenção". Olha-se para as mãos de Moisés ou para a serpente de bronze, mas a intenção deve ser olhar para Yahweh.

Na *Mishnah Rosh Hashaná 3:8,* a discussão que se faz destes dois textos é com relação à autoridade de quem cumpre uma obrigação. Se qualquer tolo poderia tocar o *shofar*[7] em *Rosh Hashanah*[8] e assim dar por cumprida a obrigação que se tem nessa festa. O comentário diz que não é qualquer um que pode tocar o *shofar,* pois quem não é obrigado a fazer um determinado assunto não pode cumprir a obrigação em nome

---

[7] Segundo Unterman (1992), "antigo instrumento de sopro que se toca em ROSH HÁ-SHANÁ (Núm. 29:1) para despertar as pessoas de sua letargia espiritual e convocá-las ao arrependimento". (p. 246)

[8] Ano novo judaico. Literalmente cabeça do ano.

da comunidade. Outro, que não Moisés, não poderia levantar as mãos para os céus naquele momento de guerra, ou uma outra escultura de serpente não traria a cura das feridas do povo. Como se vê, é uma interpretação tipológica e tem caráter comparativo. Ela excede à interpretação literal.

A próxima letra que se destaca é D (ד), de *drash* (דרש), sendo a raiz da qual deriva *Midrash*. Unterman (1992) resgata a imagem do martelo despedaçando a rocha para falar dessa abordagem que é referenciada em Jeremias 23.29: "Não é a minha palavra como fogo? – Oráculo de Yahweh. E como martelo que arrebenta a rocha?"

O *drash* se propõe a estudar detalhadamente o texto de maneira anacrônica e sincrônica e está relacionado também com a homilética que é a arte da pregação. Neste nível interpretativo, há uma preocupação em fundamentar normas legais que não são explicitadas na Torah, ou até mesmo não são contempladas. Por outro lado, ele também desenvolve motivos narrativos e ensinamentos morais contidos no texto bíblico (Trebolle Barrera, 1995).

A última letra do acrônimo é S (ס) e corresponde ao *sod* (סוד), que significa segredo. Ele seria o oposto da interpretação *pshat,* já que prima por uma leitura não literal. O *sod* exige uma exploração a elementos do texto o máximo possível em sua dimensão simbólica, já que se procura o que não é claro nem explícito.

Segundo Zuch (1994), muitos pais da Igreja, como Justino (100-165 EC), Ireneu (130-202 EC) e Tertuliano de Cartago, também identificavam no texto bíblico um sentido espiritual e tipológico profundo que transcendia a letra. Na mística judaica posterior, o *sod* encontrou seu ápice na literatura do *Zohar* e na

Cabala, nos quais cada letra da *Torah* passa a ser vista não apenas como um veículo de mensagem, mas como a própria matéria-prima da criação cósmica. Assim, o método *Pardes* consolida-se não como um mero exercício intelectual, mas como uma jornada espiritual: o leitor que inicia sua caminhada na planície literal do *Pshat*, ao alcançar a dimensão do *Sod*, desvelará o próprio mistério da Divindade oculto no tecido do texto.

Entre os pais alexandrinos (Alexandria/Egito), Clemente (aproximadamente 150-215 EC) definiu 5 níveis interpretativos: 1. Histórico; 2. Doutrinário ou teológico; 3. Profético; 4. Filosófico e 5. Místico. Mas fica claro que, excetuando o nível literal/histórico, os demais são nomes diferentes que particularizavam de alguma forma a própria alegoria. Tal interpretação era desejável não só porque despertava o interesse dos leitores, como também dificultava o acesso ao texto bíblico. Este movimento alegórico também é visto na abordagem da Bíblia por Orígenes (185-253 EC).

Entre os pais antioquinos enfatizou-se o estudo das línguas originais, o que trouxe o foco para a interpretação histórico/literal. Neste movimento temos Doroteu, Luciano, Diodoro, Teodoro de Mopsuéstia e João Crisóstomo e Teodoreto, todos entre o século III e V EC. Os pais do século V e VI EC, como Jerônimo, Tertuliano e Agostinho enfatizam o ensinamento da Igreja acima do próprio texto bíblico. Então, era preciso cuidar para não se falar nada contra a Igreja no estudo da Bíblia.

A interpretação cristã, então, sugere a doutrina do sentido quádruplo ou quádriga[9] da Escritura – o literal, o moral (tropológico), o cristológico (ou alegórico, apontando sempre para o querigma) e o analógico (ou escatológico, apontando sempre para o futuro).

> João Cassiano (c. 360-435) era um monge da Cítia (a atual Romênia). Ele pregava que a Bíblia tinha um sentido quádruplo: histórico, alegórico, tropológico e anagógico. Com "tropológico", ele se referia ao sentido moral. O termo grego *tropê,* que significa "desvio", indica que uma palavra adquire sentido moral. Com "anagógico", referia-se a um significado oculto, celestial, do grego *anagein*, que se traduz por "fazer subir". (Zuch, 1994, p. 47)

Dante Alighieri (1265-1321 EC) apud Acízelo (2014) destaca os quatro sentidos definidos para a compreensão de um texto. O primeiro deles, assim como outros autores definem, é o sentido *literal*. O segundo sentido, Alighieri chama de *alegórico* que ele explica como "uma verdade oculta sob uma bela mentira" (apud Acízelo, 2014, p. 508). O terceiro sentido seria o *moral* que os "leitores devem ir aplicando atentamente nos escritos para a utilidade deles e dos seus discentes" (apud Acízelo, 2014, p. 508). O quarto e último sentido é o *anagógico,* que ele explica com um suprassentido, como o significado das coisas eternas e universais.

Para Alighieri, o sentido literal é o mais importante de todos, pois, se mal lido e entendido na sua forma mais simples,

[9] João Cassiano compôs uma cantiga que foi recitada ao longo da Idade Média: Littera gesta docet, quiri credas allegoria, moralis quiri agas, quo tendas anagogia. / Os feitos de Deus e de nossos Pais, a *letra* conta; O fundamento da nossa fé, a *alegoria* aponta; As regras do dia a dia, o sentido *moral* desvela; Onde termina nossa porfia, a *anagogia* revela. (Zuch, 1994, p.46/7).

suscitará problemas para aplicação de qualquer outro nível. Ele, então, completa:

> O primeiro se diz *literal*, o segundo, *alegórico*, *moral* ou *anagógico*. Este modo de interpretar, para maior evidência, pode ser considerado nestes dois versos: "Na saída de Israel do Egito, da casa de Jacó do povo bárbaro, a Judeia se fez seu santuário, Israel, o seu poder." Se considerarmos somente a letra, significa para nós a saída dos filhos de Israel do Egito, no tempo de Moisés; se o alegórico, nossa redenção feita através de Cristo; se o sentido moral, a conversão da alma do luto e da miséria do pecado para o estado de graça; se o anagógico, a saída da alma santa da escravidão desta corrupção para a liberdade da glória eterna. E, embora estes sentidos místicos sejam designados com vários nomes, geralmente todos se podem dizer *alegóricos,* pois são diversos do literal ou histórico. Pois alegoria se diz em grego *alloios*, que em latim se diz *alheio*, ou *diverso*. (Alighieri, apud Acízelo, 2014, p. 509)

Dockery (2005, p. 31) assinala que, de fato, "a interpretação literal era considerada fundamental para todos os outros desenvolvimentos hermenêuticos". Isto não significava um abandono da leitura alegórica, mas uma necessidade de não negligenciar a interpretação literal/histórica, porque se entendia, tal qual Alighieri, que, se este sentido não tivesse sido alcançado, qualquer outro estaria comprometido.

Um movimento de retorno aos clássicos e estudo das línguas originais da Bíblia é visto a partir do século XIV e, junto com a reforma protestante, apresenta um novo olhar para as Escrituras, com uma grande preocupação para a leitura alegórica e o perigo de manipular a interpretação ou deturpar o texto bíblico com interpolações. A ideia que Lutero apresenta é que a Bíblia deve interpretar a si mesma. Ou seja, os textos mais difíceis e considerados obscuros, devem ser interpretados

dentro da própria Bíblia. Ironicamente, ele não conseguiu extirpar por completo a alegoria de suas abordagens bíblicas, mas influenciou toda uma geração de teólogos que se empenharam em deixar de lado, ou colocar em segundo plano, as leituras alegóricas, como Calvino, Zuinglio, entre outros.

A Hermenêutica Rabínica na Prática: Divergências de Enfoque entre Midrash Halakhah e Haggadah

Assim, ao focarmos a literatura rabínica, no que tange ao estudo do *Midrash Halákhico* e *Midrash Aggádico,* é preciso perceber que não se trata de um novo método interpretativo, mas de gêneros textuais diferentes, já que cada um tem um enfoque e um olhar diferenciado para os textos da *Torah*. Não se pode desconsiderar que o objetivo do *Midrash Halakhah,* mesmo que dentro de um perfil literário, era definir regras e normas, daí a pertinência das medidas de Hillel, Rabi Ismael e Rabi Eliézer ben Yose HaGelili, detalhadamente apresentadas por Pérez (2021), estando sujeito aos níveis interpretativos, a fim de chegar a seus objetivos últimos. Nesse contexto, as regras seguem princípios lógicos, porque importa definir o que é razoável como conteúdo prático.

> No entanto, embora os primórdios do *Midrash* sejam muito provavelmente linguísticos, de fato rapidamente eles se expandiram e começaram a incluir outros tipos de análise e comentários, pois para os envolvidos com o estudo da Torá não se tratava apenas de conhecer o texto como em um estudo histórico-arqueológico, tentando entender expressões usadas no passado. Antes, para os estudiosos da Torá tudo girava ao redor do objetivo de reconhecer o texto como uma "Torá Viva", um livro que devia pautar a vida judaica daquele então. (Raigorodsky, 2015, p. 60)

O Talmud é a principal fonte midráshica, tendo em vista que se propõe a comentar e explicitar o texto da Torah. É possível diferenciar dois tipos de *Midrashim*[10]: o *Midrash Halakhah* (מדרש הלכה) e o *Midrash Haggadah* (מדרש הגדה). Por Midrash Halakhah podemos traduzir como "interpretação do caminho", o que significa dizer uma interpretação para o dia a dia ou interpretação legal (de lei). *Halakhah* significa "regulamento, lei, preceito; lei talmúdica; Halakhá: a parte legislativa da literatura talmúdica; teoria" (Berezin, 2003)[11]. Sua raiz – *halakh* (הלך) - significa ir, caminhar ou andar. O *Midrash Halakhah* foca a lei e as práticas judaicas.

> De modo mais geral, toda parte da Torá escrita ou oral, e todo estudo da Torá que tem por objetivo essencial a orientação da vida e a aplicação da Torá às múltiplas situações da vida concreta, é chamada de Halakhá. O sentido fundamental deste termo é 'marcha', 'caminhada', 'caminho', daí o sentido de 'lei', preceito, norma de conduta. Sem se limitar exclusivamente ao domínio religioso, este termo é preferencialmente aplicado às regras da vida religiosa e moral. Muito frequentemente, recebe também um sentido tão largo quanto aquele do termo Torá, para designar toda doutrina judaica, cujo elemento mais importante é precisamente o elemento prático, a "Lei". Mas, normalmente, seu sentido é mais restrito, e se limita à parte legal, normativa, da ciência religiosa do judaísmo, por oposição à Aggadá.
>
> O que caracteriza a Halakhá em todas as suas formas e estágios de formação histórica, é sua vitalidade, esta faculdade de adaptação e

[10] Termo plural para *midrash*. O sufixo "im" usado em termos hebraicos, geralmente designa que a palavra está o plural masculino. Na forma aportuguesa, muitas vezes o termo plural é transcrito como *midraxes*. O *midrash* consiste em um gênero literário característico da literatura rabínica.

[11] Verbete הלכה.

> evolução, o que corresponde a sua função fundamental: a de colocar uma ponte entre a letra imóvel da Torá de Moisés e a vida contante em mudança. (Bloch, 2021, p. 20)

Um exemplo de conteúdo estruturado sob a lógica da é encontrado na *Mishnah*[12], no início do tratado *bava Metzia 2a.1-12:*

> שְׁנַיִם אוֹחֲזִין בְּטַלִּית, זֶה אוֹמֵר: ״אֲנִי מְצָאתִיהָ״, וְזֶה אוֹמֵר: ״אֲנִי מְצָאתִיהָ״. זֶה אוֹמֵר: ״כּוּלָּהּ שֶׁלִּי״, וְזֶה אוֹמֵר: ״כּוּלָּהּ שֶׁלִּי״. זֶה יִשָּׁבַע שֶׁאֵין לוֹ בָּהּ פָּחוֹת מֵחֶצְיָהּ, וְזֶה יִשָּׁבַע שֶׁאֵין לוֹ בָּהּ פָּחוֹת מֵחֶצְיָהּ – וְיַחְלוֹקוּ.
> זֶה אוֹמֵר: ״כּוּלָּהּ שֶׁלִּי״, וְזֶה אוֹמֵר: ״חֶצְיָהּ שֶׁלִּי״, הָאוֹמֵר כּוּלָּהּ שֶׁלִּי – יִשָּׁבַע שֶׁאֵין לוֹ בָּהּ פָּחוֹת מִשְּׁלֹשָׁה חֲלָקִים, וְהָאוֹמֵר חֶצְיָהּ שֶׁלִּי – יִשָּׁבַע שֶׁאֵין לוֹ בָּהּ פָּחוֹת מֵרְבִיעַ. זֶה נוֹטֵל שְׁלֹשָׁה חֲלָקִים, וְזֶה נוֹטֵל רְבִיעַ[13].

> Dois [homens] seguram um talit [um manto] [e vêm diante de um juiz]. Este diz: "Eu achei", e o outro diz: "Eu encontrei". Se este diz: "Este é todo meu", e o outro diz: "Este é todo meu", então jurará que ele não possui menos da metade, e o outro deve jurar que ele não possui menos da metade e o dividirão [dividir significa que cada um obtém metade do valor do manto].
> "Se este diz: "É tudo meu", e o outro diz: "Metade é meu" [porque ele acredita que o descobriram simultaneamente], então aquele que diz: "É tudo meu" jurará que ele não possui menos de três quartos, e aquele que diz: "A metade disso é meu" jurará que ele

[12] A *Misnah* diz respeito ao primeiro corpo literário interpretativo desenvolvido pelos judeus. Seu nome vem da raiz *shanah* que significa repetir. Em seu conteúdo, a *Mishnah* traz o material que se repetia oralmente ou que era desenvolvido nas discussões interpretativas do texto bíblico.

[13] *Mishnah*, tratado *Bava Metzia*. Compõe o volume *Ordem dos danos* (**נזיקין סדר**) *Seder Nezikin* que trata de leis civis com foco nas disputas interpessoais. Disponível em: < https://www.sefaria.org/Bava_Metzia.2a.1-12?lang=bi>

não possui menos de um quarto, e este fica com três quartos e este leva um quarto".[14]

Este *Midrash* é *Halakhah*, porque apresenta uma questão a ser legalizada – no caso, a discussão sobre a posse de um objeto que foi encontrado por duas pessoas - e o modo de se resolver esta questão, apresentando, inclusive, variações (propostas jurisprudenciais). Repare que os dois indivíduos primeiramente dizem que estão com a metade do manto. Na segunda parte, que seria a variação, um diz que tem a posse do manto todo, enquanto o outro diz que tem metade. Nas duas hipóteses são propostas formas diferentes de resolução. O texto, para além do que transcrevemos, vai apresentando outras situações e desenvolvendo o tema da posse de um objeto.

Em diversos momentos do desenvolvimento do Talmud, podemos perceber o esforço dos sábios em definir regras que orientassem na exegese rabínica deste tipo de *Midrash.* Primeiramente, Hillel (60 AEC a 9 EC) definiu sete medidas ou leis que deveriam orientar a busca de sentidos no exame da Torah. A partir destas, Rabi Ishmael (90 EC a 135 EC) ampliou para treze normas exegéticas, que foram novamente ampliadas posteriormente por Rabi Eliézer ben Yose HaGelili (século II).

O *Midrash Aggadah* se desenvolve a partir dos personagens e narrativas da Torah, focando valores e ideias. *Aggadah* significa "lenda, conto, mito, fábula"(Berezin, 2003)[15]. Este segundo tipo é mais criativo, apresentando-se como homilias, sermões, lendas e, geralmente, usam de fantasia e imaginação (Berezin, 1990).

---

[14] Tradução livre. Adaptada de https://www.britbracha.org/post/halakhah-agadah-e-o-midrash

[15] verbete **אגדה.**

Há uma certa dificuldade em definir o que seja exatamente o *Midrash Aggadah*, por isso, ele comumente é apresentado de forma negativa, pelo que não é.

> Dado que é extremamente difícil chegar a uma definição satisfatória de *agadah*, costuma-se principiar com uma definição negativa: todo material contido no Talmud que não é *halachah* ou discussão de *halachah* pertence à *agadah.* Uma das razões da dificuldade de definir *agadah* é que o material agádico não é todo uma peça inteiriça; consiste de diferentes estruturas divididas em certo número de categorias. (Steinsaltz, 1989, p. 346)

Steinsaltz (1989) apresenta as várias formas que a *Aggadah* pode ser identificada no *Talmud*. Assim, ela está presente nas interpretações de versos bíblicos em ensinamentos éticos e homiléticos, anedotas ou histórias de personalidades bíblicas e suas atividades, diversos tipos de narrativas e até problemas teológicos não pertinentes a uma interpretação legal ou *halakhica*. Ainda se inclui provérbios, lendas populares, digressões filológicas, narrativas históricas, aspectos culinários, questões médicas e outros assuntos. Como se vê, a *Aggadah* comporta uma amplitude de assuntos e objetivos, o que confirma a dificuldade em caracterizá-la.

O caráter lúdico da *Aggadah* pode ser tão marcante que, por vezes, se confunde o texto bíblico com a proposta que lhe inspira. É o que acontece com uma *Aggadah* clássica que encontramos em *Bereshit Rabbah* 38, 13. *Bereshit Rabbah* significa Gênesis grande e consiste em uma exposição versículo por versículo do livro de Gênesis (em hebraico = *Bereshit*). Esta *Aggadah faz* uma interpolação de Gênesis 11. 28, que fala muito rapidamente sobre a morte de Harã, filho de Tera que, consequentemente, era irmão do patriarca Abraão. Ele

antecede um texto importante que trata sobre o chamado de Abraão, conhecido como *Lekh-Lekha*[16].

וַיָּמָת הָרָן עַל פְּנֵי תֶּרַח אָבִיו)בראשית יא, כח ,(רבי חִיָּא בַּר בְּרֵיהּ דְּרַב אַדָּא דְּיָפוֹ, תֶּרַח עוֹבֵד צְלָמִים הָיָה, חַד זְמַן נְפֵיק לַאֲתַר, הוֹשִׁיב לְאַבְרָהָם מוֹכֵר תַּחְתָּיו. הֲוָה אָתֵי בַּר אֵינַשׁ בָּעֵי דְּיִזְבַּן, וַהֲוָה אָמַר לֵהּ בַּר כַּמָּה שְׁנִין אַתְּ, וַהֲוָה אָמַר לֵיהּ בַּר חֲמִשִּׁין אוֹ שִׁתִּין, וַהֲוָה אָמַר לֵיהּ וַי לֵיהּ לְהַהוּא גַּבְרָא דַּהֲוָה בַּר שִׁתִּין וּבָעֵי לְמִסְגַּד לְבַר יוֹמֵי, וַהֲוָה מִתְבַּיֵּשׁ וְהוֹלֵךְ לוֹ. חַד זְמַן אֲתָא חַד אִתְּתָא טְעִינָא בִּידָהּ חָדָא פִּינָךְ דְּסוֹלֶת, אֲמָרָה לֵיהּ הֵא לָךְ קָרֵב קֳדָמֵיהוֹן, קָם נְסֵיב בּוּקְלָסָא בִּידֵיהּ, וְתַבְרִינוּן לְכֻלְּהוֹן פְּסִילַיָּא, וִיהַב בּוּקְלָסָא בִּידָא דְּרַבְּהּ דַּהֲוָה בֵּינֵיהוֹן. כֵּיוָן דַּאֲתָא אֲבוּהָ אֲמַר לֵיהּ מַאן עָבֵיד לְהוֹן כְּדֵין, אֲמַר לֵיהּ מַה נְכַפּוּר מִינָךְ אֲתַת חָדָא אִתְּתָא טְעִינָא לָהּ חָדָא פִּינָךְ דְּסוֹלֶת, וַאֲמַרַת לִי הֵא לָךְ קָרֵיב קֳדָמֵיהוֹן, קְרֵיבְתְּ לְקֳדָמֵיהוֹן הֲוָה דֵּין אֲמַר אֲנָא אֵיכוֹל קַדְמַאי, וְדֵין אֲמַר אֲנָא אֵיכוֹל קַדְמַאי, קָם הָדֵין רַבָּהּ דַּהֲוָה בֵּינֵיהוֹן נְסַב בּוּקְלָסָא וְתַבְרִינוֹן. אֲמַר לֵיהּ מָה אַתְּ מַפְלֶה בִּי, וְיָדְעִין אִינּוּן. אֲמַר לֵיהּ וְלָא יִשְׁמְעוּ אָזְנֶיךָ מַה שֶּׁפִּיךָ אוֹמֵר. נַסְבֵיהּ וּמְסָרֵיהּ לְנִמְרוֹד. אֲמַר לֵיהּ נְסָגוֹד לְנוּרָא, אֲמַר לֵיהּ אַבְרָהָם וְנִסְגוֹד לְמַיָּא דְּמַטְפִין נוּרָא. אֲמַר לֵיהּ נִמְרוֹד נְסָגוֹד לְמַיָּא, אֲמַר לֵיהּ אִם כֵּן נְסָגוֹד לְעַנָּנָא דְּטָעִין מַיָּא. אֲמַר לֵיהּ נְסָגוֹד לַעֲנָנָא. אֲמַר לֵיהּ אִם כֵּן נְסָגוֹד לְרוּחָא דְּמְבַדַּר עֲנָנָא. אֲמַר לֵיהּ נְסָגוֹד לְרוּחָא. אֲמַר לֵיהּ וְנִסְגוֹד לְבַר אֵינָשָׁא דְּסָבֵיל רוּחָא. אֲמַר לֵיהּ מִלִּין אַתְּ מִשְׁתָּעֵי, אֲנִי אֵינִי מִשְׁתַּחֲוֶה אֶלָּא לָאוּר, חֲרֵי אֲנִי מַשְׁלִיכְךָ בְּתוֹכוֹ, וְיָבוֹא אֱלוֹהַּ שֶׁאַתָּה מִשְׁתַּחֲוֶה לוֹ וְיַצִּילְךָ הֵימֶנּוּ. הֲוָה תַּמָּן הָרָן קָאֵים פְּלוּג, אָמַר מַה נַּפְשָׁךְ אִם נָצַח אַבְרָהָם אֲנָא אָמַר מִן דְּאַבְרָהָם אֲנָא וְאִם נָצַח נִמְרוֹד אֲנָא אֲמַר דְּנִמְרוֹד אֲנָא. כֵּיוָן שֶׁיָּרַד אַבְרָהָם לְכִבְשַׁן הָאֵשׁ וְנִצַּל, אָמְרִין לֵיהּ דְּמַאן אַתְּ, אָמַר לְהוֹן מִן אַבְרָהָם אֲנָא, נְטָלוּהוּ וְהִשְׁלִיכוּהוּ לָאוּר וְנֶחְמְרוּ בְּנֵי מֵעָיו, וְיָצָא וּמֵת עַל פְּנֵי תֶּרַח אָבִיו, הֲדָא הוּא דִכְתִיב: וַיָּמָת הָרָן עַל פְּנֵי תֶּרַח וגו[17].'

> "Haran morreu na presença de Teraḥ, seu pai, na terra onde nasceu, em Ur dos Caldeus" (Gênesis 11:28).
> "Haran morreu durante a vida de Teraḥ, seu pai" – Rabino Ḥiyya, neto de Rav Ada de Yafo: Teraḥ era um adorador de ídolos [e um vendedor de ídolos]. Certa vez, ele precisou se ausentar e deixou Abraão como vendedor em seu lugar [na loja]. Uma pessoa

[16] Vá para ti, literalmente.
[17] Disponível em: <https://www.sefaria.org/Bereshit_Rabbah.38.13?lang=bi>

chegou querendo comprar [um ídolo]. Ele [Abraão] lhe disse: 'Quantos anos você tem?' Ele lhe disse: 'Cinquenta ou sessenta anos.' Ele [Abraão] lhe disse: 'Ai deste homem que tem sessenta anos e procura prostrar-se.' ele mesmo diante de algo que só tem um dia.' Ele ficou envergonhado e foi embora.
Certa vez, chegou uma certa mulher trazendo na mão um prato de farinha fina. Ela lhe disse: 'Aqui, ofereça-o diante deles.' Ele se levantou, pegou uma clava na mão, quebrou todos os ídolos e colocou a clava na mão do maior deles. Quando seu pai chegou, ele lhe perguntou: 'Quem fez isso com eles?' Ele lhe disse: 'Não vou mentir para você, uma certa mulher veio trazendo um prato de farinha fina na mão. Ela me disse: Aqui, ofereça isso diante deles. Eu ofereci isso diante deles. Este [ídolo] disse: comerei primeiro, e outro disse: comerei primeiro. Este grande ídolo, que estava entre eles, levantou-se e pegou a clava e os quebrou.' Ele [Teraḥ] disse a ele: 'O que, você está zombando de mim? Eles têm conhecimento?' Ele lhe disse: 'Seus ouvidos não ouvem o que sua boca está dizendo?'
Ele [Teraḥ] o pegou e o entregou a Nimrod. Ele [Nimrod] disse a ele [Abraão]: 'Vamos nos curvar ao fogo.' Abraão disse a ele: 'É melhor nos curvarmos à água, que apaga o fogo.' Vamos nos curvar diante da água.' Ele lhe disse: 'Se assim for, vamos nos curvar diante das nuvens, que carregam a água.' 'Ele lhe disse: 'Se assim for, vamos nos curvar ao vento, que dispersa as nuvens.' Ele lhe disse: '[Tudo bem,] vamos nos curvar ao vento.' Melhor nos curvarmos diante de uma pessoa que pode resistir ao vento.' Ele lhe disse: 'Você está dizendo apenas palavras. Eu me curvo apenas para o fogo. Eu lançarei você nele, e deixarei que aquele Deus a quem você se curva venha e o resgate dele.' Harã estava lá e assistia ao conflito. Ele disse: 'De qualquer maneira; Se Abraão for vitorioso, direi: estou com Abraão, e se Nimrod for vitorioso, direi: estou com Nimrod.' Quando Abraão desceu à fornalha ardente e foi resgatado, eles disseram a ele [Haran]: ' Com quem vocês estão?' Ele lhes disse: 'Eu estou com Abraão.' Eles o pegaram e o lançaram no fogo e suas entranhas foram queimadas. Ele emergiu e morreu na presença de Teraḥ, seu pai. Isto é o que está escrito: "Haran morreu na presença de Teraḥ..." (tradução nossa)

Na verdade, aqui temos três *Aggadot*[18]. Ou seja, são três narrativas que objetivam falar da excepcionalidade do patriarca Abraão e mostrar como ele já trazia dentro de si a essência divina que levou Yahweh a escolhê-lo para ser a semente de seu povo. A primeira história narra quando Abraão quebrou os ídolos da loja de seu pai. Um texto icônico e significativo que exalta a fé monoteísta. A segunda conta a conversa de Abraão com Nimrod, que era um personagem bíblico, segundo a tradição um dos primeiros homens poderosos na terra. Já a terceira, que é consequência da segunda, fala sobre a posição de Harã diante do castigo que Nimrod impôs a Abraão por tê-lo desafiado. Como Harã ficou do lado de Abraão, até porque (e só porque) ele tinha sobrevivido ao castigo que Nimrod lhe dera, este mandou jogá-lo no fogo.

Todas estas narrativas surgem na tentativa de explicar o verso 28 do capítulo 11 de Gênesis, mas se desdobram em vários outros ensinamentos que, por fim, concluem a seu modo como o filho (Harã) morreu na presença de seu pai (Tera). Estas *Aggadot* datam do ano 500 EC.

Nenhuma dessas histórias está na Bíblia Hebraica, mas elas são muito apreciadas, porque exaltam o monoteísmo, que é um dos princípios básicos do judaísmo, e exaltam a figura do patriarca Abraão, trazendo todo um conteúdo moral/religioso apreciável pela ortodoxia. É bem difícil associar estas *Aggadot* a interpretações ou exegeses do texto bíblico, já que elas criam situações que parecem guardar com o versículo analisado um mero pretexto. Sua conclusão e volta ao texto bíblico base não atende às regras interpretativas formuladas pelos sábios para

[18] Como é uma palavra feminina, o plural de Aggadah é Aggadot. O sufixo -ot caracteriza o plural de palavras femininas (substantivos e adjetivos).

se entender como uma *Halakhah*, porque não apresentam argumentos legais, mas buscam uma solução criativa para dar respostas ao texto.

> Isso não significa que se considerasse a *agadah* menor. Tanto *halachah* como *agadah* são Torah, cada qual refletindo um aspecto diferente da verdade. Numa das fontes os sábios comparam *halachah* a carne e *agadah* a vinho, frisando a diferença entre o alimento nutritivo básico e a bebida que exalta o espírito. (Steinsalz, 1989, p. 349)

O estilo agádico traz uma certa leveza à escrita excessivamente árida da *Halakhah* (Romano, 1982 p. XXXV). Ele usa com mais frequência um recurso hermenêutico identificado em aramaico como *asmakhta'* (אסמכתא)[19], uma vez que pode não se basear no versículo citado, mas o usa como dica, um instrumento mnemotécnico (Steinsaltz, 1989 e Romano, 1982). Isso tudo ressalta o valor mais didático-pedagógico da *Aggadah* do que exatamente hermenêutico.

A possibilidade de leitura *Aggádica* a partir dos níveis interpretativos acolhe a diversidade de abordagem que se vê nesse gênero. O *Midrash Aggadah* também consiste em uma "*Torah* Viva" e não se limita ao texto que lhe inspira. Vale observar que a *Aggadah,* muitas vezes, percorre verdadeiros abismos que o texto original encerra e não avança, como exemplificamos nas narrativas de Abraão e na explicação da morte de seu irmão Harã.

[19] *Asmakhta'* tem como raiz o verbo סמך (*samakh*) que significa apoiar. É um recurso hermenêutico usado no Talmud, em que um versículo bíblico é usado como suporte para uma lei rabínica existente. Note-se que este versículo não traz a lei em si, mas funciona como um sinalizador para validar determinada tradição oral.

> A interpretação midráxica não é uma espécie de conhecimento técnico; ela não é uma abordagem metodológica a textos comparável a outras abordagens antigas e modernas. Assim, não faria sentido ponderar se seria possível "aplicar" técnicas midráxicas como um método de crítica literária, digamos, que interpreta desenfreadamento e diz que apraz: dizer o que apraz não é midraxe. Pelo contrário, seria mais verdadeiro afirmar que o midraxe nos dá uma percepção daquilo que a interpretação sempre é (qualquer que seja o método) quando importa à vida humana. Em termos hermenêuticos, o midraxe mostra a historicidade do entendimento. (Bruns, 1997, p. 675)[20]

A Entrada no nível *Sod*

O *sod* é o quarto nível de interpretação compreendido pelo método judaico de exegese bíblica, o *PaRDeS.* O termo carrega uma abordagem de caráter metafísico com relação à Bíblia Hebraica e é este sentido místico ou esotérico que o conecta à Cabala.

Berezin (2003) traduz o termo hebraico סוֹד / *sod* como "segredo, mistério, conciliábulo; contestação". No Hebraico Bíblico, não há ênfase no sentido místico ou secreto, mas na reunião[21] e no grupo de pessoas que se reúne. Mesmo a ideia proposta em o "segredo de Deus", como ocorre nos textos de

---

[20] Nesse caso, entendemos que Bruns se refere ao *midrash Aggadah.*

[21] **"סוֹד** [C. suf. **סוֹדִי , סוֹדוֹ , סֹדָם**] *Conselho , deliberação, reunião; plano* sobre o qual se delibera ou comunica; *grupo* dos que dele participam. a) *Conselho* Gn 49,6 = **קָהָל** reunião; Jr 23,18.22; **עַם**– do povo Ez 13,9; *conjuração* Sl 64,3 = רִגְשָׁה motim; **קְדֹשִׁים** conselho celeste 89,8 + סְבִיבִים corte; Jó 15,8; b) *Plano, segredo* Am3,7 Pr 11,13 20,19 25,9. *Confiança, intimidade* (revelando-se segredos) Sl 25,14 55,15; **מְתֵי סוֹדִי** meus íntimos Jó 19,19; 29,4; Pr 3,32 ≠ **תּוֹעֲבָה** aborrecimento; **בעל** confidente Eclo 6,6; מגלה revelador de segredos, traidor 15, 20; - **העלים** ocultar um segredo 37,10. c) *Grupo*: **בַּחוּרִים** - de jovens Jr 6,11; **מְשַׂחֲקִים** dos que se divertem 15,17 ≠ **בָּדָד** sozinho". Alonso Schökel (1997)

Jeremias 23:18 e Jó 15:8, é melhor traduzida como "conselho celestial" como uma "reunião celeste". A evolução do termo restringiu o significado: ele deixou de se referir à reunião em si e passou a focar no conteúdo ou assunto confidencial partilhado por esse grupo.

Algumas narrativas tentam mostrar, de forma metafórica, a importância dos níveis de interpretação judaica e, em especial, o nível *sod.* O *Zohar*[22] traz o comentário da porção de leitura (Parashah)[23] da 18ª semana do ciclo anual judaico, que corresponde a Êxodo 21:1-24:18, chamada de *Mishpatim*[24]:

מָשָׁל לְמה"ד, דְּאִיהִי שַׁפִּירְתָּא בְּחֵיזוּ, וּשְׁפִירְתָּא בְּרֵיוָא, וְאִיהִי טְמִירְתָּא בְּטְמִירוּ גּוֹ הֵיכָלָא דִּילָהּ, וְאִית לָהּ רְחִימָא יְחִידָאָה, דְּלָא יַדְעִין בֵּיהּ בְּנֵי נָשָׁא, אֶלָּא אִיהוּ בְּטְמִירוּ. הַהוּא רְחִימָא, מִגּוֹ רְחִימָא דְּרָחִים לָהּ עָבַר לְתָרַע בֵּיתָהּ תָּדִיר, זָקִיף עֵינוֹי לְכָל סְטָר. אִיהִי, יַדְעַת דְּהָא רְחִימָא אַסְחַר תְּרַע בֵּיתָהּ תָּדִיר, מָה עַבְדַת, פָּתְחַת פִּתְחָא זְעֵירָא בְּהַהוּא הֵיכָלָא טְמִירָא, דְּאִיהִי תַּמָּן, וּגְלִיאַת אַנְפָּהָא לְגַבֵּי רְחִימָהָא, וּמִיָּד אִתְהַדְּרַת וְאִתְכַּסְיאַת. כָּל אִינּוּן דַּהֲווֹ לְגַבֵּי רְחִימָא, לָא חָמוּ וְלָא אִסְתַּכָּלוּ, בַּר רְחִימָא בִּלְחוֹדוֹי, וּמַעוֹי וְלִבֵּיהּ וְנַפְשֵׁיהּ אָזְלוּ אֲבַתְרֵהּ. וְיָדַע דְּמִגּוֹ רְחִימוּ דִּרְחִימָת לֵיהּ, אִתְגְּלִיאַת לְגַבֵּיהּ רְגָעָא חָדָא, לְאִתְּעָרָא רְחִימוּ לֵיהּ. הָכִי הוּא מִלָּה דְּאוֹרַיְיתָא, לָא אִתְגְּלִיאַת, אֶלָּא לְגַבֵּי רְחִימָאָה. יַדְעַת אוֹרַיְיתָא, דְּהַהוּא חַכִּימָא דְּלִבָּא אַסְחַר לְתָרַע בֵּיתָא כָּל יוֹמָא, מָה עַבְדַת, גְּלִיאַת אַנְפָּהָא לְגַבֵּיהּ, מִגּוֹ הֵיכָלָא, וְאַרְמִיזַת לֵיהּ רְמִיזָא, וּמִיָּד אָהַדְּרַת לְאַתָּרָהּ וְאִתְטַמְּרַת. כָּל אִינּוּן דְּתַמָּן, לָא יַדְעֵי, וְלָא מִסְתַּכְּלֵי,

[22] O Zohar é um livro de referência para o misticismo judaico e para a Cabala que se propõe a fazer uma leitura mais profunda

[23] פָּרָשָׁה - Parashah em hebraico significa porção. Na liturgia judaica, a Torah é dividida em 54 porções para se ler publicamente na sinagoga durante o ano. O Ciclo de leitura da Torah começa no dia de Simchat Torah (שִׂמְחַת תּוֹרָה – alegria da Torah) que é o dia que se celebra o encerramento de um ciclo para o início de outro ciclo, quando se começará a ler a Torah novamente. A festa ocorre vinte e dois dias depois da festa do ano novo judaico (entre setembro e outubro pelo calendário lunar), seguindo o calendário judaico, no dia 22 de Tishrei. A cada Shabat, em toda sinagoga do mundo, se lê uma mesma porção da Torah.

[24] פָּרָשַׁת מִשְׁפָּטִים (Parashat Mishpatim) pode ser traduzida como porção das leis.

אֶלָּא אִיהוּ בִּלְחוֹדוֹי, וּמֵעוֹי וְלִבֵּיהּ וְנַפְשֵׁיהּ אָזִיל אֲבַתְרֵהּ. וְע"ד, אוֹרַיְיתָא אִתְגְּלִיאַת וְאִתְכַּסְיאַת, וְאַזְלַת בִּרְחִימוּ לְגַבֵּי רְחִימָהָא, לְאִתְעָרָא בַּהֲדֵיהּ רְחִימוּ.

> Parábola: Isso é comparado[25] a uma amada de bela aparência e bela presença, e ela fica escondida secretamente dentro de seu palácio. Ela tem um amante singular que ninguém sabe dele, senão ele mesmo em segredo. Por causa de seu amor, esse amante, sempre passa pelo portão de sua casa e observa tudo ao redor. Ela sabe disso e o que ela faz? Ela abre uma pequena abertura naquele palácio secreto onde ela está e revela seu rosto ao seu amante, mas, imediatamente, ela volta a se esconder. Nenhum dos que estavam junto com o seu amante olhou ou percebeu, exceto o próprio amante com suas entranhas, seu coração e sua alma a alcançaram. Ele reconheceu em seu amor que ela o ama e se revelou a ele naquele único momento, para manter acesa a chama de seu amor. Assim é a palavra da Torá, que não se revela senão para o seu amado. A Torá sabe que o sábio de coração passa pelo seu portão todos os dias, então ela lhe revela seu rosto de dentro do seu palácio e imediatamente retorna ao seu lugar para se esconder novamente. Nenhum dos que estavam com ele sabia ou percebe isso, mas ele próprio, e suas entranhas, coração e alma seguiam-na. Assim, a Torá é revelada e ocultada, e amorosamente chega ao seu amado para manter acesa a chama de seu amor.
> (Mishpatim 99. In: https://www.zohar.com/zohar/Mishpatim/verses/14-370. Tradução nossa)

Esta narrativa demonstra como se articulam os níveis interpretativos judaicos, dando ênfase ao último deles: o *sod*.

---

[25] Esta frase se traduz da abreviatura clássica de למה"ד, que se expande na forma: למה הדבר דומה– *Lamah hadavar dom*eh . Esta é uma pergunta retórica, típica da literatura rabínica, geralmente usada para introduzir sermões, parábolas e textos semelhantes. A versão dela no Novo Testamento se vê nas falas de Jesus quando da introdução de uma parábola: **"Ὁμοία ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν..."** *(Homoia estin hē basileia tōn ouranōn),* geralmente traduzida como "O reino de deus é semelhante a ...".

Este nível se apresenta como uma descoberta individual, uma busca particular de quem se dedica a demonstrar seu amor pela *Torah* e a procura com a intensidade de suas entranhas e coração. O primeiro nível (*pshat*) contempla a beleza da donzela que é visível e aparente. No *remez*, o segundo nível, percebe-se a dica de que a donzela também está à sua procura, revelada através de uma pequena abertura de onde surge o flerte. É a partir desse sinal que eles passam a interagir no nível *drash*, que compreende a dimensão homilética e dialógica. Finalmente, no *sod*, o amante encontra o êxtase de seu encontro pessoal, quando seu coração arde e suas entranhas alcançam a sua amada.

Em outro momento, o Zohar traz outra metáfora sobre a compreensão do nível *sod,* como no comentário da *Parashat Beha'alotcha*, porção da 36ª semana do ciclo anual judaico que corresponde a Números 8:1 a 12:16[26]:

וַוי לְאִינּוּן חַיָּיבַיָּא, דְּאָמְרֵי דְּאוֹרַיְיתָא לָאו אִיהִי אֶלָּא סִפּוּרָא בְּעָלְמָא, וְאִינּוּן מִסְתַּכְּלֵי בִּלְבוּשָׁא דָּא וְלָא יַתִּיר. זַכָּאִין אִינּוּן צַדִּיקַיָּיא, דְּמִסְתַּכְּלֵי בְּאוֹרַיְיתָא כַּדְקָא יָאוּת. חַמְרָא לָא יָתִיב אֶלָּא בְּקַנְקָן. כַּךְ אוֹרַיְיתָא לָא יָתִיב אֶלָּא בִּלְבוּשָׁא דָּא. וע"ד לָא בָּעֵי לְאִסְתַּכְּלָא, אֶלָּא בְּמָה דְּאִית תְּחוֹת לְבוּשָׁא. וע"ד כָּל אִינּוּן מִלִּין, וְכָל אִינּוּן סִפּוּרִין, לְבוּשִׁין אִינּוּן.

> Ai daqueles que são devedores, os que dizem que a Torah não é mais que uma simples história. Aqueles que contemplam a roupa e não veem mais que isso. Felizes são os justos que contemplam a Torah como deve ser. O vinho não se preserva senão em um

[26] Toda parashah tem, por assim dizer, um nome, que é tirado dos primeiros versos da porção. Esta porção de números é chamada de Beha'alotekha (בְּהַעֲלֹתְךָ), que significa : "Em teu subir," ou "Em teu acender". A palavra é identificada no segundo verso de Número 8:

ב דַּבֵּר, אֶל־אַהֲרֹן, וְאָמַרְתָּ, אֵלָיו: בְּהַעֲלֹתְךָ, אֶת־הַנֵּרֹת, אֶל־מוּל פְּנֵי הַמְּנוֹרָה, יָאִירוּ שִׁבְעַת הַנֵּרוֹת.

> jarro. Assim a Torah não se preserva senão em sua roupa e, por isso não se deve olhar senão para o que está debaixo de sua roupa e, por isso, todas aquelas palavras e todas aquelas histórias são suas roupas.
> (Beha'alot'cha, verso 64. Disponível em: https://www.zohar.com/zohar/Beha'alot'cha/chapters/12. Tradução nossa)[27]

O comentário evidencia o paradoxo entre o nível *pshat*, que examina a literalidade e enxerga o texto apenas como uma narrativa — compreendendo o que se lê na percepção estrita do binômio significante/significado —, e o nível *sod*, que estabelece uma conexão pessoal e íntima com aquele que o examina. Trata-se de uma percepção que vai além das palavras, ultrapassando a mera descoberta das aberturas que o texto oferece para o diálogo ou para o ensinamento. O *sod* pode não se traduzir em palavras, porque é a experiência personalíssima com o texto: aquela que arrebata e abre os olhos da alma.

Gematria

O nome *Gematria* (em hebraico – גֵּמַטְרִיָּה) tem origem no grego antigo que foi assimilado pelo hebraico rabínico (entre 70 E.C. e 500/600 E.C). Há duas hipóteses sobre sua origem. Uma delas compreende na palavra *Geōmetría* (*γεωμετρία*) sua explicação etimológica. Geometria significa literalmente medição da terra (*geo* = terra + *metron* = medida). Jastrow (1903) explica que isso se dá porque, tanto no helenismo quanto na Antiguidade Tardia, este termo tinha uma significação mais ampla, indicando não só a medição das

[27] É possível que haja uma variação de numeração dos versos entre a versão da internet e a versão física do livro.

formas, mas também a matemática aplicada, o cálculo e o estudo de proporções numéricas. No hebraico a palavra passou a ser utilizada como cálculo ou mediação das palavras.

Há uma outra hipótese que associa o termo ao grego *γραμματεία* , derivado de *gramma* – letra – que mantém a ideia do cálculo ou número associado às letras. É deste vocábulo grego que deriva a palavra gramática.

Scholem (1989) entende a possibilidade de juntar as duas ideias, já que, ambas as hipóteses compreendem os números associados às letras. A geometria é entendida como uma ciência formal. Já a gramática é considerada uma ferramenta normativo-descritiva e um ramo de estudo da Linguística (que é a ciência que investiga a linguagem humana). Na Antiguidade Tardia e na Idade Média, tanto uma como outra eram chamadas de ciência (*sciencia* no latim e *techné*, em grego), fazendo parte das Sete Artes Liberais[28] (do latim *libre*). um ramo da linguística.

Na *Gematria* padrão[29] há a atribuição de um valor numérico para cada letra do alfabeto hebraico, não havendo distinção entre letra padrão e sua final, quando for o caso, conforme tabela 1:

---

[28] As artes liberais eram assim chamadas por entendê-las importantes para a formação do homem livre e se oporem às artes mecânicas. Elas eram divididas em dois grupos, sendo três disciplinas para desenvolvimento do espírito e outro voltado à matemática. A gramática fazia parte do primeiro grupo, também chamado *Trivium,* do qual participava também a dialética ou lógica e a retórica. No segundo grupo, também chamado de *Quatrivium*, focava-se a matemática, as proporções e a natureza, voltando a atenção às leis que regem a criação e o universo. Neste último, faziam parte a aritmética, a geometria, a música e a astronomia. Sobre isso, ver Le Goff (2003), Marrow (1975) e Gilson (1995).

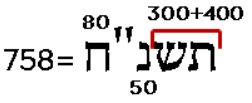
[29] Chamada de Guematria stanford, guematria reguilah (comum) / גִּמַטְרִיָה רְגִילָה ou Cheshbon Stami (cálculo geral / חֶשְׁבּוֹן סְתָמִי) .

אות letra	עֵרֶךְ valor	אות letra	עֵרֶךְ valor	אות letra	עֵרֶךְ valor
א	1	י	10	ק	100
ב	2	כ/ך	20	ר	200
ג	3	ל	30	ש	300
ד	4	מ/ם	40	ת	400
ה	5	נ/ן	50		
ו	6	ס	60		
ז	7	ע	70		
ח	8	פ/ף	80		
ט	9	צ/ץ	90		

Tabela 1: Guematria stanford, guematria reguilah (comum) / גִּמַטְרִיָּה רְגִילָה ou Cheshbon Stami (cálculo geral / חֶשְׁבּוֹן סְתָמִי).

Por este sistema, é possível apresentar um número em hebraico ou traduzir uma palavra em números. No primeiro caso, o número em hebraico tem por regra fazer a soma dos valores (centenas+dezenas+unidades) de forma que as letras com maiores valores devem anteceder as letras de menor valor na frente dos menores, cuidando para não usar a grafia do nome divino ao escrever os números 15 e 16[30].

A identificação da escrita de um número se distingue da escrita de uma palavra pela colocação do apóstrofo duplo (*gershayim*/גֶּרְשַׁיִם) antes da última palavra, como se vê:



[30] O *tetragrammaton* (יהוה) não deve ser ao menos escrito em parte, como seria em uma grafia comum do número 15 (י"ה) e 16 (י"ו). Nestes casos não se usa as letras 10+5 ou 10+6, mas substituem-se as letras para 9+ 6 (ט"ו), com relação ao número 15 e 9+7 (ט"ז) para escrever 16.

A composição do número 700 exige a junção de duas letras, observando a regra de anteceder a de maior valor à de menor valor (ת+ש). A dezena 50 é representada pela letra *nun* (נ) e, antes do caractere final, insere-se o apóstrofo duplo (*gershayim*), concluindo a representação com a unidade 8, a letra *chet* (ח). Assim, obtém-se o número 758 (תשנ"ח).

A visualização do conjunto de letras com o apóstrofo duplo entre a última e penúltima letra hebraica permite ao leitor diferenciar um número de uma palavra. Mas é preciso considerar também a possível representação de uma sigla.

A diferença entre um número e uma sigla pode estar na ordem das letras. Uma sigla não tem a obrigação de trazer as letras de maior valor em posição anterior as letras de menor valor.

Há também uma outra possibilidade numérica que seria um método estendido[31], quando as letras finais passam a ter um valor que amplia a sequência de valores das centenas até chegar a 900.

O método estendido (tabela 2), porém, tem utilização não na composição de um número com as letras hebraicas, mas na interpretação de palavras em seu valor numérico. Isso é possível entender de forma simples, pois as letras finais (אוֹתִיּוֹת סוֹפִיּוֹת/ otiot sofiot), como o próprio nome indica, têm lugar certo na palavra, além disso ela tem valor mais alto que as demais antecedentes. Se pela regra dos números, as letras com valores maiores devem ver primeiro na palavra, haveria uma incompatibilidade neste sentido. Este método é usado, de fato,

[31] Chamado de מִסְפָּר גָּדוֹל (*Mispar Gadol*) ou חֶשְׁבּוֹן גָּדוֹל (*Cheshbon Gadol*):

na Cabala ou misticismo judaico, a fim de alcançar respostas interpretativas específicas.

אוֹת letra	עֵרֶךְ valor	אוֹת letra	עֵרֶךְ valor	אוֹת letra	עֵרֶךְ valor
א	1	י	10	ק	100
ב	2	כ	20	ר	200
ג	3	ל	30	ש	300
ד	4	מ	40	ת	400
ה	5	נ	50	ך	500
ו	6	ס	60	ם	600
ז	7	ע	70	ן	700
ח	8	פ	80	ף	800
ט	9	צ	90	ץ	900

Tabela 2: מִסְפָּר גָּדוֹל (*Mispar Gadol*) ou חֶשְׁבּוֹן גָּדוֹל (*Cheshbon Gadol*):

Para a Cabala, a *Torah* compreende diversas camadas de significados ocultos. Então, quando não se consegue extrair do cálculo padrão a conexão entre duas palavras ou conceitos, o método estendido é usado como uma alternativa para alcançar alguma revelação, a partir da nova simetria.

A associação de valores numéricos às palavras, a partir do valor das letras que a compõe não é prática judaica somente. Enquanto entre os judeus esse método é chamado de *Gematria*, entre os gregos, prática interpretativa semelhante também existiu sob o nome de isopsefia[32] e entre muçulmanos este mesmo sistema é conhecido como *Hisâb al Jumal*[33].

[32] Do grego *isos* (ἴσος / igual) e *psephos* (ψῆφος / pedregulho ou seixo).
[33] Cálculo da soma.

A *Gematria* é uma das regras hermenêuticas para interpretação da Torah, que são listadas na Baraita[34] de 32 regras. Esta Baraíta foca a interpretação homilética, narrativa e mística, concentrando-se no texto classificado como *aggadah*[35]. A 29ª regra[36] explica que a linguagem da *Gematria* se realiza de duas formas: pelo cálculo numérico das letras e pela substituição[37] ou criptografia de letras.

No que diz respeito ao cálculo numérico, Ifrah (1997) cita o exemplo do ditado talmúdico "*Nichnas yayin, yatza sod"* (נִכְנַס יַיִן יָצָא סוֹד) que significa "Entrou o vinho, saiu o segredo" o que equivale ao provérbio latino *In vino veritas*[38]*.* Tanto a palavra vinho em hebraico, quanto a palavra segredo têm o mesmo valor numérico[39]. Esta equivalência revelaria a existência de uma perfeita combinação entre os dois elementos. Assim, quando o vinho é absorvido pelo corpo, ele promoveria o desvelamento de segredos.

---

[34] A Baraíta (בָּרַיְתָא) consiste em um ensinamento feito por um Tanah, (rabino da época do período mishnaico) e que não entrou na Mishnah (entre 10 a.E.C. até 200 E.C.). O nome baraíta significa "externo", "de fora". Não há demérito algum em uma baraíta, tendo sido usada em discussões pelos sábios que sucederam aos Tanayim, os Amorayim (entre 200 E.C. até 500 E.C.). Ela também é conhecida como a Baraíta de *Rabi Eliezer ben Jose ha-Gelili*.

[35] Aggadah é um dos gêneros que compõe a literatura rabínica que não seja classificado como texto legal.

[36] מְלֹשׁוֹן גִּימַטְרִיָּא: תְּרֵי אַפֵּי – חַד אַפָּא בְּחִלּוּף הָאוֹתִיּוֹת, וְחַד שָׁהוּא בְּחֶשְׁבּוֹן הָאוֹתִיּוֹת - Da expressão guematria, há dois aspectos: um aspecto com a substituição das letras e outro aspecto pela cálculo das letras. (https://www.sefaria.org/Otzar_Midrashim%2C_Baraita_of_The_32_Midot_of_Aggadah.1.4?lang=bi).

[37] Ao método de criptografia em que há substituição de letras, o hebraico chama de Temurah (תְּמוּרָה).

[38] No vinho está a verdade.

[39] Para vinho: yod =10; yod novamente = 10; nun = 50, totalizando 70. Para segredo temos: samekh =60; waw = 6 e dalet = 4, totalizando também 70.

Outro exemplo que o autor dá, vem de *Ramak*[40] que associa as palavras *gevurah* (גְּבוּרָה – força) e aryieh (אֲרִיֵה - leão) somando em ambas 216[41]. É da fácil percepção a conexão entre os dois elementos, já que o leão é o símbolo da força e bravura. Além disso, a *gevurah* é a quinta emanação divina das dez *sefirot* (canais pelos quais deus interage com o universo e se revela à humanidade).

Nessa mesma direção, aplicado a um contexto narrativo propriamente dito, o *Midrash Bereshit Rabá*[42] 68: 12 apresenta a semelhança numérica entre a palavra *sulam,* que significa escada, e o nome do monte Sinai. Ambos totalizam 130 o que conecta uma palavra à outra. A partir disso, é possível interpretar de maneira mais profunda o sonho do patriarca Jacó, quando se deita para descansar no caminho entre Beersheva e Haran, conforme narra o texto de Gênesis 28: 10-22. Mesmo que a palavra Sinai não ocorra no texto, importa a intertextualidade numérica que funciona como um *hiperlink* teológico para o contexto da revelação da *Torah*.

סֻלָּם	ס=60 / ל=30 / ם=40	Total = 130
סִינָי	ס=60 / י=10 / נ=50 / י=10	Total 130

[40] Ramak é um acrônimo para Rabi Moses Kordovero (רמ"ק), um importante cabalista do século XVI, autor da obra *Pardes Rimonin* (פרדס רמונין / Pomar de romãs), uma obra de referência para o misticismo judaico.

[41] Para guevurah temos: guimel = 3; beit = 2; waw = 6; resh=200 e hê = 5, totalizando 216. Para aryeh temos: alef = 1; resh = 200; yod = 10 e hê = 5, totalizando igualmente 216.

[42] De forma fácil pode ser traduzido como Comentário Ampliado do Gênesis. De forma mais técnica pode ser traduzido como Grande interpretação sobre o Gênesis.

Outro exemplo do uso da *Gematria*, que a própria Baraíta traz, está em Gênesis 14, 14. O texto trata da mobilização de 318 homens que Abraão fez para salvar seu sobrinho Lot:

יד וַיִּשְׁמַע אַבְרָם, כִּי נִשְׁבָּה אָחִיו; וַיָּרֶק אֶת־חֲנִיכָיו יְלִידֵי בֵיתוֹ, שְׁמֹנָה עָשָׂר וּשְׁלֹשׁ מֵאוֹת, וַיִּרְדֹּף, עַד־דָּן .

> 14.E ouviu Abraão que tinha sido preso seu irmão; e mobilizou seus iniciados nascidos em sua casa, trezentos e dezoito[43] e saiu no encalço até Dã. (Texto hebraico disponível em https://www.mechon-mamre.org/i/t/t0114.htm?92db6e4abd. Tradução para o português nossa)

Para entender como Abraão consegue mobilizar 318 homens, a associação se faz pelo nome de seu servo, Eliézer (em hebraico: אֱלִיעֶזֶר). As letras de seu nome somadas, resulta no valor de 318, do que se conclui que somente Eliézer acompanhou Abraão para salvar seu sobrinho.

A Gematria também pode ser aplicada analisando o valor numérico de cada letra separadamente, sem se preocupar em fazer uma soma da palavra. Como ocorre no nome do patriarca Yaakov (יַעֲקֹב). No hebraico, segundo o *Da'at zekenim*[44], seu nome é composto de quatro letras que representam as quatro coroas do Todo-Poderoso. A primeira letra de seu nome é o yod (י), cujo valor numérico é 10 e que representa os dez mandamentos; a segunda letra é ayin (ע), que tem valor numérico igual a 70 e faz referência aos 70 anciãos de Israel; qof (ק) tem valor numérico igual a 100, igual à medida em

[43] No original o número está invertido: dezoito e trezentos.

[44] Significa "conhecimento dos anciãos". Consiste em um comentários da Torah escritos entre os anos 1100 e 1300 da E.C. https://www.sefaria.org/Da'at_Zekenim_on_Genesis.25.26.1?lang=bi

côvados do Santuário construído pelo Rei Salomão[45]; e por último a letra beit (ב) que faz referência às duas tábuas da lei, nas quais foram escritos os dez mandamentos. Disso se entende o texto de Salmo 105:10

י וַיַּעֲמִידֶהָ לְיַעֲקֹב לְחֹק; לְיִשְׂרָאֵל, בְּרִית עוֹלָם.

[10]E a (aliança) estabeleceu a Yaakov por decreto; uma aliança eterna para Israel.
(texto em hebraico: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t26a5.htm?92db6e4abd. Tradução nossa)

O texto do Salmo 105 resgata o compromisso de Yahweh para com o povo de Israel trazendo à memória seus patriarcas e reforçando o mérito de Yaakov em sua libertação e chegada à Terra Prometida.

Há também a possibilidade de se substituir uma palavra por um número. Esta técnica serve, muitas vezes, como processo mnemônico. É o que é feito a partir de Gênesis 42:2:

ב וַיֹּאמֶר--הִנֵּה שָׁמַעְתִּי, כִּי יֶשׁ-שֶׁבֶר בְּמִצְרָיִם; רְדוּ-שָׁמָּה וְשִׁבְרוּ-לָנוּ מִשָּׁם, וְנִחְיֶה וְלֹא נָמוּת .

2. E disse: Eis que ouvi que há trigo no Egito; desçam para lá e comprem para nós de lá, para que vivamos e não morramos.
(Texto hebraico: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t0142.htm?92db6e4abd. Tradução para o português nossa. Marcações nossas.)

O texto de Gênesis 42:2 traz dois aspectos interessantes com relação a aplicação de *Gematria*. Primeiramente, como marcado no texto acima, temos o verbo descer que, se

[45] Conforme 1Reis 7.

transformado em valor numérico, perfaz 210 (resh=200; dalet=4; waw=6) que corresponde ao tempo de exílio no Egito. O texto é considerado até como uma profecia neste respeito.

Outro exemplo pode-se ver em Êxodo 35, quando Moisés convoca o povo de Israel, a fim de reafirmar algumas leis, entre elas, as leis referentes ao sábado. Logo no primeiro verso temos:

א וַיַּקְהֵל מֹשֶׁה, אֶת־כָּל־עֲדַת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל--וַיֹּאמֶר אֲלֵהֶם: אֵלֶּה, הַדְּבָרִים, אֲשֶׁר־צִוָּה יְהוָה, לַעֲשֹׂת אֹתָם.

[1].E Moisés reuniu toda a comunidade dos filhos de Israel e lhes disse: Estas são as palavras que ordenou Yahweh que as cumprisse.

O sintagma marcado no texto hebraico, corresponde ao texto em português também marcado e traduzido. "*'Eleh hadvarim*" – (אֵלֶּה, הַדְּבָרִים) - "Estas são as palavras" apresenta o valor numérico igual a 39. Mas este resultado não decorre da soma de todas as letras. A Gematria, neste caso, soma todas as letras da primeira palavra (*'eleh*: Alef (א)= 1; lamed (ל)= 30 e hê (ה)= 5, totalizando 36) e para a segunda palavra, *devarim* , que é plural, não se conta letra por letra, mas simplesmente 2 (o que indicaria já algo plural). O artigo na frente é valorado como 1, obtendo como valor 3[46]. O resultado das duas palavras somadas é 39 que corresponde ao sintagma destacado ao número das principais atividades proibidas durante o *shabat.*

[46] Com relação ao sintagma *hadevarim* o que se faz é uma soma simbólico/gramatical.

O que se observa aqui é a utilização híbrida da Gematria e do *Notarikon* que veremos a seguir.

Notarikon

O termo não parece hebraico e não é, de fato. *Notarikon* (נוֹטָרִיקוֹן) é um empréstimo linguístico do grego clássico (νοταρικόν), que foi incorporado ao *corpus* linguístico hebraico no período helenístico (presente na *Mishnah* e literatura rabínica). A palavra grega, por sua vez, foi adaptada do latim (*notarius*), significando "estenografia", "taquigrafia" ou "escritor de notas".

A regra número 30 da Baraíta trata do *Notarikon*[47] que consiste em formar uma palavra composta a partir da combinação de outras. O próprio texto exemplifica a técnica por meio do nome Abraão, que em Gênesis 17, 5 é apresentado como um acrônimo (acrofonia ou expansão):

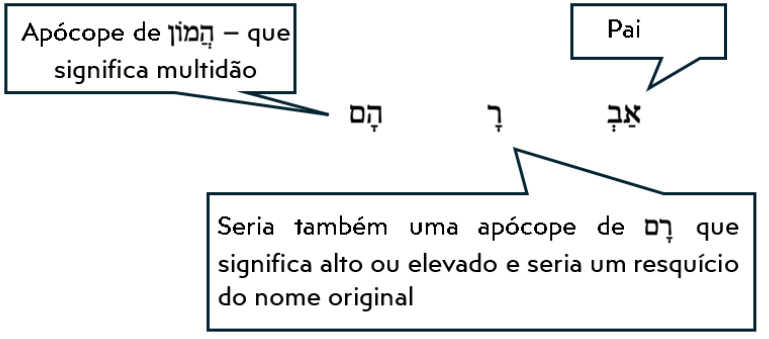
ה וְלֹא־יִקָּרֵא עוֹד אֶת־שִׁמְךָ, אַבְרָם; וְהָיָה שִׁמְךָ אַבְרָהָם, כִּי אַב־הֲמוֹן גּוֹיִם נְתַתִּיךָ

> 5. E não se chamará mais o teu nome Abrão; mas será teu nome Abraão, porque pai de multidão de povos darei a ti. (texto hebraico disponível em https://www.mechon-mamre.org/i/t/t0117.htm?92db6e4abd. Tradução para o português nossa)

[47] מִלְּשׁוֹן נוֹטָרִיקוֹן כֵּיצַד? פְּעָמִים שֶׁתַּבָה אַחַת נַעֲשֵׂית נוֹטָרִיקוֹן לִשְׁתַּיִם וְשָׁלֹשׁ תֵּבוֹת, וּפְעָמִים שֶׁתֵּבוֹת הַרְבֵּה נַעֲשׂוֹת נוֹטָרִיקוֹן לְתֵבָה אַחַת.

Do notarikon, como é? Às vezes o termo se faz notarikon para dois ou três termos e, às vezes muitos termos são feitos notarikon de uma palavra. (tradução nossa)

Uma das explicações para o nome do patriarca Abraão entende um acrônimo com a seguinte percepção de seu nome[48]:



Da mesma forma, é possível depreender o significado mais profundo de outras palavras analisando-as pelo *notarikon*,

Significado	Expressão de origem	Acrônimo / palavra gerada
Deus é rei confiável ou fiel	אֵל מֶלֶךְ נֶאֱמָן	אָמֵן (amém)
Bondade de Yahweh	חֶסֶד יהוה	חַי (vida)

O uso da compressão ou abreviatura pode ser observado tomando-se as letras iniciais de uma frase para formar uma nova palavra sintética. É o que ocorre em Deuteronômio 30:12:

[48] Vale ressaltar que esta explicação para o nome Abraão não alcança consenso entre os estudiosos, pelas omissões de letras que se faz para alcançar o entendimento sugerido pelo texto. O exemplo apresentado, que segue o *Comentário de Matthew Poole, o Comentário Bíblico de Cambridge* é válido para o presente estudo, mas não para explicar a formação do nome de Abraão. Para uma leitura mais crítica: https://armstronginstitute.org/806-what-does-the-name-abraham-really-mean (consultado em janeiro de 2026)

יב לֹא בַשָּׁמַיִם, הִוא: לֵאמֹר, מִי יַעֲלֶה־לָּנוּ הַשָּׁמַיְמָה וְיִקָּחֶהָ לָּנוּ, וְיַשְׁמִעֵנוּ אֹתָהּ, וְנַעֲשֶׂנָּה.

[12.]Ela Não está nos céus. Dizendo: Quem subirá para nós aos céus e a tomará para nós, e nos fará ouvi-la, para que a cumpramos? (Texto hebraico: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t0530.htm?92db6e4ab. Tradução para o português nossa.)

O texto marcado no hebraico oculta a palavra *milah* (מִילָה) que está em vermelho e significa circuncisão em vermelho nas letras iniciais da frase:

מי יעלה־לנו השמימה

O texto, porém, só se completa com as letras que finalizam as palavras deste texto, que estão em verde. Eis que surge o *Tetragrammaton*:

מי יעלה־לנו השמימה

A combinação das duas palavras ocultas revela a conexão entre o homem e Deus, segundo a tradição judaica. O cumprimento da ordenança da circuncisão se faz necessário para que se revele a presença divina.

As palavras ocultas em uma estrutura frasal não necessariamente precisam se apresentar em cada ou todas as letras. É possível também que se apresentem de maneiras diferentes mantendo a mesma orientação, como acontece em Deuteronômio 6:4:

ד שְׁמַע, יִשְׂרָאֵל: יְהוָה אֱלֹהֵינוּ, יְהוָה אֶחָד.

[4.] Ouve, Israel: Yahweh é nosso Deus, Yahweh é único. (Texto hebraico em: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t0506.htm?92db6e4abd- com os destaques das letras. Tradução para o português nossa).

A pequena frase é a confissão central da fé judaica e do seu monoteísmo. A última letra da primeira palavra (שְׁמַע) e a última letra da última palavra (אֶחָד) formam a palavra עֵד (‘ed), que significa testemunha. Esta percepção é alcançada pelo nível *sod*[49] de interpretação, pois a palavra estava escondida no texto. Assim, o que se entende é que quem recita essa frase do *Shema Israel,* seria uma testemunha da unicidade de Deus.

Al Tikrei (אַל תִּקְרֵי)

Al Tikrei significa “não leia” e consiste em uma técnica hermenêutica em que se faz uma troca sutil na pronúncia de determinada palavra. Sua aplicação na Bíblia Hebraica não é propriamente declarada pelos escritores bíblicos, mas, pela natureza do texto hebraico.

O hebraico é uma língua *abjad*, ou seja, que não tem vogais. Os sinais massoréticos, embora sejam um grande auxílio na leitura e na fixação do texto, não existiam na escrita antiga. Isso significa que seria possível uma vocalização diferente de uma palavra, o que poderia, inclusive, mudar seu significado. Da mesma forma, a troca de uma letra de som

[49] O nível sod de interpretação deriva do acrônimo פרד"ס – prds/PARDES.

parecido evidencia algum ensinamento oculto, sem corromper o texto original, que continua tendo validade.

A literatura rabínica nos apresenta casos que exemplificam o *Al Tikrei.* Vejamos alguns deles:

(ישעיהו פרק נד, פסוק י"ג) .יג וְכָל־בָּנַיִךְ, לִמּוּדֵי יְהוָה; וְרַב, שְׁלוֹם בָּנָיִךְ

[13.]E todos os teus filhos, serão discípulos de Yahweh; e abundante será a paz de teus filhos. (Isaías 54:13)
(Texto hebraico em: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t1054.htm?92db6e4abd. Texto em português, tradução nossa)

O primeiro Tratado da *Mishnah* e *Talmud*, chamado de *Berakhot* (Bênçãos) propõe que se leia, no lugar de teus filhos (בָּנַיִךְ), teus construtores (בּוֹנָיִךְ). A intenção, ao mudar a vocalização e propor uma nova significação é reforçar que aquele que estuda a *Torah* não deve ser reativo, mas proativo na construção da paz e do futuro do mundo.

A partir do texto de Deuteronômio 33:4, o Tratado *Pesachim* 49b (פְּסָחִים)[50] – Páscoas – que fala sobre rituais e tradições da Festa da Páscoa, faz a seguinte proposta de leitura:

(דברים פרק לג, פסוק ד') .ד תּוֹרָה צִוָּה־לָנוּ, מֹשֶׁה: מוֹרָשָׁה, קְהִלַּת יַעֲקֹב

[4.]A Torah que nos ordenou Moisés é a herança da Assembleia de Yaakov. (Deuteronômio 33:4 – Texto hebraico em: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t0533.htm?92db6e4abd. Texto em português: tradução nossa)

[50] Terceiro Tratado de *Seder Moed* (livros de Festa) da *Mishnah* e do *Talmud*.

A proposta que a literatura rabínica faz aqui é de não se ler *Morashah*, (מוֹרָשָׁה - herança), mas *Meorashah* (מְאוֹרָשָׁה – noiva desposada). Essa proposta de leitura intenta não tratar a Torah como um objeto ou uma coisa, mas algo que traga paixão a quem recebe com a entrega de uma noiva.

Em Gênesis 42:2, a proposta de leitura é inspiradora por carregar uma expectativa profética. Ela se manifesta na raiz da palavra traduzida como "trigo" e na do verbo traduzido como "comprar".

ב וַיֹּאמֶר--הִנֵּה שָׁמַעְתִּי, כִּי יֶשׁ-שֶׁבֶר בְּמִצְרָיִם; רְדוּ-שָׁמָּה וְשִׁבְרוּ-לָנוּ מִשָּׁם, וְנִחְיֶה וְלֹא נָמוּת. (בראשית פרק מב, פסוק ב')

[2.] E disse: Eis que ouvi que tem trigo no Egito; desçam para lá e comprem para nós de lá, para que vivamos e não morramos. Gênesis 42:2. Texto em hebraico, disponível em: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t0142.htm?92db6e4abd. Tradução nossa).

De fato, ambas as palavras derivam da mesma raiz. *Sheber* (שֶׁבֶר), substantivo traduzido aqui como "trigo" ou "grão", também pode significar "quebra" ou "fratura". Já o verbo que aparece logo adiante, *veshibru* (וְשִׁבְרוּ); "e comprem"), está no imperativo e com a conjunção prefixada. Embora tenham aplicações distintas na tradução, compartilham a mesma origem lexical.

Rashi[51] aponta um trocadilho entre a palavra *sheber* (שֶׁבֶר) e *seber* (שֵׂבֶר ou סֵבֶר), grafadas com as mesmas letras consonantais. Esta última significa "esperança" ou "olhar com

[51]Acrônimo do Rabbi Shlomo Yitzchaki (1040–1105 E.C., França), um dos mais influentes comentaristas da Torá e do Talmud.

expectativa". No texto bíblico antigo (sem os pontos vocálicos, chamados sinais massoréticos), a grafia de ambas era idêntica; a única diferença fonética moderna está no sinal diacrítico da letra *shin/sin*: em "trigo", o ponto fica à direita (*sh*), enquanto na leitura proposta por Rashi, fica à esquerda (*s*).



A ideia desenvolvida por Rashi une a filologia à dimensão profética: o trigo não seria apenas o sustento imediato para salvar o povo de Israel da fome, mas também o sinal de uma esperança futura — o que de fato se cumpriu. Quanto ao verbo "comprar" (*shavar*), Rashi observa que a raiz se refere especificamente ao ato de transacionar grãos e cereais.

O *Midrash Tanchuma*[52] Buber (Miketz 8:1) [53] conecta essa leitura ao Salmo 146:5:

ה אַשְׁרֵי--שֶׁאֵל יַעֲקֹב בְּעֶזְרוֹ: שִׂבְרוֹ, עַל־יְהוָה אֱלֹהָיו.(תהילים פרק קמו, פסוק ה')

[5.] Bem-aventurado o que tem o Deus de Yaakov por seus auxílio: o que tem sua esperança sobre Yahweh seu Deus.

[52] Coleção de comentários homiléticos sobre a Torá, atribuída ao Rabbi Tanchuma (compilada entre 500 e 800 E.C.). Disponível em www.sefaria.org.

[53] *Mikétz* (do hebraico מִקֵּץ, significa "ao fim" ou "depois de") é a décima porção semanal da *Torah* (chamada de *parashá*) no ciclo anual judaico de leitura. Ela abrange o texto de Gênesis 41:1 a 44:17. O nome da *Parashah* corresponde a uma palavra ou expressão que abre o texto da porção de leitura.

(Salmo 146:5. Texto em hebraico: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t26e6.htm?92db6e4abd. Texto em português, tradução nossa)

Outra conclusão do *Midrash* com relação ao texto, diz respeito à possibilidade de ler *sheber* como "crise" ou "ruptura" — outro sentido possível para a palavra. Assim, Deus traria a salvação fecundando a semente da esperança (*séber*) no próprio útero da crise (*sheber*); ele não apenas prevê a adversidade, mas utiliza o próprio local do quebrantamento como o ponto de partida para manifestar a redenção e a provisão do Seu povo.

Como se pode ver, muito embora seja possível chegar a um novo significado, o texto original permanece com sua mensagem — ele não é descartado. As leituras e significados diferentes passam a coexistir e a se correlacionar; de certa forma, um precisa do outro.

Criptografia

Nos tempos modernos, a palavra criptografia evoca segurança. Ao iniciar uma nova conversa, aplicativos como o *WhatsApp* garantem a criptografia de ponta a ponta, assegurando que as mensagens trocadas entre dois usuários só sejam visíveis para eles e não para terceiros.

A criptografia transforma uma mensagem legível em uma mensagem oculta. Não se trata de um método de interpretação, mas sim de ocultação. Na interpretação, busca-se alcançar sentidos, extrair e explicar significados; já na criptografia, a finalidade é esconder o significado, exigindo uma chave para decifrar a mensagem.

A *Gematria* não é considerada uma criptografia porque não oculta conteúdos exatamente e nem possui uma chave de decodificação. Seu sistema é fixo, conhecido, público e de fácil compreensão. Além disso, do ponto de vista da segurança, se uma palavra for substituída pelo seu valor numérico, torna-se impossível saber qual palavra exata gerou aquele resultado, visto que haveria inúmeras combinações que inviabilizariam o processo reverso.

O *Notarikon* também não é considerado criptografia, pois seu objetivo não é ocultar a mensagem, tampouco necessita de uma chave para sua leitura. Trata-se tão somente de uma forma de sintetizar ou expandir um sentido no texto a partir de suas letras iniciais ou finais, que não mudam nem saem do seu lugar.

Tanto a *Gematria* quanto o *Notarikon* se encaixam no nível interpretativo *Remez* do PaRDeS, pois sugerem algo além do sentido literal. Todavia, é possível aplicar esses métodos no nível *Sod*, pois servem de fundamento para desenvolver doutrinas e reflexões místicas ou espirituais.

O *Al Tikrei* também não deve ser considerado um sistema criptográfico porque seu objetivo é expandir a mensagem, não a ocultar. Trata-se de uma regra de interpretação própria do nível *Drash*, funcionando como ferramenta homilética para extrair lições morais a partir do *Pshat*, introduzindo uma sutil modificação na leitura para dar destaque à moral do texto. Essa técnica também pode evocar conexões numéricas ou acrósticas associadas ao *Remez*, atingindo o nível *Sod* quando o místico ou cabalista utiliza a substituição de letras para desvelar ensinamentos ocultos.

Tmurah (תְּמוּרָה)

Todo sistema exegético e místico que compreende a troca de letras é chamado de *Tmurah* (תְּמוּרָה). Sua raiz é formada pelas letras מ-ו-ר (m-w-r), significando "o ato de substituir algo" ou ainda "valor" ou "recompensa", que também seria uma forma de troca. A presença do *Tav* (ת) no início da palavra, substantiva o verbo.

Os sistemas que vimos até agora não são considerados *Tmurot*[54], já que não fazem substituição de letras. A *Tmurah* transforma um texto legível em um texto codificado, permitindo também a dinâmica inversa. Para conseguir isso, é preciso descobrir a "regra do jogo".

A regra do jogo é essencial para desvendar um código. A analogia mais comum é a receita de um bolo: os ingredientes não podem ser usados de qualquer forma; eles seguem uma proporção e um passo a passo. Desviar da instrução altera o resultado esperado. A receita é o equivalente à cifra ou ao algoritmo.

Um texto codificado é um cifrograma que esconde uma mensagem. Descobrir o algoritmo (cifra) significa desvendar o parâmetro de seu funcionamento e encontrar a chave para ler o código, mantendo-o, porém, encoberto para os demais.

Um dos métodos mais antigos de criptografia registrados é a "Cifra de César". Nela, cada letra do texto original é substituída de forma simétrica por outra, avançando um número fixo de posições no alfabeto. O imperador romano Júlio César (100 a.E.C. a 44 a.E.C.) usava essa técnica para enviar

[54] *Tmurot* (תְּמוּרוֹת) plural de *Tmurah* (תְּמוּרָה).

mensagens secretas aos seus generais durante as campanhas militares.

Vale ressaltar que a *Tmurah* não se confunde com o *Tziruf* (צִירוּף). Enquanto a primeira trabalha com a substituição das letras, o *Tziruf* trata da permuta na ordem e na organização das letras em uma palavra ou frase, revelando novos conceitos. Idel (1989), ao analisar a obra de Abraham Abulafia[55] desenvolve a ideia de que o *Tziruf* funciona como um mecanismo psíquico e lógico transformando a matéria do pensamento em canal para a profecia. É o que se vê em Isaías 61:1-3:

א רוּחַ אֲדֹנָי יְהוִה, עָלָי--יַעַן מָשַׁח יְהוָה אֹתִי לְבַשֵּׂר עֲנָוִים, שְׁלָחַנִי לַחֲבֹשׁ
לְנִשְׁבְּרֵי-לֵב, לִקְרֹא לִשְׁבוּיִם דְּרוֹר, וְלַאֲסוּרִים פְּקַח-קוֹחַ. ב לִקְרֹא שְׁנַת-
רָצוֹן לַיהוָה, וְיוֹם נָקָם לֵאלֹהֵינוּ, לְנַחֵם, כָּל-אֲבֵלִים. ג לָשׂוּם לַאֲבֵלֵי צִיּוֹן,
לָתֵת לָהֶם פְּאֵר תַּחַת אֵפֶר שֶׁמֶן שָׂשׂוֹן תַּחַת אֵבֶל--מַעֲטֵה תְהִלָּה,
תַּחַת רוּחַ כֵּהָה; וְקֹרָא לָהֶם אֵילֵי הַצֶּדֶק, מַטַּע יְהוָה לְהִתְפָּאֵר.

[1] Espírito de Adonay Yahweh está sobre mim, porque Yahweh me ungiu para pregar aos humildes; enviou-me para curar os que tiveram o coração quebrado; a proclamar aos cativos: liberdade! E aos presos: Abra os olhos! [2] A proclamar o ano da vontade de Yahweh e o dia da vingança para o nosso Deus; para consolar todos os enlutados; [3] Para colocar aos enlutados de Sião e lhes dar uma coroa (פְּאֵר) no lugar de cinza (אֵפֶר), óleo de alegria no lugar do luto; manto (מַעֲטֵה) de louvor no lugar de espírito embaciado e lhes chamará de carvalhos de justiça, plantação (מַטַּע) de Yahweh para que Ele seja coroado (לְהִתְפָּאֵר).

[55] Abulafia foi um místico judeu do século XIII E.C (1240-1291). Originário de Zaragoza, na Espanha, ele desenvolveu a Cabala Profética aprofundando-se na experiência mística e no êxtase.

O texto apresenta dois pares que exemplificam perfeitamente a dinâmica do *tziruf*. A reorganização consonantal entre "cinzas" (א-פ-ר / ‘efer) e "glória" (פ-א-ר / p’er) estabelece uma antítese que acentua a dimensão da restauração prometida a Israel. Não se trata de um mero ornamento poético, mas de um recurso de profunda densidade profética, que evoca uma transformação gradual: a cinza da humilhação transfigura-se na coroa que há de ser também a coração de Yahweh.

O segundo par articula-se entre os termos "manto" (מַעֲטֵה / ma’ateh) e "plantação" (מַטַּע / Mata’). Neles, o trio consonantal fundamental (*Mem, Ayin, Tet*) é reorganizado mediante a permuta de duas posições — registrando-se que o *Hei* (ה) final de *Ma’ateh* possui função puramente vocálica (*mater lectionis*[56]), não alterando a matriz do anagrama. Simbolicamente, o manto sugere o acolhimento e a proteção que envolvem o indivíduo, enquanto a plantação projeta essa restauração para fora, convertendo a proteção velada em vida visível, firmeza e frutificação.

[56]É um sintagma latino que significa “letras mães”. Em alfabetos *abjads* (Alfabetos consonantais) essas letras ajudam a identificar vogais. Em hebraico, as palavras são finalizadas com consoantes. No caso de haver som vocálico finalizando a palavra é comum que se coloque a letra hei para indicar esta organização.

Avgad (אבג"ד)

A sigla *Avgad*[57] diz respeito a uma cifra que o seu próprio nome revela. Ela faz parte do sistema exegético e místico da *tmurah,* o que significa dizer que é um método de permuta das letras do alfabeto. Seu primeiro registro acontece entre os séculos II e VI E.C., no período rabínico clássico, desenvolvendo-se até a Idade Média. Isso acontece porque no misticismo judaico, as letras do alfabeto hebraico gozam de um estatuto ontológico próprio: não são apenas veículos de representação semiótica, mas entes primordiais e forças teúrgicas. Trata-se de uma visão em que a linguagem não apenas descreve o ser, mas precede e constitui a própria estrutura do real. Elas funcionam como forças motrizes na criação do mundo e no acesso com o divino.

Há uma evidente similaridade estrutural entre a "Cifra de César" e o *Avgad*, pois ambos se baseiam na técnica de deslocamento sistemático das letras em relação à sua ordem alfabética original — e não no seu espelhamento simétrico, como se observa nos sistemas *Atbash* ou *Albam*. No *Avgad*, esse deslocamento obedece a uma fórmula de posição de +X ou -X, em que X corresponde ao número de posições que a letra deve avançar ou recuar no alfabeto (sendo a variação +1,

[57] O próprio nome da cifra atua como chave e instrução de seu funcionamento: a sequência **A-V-G-D** deriva diretamente das primeiras permutas alfabéticas (*Alef* → *Beit*; *Gimel* → *Dalet*), revelando a regra de deslocamento simples (+1). Por essa lógica, o *Alef* é substituído pela letra imediatamente seguinte, o *Beit*; o *Beit* pelo *Gimel*, e assim sucessivamente. O mesmo princípio aplica-se quando se adota um deslocamento maior (+2, +3 etc.), em que o *Alef* se permuta por *Gimel* ou *Dalet*, avançando progressivamente ao longo do alfabeto. O nome da cifra exerce, assim, uma função pedagógica e um refinado recurso mnemônico.

ou seja, a letra imediatamente seguinte, a forma mais tradicional de aplicação).

Um exemplo clássico do *Avgad* pode ser encontrado ainda hoje no verso do pergaminho que faz parte da *mezuzah*[58], uma cifra que codifica a frase "YHWH nosso Deus YHWH[59]" que compõe a primeira frase do texto do *Shema' Israel*[60]. O anverso do pergaminho traz os textos de Deuteronômio que compõe a prece com esta frase inicial da oração, que traz o nome divino[61]. Ao todo, são 713 letras, 177 palavras divididas em 22 linhas, que devem ser escritas à mão sem qualquer erro ou rasura. Ao ser enrolado o pergaminho para ser introduzido na caixa que ficará afixada no batente da porta, os nomes inefáveis ficam ocultos e protegidos.

Apesar do valor protetivo da própria *mezuzah*, muitos costumavam escrever nome de anjos ou desenhar símbolos no verso do pergaminho, o que transformava o objeto sagrado em

---

[58] Mezuzah (מְזוּזָה – significa batente de porta) é um pequeno estojo que contém um pergaminho enrolado(chamado de *klaf* – קְלָף) onde são escritos trechos da Torah (Deuteronômio 6:4-9 e 11:13-21). Este estojo é colocado no lado direito do umbral da porta de entrada e dos cômodos considerados habitáveis, como quarto, sala, cozinha, escritório. O pergaminho é escrito por um escriba ritual judeu, devidamente treinado e certificado, chamado de *sofer stam* (סוֹפֵר סת"ם). *Stam* (סְתָם) é um acrônimo que indica o que esse profissional é qualificado a escrever. No caso *Sefrei Torah* (סְפֵי תוֹרָה – rolos da *Torah*), *Tefilin* (תְפִלִין – que são aquelas caixinhas que os judeus adultos usam nas orações da manhã, que também contém pergaminhos) e *Mezuzot* (מְזוּזוֹת – plural de *mezuzah*)

[59] יהוה אֱלֹהֵינוּ יהוה – YHWH Eloheinu YHWH.

[60] O texto do *Shema' Israel* completo compreende os textos de Deuteronômio 6:4-9; 11:13-21 e Números 15:37-41.

[61] Sobre os nomes de Deus, ver artigo: Santos, Isabel Arco Verde. Os nomes de Deus. In: Santos, Isabel Arco Verde; Carvalho, Elisa Costa Brandão de; Florencio, Francisco de Assis. *Heranças:* Grego, Hebraico e Latim. São Carlos: Pedro & João editores, 2024.

um amuleto supersticioso, conforme podemos ver na crítica feita por Maimônides em sua *Mishneh Torah*:

מִנְהָג פָּשׁוּט שֶׁכּוֹתְבִים עַל הַמְּזוּזָה מִבַּחוּץ כְּנֶגֶד הָרֶוַח שֶׁבֵּין פָּרָשָׁה לְפָרָשָׁה שַׁדַּי וְאֵין בָּזֶה לְפִי שֶׁהוּא מִבַּחוּץ. אֲבָל אֵלּוּ שֶׁכּוֹתְבִין מִבִּפְנִים שְׁמוֹת הַמַּלְאָכִים אוֹ שֵׁמוֹת קְדוֹשִׁים אוֹ פָּסוּק אוֹ חוֹתָמוֹת הֲרֵי הֵן בִּכְלַל מִי שֶׁאֵין לָהֶם חֵלֶק לָעוֹלָם הַבָּא. שֶׁאֵלּוּ הַטִּפְּשִׁים לֹא דַּי לָהֶם שֶׁבִּטְּלוּ הַמִּצְוָה אֶלָּא שֶׁעָשׂוּ מִצְוָה גְּדוֹלָה שֶׁהִיא יִחוּד הַשֵּׁם שֶׁל הַקָּדוֹשׁ בָּרוּךְ הוּא וְאַהֲבָתוֹ וַעֲבוֹדָתוֹ כְּאִלּוּ הוּא קָמֵעַ שֶׁל הֶנֵּית עַצְמָן כְּמוֹ שֶׁעָלָה עַל לִבָּם הַפֶּכְל שֶׁזֶּהוּ דָּבָר הַמְהַנֶּה בְּהַבְלֵי הָעוֹלָם:

> Há um costume simples de se escrever na *mezuzah*, do lado de fora, em frente ao espaço que há entre uma porção e outra de texto o nome *Shaday*, mas não há nisso prejuízo, porque está no verso. Mas se escrevem dentro nomes de anjos ou nomes sagrados ou versículos ou assinaturas falsas em geral, esses não têm parte no mundo vindouro. Se a esses tolos não basta que cancelem a *mitzvah,* mas que façam a uma grande *mitzvah* - que é a unicidade do nome do Santo, Bendito Seja e o amor a ele e serviço a ele - como se fosse um amuleto, como se fosse para deleite próprio, como subiu ao coração deles aquilo que é tolo ,que isso possa ser algo proveitoso às vaidades do mundo.
> (Maimônides. *Mishneh Torah. Hilchot Tefilin, Mezuzah ve-Sefer Torah* 5:4. Texto em hebraico em: https://www.sefaria.org/Mishneh_Torah%2C_Tefillin%2C_Mezuzah_and_the_Torah_Scroll.5.5?lang=bi&with=all&lang2=en. Tradução nossa)

Foi na Idade Média, por volta dos séculos XI e XIII, que o costume do *Avgad* passou a ser usado no verso do pergaminho da *mezuzah* até como uma maneira de autenticar o texto. A primeira menção ao costume está registrada no *Machzor Vitry,* uma compilação de liturgia e leis judaicas executada pelo principal discípulo de Rashi, o Rabino Simcha ben Samuel de Vitry:

(...) כוזו במוכסו כוזו. נהגו לכתוב מעבר לדף. כנגד ה' אלהינו ה'. אותיות שבאלף בית קדושות אחרי אותיות ה' אלהינו ה'. אחרי יו"ד כ"ף. אחרי ה"א וי"ו. וכן כולן(...)

> **כוזו במוכסז כוזו** (*Kuzu Bemochsaz Kuzu*): Costumam-se escrever no verso da folha, atrás de *YHVH Eloheinu YHVH* (יהוה אלהינו יהוה). As letras santas do alfabeto, depois das letras de YHWH Eloheinu YHWH: depois de Yod vem o khaf; depois do hê vem o Vav e assim por diante com todas elas.
> (Machzor Vitry, Laws of Mezuzah 515. Texto Hebraico: https://www.sefaria.org/Machzor_Vitry%2C_Laws_of_Mezuzah.515.2?lang=bi Tradução nossa.)

No *Avgad*, como seu próprio nome indica (אבג"ד), cada letra é substituída pela sua subsequente, considerando a ordem alfabética. Então, no lugar do alef, se tem o beit; no lugar do beit, usa-se o guimel e assim por diante. Quando chega na última letra, o Tav, toma-se o Alef em seu lugar. Assim, para a expressão que substituí o nome inefável e o nome sagrado no pergaminho da *mezuzah* , se aplicado o método, se resolve a cifra:

TEXTO ORIGINAL															
ה	ו	ה	י	ו	נ	י	ה	ל	א	ה	ו	ה	י		
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓		
ו	ז	ו	כ	ז	ס	כ	ו	מ	ב	ו	ז	ו	כ		
TEXTO COM A CIFRA															

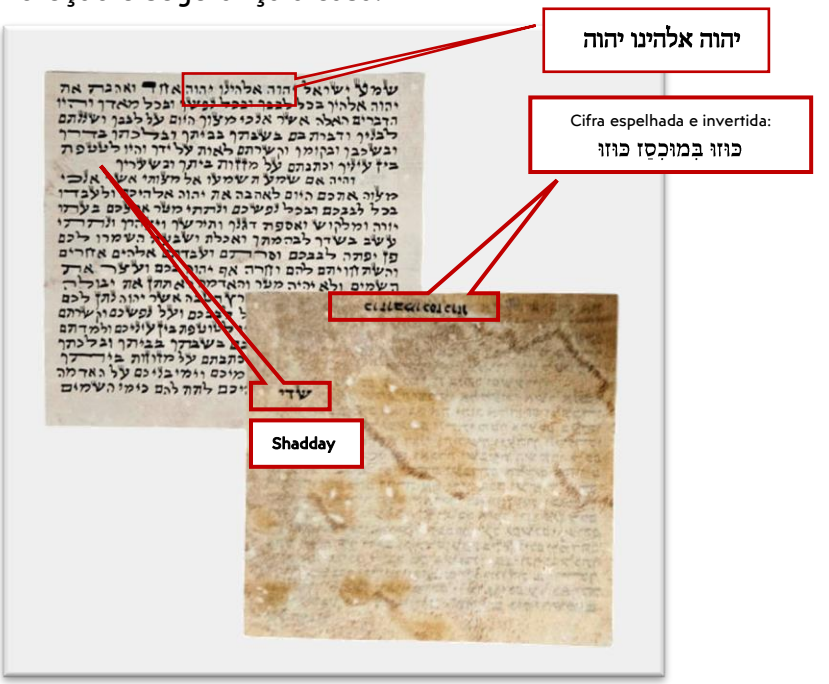
A cifra do *Avgad* no *klaf* tem o objetivo de proteger os nomes divinos evitando sua profanação, pois, mesmo com o pergaminho enrolado é possível saber onde está a frase do *Shema'* que contém os nomes, identificando o espaço mais sagrado texto.

No verso do pergaminho também se escreve o nome *Shadday,* que é também um nome sagrado e não pode ser apagado.

Ele é escrito no verso, exatamente no lugar em que há um espaçamento entre os dois textos do Deuteronômio, no anverso.

Outro detalhe que vale a pena mencionar é que a frase/cifra *Kuzu Bemochsaz Kuzu* que é escrita no verso é espelhada com relação à frase original e também invertida. Era costume que o nome Shadday ficasse à vista na caixinha (Baiyt /בַּיִת – casa: בֵּית הַמְּזוּזָה – *Beiyt HaMezuzah* – Casa da Mezuzah) por uma abertura ou janela que ela trazia. Hoje em dia é muito comum que o estojo traga já gravado em seu exterior a letra Shin (ש) referente ao nome sagrado.

A Cabala entende que a permutação das letras confere à *Mezuzah* uma força espiritual profunda e mística, dando maior proteção e segurança à casa.



Pergaminho (klaf) : anverso e verso

Atbash (אַתְבַּ״שׁ)

O método *Atbash* consiste na substituição direta das letras do alfabeto hebraico, invertendo a sua ordem: a primeira letra é trocada pela última, a segunda, pela penúltima, e assim por diante. Assim, seguindo a tabela 3, o alef (א) é substituído pelo Tav (ת), o beit (ב) pelo Shin (ש) e continua. O próprio nome *Atbash deriva da junção dos dois primeiros pares de letras: Alef-Tav/Beit-Shin.*

Substituta (Atbash)	Letra Original
ת	א
ש	ב
ר	ג
ק	ד
צ/ץ	ה
פ/ף	ו
ע	ז
ס	ח
נ/ן	ט
מ/ם	י
ל	כ

Em Jeremias 25:26 e 51:41 temos um exemplo da utilização deste método.

כו וְאֵת כָּל־מַלְכֵי הַצָּפוֹן, הַקְּרֹבִים וְהָרְחֹקִים אִישׁ אֶל־אָחִיו, וְאֵת כָּל־
הַמַּמְלָכוֹת הָאָרֶץ, אֲשֶׁר עַל־פְּנֵי הָאֲדָמָה; וּמֶלֶךְ שֵׁשַׁךְ, יִשְׁתֶּה אַחֲרֵיהֶם .

26. a todos os reinos do norte, os que estão perto e os que estão longe, um e outro e a todos os reinos da terra que estão sobre a face da Terra e rei SHESHAKH beberá depois deles.

מא אֵיךְ נִלְכְּדָה שֵׁשַׁךְ, וַתִּתָּפֵשׂ תְּהִלַּת כָּל־הָאָרֶץ; אֵיךְ הָיְתָה לְשַׁמָּה
בָּבֶל, בַּגּוֹיִם

41. Como foi capturada SHESHAKH e conquistada a glória de toda a terra; como se transformou em desolação a Babilônia entre as nações.

Os termos hebraicos marcados estão criptografados. Para decifrá-lo é preciso usar o *atbash:* no caso, o "shin" substitui o "beit" e o "khaf" substitui o "lamed".

Shin (ש) substitui o **Beit** (ב) — repetido duas vezes (*She-She -> Ba-be*).
O **Khaf sofit** (ך) substitui o **Lamed** (ל).

Ao substituir as letras, o termo ששך (*Sheshakh*) revela o nome real da cidade: בבל (*Babel* / Babilônia). O versículo 41 de Jeremias 51 expõe o código ao colocar os dois nomes em paralelo na mesma sentença poetizada.

Ainda em Jeremias 51:1 ocorre outro exemplo de ocultação:

א כֹּה, אָמַר יְהוָה, הִנְנִי מֵעִיר עַל־בָּבֶל, וְאֶל־יֹשְׁבֵי לֵב קָמָי--רוּחַ, מַשְׁחִית.

1. Assim diz Yahweh: Eis que estou levantando sobre Babel, e contra moradores de LEB QAMAY um vento destruidor.

Novamente o nome de uma cidade ou de seus moradores é criptografado. Aplicando o *atbash* temos: o "lamed" pelo "khaf"; o "beit", pelo "shin"; o "qof" pelo "dalet"; o "mem" pelo "yod" e o "Yod" pelo "mem". O resultado é *khashdym,* ou seja, os Caldeus.

לֵב קָמָי (*Leb Qamay*)		
Khaf (כ)	←	**Lamed** (ל)
Shin (ש)	←	**Beit** (ב)
Kof (ק)	←	**Dalet** (ד)
Mem (מ)	←	**Yod** (י)
Yod (י)	←	**Mem** (ם)

Albam (אלב"ם)

O método *Albam* (אַלְבַּ"ם) é também considerado uma criptografia que consiste na substituição das letras do alfabeto, configurando assim uma *Tmurah*.

Como seu próprio nome revela, ele divide as 22 letras do alfabeto hebraico ao meio equivalendo uma metade com a outra. O Merriam-Webster, dicionário de língua inglesa, indica a data de 1837 quando o termo passou a ser usado no meio acadêmico e teológico, mais especificamente nos trabalhos do teólogo John Willian Donaldson. Tanto o *Albam*, quanto outros

métodos criptográficos de origem judaica foram sistematicamente catalogados como oriundos da Cabala.

Na Bíblia Hebraica, a única utilização que registra o uso de *Albam*, se encontra em Isaías 7:6, que até nos reporta a brincadeira dos números que usamos na introdução deste trabalho, embora invertido.

ו נַעֲלֶה בִיהוּדָה וּנְקִיצֶנָּה, וְנַבְקְעֶנָּה אֵלֵינוּ; וְנַמְלִיךְ מֶלֶךְ בְּתוֹכָהּ, אֵת בֶּן־טָבְאַל .

6. Subamos contra Judá, causemos pavor e a rompamos e entronizemos rei no meio dela, o filho de Tab'al.
(Isaías 7:6. Em hebraico, disponível em: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t35a04.htm. Tradução nossa).

Como o próprio nome indica em hebraico, no *Albam* a substituição seguirá a seguinte tabela:

Letra substituta		Letra Original
ל	←	א
מ/ם	←	ב
נ/ן	←	ג
ס	←	ד
ע	←	ה
פ/ף	←	ט
צ/ץ	←	ז

Letra substituta		Letra Original
ק	←	ח
ר	←	ט
ש	←	י
ת	←	כ

No caso do nome Tab'al, presente no livro de Isaías, a correspondência levaria ao nome de Remalias, ou melhor, o texto faz referência ao filho de Remalias, o Rei Peqach de Israel. Ele foi o penúltimo rei antes da queda do Reino do Norte, governando entre 740 a.E.C. e 732 a.E.C. embora 2Reis 15:27 afirme que ele tenha reinado por 20 anos[62]. Sei reinado foi desastroso, daí também se lê o nome Tab'al como um trocadilho de "bom para nada" ou "inútil".[63]

Texto decodificado		Texto criptografado	
R	ר	T	ט
M	מ	B	ב
L	ל	ʻ (Letra muda)	א
ʻ (letra muda)	א	L	ל

[62] Esta questão do tempo de reinado tem explicação na hipótese de que ele teria começado a reinar um tempo antes (desde 752 a.E.C.), como um insurgente, não aceitando o reinado de Menachem.

[63] O reinado de Peqach foi marcado por seu projeto político de aliança militar com a Síria com o objetivo de levar o Reino do Sul a guerrear contra a Assíria para tentar deter sua chegada no Reino do Norte. Sua tática se mostrou catastrófica. No final de seu reinado, seu governo ficou limitado à Samaria e adjacências, pois a Assíria invadiu seu reino. O trocadilho se percebe ao associar טב ou טוֹב / tav ou tov, que significa "bom" e אַל / al que significa "não", o que significaria "bom para nada".

Os cabalistas associam o comportamento dos números e sua lógica matemática com as energias divinas diferenciando o *Atbash* e o *Albam.* Na lógica do *Atbash,* a combinação entre as letras promove um fluxo decrescente. O Alef vale 1 que corresponde ao Tav, que vale 400, somando as duas letras 401; O Beit vale 2 que corresponde ao Shin, que vale 300. Somando as duas letras, temos 302. Na sequência, os valores vão decrescendo. O *Atbash* se relaciona, então, à *Gevurah* (גְּבוּרָה) que significa "força", "poder". No que diz respeito às energias divinas, a palavra traz a ideia do autodomínio.

Já o *Albam,* tem sua lógica matemática invertida. A combinação de suas letras promove um crescimento numérico: o Alef vale 1 e o Lamed 30. Na soma dos dois, obtemos 31; o Beit vale 2 e o Mem vale 40. Somando os dois temos 42. E assim sucessivamente. A este se associa a energia divina chamada *Chesed* (חֶסֶד/ misericórdia, bondade) que só cresce sem diminuir.

Para o cabalista, o jogo de palavras e o uso da criptografia promove uma mudança energética da palavra. Isso acontece porque há um entendimento de que a palavra traz uma energia própria que pode ser mudada pela criptografia.

Atbach (אטב"ח)

Este método criptográfico tem uma lógica matemática decimal, centesimal e milhar. Ele relaciona as letras de forma a somar dez, cem ou mil. A contagem serve para facilitar associação das letras.

Resultado	Letras somadas		
1+9=10	ט	✚	א
2+8=10	ח	✚	ב
3+7=10	ז	✚	ג
6+4+10	ו	✚	ד
A letra vale cinco. Neste caso, ela não sofreria qualquer modificação, já que somada a ela mesma, resulta dez.			ה
10+90=100	צ	✚	י
20+80=100	פ	✚	כ
30+70=100	ע	✚	ל
40+60=100	ס	✚	מ
A letra vale cinquenta. Neste caso, ela não sofreria qualquer modificação, já que somada a ela mesma, resulta em cem.			נ
100+900=1000	ץ	✚	ק
200+800=1000	ף	✚	ר
300+700=1000	ן	✚	ש
400+600=1000	ם	✚	ת
A letra vale quinhentos. Neste caso, ela não sofreria qualquer modificação, já que somada a ela mesma, resulta em mil.			ך

Há algumas aplicações na Bíblia Hebraica. Uma delas diz respeito ao livro de Provérbios:

כא מְפַנֵּק מִנֹּעַר עַבְדּוֹ; וְאַחֲרִיתוֹ, יִהְיֶה מָנוֹן.

[21].O que trata com regalia desde a infância seu servo, no fim terá um acusador. (Provérbios 29:21. Em hebraico, disponível em: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t2829.htm?92db6e4abd. Tradução nossa)

A palavra hebraica marcado acontece somente esta vez na Bíblia hebraica[64]. Foi aplicando o *Atbach* a esta palavra, encontramos סָהֵד[65] (Sahed), uma palavra de origem aramaica que significa "testemunha", de onde vem a ideia do acusador e ingrato.

No Cântico dos cânticos temos outra aplicação do método:

ח אִם־לֹא תֵדְעִי לָךְ, הַיָּפָה בַּנָּשִׁים; צְאִי־לָךְ בְּעִקְבֵי הַצֹּאן, וּרְעִי אֶת־גְּדִיֹּתַיִךְ, עַל, מִשְׁכְּנוֹת הָרֹעִים .

8. Se tu não sabes, ó mais bela das mulheres, saia nos passos do rebanho e cuida de tuas cabritas sobre as tendas dos pastores.
(Cântico dos cânticos 1:8 Texto hebraico em: https://www.mechon-mamre.org/i/t/t3001.htm. Tradução nossa).

O tratado *Ketubot 67a* do *Talmud* aponta para a dimensão oculta deste texto que se relaciona a uma leitura de conteúdo moral de preservação da dignidade:

תַּנְיָא: אָמַר רַבִּי אֶלְעָזָר בְּרַבִּי צָדוֹק: אֲרָאֶה בְּנֶחָמָה, אִם לֹא רְאִיתִיהָ שֶׁהָיְתָה מְלַקֶּטֶת שְׂעוֹרִים מִבֵּין טַלְפֵי סוּסִים בְּעַכּוֹ. קָרָאתִי עָלֶיהָ מִקְרָא זֶה: "אִם לֹא תֵדְעִי לָךְ הַיָּפָה בַּנָּשִׁים צְאִי לָךְ בְּעִקְבֵי הַצֹּאן וּרְעִי אֶת גְּדִיּוֹתַיִךְ". אַל תִּקְרֵי "גְּדִיּוֹתַיִךְ", אֶלָּא "גְּוִיּוֹתַיִךְ".

Um Tanaíta, Rabi Elazar, filho de Rabi Tzadok disse: Verei como consolação, se não a vi que estava recolhendo cevada entre os cascos dos cavalos em Acre. Anunciei para ela esta palavra bíblica: "Se tu não sabes, ó mais bela das mulheres, saia nos

[64] Palavras que só aparecem uma vez na Bíblia Hebraica são chamadas de *hapax legomenon* (do grego ἅπαξ λεγόμενον). *Hapax* significa "único" e *legomenon* significa "mencionado" ou "dito".

[65] Incorporada ao hebraico, a palavra passou a aceitar a grafia שהד.

> passos do rebanho e cuida de tuas cabritas sobre as tendas dos pastores". Não leia "tuas cabritinhas", mas sim "teus corpos". (https://www.sefaria.org/Ketubot.67a.3?lang=bi. Tradução nossa)

Há uma proposta nova de leitura do texto (*Al tikrei*) que denuncia o fato de uma mulher estar no campo, junto ao rebanho disputando os restos do pasto para sobreviver. Daí a mudança de leitura do termo que se traduz por "tuas cabritinhas", por "teus corpos". A diferença é sutil, o tanaíta troca a letra dalet da palavra pela letra waw (aqui duplicada para enfatizar seu papel consonântico e não vocálico). Esta troca acompanha o método *Atbach,* já que as duas letras permutadas ao se substituírem somam dez (dalet vale 4 e waw vale 6). O comentário reforça a piedade, o mandamento divino que prima a caridade, o sustento digno e a dignidade humana.

Considerações finais

A análise da simbologia dos números e de suas aplicações no texto bíblico revela uma pluralidade interpretativa que transcende a dimensão puramente literal ou histórica. A apreensão dessa camada mística enriquece a experiência do leitor, frequentemente limitado por amarras dogmáticas ou pelo receio de dessacralizar o texto.

A literatura rabínica, em sua dedicação a esmiuçar o sagrado contido no texto, consolidou uma hermenêutica própria. Além de atualizar as lições da *Torah* para o seu próprio tempo, a exegese rabínica ousou ultrapassar o limite do ponto final, recusando-se a encerrar a reflexão. A máxima é avançar sempre; não há barreiras ou conclusões definitivas que saciem a busca do leitor atento. Cada nova descoberta, cada cifra decifrada, transforma-se em um

convite a investigações ininterruptas, cujos ecos reverberam para além da própria existência.

Sob o olhar judaico, as letras ganham vida e assumem sua responsabilidade na arquitetura da Criação. Permitem-se transmutar, permutar, ecoar sua voz ou silenciar; encobrem-se para, em seguida, se revelarem.

Nessa travessia pelo *PaRDeS*, a exegese aprofunda-se até alcançar o domínio místico dos segredos (*Sod*). Torna-se impossível ler apenas o presente, que se esvai a cada instante. Há conexões a serem estabelecidas e cifras a serem desveladas — uma engrenagem viva e desafiadora, indispensável para que o leitor acesse novos e mais profundos níveis.

É preciso olhar para além do dedo que aponta e contemplar a lua...

Referências bibliográficas

ACÍZELO DE SOUZA, Roberto (org). *Do mito das musas à razão das letras*: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII). Chapecó: Argos, 2014.

ALONSO SCHÖKEL, Luis. *Dicionário bíblico hebraico-português*. Tradução Ivo Storniolo, José Bortolini. São Paulo: Paulus, 1997.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BEREZIN, Rifka. *Dicionário hebraico-português*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2003.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém.* Tradução de Gilberto da Silva Gorgulho, Ana Flora Anderson e Luiz José Baglio. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BLOCH, Renée. *Escritura e tradição: ensaios sobre o Midrash*. São Paulo: edições Fons Sapientiae, 2021.

BRUNS, Gerald L. Midrash e alegoria. *In*: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org.). *Guia literário da Bíblia.* Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1997. p. 687-709.

CASPER, Bernard M. *Uma introdução ao Comentário Judaico da Bíblia*. Tradução: Jacob Wolf Fuks. Rio de Janeiro: Biblos, 1964.

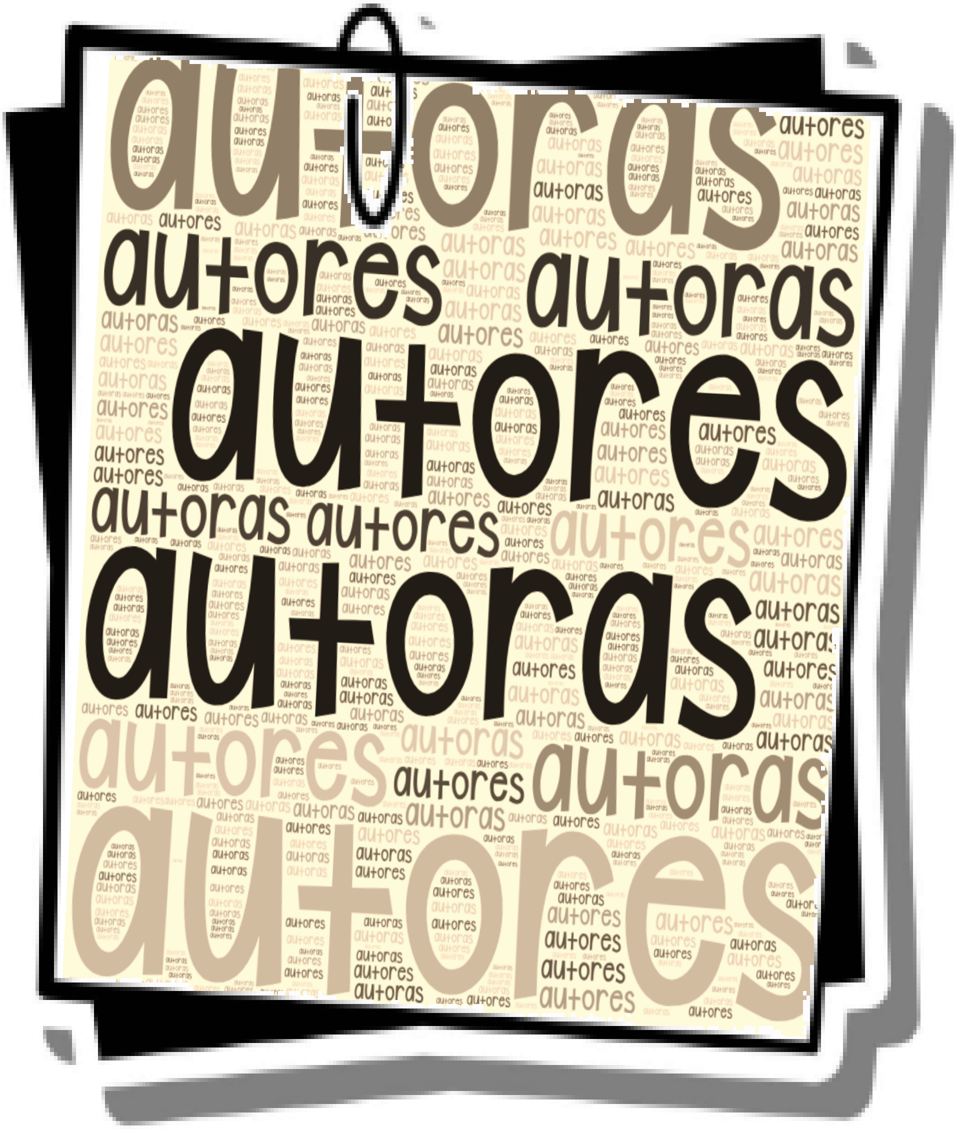
DOCKERY, David S. *Hermenêutica contemporânea à luz da igreja primitiva*. Tradução: Álvaro Hattnher. São Paulo: editora vida, 2005.

IDEL, Moshe. *Language, Torah, and Hermeneutics in Abraham Abulafia*. Translated by Jonathan Chipman. Albany: State University of New York Press, 1989.

IFRAH, Georges. *História Universal dos algarismos*: a inteligência dos homens contada pelos números e pelo cálculo. Tradução de Alberto Muñoz e Ana Beatriz Katinsky. Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

JASTROW, Marcus. *A Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature*. New York: Puttnam, 1903. p. 246.
SCHOLEM, Gershom. *Cabala e seu simbolismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
SCHOLEM, Gershom. *Cabala*. Tradução de Hinda Burlamaqui , Júlio César Castañon Guimarães e Maria Luiza White Pereira Braga. Rio de Janeiro: A. Koogan, 1989.
LE GOFF, Jacques. *Os Intelectuais na Idade Média*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 2003
GILSON, Étienne. *A Filosofia na Idade Média*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995
MARROU, Henri-Irénée. *História da Educação na Antiguidade*. Tradução de Mário Leinhauser. São Paulo: EPU/EDUSP, 1975.
PÉREZ FERNÁNDEZ, Miguel. *Introdução à literatura rabínica*: Mishna, Tosefta, Talmud e Midrash. Tradução de Alfonso Garcia. Petrópolis: Vozes, 2001.
PORTO EDITORA*. Dicionário de Latim-Português. Porto: Porto Editora, 2001.*
RAIGORODSKY, Diego. *O Talmud Babilônico e o estabelecimento da lei: uma exposição dos métodos hermenêuticos empregados pelos sábios amoraítas.* Dissertação de Mestrado. Moacyr Amâncio, orientador. São Paulo: Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em setembro de 2015
ROMANO, David. Antología del Talmud. Barcelona: José Janes, 1982. Disponível em: https://archive.org/details/antologiadeltalmud/page/n5/mode/2up Acessado em 27/07/2024.
SANTOS, Isabel Arco Verde; CARVALHO, Elisa Costa Brandão de; FLORENCIO, Francisco de Assis. *Heranças:* Grego, Hebraico e Latim. São Carlos: Pedro & João editores, 2024.
SCHOLEM, Gershon. *A Cabala e seu simbolismo*. Tradução: Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STEINSALTZ, Adin. *O Talmud essencial.* Tradução: Elias Davidovich. Rio de Janeiro: A. Koogan editora, 1989.
TREBOLLE BARRERA, Julio. *Bíblia judaica e Bíblia cristã: introdução à história da Bíblia.* Tradução: Ramiro Mincato. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Tradução: Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
ZUCK, Roy B. *A interpretação bíblica: meios de descobrir a verdade da Bíblia*. Trad. César de F. A. Bueno Vieira. São Paulo: Edições Vida Nova, 1994.


autoras
autores
autoras
autores
autoras
autoras
autores
autores
autoras
autores

ALINE FERNANDES BARBOSA



É graduada em Letras – Português / Grego pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2026).

Atualmente, é pós - graduanda em Grego Koiné pela UERJ, licencianda em Letras - Português/Grego (UERJ). É bolsista de Iniciação Científica (CNPq) na área de Língua Grega, desenvolvendo a pesquisa "Imagens do Juízo Final no Apocalipse de João e sua tradução iconográfica no ambiente ortodoxo grego", trabalho premiado com Menção Honrosa na Semana de Iniciação Científica da UERJ (SEMIC 2025). Foi bolsista do programa de verão de Língua Grega Moderna (Θ.Υ.Ε.Σ.Π.Α) da Universidade de Atenas (2026). Publicou a tradução de poemas paleocristãos na revista Το ελληνικό βλέμμα da UERJ (2025). Tem como principais áreas de interesse e atuação os estudos de Grego Clássico, Grego Koiné e Grego Moderno.

BRENDO MARCIO CARDOSO BEZERRA



É o responsável pela capa do presente livro. Tem bacharel e licenciatura em Inglês / literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com especialização em Tradução, ainda em andamento. Atua na área de Letras e ensino de inglês, com histórico como professor em cursos pré-militares e operador bilíngue, além de publicações acadêmicas e presenciais voltadas à pesquisa linguística e literária (com perfil no LinkedIn de Brendo Marcio e Instagram @brendomarcio e na sua conta artistica @Artist.me01). Atua também em revisão técnica e apoio à publicação de obras voltadas para estudos linguísticos e literários. Entre suas participações destaca-se o suporte técnico ao e-book e livro físico "Diálogos em Letras Anglo-Germânicas: Percursos Contemporâneos", publicado pela Pontes Editores. Participou como capista e também autor do livro Dickens in Brazil: a tale of two cities students voices, editado por Marcela Santos Brigida e victor Soares Lopes. Além da docência tradicional, possui vivência em funções técnicas com exigência de fluência internacional, tendo atuado como operador de monitoramento bilíngue para multinacionais do setor de energia como a TechnipFMC.

CARLOS EDUARDO DA SILVA DOS SANTOS



Carlos Eduardo Santos é doutor em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atua como conselheiro editorial da revista Principia, vinculada ao Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da UERJ. É coordenador do projeto de extensão Lectiones: ensino e difusão da língua latina por via remota, dedicado à promoção do ensino e à divulgação da língua latina por meio de recursos e atividades desenvolvidos em ambiente virtual. É também membro do Programa de Estudos e Pesquisas das Religiões (PROEPER).

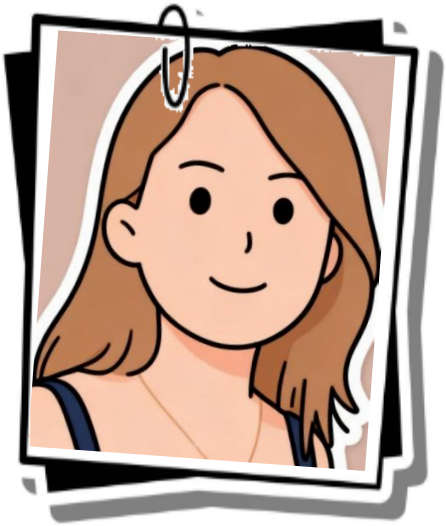
Especialista em biografia antiga, desenvolve pesquisas voltadas à literatura, à historiografia e à cultura da Antiguidade clássica, com particular interesse pela tradição biográfica greco-romana. Nesse campo, destaca-se seu interesse pela obra de Caio Suetônio Tranquilo, especialmente De Vita Caesarum (A Vida dos Doze Césares), conjunto de biografias dedicado a figuras centrais do poder romano. Sua atuação articula a pesquisa acadêmica, o ensino das línguas clássicas e a difusão do conhecimento sobre a Antiguidade, contribuindo para a valorização dos estudos clássicos no âmbito universitário e para sua aproximação com um público mais amplo.

CARLOS EDUARDO SCHMITT



Possui Bacharelado em Filosofia pelo Pontifício Ateneu Regina Apostolorum, em Roma (2013), com período de intercâmbio em campus da mesma instituição, em Thornwood, Estados Unidos (2011–2012). O diploma foi posteriormente revalidado pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015). Na área de Letras, é Bacharel em Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2021). Ingressou, em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, onde defendeu 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 pela Universidade de São Paulo (2023), com tese centrada na *Psychomachia*, de Prudêncio, analisada sob a perspectiva de uma estratégia de legitimação literária do cristianismo na Antiguidade Tardia. 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 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 UERJ.

CLARISSE FERREIRA DA SILVA



É professora do setor de Hebraico da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É graduada em História pela Universidade de São Paulo (1998). Iniciou sua pós-graduação em 2000, com mestrado sobre os Manuscritos do Mar Morto, mais especificamente sobre o *Pesher Habacuc*. Entre 2005 e 2006, realizou estágio de doutorado-sanduíche na Universidade Hebraica de Jerusalém, com bolsa da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Sua trajetória de pós-graduação foi realizada com bolsas da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), que também financiou a publicação de seus três livros pela Editora Humanitas.

A dissertação de mestrado foi publicada em 2010. O doutorado, intitulado *O Novo Templo e a Aliança Sacerdotal da Comunidade de Qumran*, foi defendido em 2009 e publicado em 2013. O pós-doutorado, intitulado *O Caminho para o Deserto: Origem e Formação da Comunidade de Qumran através da Análise do Documento de Damasco e do Rolo das Regras*, foi publicado em 2016.

Entre 2014 e 2018, coordenou um projeto de tradução comentada dos Manuscritos do Mar Morto, desenvolvido em parceria com os professores Nachman Falbel e Reginaldo Gomes de Araújo, da Universidade de São Paulo, graças ao Auxílio Jovem Pesquisador concedido pela FAPESP.

ELISA COSTA BRANDÃO DE CARVALHO



É Professora Adjunta do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da Uerj, ministrando Língua e Literatura Grega Clássica, na Graduação. Possui Graduação em Português - Grego (1993) , Mestrado (1998, com a dissertação As Estações do Ano como Fator de Influência no Romance Pastorais - Dáfnis e Cloé) e Doutorado em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, (2015), com a tese intitulada: Os Efésios: A Odisseia de Habrócomes e Antia pelo Mediterrâneo Oriental; Tem aperfeiçoamento em Língua Grega Moderna pela University Of Athens (2000). Atualmente, também integra o corpo docente do programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Desenvolve pesquisa centrada no Período Helenístico e Romance Grego Antigo. Além da docência, participa do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional, A orientação de bolsistas de monitoria e iniciação científica fazem parte da sua vida acadêmica. A pesquisa é, seguramente, 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. A administração também faz parte vida acadêmica. Atualmente 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 PUC-Rj. É professora adjunta do Setor de Japonês do Instituto de Letras da Uerj, coordenadora do setor de japonês e coordenadora da disciplina de Língua Chinesa. Atualmente é presidente da Brasil Kyudô Kai, a entidade que representa a prática e a regulação do Kyudô no Brasil, sendo 4Dan.

FELIPE CHAVES GONÇALVES PINTO



É professor do Departamento de Letras Clássicas e Orientais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É doutor pela Universidade de Tsukuba, Japão, com pesquisa no campo da Teoria Literária com foco comparativo na investigação da representação do sujeito pobre em obras literárias do Brasil e do Japão. Possui também um mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo, com pesquisa em Teoria Literária, focada na obra carcerária de Kan'no Sugako, Kaneko Fumiko e Wada Kyûtarô; e outro mestrado em Estudos Internacionais e Avançados do Japão, pela Universidade de Tsukuba, eme Literatura Comparada, focada na obra de Augusto dos Anjos e Ishikawa Takuboku. É bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa no campo da Literatura Japonesa, focada nas possibilidades revolucionárias presentes na obra de Ishikawa Takuboku. Foi bolsista do programa de aperfeiçoamento em Língua e Cultura Japonesa pelo Ministério de Educação, Cultura, Esporte, Ciência e Tecnologia do Japão na Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio, com pesquisa sobre o movimento anarquista japonês e suas intersecções culturais. Atuou profissionalmente como professor de português e literatura em língua portuguesa no Ensino Básico e professor de japonês, intérprete e tradutor em diversos setores, além de ter colaborado com a Prefeitura de Tsukuba (Ibaraki, Japão) na divulgação e promoção da cultura brasileira e do Brasil em escolas e Centros Comunitários de Intercâmbio do país.

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



Graduada em Letras (Português/Hebraico) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica pela Universidade de São Paulo, 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 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 e Língua Latina pela Uerj. 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; Liturgia e Arte da UERJ, com ênfase na arte e religiosidade. e Poéticas de cria que trabalha com manifestações artísticas marginais. Foi contemplada com a Bolsa Vivências do Depext/Uerj, com o projeto *O corpo ressignificado: expressões artísticas de fé e suas manifestações públicas e culturais*, ligado ao Projeto de extensão Liturgia e Arte. Orienta alunos bolsistas dos projetos de extensão e desenvolve diversas atividades e eventos na área de letras, a partir destes projetos. É coordenadora do Setor de Hebraico e do Curso de Hebraico, além de Chefe do Departamento de Línguas Clássicas e Orientais (Leco) da Uerj. Nos últimos anos tem participado da organização de livros e eventos e publicado diversos artigos. Transcreve partituras como prestação de serviços também a partir do Projeto Liturgia e Arte. Trabalhou por quase 10 anos na Universidade Estácio de Sá com Português Jurídico.

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 (UERJ). É graduada em Letras, tendo licenciatura com habilitação em Português pela Universidade Federal de Alfenas (Unifal-MG) e bacharelado em Tradução com habilitação em Latim pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Também é mestra e doutora em Estudos Literários, sendo o mestrado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Campus Araraquara (Unesp/FCLAr), e o doutorado pela UFJF. Coordenadora do projeto de extensão "'Tá' em latim... tem em português: por um catálogo de traduções latim-português" (https://catalogolatimportugues.com/), editora-chefe da revista "Principia" (e-ISSN 2358-7326; ISSN: 1415-6881) e parte do corpo editorial da "Classica" (e-ISSN 2176-6436). É membro dos grupos de pesquisa CirceA - Círculo de Estudos da Antiguidade (UFJF) e LIMES - Fronteiras interdisciplinares da Antiguidade e suas representações (UFES).

LUCIENE DE LIMA OLIVEIRA



Possui Graduação em Teologia pelo Seminário Teológico Betel (STB), Graduação em Letras (Português-Grego) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestrado e Doutorado em Letras (Letras Clássicas) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (PPGLC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente, é Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, lecionando aulas tanto na graduação quanto na pós-graduação. Além das aulas, gerencia algumas coordenações, tais como: Coordenadora do Setor de Grego, Coordenadora do Curso de Grego, Coordenadora de duas pós-graduações (lato sensu): Grego Koiné: o Dialeto do Novo Testamento e Mitologia Grega: Essência e Reverberações. É docente Colaborador do PPGLC da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Parecerista Ad Hoc de Periódicos Científicos / Acadêmicos de IES. Membro de Comitês e Comissões Avaliadoras de IES. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras Clássicas, atuando, principalmente, nos seguintes temas: Novo Testamento Grego e LXX, Retórica Clássica, Estudos de Tradução, Gramática Grega, Grego koiné e Clássico.

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.

NÍVEA OURA MARTINS



Possui bacharelado em Letras Português-Japonês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Especialização em Literatura Infantil e Juvenil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestrado em Literatura Japonesa pela Universidade de São Paulo(USP) e Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Participou da formação Long-Term Training Program For Foreign Teacher, da Japan Foundation Japanese-Language Institute, Urawa – Japão. Faz parte do Grupo de Pesquisa Pensamento Japonês: princípios e desdobramentos, sendo integrante do "Núcleo Concepções estéticas da visão da natureza japonesa". Possui experiência com ensino de língua japonesa no Instituto Cultural Brasil – Japão, Escola Modelo de Língua Japonesa do Rio de Janeiro, foi professora substituta do Setor de Japonês da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, atualmente, é professora do Setor de japonês no Departamento de Letras Clássicas e Orientais da UERJ. Seus temas de pesquisa atuais são poesia haikai na contemporaneidade, haiku japonês e haikai em língua portuguesa.

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). Integra o corpo docente da Pós-graduação Lato Sensu em Língua Latina e, atualmente também coordena o setor de latim.

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):
Marcos Junqueira do Lago

Pró-reitoria de Planejamento e Gestão – PR6
Rodrigo Pessoa de Andrade Carvalho

Diretor do Centro de Educação e Humanidades
Roberto Rodriguez Dória

Direção do Instituto de Letras
Janaína Cardoso e
Patrícia Helena da Silva Costa

Chefia do Departamento de Letras Clássicas e Orientais
Isabel Arco Verde Santos e
Elisa Costa 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



A Esfinge é o símbolo de tudo o que nos paralisa — seja um dilema filosófico, seja uma crise existencial. Diante dela, não há espaço para a passividade: ignorar a dúvida ou abrir mão do pensamento crítico é o caminho mais rápido para sermos engolidos pela alienação e pelo dogma.

Esta obra reúne ensaios que buscam caminhos para decifrar essas barreiras, entendendo o saber como uma ferramenta de sobrevivência e libertação, tanto individual quanto coletiva.

Quando aprendemos a ler os códigos da realidade, da cultura e da nossa própria mente, o medo do incerto perde a força.

O monstro só parece invencível enquanto não o compreendemos.

Pedro & João Editores
pedroejoaoeditores.com.br

ISBN 978-65-265-3374-1