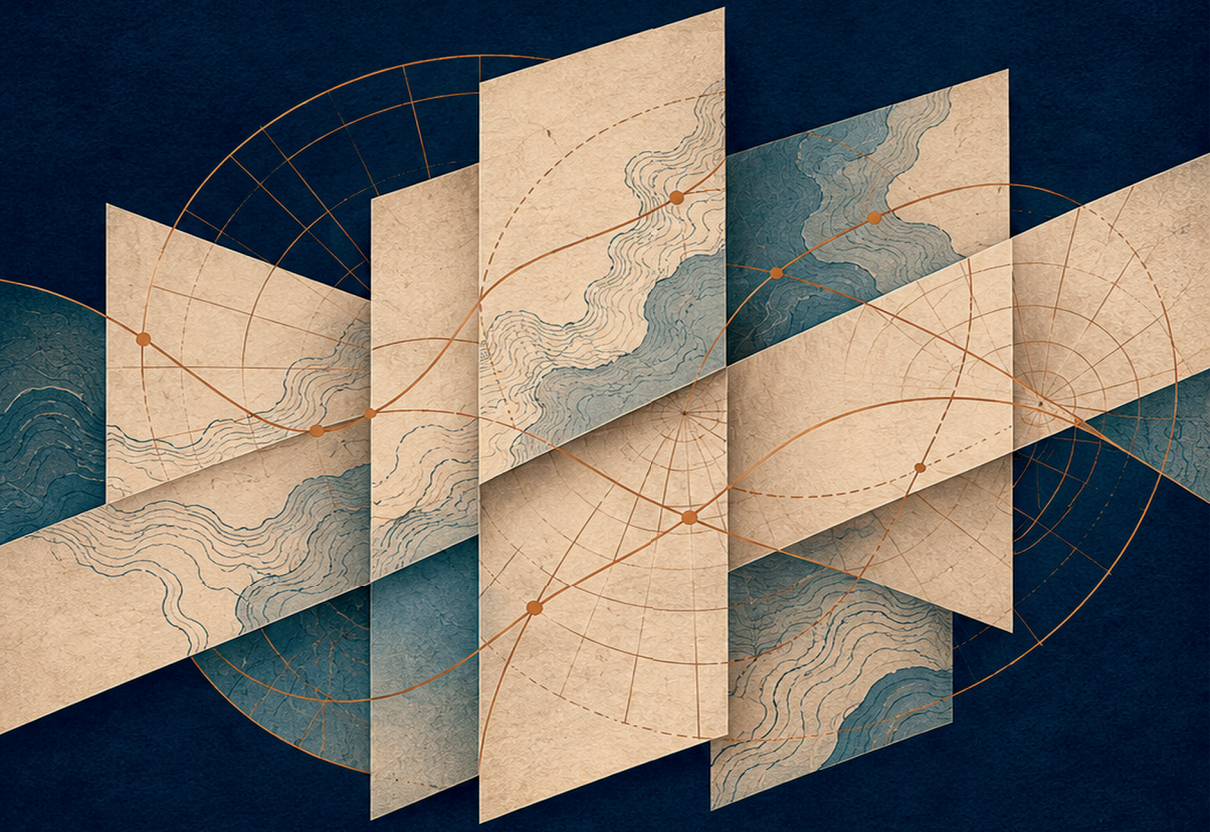
Wiliam Alves Biserra
Cacio José Ferreira
Dirce Maria da Silva
(Organizadores)

CARTOGRAFIAS DO UNIVERSAL

LEITURAS E TRAVESSIAS EM LITERATURA COMPARADA



EDITORA
SCHREIBEN

Wiliam Alves Biserra
Cacio José Ferreira
Dirce Maria da Silva
(Organizadores)

CARTOGRAFIAS DO UNIVERSAL:

LEITURAS E TRAVESSIAS EM LITERATURA COMPARADA

EDITORA
SCHREIBEN

2026

© Dos Organizadores – 2026
Editoração e capa: Schreiben
Diagramação: Luiz Gustavo Bourscheid Luft
Imagem da capa: Inteligência Artificial (OpenAI/DALL·E), com direção editorial
Revisão: os autores
Livro publicado em: 13/11/2026
Termo de publicação: P1012026

Conselho Editorial (Editora Schreiben):
Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)
Dr. Airton Spies (EPAGRI)
Dra. Ana Carolina Martins da Silva (UERGS)
Dr. Cleber Duarte Coelho (UFSC)
Dr. Daniel Marcelo Loponte (CONICET – Argentina)
Dr. Douglas Orestes Franzen (UCEFF)
Dr. Eduardo Ramón Palermo López (MPR – Uruguai)
Dr. Fábio Antônio Gabriel (SEED/PR)
Dra. Geuciane Felipe Guerim Fernandes (UENP)
Dra. Ivânia Campigotto Aquino (UPF)
Dr. João Carlos Tedesco (UPF)
Dr. Joel Cardoso da Silva (UFPA)
Dr. José Antonio Ribeiro de Moura (FEEVALE)
Dr. Klebson Souza Santos (UEFS)
Dr. Leandro Hahn (UNIARP)
Dr. Leandro Mayer (SED-SC)
Dra. Marcela Mary José da Silva (UFRB)
Dra. Marciane Kessler (URI)
Dr. Marcos Pereira dos Santos (FAQ)
Dra. Natércia de Andrade Lopes Neta (UNEAL)
Dr. Odair Neitzel (UFFS)
Dr. Wanilton Dudek (UNESPAR)

Esta obra é uma produção independente. A exatidão das informações, opiniões e conceitos emitidos, bem como da procedência e da apresentação das tabelas, quadros, mapas, fotografias e referências é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

Editora Schreiben
Linha Cordilheira - SC-163
89896-000 Itapiranga/SC
Tel: (49) 3678 7254
editoraschreiben@gmail.com
www.editoraschreiben.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C327 Cartografias do universal : leituras e travessias em literatura comparada / organização de Wiliam Alves Biserra, Cacio José Ferreira, Dirce Maria da Silva. – Itapiranga : Schreiben, 2026.
298 p. : il. ; e-book.
Inclui bibliografia e índice remissivo
E-book no formato PDF.
ISBN: 978-65-5440-802-8
DOI: 10.29327/5990649
1. Literatura comparada. 2. Literatura – Estudos e crítica. 3. Literatura universal. I. Biserra, Wiliam Alves. II. Ferreira, Cacio José. III. Silva, Dirce Maria da. IV. Título.
CDD 809

Bibliotecária responsável Juliane Steffen CRB14/1736

LISTA ALFABÉTICA DOS AUTORES DO LIVRO

Ana Paula de Lima Santos
Lattes: https://lattes.cnpq.br/4949002948616556

Antônio Pereira Rabelo
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5904949107690047

Aylla Bethania Fernandes Cruz
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0479756699130783

Cacio José Ferreira
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1928500395861445

Cynthia Almeida de Souza
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2334534284245867

Dirce Maria da Silva
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7836053563578154

Evellyn Caroliny de Jesus
Lattes: https://lattes.cnpq.br/5461152099651266

Humberto Paulo da Cunha da Silva
Lattes: https://lattes.cnpq.br/8047851511538714

Jaqueline Alves dos Santos
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6067661002456713

Jefferson Sousa Oliveira
Lattes: https://lattes.cnpq.br/3038165404342249

José Bete Junio Ferreira dos Santos
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6603964754206664

Júlia Iracy Franklin Moura
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6432574906263458

Julia Oliveira Pereira Pazzetto
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5198612761635866

Luciana Alcântara de Medeiros Araújo
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0361661709261239

Luís Antônio dos Santos Caetano
Lattes: https://lattes.cnpq.br/3024352497548895

Luiz Antonio Inácio da Silva
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9932778335162061

Nathalia Soares Mendes
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4361224434818468

Wiliam Alves Biserra
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4449251240105403

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....9
Prof. Dr. Cacio José Ferreira

Eixo I
CARTOGRAFIAS DAS RESSONÂNCIAS DO HUMANO:
Tradição, reinvenção e permanência da experiência

Capítulo 1
HARUKI MURAKAMI: A ESCRITURA DA LITERATURA JAPONESA NO HORIZONTE DO CONTEMPORÂNEO.....14
Cacio José Ferreira

Capítulo 2
ELE É A LEI! JUIZ DREDD: MANDRÓIDE - ENTRE A GARANTIA DA ORDEM E A VIOLAÇÃO DA CARTA MUNDIAL PELO DIREITO À CIDADE.....28
Jefferson Sousa Oliveira | Wiliam Alves Biserra

Capítulo 3
JÓ-ZOÉ GUIRIGÓ.....49
Antônio Pereira Rabelo | Eliana Rigotto Lazzarini

Capítulo 4
ENTRE A ESSÊNCIA E A APARÊNCIA: UMA ANÁLISE DO DILETANTISMO NO CONTO *O POMO DE OURO DO ETERNO DESEJO*, DE MILAN KUNDERA.....71
Luiz Antonio Inácio da Silva

Eixo II
CARTOGRAFIAS DA EXPERIÊNCIA HUMANA:
Existência, desejo, linguagem e condição humana

Capítulo 5
O LIXO E A METÁFORA DO DESCARTE:
UMA ARQUEOLOGIA LITERÁRIA.....84
Cynthia Almeida de Souza

Capítulo 6
INTERFACES ENTRE O LIRISMO SHAKESPEARIANO
E A POÉTICA DE TAYLOR SWIFT:
THE FATE OF TEMPORALITIES THROUGH POETRY.....93
Julia Oliveira Pereira Pazzetto

Capítulo 7
OUTRAS VOZES, NOVAS PERSPECTIVAS: TENDÊNCIAS NA
LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA EM
O AVESSO DA PELE DE JEFERSON TENÓRIO.....110
Evellyn Caroliny de Jesus

Capítulo 8
DO JARDIM FECHADO À VOZ DO AMADO: METÁFORA, DESEJO
E TRANSCENDÊNCIA NO *CÂNTICO DOS CÂNTICOS*
E NA LITERATURA UNIVERSAL.....131
Marcos Paulo Ferreira da Silva

Capítulo 9
A BREVIDADE DA VIDA
E A FINITUDE DO EU EM SÊNECA E UNAMUNO.....143
Aylla Bethania Fernandes Cruz

Eixo III
CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA E DA REINVENÇÃO:
Mitos, símbolos e reescritas culturais

Capítulo 10
FUNDADORAS SILENCIADAS:
DIDO E A RAINHA DE SABÁ ENTRE MITO E PODER.....156
Nathalia Soares Mendes

Capítulo 11
VISÕES DA FLORESTA: PERSPECTIVAS DA FLORESTA AMAZÔNICA
EM *A SELVA* E *VIAGEM PELO BRASIL*.....176
Ana Paula de Lima Santos

Capítulo 12
O SILÊNCIO COMO EXÍLIO: BABEL E A PERDA DA PALAVRA
EM CLARICE LISPECTOR E SVETLANA ALEKSIEVITCH.....186
Jaqueline Alves dos Santos

Capítulo 13
O FUTURO CERTO DE UM PASSADO CONHECIDO:
A EXPERIÊNCIA DO TEMPO QUALITATIVO E RECEPÇÃO
LITERÁRIA NA PENÍNSULA IBÉRICA SEISCENTISTA.....199
Luís Antônio dos Santos Caetano

Capítulo 14
O SERTÃO COMO PALIMPSESTO: REESCRITA DE
MITOS UNIVERSAIS NA LITERATURA BRASILEIRA.....218
Humberto Cunha

Eixo IV
CARTOGRAFIAS DAS TRAVESSIAS:
Fronteiras culturais e diálogos do universal

Capítulo 15
LORCA E LAMPIÃO: A HOMOPOÉTICA COMO FRONTEIRA
ENTRE BRASIL E ESPANHA.....228
José Bete Junio Ferreira dos Santos

Capítulo 16
MÍMESIS E TRAGÉDIA GREGA:
USOS E PERCURSOS DA PALAVRA NA ANTIGUIDADE.....240
Júlia Iracy Franklin Moura

Capítulo 17
GUARDIÕES DO SUBMUNDO: O MITO DO CÃO INFERNAL
E SUA DIMENSÃO TRANSCULTURAL.....250
P. H. Affonso de Paula

Capítulo 18
SANTO AGOSTINHO ENTRE DOIS MUNDOS:
LITERATURA E HISTÓRIA NO FIM DO IMPÉRIO ROMANO.....271
Luciana Alcântara de Medeiros

POSFÁCIO.....287
Dirce Maria da Silva

COMISSÃO ORGANIZADORA.....289

ÍNDICE REMISSIVO.....291

PREFÁCIO

ITINERÁRIOS DO SENTIDO NA ESCRITA DO MUNDO

Pensar o universal na literatura implica reconhecer que certas experiências, ainda que inscritas em circunstâncias históricas extremas, encontram formas de expressão que atravessam culturas e tempos. Em *Abandonar o gato*[1] (2022), Haruki Murakami rememora o pai que, em meio à guerra, enviava haicais pelo correio, fragmentos mínimos que condensavam, simultaneamente, a contemplação da paisagem e a crueza do conflito: "Pássaros migrando / Ah, para onde voam? / para a minha terra" e "Soldado, mas ainda / monge, de mãos postas / diante da lua" (Murakami, 2022, p. 46). Esses poemas, por exemplo, registram a experiência individual e evidenciam a capacidade da linguagem de capturar o instante e, nele, inscrever o conflito fundamental entre pertencimento e deslocamento, violência e silêncio, finitude e transcendência. É a partir dessa condensação, em que o singular se abre ao compartilhável, que se pode compreender o gesto desta coletânea: reunir textos que, ao longo de milênios, do Egito antigo às narrativas contemporâneas, fazem ressoar, sob formas distintas, aquilo que permanece inquietantemente comum. Nesse horizonte, a leitura comparada busca apreender como a experiência humana, em sua pluralidade, se rearticula em estruturas sensíveis de repetição, variação e reinvenção, constituindo o que se pode denominar de ressonâncias do humano.

A noção de universal, no âmbito da literatura, não deve ser confundida com essência estática ou com conjunto fixo de valores supostamente compartilhados por toda a humanidade. Antes, é a operação dinâmica que se constrói na dialética entre o particular e o geral. Aristóteles, na *Poética*, já indicava que a literatura se distingue da história por tematizar "do que poderia acontecer", isto é, do que é possível segundo a verossimilhança ou a necessidade. O universal, nesse sentido, é o que se reconhece como estrutura recorrente da experiência, ou seja, a dor diante da perda, o desejo de justiça, o conflito entre dever e vontade, a consciência da finitude.

Nessa perspectiva, Erich Auerbach[2], ao analisar a representação da realidade na literatura ocidental, evidencia que o universal ultrapassa a

1 *Título original: Neko o suteru: Chichioya ni tsuite kataru toki (2020).*

2 *Em Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.*

abstração, tornando-se efeito de concretude. Cada texto, ao se enraizar em um contexto específico, apresenta, paradoxalmente, dimensões que transcendem esse mesmo contexto. A literatura torna visível a totalidade humana que só pode ser apreendida, em consonância com as ideias de Auerbach, por meio da diversidade das formas. Essa perspectiva permite compreender por que textos provenientes de tradições tão distintas podem dialogar entre si, não por compartilharem conteúdos semelhantes, mas por mobilizarem questões que atravessam a condição humana.

No relato egípcio de Setne Khamwas e Naneferkaptah, por exemplo, a busca pelo saber é apresentado como impulso fundamental e como risco. A sabedoria, longe de ser acúmulo de conhecimento, exige discernimento e limite. Esse princípio é reiterado na tradição mesopotâmica, em *Enmerkar e o senhor de Aratta*. O sábio escuta em silêncio. A universalidade aqui reside no tema da sabedoria e na forma como ela é concebida, destacando o exercício ético entrelaçado pela consciência da própria insuficiência.

Esse mesmo conflito adquire densidade existencial no *Livro de Jó*, em que o sofrimento do justo desafia qualquer lógica de retribuição. A experiência de Jó é profundamente humana ao pontuar o confronto com o inexplicável. Já na tragédia grega, esse confronto assume forma dramática. *Antígona*, de Sófocles, encena a colisão entre a lei da cidade e a lei interior, entre o poder instituído e a fidelidade a um princípio ético. A figura de Antígona é universal por dramatizar o enfretamento que permanece irresolvido, ou seja, até que ponto o indivíduo pode, ou deve, resistir à ordem estabelecida? Essa questão atravessa séculos e reaparece, sob outras formas, na tradição romana, como em Sêneca, cuja reflexão sobre a brevidade da vida desloca o problema para o tempo, pois viver não é acumular duração, mas atribuir sentido à existência.

A literatura hindu e budista amplia esse horizonte ao introduzir a ética do desapego. No *Bhagavad Gita*, o agir sem apego aos resultados configura a forma de liberdade, enquanto o *Dhammapada* sugere que o ódio nunca cessou com o ódio, mas pelo amor somente pode ser curado. Esses textos, embora inscritos em tradições específicas, articulam a compreensão do humano que se projeta para além de seus contextos. Northrop Frye, ao tratar dos arquétipos literários, sugere que a recorrência de certas estruturas narrativas e simbólicas indica a existência de um sistema compartilhado de formas. O universal, nesse sentido, manifesta-se tanto nos temas quanto nas formas que os organizam.

Na tradição chinesa, Mengzi e Zhuangzi introduzem a dimensão filosófica que complexifica a própria ideia de realidade. O célebre episódio do sonho da borboleta não apenas questiona a distinção entre sonho e vigília, mas desestabiliza a noção de identidade. O universal aqui é a inquietação *o que*

significa ser? Essa pergunta ressoa em diferentes épocas e culturas, evidenciando a literatura como espaço de problematização do real.

A literatura árabe, por sua vez, articula linguagem, espiritualidade e comunidade. As suras do Alcorão e os *Hadiths* configuram espaço em que a palavra é simultaneamente desvendamento e orientação ética. A invocação de Allah, o misericordioso, o misericordiador, inscreve o discurso em um horizonte de transcendência, enquanto as narrativas da tradição árabe evidenciam a circulação de histórias como maneira de preservação cultural. O universal, nesse contexto, emerge da relação entre o humano e o divino, entre a palavra e o mundo.

Nas literaturas da Índia clássica, da China medieval e do Japão, observa-se a intensificação da relação entre estética e experiência. Em *Sakuntala*, de Kalidasa, o amor é atravessado pela memória e pelo esquecimento, configurando a poética da ausência. A poesia da dinastia Tang, especialmente em Li Bai, captura o instante com precisão imagética, antecipando a estética do haicai. No *Tosa Nikki*, a viagem se torna experiência de travessia vulnerável, em que o humano se relaciona com o divino e com a natureza. A linguagem, nesse contexto, produz a forma de atenção ao mundo.

A literatura africana antiga reafirma a centralidade da oralidade e da memória coletiva. A epopeia de *Sundiata* e a narrativa de *Mwindo* ressaltam a construção do herói como expressão da comunidade pois, nas culturas africanas, a transmissão do saber está ligada à presença do outro, à escuta, à continuidade da palavra. O universal, aqui, se manifesta como experiência compartilhada, como memória viva.

Na tradição bizantina, a interioridade se torna caminho de conhecimento. A Filocalia e o hesicasmo articulam a prática espiritual baseada na repetição e na concentração, em que a linguagem se aproxima do silêncio. Já nas literaturas pré-colombianas, como o manuscrito de *Huarochirí* e o *Nican Mopohua*, o mundo é concebido como a rede de relações entre humanos, animais e forças naturais. A afirmação de que os animais são "nossos irmãos" desloca a centralidade do humano e propõe a ética da coexistência.

Ao avançar para a modernidade e a contemporaneidade, o percurso debatido na disciplina Literatura Universal é reconfigurado sem entrelaçar o passado. Em *O mundo de ontem*, Stefan Zweig registra a experiência da perda de um mundo, enquanto Viktor Frankl, em *Em busca de sentido*, destaca a necessidade de encontrar significado mesmo nas condições mais extremas, sintetizando a consciência histórica assinalada pela violência e pela urgência ética.

Na literatura contemporânea, a fragmentação da identidade e a instabilidade do real se tornam temas centrais. Em Salman Rushdie, a linguagem se torna espaço de conflito e reinvenção. Em Haruki Murakami, o desaparecimento do

elefante é a metáfora da dissolução das certezas. Em *Pachinko*, de Min Jin Lee, e em *Querida Konbini*, de Sayaka Murata, a questão do pertencimento apresenta o embate entre indivíduo e sociedade. A ideia de que o normal é apenas questão numérica evidencia a dimensão histórica e cultural das normas.

Diante desse percurso, o universal na literatura pode ser compreendido a partir de algumas características fundamentais, a saber: a recorrência de temas que atravessam culturas; a presença de estruturas narrativas e simbólicas compartilhadas; a capacidade de uma obra de ser traduzida e reinterpretada em diferentes contextos; a abertura interpretativa que impede a fixação de um único sentido; e o conflito entre o particular e o geral. O universal, portanto, é um efeito de circulação e recepção da escritura.

Nessa perspectiva, ***Cartografias do Universal: Leituras e Travessias em Literatura Comparada*** afirma-se como proposta crítica que compreende a literatura como espaço de deslocamento e travessia. Ao articular textos provenientes de distintas tradições, temporalidades e formas estéticas, a obra explicita a complexidade das relações que constituem o humano. Ler, nesse horizonte, implica mover-se em direção ao outro para instaurar a possibilidade do encontro. O universal, assim, passa a configurar-se como horizonte em permanente construção, aberto aos conflitos e às reinvenções que emergem do diálogo entre culturas.

Nesse campo de ressonâncias, a coletânea interroga a experiência humana a partir de diversos eixos temáticos que atravessam a tradição e a contemporaneidade. A reflexão sobre a finitude e o sentido da existência estrutura leituras como a aproximação entre Sêneca e Unamuno e a análise de Santo Agostinho no contexto do fim do Império Romano. Ao mesmo tempo, a obra problematiza as tensões entre essência e aparência em Milan Kundera e revisita figuras fundadoras, como *Dido* e a *Rainha de Sabá*, sob o prisma do silenciamento e do poder. A tradição bíblica é reinscrita, de Jó a Cristo, evidenciando o divino que se aproxima da experiência humana, enquanto a floresta amazônica e a metáfora do descarte ampliam o debate para dimensões simbólicas e políticas. Em diálogo com essas matrizes, emergem ainda perspectivas contemporâneas, como em *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, e na escrita de Haruki Murakami, bem como reflexões sobre o silêncio, o mito, a lei e o tempo, que atravessam autores, geografias e linguagens diversas.

Desse modo, a coletânea estrutura-se como tecido crítico denso, no qual a literatura, ao cruzar fronteiras históricas e culturais, apresenta-se como espaço de reinvenção do humano.

Prof. Dr. Cacio José Ferreira

Professor Adjunto IV da Universidade de Brasília (UnB).

EIXO I

CARTOGRAFIAS DAS RESSONÂNCIAS DO HUMANO:

Tradição, reinvenção e permanência da experiência

– Capítulo 1 –

HARUKI MURAKAMI: A ESCRITURA DA LITERATURA JAPONESA NO HORIZONTE DO CONTEMPORÂNEO

Haruki Murakami: Japanese Literary Writing in the Horizon of Contemporaneity

Cacio José Ferreira[1]

RESUMO

O artigo analisa a obra de Haruki Murakami no contexto da literatura japonesa contemporânea, investigando de que modo a escritura articula elementos da tradição literária japonesa com procedimentos estéticos característicos da contemporaneidade global. Parte-se da compreensão de que a literatura japonesa recente se desenvolve em um cenário assinalado por transformações sociais, urbanização acelerada e intensificação dos fluxos culturais globais, fatores que impactam as formas de representação do sujeito e do espaço. Nesse contexto, a obra de Murakami apresenta-se marcada pela tensão entre continuidade e ruptura: se, por um lado, dialoga com a tradição ao valorizar a interioridade, o silêncio e a impermanência, por outro incorpora referências da cultura pop, ambientes urbanos desterritorializados e narrativas atravessadas pelo (neo) fantástico. A análise evidencia que seus personagens, frequentemente solitários e deslocados, funcionam como metáforas das inquietações do Japão pós-moderno, destacado pela fragilização dos vínculos sociais e pela experiência do vazio existencial. Ao articular tradição e inovação estética, a escritura murakamiana constrói a representação simbólica do Japão contemporâneo e se projeta como espaço de reflexão sobre as condições do sujeito na modernidade tardia.

Palavras-chave: Literatura japonesa contemporânea. Haruki Murakami. Pós-modernidade. Identidade. Narrativa contemporânea.

1 Poeta, psicólogo e professor do Instituto de Letras (IL) da Universidade de Brasília (UnB). É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Poslit), do Programa de pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM) e do Programa de pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PPGLB/UFMA). Lattes: http://lattes.cnpq.br/1928500395861445. E-mail: cacio.ferreira@unb.br.

ABSTRACT

This article analyzes the work of Haruki Murakami within the context of contemporary Japanese literature, examining how his writing articulates elements of the Japanese literary tradition with aesthetic procedures characteristic of global contemporaneity. It is based on the understanding that recent Japanese literature has developed in a scenario marked by social transformations, rapid urbanization, and the intensification of global cultural flows, factors that deeply affect the representation of subjectivity and space. In this context, Murakami's work is characterized by a tension between continuity and rupture: while it engages with tradition through the emphasis on interiority, silence, and impermanence, it also incorporates references from pop culture, deterritorialized urban environments, and narratives permeated by the neo-fantastic. The analysis demonstrates that his characters, often solitary and displaced, function as metaphors for the anxieties of postmodern Japan, marked by the weakening of social bonds and the experience of existential emptiness. By articulating tradition and aesthetic innovation, Murakami's writing constructs a symbolic representation of contemporary Japan and emerges as a literary space for reflecting on the condition of the subject in late modernity.

Keywords: Contemporary Japanese literature. Haruki Murakami. Postmodernity. Identity. Contemporary narrative.

INTRODUÇÃO

A literatura japonesa contemporânea constitui um campo de articulações entre permanência e transformação, nas quais se entrecruzam heranças estéticas consolidadas, como a valorização do silêncio, da interioridade, da sugestão e da impermanência, e novas formas de expressão literária surgidas em resposta às mudanças históricas, sociais e culturais que atravessaram o Japão ao longo do século XX e início do XXI. Entre essas transformações, destacam-se o acelerado processo de modernização do pós-guerra, a intensificação da urbanização, a consolidação do capitalismo tardio, a redefinição das estruturas familiares e a ampliação dos fluxos culturais globais. Tais fatores impactaram decisivamente a produção literária, deslocando temas recorrentes, reconfigurando formas narrativas e alterando os modos de representação do sujeito. Nesse contexto, a literatura deixa de se orientar exclusivamente por grandes narrativas nacionais, por projetos identitários homogêneos ou por modelos estéticos estabilizados, passando a privilegiar experiências fragmentadas e subjetivas, frequentemente atravessadas por sentimentos de solidão, estranhamento, descontinuidade e crise de pertencimento por meio do mergulho no inconsciente.

É nesse cenário diverso e instável que se insere a obra de Haruki Murakami, um dos autores japoneses mais lidos, traduzidos e debatidos da contemporaneidade. Desde sua estreia, em 1979, com *Ouça a canção do vento*, Haruki Murakami passou a ocupar um lugar singular no campo literário japonês, seja pela projeção internacional que a obra rapidamente alcançou, seja pelas opções estéticas que passaram a distinguir sua escrita no cenário contemporâneo. Traduzido em dezenas de idiomas e amplamente difundido fora do Japão, o escritor tornou-se uma espécie de mediador cultural entre a literatura japonesa e o público global, condição que contribuiu para a consagração internacional, mas que também motivou críticas recorrentes acerca da relação com a tradição literária nacional. A escrita, permeada por referências explícitas à cultura *pop* e ao universo cultural ocidental, como o jazz de Miles Davis e Thelonious Monk, o rock dos Beatles e dos Rolling Stones, o cinema hollywoodiano e a literatura de autores como Franz Kafka, Raymond Chandler e F. Scott Fitzgerald, desloca expectativas cristalizadas sobre o que tradicionalmente se compreende como "literatura japonesa".

A presença dessas referências culturais, aliada à linguagem narrativa fluida, de sintaxe aparentemente simples, mas estruturalmente labiríntica, faz com que Murakami seja, por vezes, percebido como autor afastado dos modelos canônicos da literatura japonesa moderna, historicamente associados à escrita mais contida, simbólica e fortemente vinculada a códigos culturais específicos. No entanto, tal leitura tende a obscurecer os modos mais sutis pelos quais sua obra dialoga com a tradição literária do Japão. Esse diálogo manifesta-se, por exemplo, na valorização da interioridade, na atenção ao silêncio e à melancolia, na recorrência de atmosferas rarefeitas e na exploração da experiência subjetiva do tempo. Além disso, seus personagens, frequentemente solitários, introspectivos e deslocados, estabelecem com o mundo uma relação de contemplação, de suspensão da ação e de dificuldade de comunicação, elementos que remetem, ainda que de forma reelaborada, a sensibilidades presentes na tradição literária japonesa. Desse modo, a escritura murakamiana funciona à maneira da figura mitológica de Jano, isto é, em um espaço limiar, no qual elementos herdados da tradição são reinterpretados à luz da sensibilidade contemporânea, urbana e globalizada.

Diante desse quadro, este artigo analisa a escritura de Haruki Murakami no horizonte do contemporâneo, buscando compreender de que modo sua obra se insere na literatura japonesa atual e quais procedimentos estéticos e narrativos a definem. Parte-se do pressuposto de que Murakami constrói um projeto literário sustentado pela tensão entre continuidade e ruptura: se, por um lado, aproxima-se da tradição ao explorar temas como silêncio, solidão e introspecção, por outro, afasta-se de modelos consagrados ao privilegiar espaços

urbanos desterritorializados, personagens desvinculados de estruturas familiares e comunitárias tradicionais e narrativas atravessadas pelo neofantástico cotidiano e pelo surreal. Essa ambivalência constitui um dos traços centrais de sua escrita e permite situá-la como expressão significativa da contemporaneidade japonesa.

A justificativa deste debate reside, portanto, na necessidade de ultrapassar leituras reducionistas que enquadram Murakami apenas como autor "ocidentalizado" ou alheio à tradição literária do Japão. Ao contrário, propõe-se compreendê-lo como escritor que reconfigura essa tradição, deslocando-a para novo horizonte estético, no qual o Japão é representado como espaço simbólico em permanente transformação. Nesse sentido, sua obra oferece a chave interpretativa privilegiada para pensar as fraturas, os impasses e as sensibilidades do Japão contemporâneo, especialmente no que diz respeito à experiência urbana, à fragilização dos vínculos sociais e à construção de subjetividades timbradas pelo deslocamento e pela instabilidade.

O problema central que orienta este artigo pode ser formulado a partir das seguintes questões: de que maneira a escritura de Haruki Murakami articula elementos da tradição literária japonesa e da estética contemporânea global? Como o Japão é representado em suas narrativas e que tipo de olhar seus personagens lançam sobre a sociedade japonesa atual? A partir dessas indagações, o objetivo geral consiste em analisar a obra de Murakami no contexto da literatura japonesa contemporânea, destacando seus principais traços estéticos e narrativos.

Estruturalmente, o artigo organiza-se em quatro momentos principais: inicialmente, apresenta-se o contexto da literatura japonesa contemporânea e a inserção de Murakami nesse cenário; em seguida, discutem-se as aproximações e rupturas de sua escritura em relação à tradição literária japonesa; posteriormente, desenvolve-se a análise centrada na representação do Japão e na construção de seus personagens; por fim, sintetizam-se os principais resultados e apontam-se possíveis desdobramentos para pesquisas futuras.

Murakami e a aproximação com a tradição literária japonesa

Embora a recepção crítica e midiática tenda a associar Haruki Murakami a uma literatura frequentemente interpretada a partir de referências culturais e estéticas oriundas do Ocidente, sua obra destaca o diálogo persistente, complexo e sofisticado com a tradição literária japonesa. Tal diálogo é estabelecido pela apropriação sutil de princípios estéticos e narrativos enraizados na história literária do Japão. Entre esses princípios, destacam-se a valorização da interioridade, a centralidade do silêncio e a consciência da impermanência como dimensões constitutivas da experiência humana e da construção do sentido literário.

Nesse horizonte interpretativo, Cacio Ferreira e Norival Bottos Júnior observam que a escrita murakamiana funciona como dispositivo de ampliação do real, ao lançar luz sobre zonas periféricas da experiência que escapam ao olhar ordinário. Conforme destacam os autores, a narrativa de Murakami se estrutura como movimento contínuo de observação e transfiguração, no qual os detalhes aparentemente banais são reelaborados pela força inventiva da linguagem literária.

> A escrita de Murakami se configura como uma lupa que expande e ilumina a visão do real, aportando detalhes periféricos não contemplados pelo olhar comum. Em seguida, tais aquisições interpretativas são lançadas na transformadora e inventiva força do fazer literário, a qual conduz e move o universo da escritura – afinal, nada menos do que a palavra e o seu tempo: a voz que esclarece, humaniza o inconsciente e conecta as emoções, não simplesmente pela temática que se apresenta ou resguarda, mas principalmente pelo alcance da linguagem, que se desloca para as fronteiras do espaço da narrativa e se firma enquanto discurso literário. "Não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem. (Ferreira; Bottos Júnior, 2020, p. 60)

A interioridade, em Murakami, portanto, configura-se como espaço de escuta, suspensão e abertura ao indizível. As personagens raramente se definem por ações grandiosas ou por conflitos externos claramente delineados; ao contrário, habitam zonas de hesitação, solidão e deslocamento existencial. Essa atenção aos estados de espírito, aos afetos contidos e às tensões silenciosas aproxima sua escrita daquela de Yasunari Kawabata, cuja obra se caracteriza pela exploração delicada do que permanece à margem da palavra. Em Kawabata, o drama frequentemente se manifesta no intervalo, na pausa entre um gesto e outro, naquilo que não se diz. Murakami herda essa sensibilidade estética, ainda que a reinscreva em um universo narrativo assinalado pela experiência urbana, pela fragmentação do cotidiano e pela subjetividade pós-moderna.

O silêncio, nesse contexto, assume a função simultaneamente estética e ética. É manifestado como campo de significação aberto, no qual o leitor é convocado a participar ativamente do processo interpretativo. Murakami constrói narrativas que recusam explicações totalizantes e resoluções conclusivas, preferindo sugerir em vez de afirmar, insinuar em vez de explicar. Essa poética do silêncio dialoga com a tradição literária japonesa que valoriza a incompletude, a ambiguidade e a sugestão como modos privilegiados de expressão, reconhecendo os limites da linguagem diante da complexidade da experiência humana.

Associada a essa tradição discursiva, a noção de impermanência atravessa de maneira recorrente a obra de Murakami. O sentimento de perda, de melancolia e de transitoriedade permeia as narrativas, ainda que já não esteja ancorado na contemplação direta da natureza, como ocorre em grande parte da literatura

clássica japonesa. Em Murakami, a impermanência se manifesta sobretudo na instabilidade das relações afetivas, na fragilidade da memória e na sensação de esvaziamento que acompanha a rotina urbana. O tempo narrativo, longe de avançar de forma linear e progressiva, fragmenta-se, repete-se e, por vezes, parece suspenso, reforçando a percepção de que nada se fixa de modo definitivo.

Essas heranças estéticas, contudo, não são incorporadas de maneira passiva ou nostálgica. Murakami as direciona para um horizonte histórico e cultural distinto, reinterpretando-as à luz das inquietações da contemporaneidade. O que, na tradição, estava ligado à harmonia entre o ser humano e a natureza passa a ser vivenciado como estranhamento diante do universo saturado de informações, imagens e ruídos. Ainda assim, a delicadeza da narração, a contenção afetiva e a valorização do intervalo mantêm-se como marcas estruturantes da escrita, configurando o elo crítico com a tradição literária japonesa. Ao mesmo tempo, tais traços são reelaborados de modo a responder às inquietações e às fraturas que atravessam o sujeito contemporâneo.

Rupturas e afastamentos: a construção da poética contemporânea

Se, por um lado, o diálogo com a tradição é incontornável, por outro, é igualmente claro que Murakami apresenta rupturas expressivas que o distanciam dos paradigmas clássicos da literatura japonesa. Um dos aspectos mais visíveis desse afastamento diz respeito à construção do espaço narrativo. Enquanto grande parte da literatura tradicional se ancora em paisagens naturais, vilarejos ou comunidades claramente delimitadas, Murakami privilegia espaços urbanos rabiscados pela impessoalidade e pela repetição. Seus cenários, apartamentos pequenos, estradas sem identidade, parques, bares quase vazios, hotéis anônimos, escadas, configuram lugares de trânsito, nos quais as personagens parecem existir em estado provisório, sem vínculos sólidos com o entorno.

Essa espacialidade contribui para a sensação de desterritorialização que atravessa a obra. Os ambientes murakamianos raramente são descritos com marcas culturais específicas do Japão, o que lhes confere o caráter quase universal. Tal escolha reforça a ideia do indivíduo contemporâneo desenraizado, cujas referências identitárias são instáveis e fragmentadas. Nesse sentido, Murakami se afasta da literatura japonesa clássica não apenas em termos temáticos, mas também na forma como concebe a relação entre sujeito e espaço.

Outro ponto de ruptura reside na incorporação explícita de referências culturais ocidentais. Música popular, especialmente jazz e rock, literatura europeia e norte-americana, cinema e cultura *pop* constituem elementos estruturantes das narrativas. Essas referências funcionam como componentes do universo ficcional que traz a lume a circulação global de bens simbólicos.

Ao integrar essas referências de maneira orgânica, Murakami desafia a noção literatura nacional homogênea e evidencia a hibridez cultural como condição constitutiva da experiência contemporânea.

No plano formal, destaca-se ainda o uso recorrente do fantástico (pode-se afirmar o neofantástico) e do surreal. Em obras como *Kafka à Beira-Mar* e *1Q84*, o insólito surge como extensão quase imperceptível do cotidiano. Mundos paralelos, personagens enigmáticos e acontecimentos inexplicáveis coexistem com rotinas banais, dissolvendo as fronteiras entre o real e o irreal. Esse procedimento distancia Murakami tanto do realismo tradicional quanto das formas clássicas do fantástico, situando sua escrita em uma zona fronteiriça, na qual a lógica narrativa permanece deliberadamente instável.

Essa instabilidade formal destaca, em última instância, a condição do sujeito contemporâneo representado na obra, ou seja, o indivíduo atravessado por perdas simbólicas, por crises de sentido e pela sensação constante de incompletude. Ao articular heranças estéticas da tradição japonesa com procedimentos narrativos próprios da literatura global contemporânea, Murakami constrói a poética específica, entrelaçada pela tensão entre continuidade e ruptura. A obra, assim, não pode ser compreendida nem como simples prolongamento da tradição, nem como ruptura absoluta, mas como espaço de negociação estética no qual o passado é continuamente reconfigurado para dar conta das inquietações do presente.

O Japão e os personagens: espaços, subjetividades e metáforas sociais

Na obra de Haruki Murakami, os personagens transitam como dispositivos simbólicos capazes de apresentar tensões do Japão contemporâneo. Em sua maioria, são sujeitos comuns, pertencentes à classe média urbana, economicamente autônomos e socialmente funcionais, mas atravessados por um sentimento persistente de deslocamento afetivo e existencial. Essa condição paradoxal, estabilidade material combinada a um profundo vazio subjetivo, estrutura o olhar crítico que a narrativa lança sobre a sociedade japonesa pós-moderna.

Os espaços urbanos nos quais esses personagens se movem desempenham papel central nesse processo. Apartamentos impessoais, bares silenciosos, estações de metrô, rodovias intermináveis e hotéis sem identidade configuram uma geografia da desterritorialização. A cidade, longe de funcionar como centro de sociabilidade, emerge como ambiente que intensifica a solidão, diluindo vínculos comunitários e afetivos. Assim, o espaço urbano murakamiano pode ser lido como metáfora de um Japão altamente organizado, eficiente e tecnológico, mas incapaz de oferecer sentido existencial ou estabilidade emocional aos indivíduos que nele habitam.

A desterritorialização não se limita, contudo, ao espaço físico. Ela se estende ao plano simbólico e cultural, sobretudo por meio da presença recorrente da cultura *pop* e de referências ocidentais. Jazz, rock, música clássica europeia, literatura norte-americana, cinema e marcas da cultura de massa atravessam as narrativas de Murakami de maneira orgânica. Esses elementos aparecem como sinais da subjetividade moldada por fluxos culturais globais. O Japão representado em sua obra é um lugar inserido em circuitos transnacionais de consumo simbólico. No entanto, essa abertura ao mundo intensifica a sensação de desenraizamento, pois os personagens parecem habitar um espaço cultural híbrido, no qual nenhuma referência se converte plenamente em lugar de pertencimento.

Essa experiência de deslocamento é reforçada pela escolha da linguagem simples e da narrativa fragmentada. A escritura é caracterizada por frases diretas, ritmo cadenciado e vocabulário acessível, o que produz a leitura aparentemente transparente e desprovida de complexidade formal. No entanto, a simplicidade constitui a estratégia estética deliberada. A fluidez narrativa funciona como superfície lisa que encobre camadas densas de angústia, melancolia e estranhamento. Ao evitar excessos retóricos e explicativos, Murakami cria um espaço de leitura elaborado pela suspensão, no qual o não dito adquire força expressiva. A linguagem, assim, espelha a própria condição de seus personagens, ou seja, exteriormente funcional e controlada, mas internamente atravessada por fissuras e silêncios.

É nesse cenário que o (neo)fantástico se afirma como estrutura do cotidiano. Diferentemente do fantástico clássico, baseado na irrupção abrupta do sobrenatural, o insólito em Murakami emerge de modo gradual, quase banalizado. Mundos paralelos, figuras enigmáticas, animais simbólicos e eventos inexplicáveis coexistem com rotinas triviais, sem provocar ruptura imediata na percepção das personagens. Essa naturalização do estranho sugere que o absurdo e o incompreensível não se opõem à realidade, mas fazem parte constitutiva dela. O (neo)fantástico, nesse sentido, funciona como chave interpretativa da contemporaneidade, ou seja, expressa a sensação de que a realidade social já não se organiza segundo lógicas estáveis ou plenamente inteligíveis.

A solidão, o deslocamento e o vazio existencial aparecem, assim, como eixos estruturantes da subjetividade murakamiana. As relações familiares são frequentemente frágeis ou ausentes; os vínculos amorosos, instáveis e marcados pela incomunicabilidade; as amizades, episódicas e silenciosas. Os personagens parecem incapazes de estabelecer conexões duradouras, mesmo quando desejam proximidade. Essa solidão é apresentada como sintoma da configuração social mais ampla, na qual o individualismo, a produtividade e a eficiência substituem formas tradicionais de convivência e pertencimento.

Nesse sentido, os personagens de Murakami funcionam como metáforas sociais. As crises íntimas reluzem tensões coletivas ligadas à erosão dos laços comunitários, à transformação das estruturas familiares e à perda de narrativas compartilhadas de sentido. O Japão que emerge dessas narrativas é o Japão interiorizado, atravessado por traumas históricos silenciosos e pela sensação persistente de estranhamento diante do mundo. Eventos como guerras, catástrofes naturais e crises econômicas não são tematizados de forma direta ou épica; surgem como ruídos de fundo que atravessam a subjetividade das personagens, deslocando a história nacional do plano coletivo para a experiência individual.

Escritura, identidade e representação do Japão pós-moderno

A escritura de Murakami pode ser compreendida, portanto, como a poética do limiar. Situada entre o local e o global, entre tradição e ruptura, a obra destaca as ambiguidades constitutivas da contemporaneidade japonesa. Ao recusar explicações fechadas, identidades estáveis e narrativas totalizantes, o autor constrói textos abertos, nos quais o sentido é produzido no encontro entre texto e leitor.

Essa escolha estética dialoga com a concepção contemporânea de literatura assinalada pela fragmentação, pela incerteza e pela coexistência de diversos regimes de sentido. Murakami não busca conciliar Japão e Ocidente em uma síntese harmoniosa, tampouco reivindica uma identidade cultural pura. Ao contrário, expõe a tensão permanente entre esses polos e transforma essa fricção em motor narrativo. O Japão representado em na obra é, assim, espaço simbólico de instabilidade, deslocamento e reinvenção contínua do sujeito, no qual a literatura se afirma como lugar privilegiado para pensar as inquietações do presente.

A representação do Japão contemporâneo torna-se mais inteligível quando colocada em diálogo com outros escritores japoneses e com reflexões teóricas sobre a pós-modernidade. Longe de constituir um caso isolado, a poética murakamiana insere-se em um campo literário assinalado por diferentes estratégias de enfrentamento das transformações sociais, culturais e simbólicas que atravessaram o Japão no pós-guerra e, de forma mais intensa, a partir da consolidação do capitalismo tardio e da globalização cultural.

Nesse panorama, a obra de Kenzaburō Ōe oferece contraponto significativo. Enquanto Ōe confronta de modo explícito os traumas históricos do Japão, a derrota na Segunda Guerra Mundial, a memória nuclear de Hiroshima e Nagasaki, as crises éticas do nacionalismo, Murakami envereda por um deslocamento da história para o plano da subjetividade. Nos romances de Ōe, o trauma é tematizado como problema coletivo e político; em Murakami,

ele aparece de forma difusa, como mal-estar existencial, silêncio persistente ou sensação de irrealidade. Ambos, contudo, partilham a consciência de que o Japão moderno se constrói sobre fraturas profundas, ainda que adotem estratégias narrativas distintas para representá-las.

Outro diálogo produtivo pode ser estabelecido com Banana Yoshimoto, especialmente no que se refere à representação da solidão e das perdas afetivas. Assim como Murakami, Yoshimoto privilegia personagens jovens ou adultos que enfrentam lutos, rupturas familiares e sentimentos de vazio. No entanto, enquanto Yoshimoto frequentemente aponta para a possibilidade de reconstrução afetiva por meio de laços sutis, cotidianos e, por vezes, espirituais, Murakami mantém as narrativas em estado prolongado de suspensão. O encontro, em sua obra, raramente conduz à resolução; ele tende a reforçar a percepção da impermanência e da incompletude como condições estruturais da existência contemporânea.

A comparação com Yōko Tawada amplia ainda mais esse campo de leitura. Tawada problematiza a identidade japonesa a partir do deslocamento linguístico e cultural, explorando a experiência do exílio, da tradução e da escrita em línguas estrangeiras. Murakami, embora escreva a partir do interior do Japão, constrói uma experiência semelhante de estrangeiridade simbólica. Seus personagens, mesmo permanecendo fisicamente no país, comportam-se como estrangeiros em sua própria cultura, incapazes de se reconhecer plenamente nos códigos sociais que os cercam. Em ambos os casos, a identidade aparece como construção instável, atravessada por deslocamentos contínuos.

No plano teórico, esse conjunto de procedimentos narrativos dialoga diretamente com reflexões sobre a pós-modernidade. A fragmentação da experiência, a recusa de narrativas totalizantes e a centralidade do vazio existencial aproximam a obra de Murakami das análises de Jean-François Lyotard, para quem a condição pós-moderna se caracteriza pela deslegitimação dos grandes relatos. Nos romances de Murakami, não há projetos coletivos capazes de organizar a experiência individual; o sentido emerge de fragmentos, encontros fortuitos e episódios desconectados, refletindo uma realidade em que as certezas ideológicas e identitárias se dissolveram.

Essa percepção também encontra ressonância nas reflexões de Zygmunt Bauman sobre a modernidade líquida. A instabilidade das relações afetivas, a fragilidade dos vínculos humanos e a dificuldade de comunicação presentes na obra de Murakami correspondem a um mundo no qual os laços sociais se tornaram precários e reversíveis. As personagens murakamianas, incapazes de manter conexões duradouras, encarnam literariamente essa condição líquida, na qual o isolamento não é exceção, mas regra estrutural.

Por sua vez, o uso do (neo) fantástico como estrutura do cotidiano pode ser lido à luz das reflexões de Fredric Jameson sobre o pós-modernismo como lógica cultural do capitalismo tardio. Em Murakami, a dissolução das fronteiras entre real e irreal, bem como a sensação de irrepresentabilidade do mundo social, revelam a realidade saturada de signos e imagens, na qual o sujeito já não dispõe de instrumentos simbólicos estáveis para compreender a própria experiência. O (neo)fantástico, nesse contexto, funciona como linguagem possível para expressar a desorientação contemporânea.

Dessa forma, o Japão representado por Haruki Murakami configura-se menos como retrato documental e mais como construção simbólica inserida na lógica da pós-modernidade, sendo um país economicamente consolidado, tecnologicamente sofisticado e plenamente integrado aos fluxos globais do capital, da informação e do consumo. Contudo, sob essa superfície de eficiência e progresso, delineia-se o território assinalado por silêncios históricos, traumas parcialmente elaborados e a sensação difusa de esvaziamento existencial. A modernidade avançada não elimina as fraturas; antes, desloca-as para o interior da experiência subjetiva, lugar de manifestação da solidão, da desorientação e da perda de referências estáveis.

Nesse sentido, a obra de Murakami dialoga tanto com escritores japoneses contemporâneos quanto com pensadores da modernidade tardia, aproximando-se de diagnósticos teóricos que descrevem a fragmentação identitária, a fluidez dos vínculos e a crise dos grandes referenciais narrativos. O Japão que emerge de seus romances é, simultaneamente, singular e universal. Singular porque aponta marcas específicas da história e da cultura japonesa; universal porque encarna dilemas compartilhados por sociedades altamente urbanizadas e globalizadas. A alienação dos personagens, o deslocamento espacial e afetivo, e a atmosfera de suspensão temporal tornam-se metáforas de um mundo em que o sentido já não se ancora em certezas coletivas.

Portanto, a literatura de Murakami é espaço privilegiado de reflexão crítica sobre as contradições do Japão pós-moderno. Ao deslocar os grandes eventos históricos para o plano da interioridade e da experiência fragmentada, o autor abocanha a história, reinscrevendo-a sob a forma de inquietação subjetiva. A ficção, assim, ultrapassa as fronteiras nacionais e se projeta como interpretação literária das tensões que atravessam o sujeito contemporâneo em escala global, assinalando que, na era da hiperconectividade e do consumo incessante, o vazio pode tornar-se a experiência mais compartilhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permitiu compreender a obra de Haruki Murakami como expressão literária situada no horizonte da contemporaneidade, assinalada por tensões constantes entre permanência e transformação, tradição e ruptura, local e global. Longe de se configurar como escrita alheia à literatura japonesa, a poética murakamiana apresenta-se atravessada por heranças estéticas centrais dessa tradição, como a valorização da interioridade, do silêncio, da sugestão e da impermanência, ainda que tais elementos sejam deslocados e reinterpretados à luz da experiência urbana, fragmentada e globalizada do Japão pós-moderno

Ao longo do debate, tornou-se evidente que a recorrente classificação de Murakami como autor "ocidentalizado" tende a simplificar excessivamente a complexidade de seu projeto literário. Embora a obra incorpore de modo explícito referências à cultura *pop*, à música, ao cinema e à literatura ocidental, essas presenças não anulam o diálogo com a tradição japonesa, mas antes o reconfiguram. Funcionam como ornamentos. Murakami não rompe de maneira absoluta com essa tradição; ao contrário, reelabora a escritura em um novo regime de sensibilidade, no qual a experiência do tempo, da solidão e da perda se desloca da contemplação da natureza para a vivência subjetiva do cotidiano urbano.

Nesse sentido, a análise dos espaços narrativos evidenciou que a cidade de Murakami funciona como cenário e como metáfora da sociedade altamente funcional e tecnologicamente avançada, porém timbrada pela desterritorialização e pela fragilização dos vínculos humanos. Apartamentos impessoais, bares silenciosos e espaços de passagem reiteram a sensação de não pertencimento e refletem um Japão em que a organização social convive com um profundo vazio existencial. Essa espacialidade, articulada à linguagem simples e à narrativa fluida, reforça uma estética da suspensão, na qual o não dito e o intervalo assumem papel central na produção de sentido.

A recorrência do (neo)fantástico evidenciou-se igualmente decisiva para a compreensão da obra murakamiana. Ao naturalizar o insólito e integrá-lo ao cotidiano, Murakami constrói narrativas que espelham a instabilidade da experiência contemporânea, dissolvendo fronteiras entre real e irreal e evidenciando a dificuldade de apreensão simbólica do mundo social. O fantástico, nesse contexto, apresenta-se como estratégia estética capaz de expressar a desorientação, a fragmentação e a crise de sentido próprias da modernidade tardia.

Os personagens, por sua vez, configuram-se como metáforas sociais privilegiadas desse cenário. Sujeitos comuns, economicamente estáveis e socialmente integrados, mas afetivamente deslocados. Encarnam as contradições de um Japão pós-moderno atravessado por silêncios históricos, pela erosão

dos laços comunitários e pela dificuldade de comunicação. A história coletiva, guerras, catástrofes, crises, não desaparece, mas se desloca para o plano da subjetividade, manifestando-se como mal-estar difuso, melancolia persistente e sensação de estranhamento diante do mundo.

Ao dialogar com outros escritores japoneses contemporâneos e com reflexões teóricas sobre a pós-modernidade, a obra de Murakami revelou-se parte de um campo literário plural, no qual diferentes estratégias narrativas buscam dar forma às transformações sociais e culturais do Japão do pós-guerra. A escrita, nesse sentido, assume a tensão como princípio estruturante, transformando-a em motor narrativo e em chave interpretativa da contemporaneidade.

Portanto, Haruki Murakami ocupa lugar privilegiado na literatura japonesa contemporânea, em dialogo crítico com a tradição, deslocando-a para um novo horizonte estético, capaz de trazer a lume as inquietações do sujeito pós-moderno. A obra oferece, assim, a representação simbólica do Japão contemporâneo e também o espaço privilegiado para pensar, em escala global, as experiências de solidão, deslocamento e instabilidade que caracterizam o cenário global atual.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FERREIRA, Cacio José *et al*. **1Q79**: leituras de Haruki Murakami. Manaus: EDUA, 2020.

FERREIRA, Cacio José; BOTTOS JÚNIOR, Norival. A literatura de Haruki Murakami: percursos e revelações. *In*: FERREIRA, Cacio José *et al*. ***1Q79****:* leituras de Haruki Murakami. Manaus: EDUA, 2020.

FERREIRA, Cacio José *et al*. Palavras e imagens em um universo duplicado: uma representação imagética de 1Q84, de Haruki Murakami. **Revista Água Viva,** [S. l.], v. 4, n. 2, 2019. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/23215. Acesso em: 24 ago. 2025.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco.** São Paulo: Editora Ática, 1976.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MURAKAMI, Haruki. **Kafka à beira-mar.** Rio de Janeiro: Objetiva/ Alfaguara, 2008.

MURAKAMI, Haruki. **1Q84.** Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 –tomo I.

MURAKAMI, Haruki. **1Q84.** Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013 –tomo II.

MURAKAMI, Haruki. **1Q84.** Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013 –tomo III.

ŌE, Kenzaburō. **Kojinteki na taiken (Uma questão pessoal).** Tóquio: Shinchōsha, 1964.

SEATS, Michael Robert. **Murakami Haruki**: the simulacrum in contemporary Japanese culture. Lanham, MD: Lexington Books, 2006.

TAWADA, Yōko. **Kentōshi (Os últimos filhos de Tóquio).** Tóquio: Kōdansha, 2014.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

YOSHIMOTO, Banana. **Kitchen.** Tóquio: Fukutake Shoten, 1988.

– Capítulo 2 –

ELE É A LEI! JUIZ DREDD: MANDRÓIDE - ENTRE A GARANTIA DA ORDEM E A VIOLAÇÃO DA CARTA MUNDIAL PELO DIREITO À CIDADE[1]

He Is the Law! Judge Dredd: Mandroid - Between the Guarantee of Order and the Violation of the World Charter for the Right to the City

Jefferson Sousa Oliveira[2]
Wiliam Alves Biserra[3]

RESUMO

O presente estudo propõe uma leitura analítica e reflexiva da História em Quadrinhos Juiz Dredd: Mandróide, do personagem Juiz Dredd. Criado em 1977 por John Wagner e Carlos Ezquerra e publicado. Desde então, este é o personagem mais famoso dos quadrinhos britânicos. Concebido como sátira e crítica às políticas do Partido Conservador britânico, Juiz Dredd é ambientado em um futuro distópico, que tem início em 2099, onde os juízes do departamento de justiça são a força policial vigente. Legislam, julgam e executam as leis, atuando como juiz, júri e executor. A Carta Mundial pelo Direito à Cidade é um instrumento elaborado no Fórum Mundial Policêntrico de 2006, tendo por objetivo a construção de cidades democráticas e sustentáveis, estabelecendo

1 *I am the Law!* Frase célebre comumente dita por Juiz Dredd. O primeiro registro foi em prog n° 40 da revista 2000AD.

2 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Membro do LEITERATURA: Grupo de Pesquisa em Literatura e Direito da Universidade de Brasília e Membro do Quadrital: Grupo de Pesquisa de Quadrinhos, Tradução, Acessibilidade e Linguagens da Universidade de Brasília - UNB. Bacharel em Direito. Advogado. Lattes: https://lattes.cnpq.br/3038165404342249. E-mail: je2fersonoliveira@gmail.com.

3 Doutor em Teoria Literária pela Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Psicologia Clínica e Cultura, também pela UnB. Docente-orientador do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE/UnB/PósLit) e do Grupo de Pesquisa em Literatura e Direito (LEITERATURA/UnB/PósLit). Lattes: http://lattes.cnpq.br/4449251240105403. E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com.

diretrizes, a partir do diálogo entre movimentos da sociedade, organizações não-governamentais, profissionais associados e outras entidades, que criam compromissos a serem seguidos pelos governos, pela sociedade, organismos internacionais e legisladores, tendo como norte, a plenitude da cidadania e seu exercício, a condução democrática da cidade, além da obediência à função social e da propriedade. Tal documento trouxe um aspecto jurídico-principiológico às ideias formuladas originalmente como crítica filosófica e sociológica por Henri Lefebvre. Assim, este trabalho busca confrontar o arco de histórias publicadas na revista 2000AD, focado no personagem Mandróide, pela perspectiva do conceito de direito à cidade e artigos da Carta Mundial pelo Direito à Cidade, traçando paralelos entre distopia e realidade.

Palavras-chave: Juiz Dredd. História em Quadrinhos. Direito à Cidade.

ABSTRACT

This study proposes an analytical and reflective reading of the comic book Judge Dredd: Mandroid, featuring the character Judge Dredd. Created in 1977 by John Wagner and Carlos Ezquerra and first published in the British science fiction anthology 2000 AD, Judge Dredd has since become the most iconic character in British comics. Conceived as a satire and critique of the policies of the British Conservative Party, Judge Dredd is set in a dystopian future beginning in 2099, where the judges of the Justice Department serve as the prevailing law enforcement authority. They legislate, adjudicate, and enforce the law, simultaneously acting as judge, jury, and executioner. The World Charter for the Right to the City is an instrument drafted during the 2006 Polycentric World Social Forum with the objective of promoting democratic and sustainable cities. It establishes guidelines based on dialogue among social movements, non-governmental organizations, professional associations, and other civil society actors, creating commitments to be observed by governments, society, international organizations, and legislators. Its guiding principles include the full realization and exercise of citizenship, the democratic governance of cities, and compliance with the social function of both the city and property. The Charter provides a legal and principled framework for ideas originally formulated by Henri Lefebvre as a philosophical and sociological critique. Accordingly, this study examines the Mandroid story arc, published in 2000 AD, through the perspective of the right to the city and the principles established in the World Charter for the Right to the City, drawing parallels between dystopian fiction and contemporary reality.

Keywords: Judge Dredd. Comic Books. Right to the City.

INTRODUÇÃO

Inútil argumentação.
Propague a insegurança e o medo vai crescer.
O medo virá ódio.
O ódio busca um alvo.
Receita pro fracasso.
- Dead Fish, Receita pro fracasso

A literatura comparada possibilita a criação de elos e diálogos entre distintas formas narrativas e áreas de conhecimento, ampliando a compreensão cultural e social. Nesse sentido, as histórias em quadrinhos constituem um espaço riquíssimo de análise, uma vez que combinam linguagem visual e textual para construir universos ficcionais com amplo potencial de refletir tensões políticas e sociais do mundo contemporâneo em um poderosíssimo amálgama.

O universo de Juiz Dredd apresenta um cenário futurista, opressivo e sufocante, marcado por superpopulação, escassez de recursos, desigualdade social e controle estatal absoluto. A megalópole fictícia Mega-City Um, representa uma amplificação distópica de tendências presentes nas metrópoles contemporâneas, como a militarização do espaço urbano e a concentração de poder nas instituições de segurança.

O conceito de direito à cidade, formulado por Henri Lefebvre (2001), parte do ponto de que a cidade deve ser compreendida como um espaço de produção coletiva da vida social. Posteriormente, tais ideias foram incorporadas a instrumentos políticos e jurídicos como a Carta Mundial pelo Direito à Cidade (2005), documento que estabelece princípios voltados à democratização do espaço urbano e à garantia da cidadania plena.

A análise do arco de histórias Mandróide (Wagner *et al.,* 2014) contribui particularmente nesse contexto, pois revela uma cidade onde tais princípios são sistematicamente negados e aprofunda na família Slaughterhouse as consequências geradas pela ausência desses direitos, além da tragédia que se desfecha. A realidade distópica desse arco de histórias pode ser interpretada como futuro possível e um alerta sobre os riscos de uma urbanização orientada pelo controle social e pela supressão de direitos.

Ao mesmo tempo, a HQ dialoga com reflexões contemporâneas sobre capitalismo e cultura. Mark Fisher (2020) argumenta que a cultura contemporânea encontra facilidade em imaginar cenários de colapso social, mas grande dificuldade em conceber alternativas ao sistema econômico vigente. Para o autor, "é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo"

(Fisher, 2020, p.11). Essa perspectiva ajuda a compreender por que narrativas distópicas frequentemente apresentam sociedades autoritárias e desiguais como desdobramentos extremos de tendências já existentes em nossos dias.

A epígrafe escolhida para abrir este manuscrito sintetiza uma dinâmica sociopolítica recorrente nas sociedades contemporâneas: a produção social do medo como mecanismo de legitimação de políticas de controle. Ao estabelecer uma sequência causal entre insegurança, medo e a busca por um responsável, o trecho sugere um processo sintomático no qual a percepção de insegurança pública acaba convertida em hostilidade social e, posteriormente, em demanda por respostas institucionais de caráter repressivo. Esse encadeamento demonstra como discursos e percepções sobre a criminalidade podem contribuir para a consolidação de formas de governança urbana centradas na manutenção da ordem e na ampliação do aparato de controle estatal.

Essa dinâmica encontra abrigo e laboratório no universo ficcional de Juiz Dredd. Mega-City Um apresenta toda a hostilidade e sufocamento que uma sociedade marcada pela superpopulação, pela desigualdade social, por elevados índices de desemprego e de criminalidade pode oferecer, em um contexto que serve de justificativa para a existência de um sistema institucional no qual os juízes concentram funções de polícia, magistratura e execução da pena. Nesse modelo, a preservação da ordem pública assume papel central na organização da vida urbana, frequentemente em detrimento da garantia de direitos e da participação cidadã.

A configuração institucional de Mega-City Um permite compreender a narrativa de Juiz Dredd, para além da distopia, como uma reflexão crítica sobre as formas de organização da vida urbana. A Megalópole, praticamente um personagem, representada nas histórias funciona, nesse sentido, como um laboratório no qual se evidenciam as tensões entre segurança, cidadania e participação social. A ampliação do aparato repressivo e a concentração do poder nas mãos dos juízes revelam um modelo de governança urbana orientado prioritariamente pela lógica do controle social, apartado da participação popular, aproximando-se do que parte da literatura contemporânea descreve como urbanismo securitário (Melgaço; Arteaga Botello, 2015).

Tal configuração vai de encontro com a concepção do direito à cidade, formulada por Henri Lefebvre (2001), segundo a qual o direito à cidade sobrepuja o simples acesso ao espaço urbano e trata da possibilidade de participação ativa dos habitantes na produção e no usufruto da vida urbana. Como afirma Lefebvre, "o direito à cidade manifesta-se como uma forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar" (Lefebvre, 2001, p. 134). Por essa ótica, a cidade deve ser compreendida para além do

espaço de circulação, como lugar de realização da vida social e de exercício da cidadania.

Essa dimensão normativa também se encontra presente na Carta Mundial pelo direito à cidade, elaborada no âmbito do Fórum Social Mundial de 2001, que associa o direito à cidade à promoção da justiça social, à gestão democrática do espaço urbano e ao acesso igualitário aos recursos e oportunidades existentes nas cidades. Ao enfatizar princípios como participação cidadã, função social da cidade e democratização da gestão urbana, o documento busca estabelecer parâmetros para a construção de cidades mais inclusivas e socialmente justas.

A partir desse quadro, este capítulo propõe analisar o arco de histórias Mandróide à luz do conceito de direito à cidade formulado por Henri Lefebvre (2001) e dos princípios estabelecidos pela Carta Mundial pelo Direito à Cidade (2005), buscando identificar de que maneira a organização institucional de Mega-City Um tensiona e/ou contradiz os pressupostos de participação democrática, justiça social e acesso equitativo aos recursos urbanos.

Distopia urbana e realismo capitalista

Mega-City Um possui características urbanísticas radicais, onde centenas de milhões de habitantes vivem agrupados em megablocos residenciais, popularmente conhecidos como condos. Tal estrutura de habitação parece demonstrar um conceito evolutivo-distorcido dos condomínios verticais de apartamentos dos dias atuais, projetados com o objetivo de abrigar mais pessoas em menores espaços, utilizando ao máximo seu potencial construtivo e necessidades mercadológicas (Harvey, 2014). Nesse processo, o espaço urbano torna-se objeto de racionalização e valorização imobiliária, o que favorece formas de ocupação intensiva do solo, como a concentração habitacional e a densificação do tecido urbano (Lefebvre, 2001). Ao mesmo tempo, o espaço urbano é tomado por estruturas gigantescas, ruas violentas e presença ostensiva das forças de segurança: os juízes, do qual Joseph Dredd é considerado o maior e mais linha dura.

Nesse cenário, o Estado deixa de promover bem-estar social e foca em garantir a manutenção da ordem por meio da repressão. Os juízes acumulam funções policiais, judiciais e executivas, eliminando qualquer forma de separação de poderes.

Essa organização social reflete o que Mark Fisher (2020) denomina realismo capitalista. Segundo o autor, o sistema econômico contemporâneo se apresenta como inevitável, limitando a imaginação política coletiva. A realidade de Mega-City Um revela um mundo em que a crise social está arraigada permanentemente, tornando-se condição normal de existência. A violência

cotidiana e a desigualdade estrutural são tratadas como elementos inevitáveis da vida urbana.

Mega-City Um, Mandróide e os princípios/artigos da Carta Mundial pelo Direito à Cidade

A Carta Mundial pelo Direito à Cidade estabelece princípios fundamentais para a organização democrática do espaço urbano. Entre eles destacam-se o exercício pleno da cidadania, a gestão democrática da cidade, a função social da cidade e da propriedade, igualdade e não discriminação. Quando comparados à realidade de Mega-City Um, esses princípios escancaram profundas contradições.

A trajetória de Nate Slaughterhouse, o Mandróide, e sua família representa um dos elementos mais significativos da HQ. Ao explorar a vida cotidiana de personagens que precisam se inserir em um ambiente urbano brutalizado, a narrativa revela as consequências sociais da desigualdade e da violência institucional.

Outrora veterano da Força Espacial, Slaughterhouse é o único membro sobrevivente de um destacamento emboscado por alienígenas. É resgatado por sua esposa Katherine, também militar, mas ao custo de ter resistido a ferimentos mortais no combate. É colocado em suspensão criogênica e submetido a uma cirurgia de reconstrução cibernética que salva sua vida, transformando-o em um homem androide, com corpo revestido de plastipele, revestimento de plástico que simula a pele humana, implantes de testosterona, ligados às suas conexões neurais, a fim de emular características humanas. Contudo, após oito meses de terapia, recebe licença médica permanente. Acompanhado da esposa, que precisa renunciar ao seu posto e carreira para que fiquem juntos, recebem permissão e retornam com o filho para viver em Mega-City Um. A partir desse ponto começa a jornada do homem cibernético, dotado de um interconector pélvico, que preferia ter morrido e que não sabe o que restou de si, para se alocar com a família e lidar com a realidade da Megona.

É notável o choque de realidade que Mandróide e sua família se deparam ao encontrarem um apartamento. Para o pagamento do aluguel em um condomínio antigo e decadente, com surfistas voadores (sky-surfers no original) e traficantes livremente ativos (figura 1), precisam juntar a pensão de Slaughterhouse e as economias de Katherine. A dificuldade de acesso à moradia demonstra a ausência de políticas públicas, haja vista se tratar de um agente do Estado, e fere o direito à moradia. Aqui também é possível verificar o uso do espaço vertical da cidade, com os surfistas trafegando entre os arranha-céus e adentrando o condomínio como uma alegoria dos skatistas do futuro.

Figura 1



Fonte: Wagner; Walker (2014).

A dicotomia presente no arco Mandróide (Wagner *et al.,* 2014) permite que observemos, ao contrário do que habitualmente ocorre nas histórias de Juiz Dredd, e que é fator inovador em narrativas distópicas, qual seja: a história

pelo ponto de vista do opressor, o contraste entre um homem, agente das forças que acaba alquebrado e transfigurado em andróide, precisando se realocar socialmente e viver com sua família às expensas do Estado, com uma pensão que não é suficiente para a moradia e muito aquém de seus direitos como cidadão.

Essa situação ilustra uma crítica palpável da obra: quando a cidade deixa de cumprir sua função social (Carta Mundial pelo Direito à Cidade, 2005, art. II, item 2), os indivíduos passam a experimentar o espaço urbano como território hostil. A ausência de políticas sociais ou oportunidades de mobilidade transformam a cidade em um espaço de sobrevivência. Buscando um lugar que possam chamar de lar, a família de Nate Slaughterhouse muda-se para outro condomínio e a esposa precisa deter um vizinho que atira em outra condômina que se queixou de barulho (figura 2).

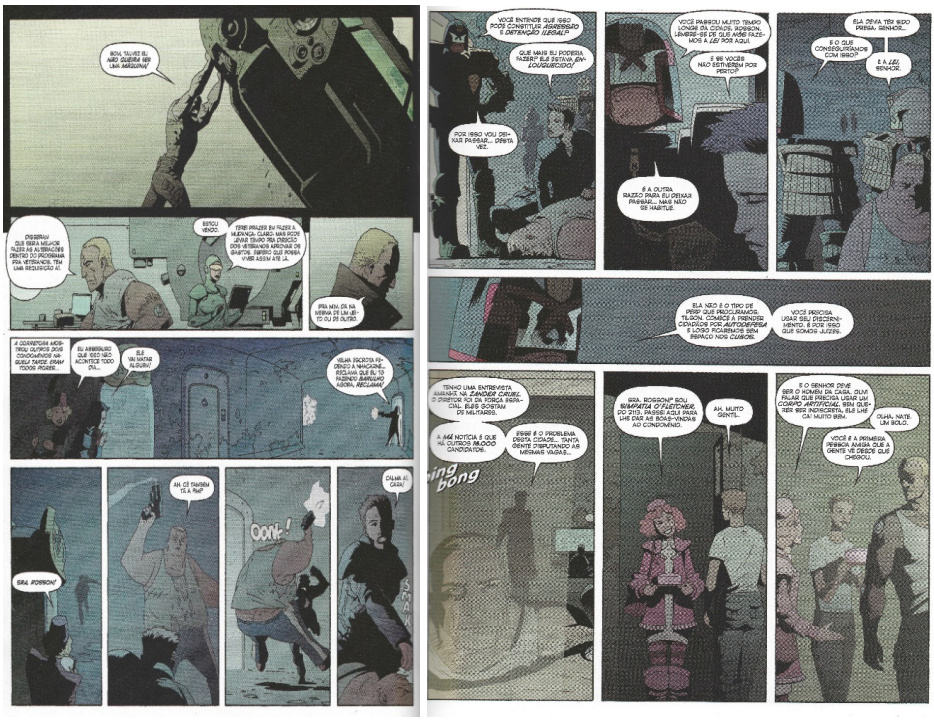
Nesse contexto, a violência deixa de ser um evento extraordinário e passa a fazer parte da rotina. Por precisar agir em legítima defesa e em socorro a vizinha, a esposa do Mandróide é reprimida por Juiz Dredd (figura 2). Sua atitude configura agressão e detenção ilegal. A aplicação da lei, é exclusiva dos juízes. Por não terem conseguido atuar em tempo, Dredd deixa passar, restando a advertência. Logo, direito à segurança e à justiça (Carta Mundial pelo Direito à Cidade, 2005, art. X e XI) também acabam restringidos.

> Enquanto levam o perp, Dredd e outro juiz conversam:
> Cadete Tilson: Ela devia ter sido presa, Senhor…
> Dredd: E o que conseguiríamos com isso?
> Cadete Tilson: é a lei, senhor.
> Dredd: Ela não é o tipo de perp que procuramos, Tilson. Comece a prender cidadãos por autodefesa e logo ficaremos sem espaço nos cubos. Você precisa usar seu discernimento. É por isso que somos juízes.
> (Wagner; Walker, 2014, p. 10)

O desemprego também é um fator preponderante em Mega-City Um. Na história "O que eu fiz nu Natau", comenta-se sobre a taxa de empregabilidade recorde na década que alcançou o patamar de 5,7% (Wagner; Fraser, 2016). Aqui, Katherine Rosson, esposa do Mandróide, realiza entrevista em uma empresa que possui predileção por militares. O problema é que ela concorre contra outros 16.000 candidatos (figura 2).

Tantas pessoas disputando uma mesma vaga pode ser entendido como um claro desrespeito ao direito à cidade, especificamente ao direito ao trabalho (Carta Mundial pelo Direito à Cidade, 2005, art. XV) e pode ser comparado com as oportunidades em concursos públicos na contemporaneidade, ainda que estas sejam mais desmotivantes do que a distopia. Segundo o Ache Concursos (2024), a abstenção no CNU alterou significativamente a relação candidato/vaga, resultando em 970.037 candidatos disputando 6.640 vagas.

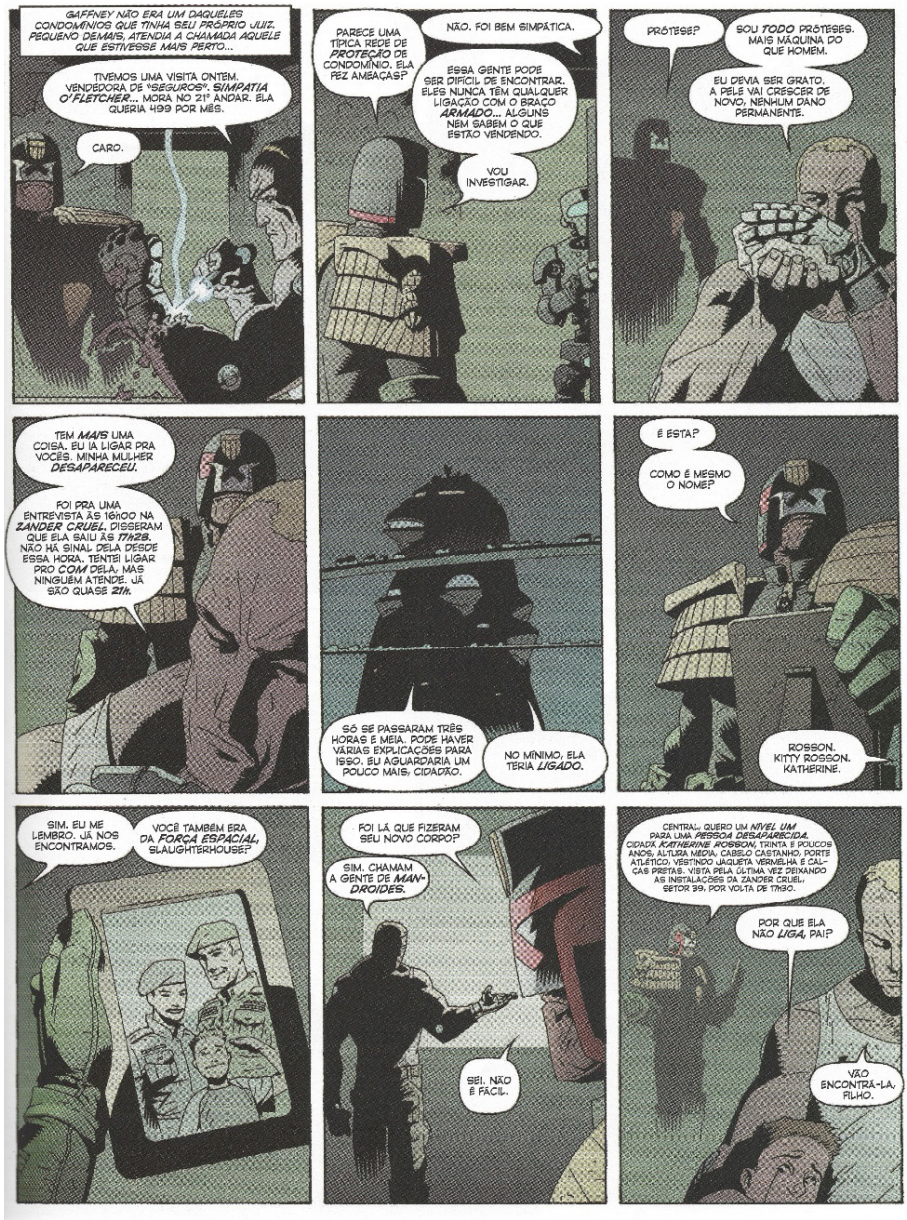
Figuras 2



Fonte: Wagner; Walker (2014).

O desfecho da entrevista é o desaparecimento de Kitty Rosson. Ao mesmo tempo, um atentado ocorre no apartamento de Mandróide, supostamente por não cederem à chantagem de uma corretora de seguros. Aqui, é feito o esclarecimento que normalmente os super condomínios possuem seu próprio juiz. Porém, no condomínio onde Slaughterhouse reside por ser pequeno demais, ou seja, não se encontrar nos padrões urbanísticos dos condomínios mais novos de Mega-City, o juiz que estiver mais perto prestará atendimento quando necessário. Dredd atende ao chamado, começa a averiguação do atentado e é informado do desaparecimento (figura 3). Temos aqui mais um exemplo de violação, especificamente ao direito à segurança pública e a convivência pacífica solidária e multicultural (Carta Mundial pelo Direito à Cidade, 2005, art. XI).

Figura 3



Fonte: Wagner; Walker (2014).

Nesse contexto, o desaparecimento de Kitty Rosson não se apresenta como um evento isolado na narrativa, mas como desdobramento direto da própria lógica de funcionamento de Mega-City Um. A sequência narrativa que retrata tal fato, bem como os desdobramentos da investigação conduzida por

Dredd, evidencia de maneira particularmente expressiva a negação concreta dos princípios basilares do direito à cidade. A naturalização do desaparecimento, tratada por um agente da lei como ocorrência estatisticamente corriqueira em uma megalópole (figura 4), revela para além da banalização da vida urbana, a fragilidade do direito à justiça e à segurança, em franco desacordo com o que preconiza a Carta Mundial pelo Direito à Cidade (Carta Mundial pelo Direito à Cidade, 2005, arts. X e XI) ao atribuir ao poder público a responsabilidade de garantir a proteção integral dos habitantes e o acesso igualitário aos mecanismos de justiça. Nesse cenário, o uso intensivo de tecnologias de vigilância, embora possa aparentar conferir maior capacidade de controle territorial, demonstra-se insuficiente para assegurar a proteção efetiva dos cidadãos, funcionando melhor e precipuamente como instrumento de monitoramento e controle da população do que como ferramenta garantidora de direitos.

Tal dinâmica se complexifica à medida que a investigação sugere a atuação indireta de agentes privados visando interesses econômicos, como a corretora de seguros, demonstrando a penetração nas estruturas urbanas, sob influência de setores que operam sob lógica mercadológica, em evidente tensão com o princípio da função social da cidade e da propriedade, que pressupõe a primazia do coletivo. Por fim, a orientação para que Mandróide e seu filho se mudem para um condomínio de segurança (figura 4) explicita a fragmentação socioespacial característica de Mega-City Um, onde o acesso à segurança deixa de constituir um direito universal e passa a depender da capacidade individual de inserção em locais de fato protegidos, reforçando dinâmicas de segregação urbana e esvaziando o conteúdo coletivo do direito à cidade.

Dessa forma, a análise do arco do Mandróide permite não apenas ilustrar empiricamente as contradições já apontadas, mas também aprofundar a compreensão de como no universo de Juiz Dredd, a garantia da ordem se estrutura a partir da supressão massiva de direitos, afrontando diretamente todos os fundamentos normativos que orientam a concepção contemporânea de cidade democrática.

Figuras 4



Fonte: Wagner; Walker (2014).

É precisamente a partir dessa realidade antidemocrática da cidade que se desenvolvem os acontecimentos da figura 5. Após o desaparecimento de Katherine, Nate Slaughterhouse percorre Mega-City Um em sua busca, enquanto seu filho é induzido, por meio de uma ligação fraudulenta, a sair de casa para encontrar sua mãe em uma armadilha articulada por Schultz.

O deslocamento de Nate pela cidade (figura 5) para além da busca individual, evidencia a própria incapacidade do espaço urbano de operar como rede de suporte. Ao revisitar associações, agências de emprego e estabelecimentos diversos, o personagem aciona, sem sucesso, instâncias que, em tese, deveriam compor o tecido social da cidade. A cidade não responde. Há aqui menos um excesso de presença estatal e mais uma ausência de mediação social. O espaço urbano permanece funcional em sua dimensão material, mas esvaziado em sua dimensão relacional. Nesse ponto, tensiona-se diretamente a concepção de cidade enquanto espaço de realização da vida coletiva, à luz de Henri Lefebvre (2001).

A própria condição do personagem potencializa esse deslocamento. A dependência de manutenção constante de seu corpo cibernético (figura 2), projeta-se como forma de inadequação mais ampla: Nate não encontra lugar. Sua circulação pela cidade ocorre sem inserção, sem reconhecimento e sem possibilidade de vínculos. Mas há para a luta, na esquina em que interrompe um ataque. A emboscada nas ruas mais do que ruptura, é desdobramento. A

rua que deveria operar como espaço de circulação e convivência, se apresenta como território de risco permanente, destituído de qualquer garantia efetiva de segurança.

Em paralelo, a trajetória do filho explicita outra dimensão dessa mesma estrutura. A ligação recebida com alguém se passando por sua mãe (figura 5), evidencia um contexto onde inexistem garantias mínimas de proteção. O espaço doméstico, longe de funcionar como resguardo, mostra-se igualmente perigoso. Os acontecimentos se organizam como manifestações convergentes de uma mesma lógica urbana. A cidade falha em garantir segurança, proteção e mediação social.

Figuras 5



Fonte: Wagner; Walker (2014).

Slaughterhouse, agora sozinho, é confrontado pela perda e pela impossibilidade de elaboração. A sequência de quadros articula memória e culpa sem mediação. A cidade, que já havia falhado em garantir proteção, também não oferece qualquer estrutura de amparo posterior. Resta apenas o sujeito diante de si.

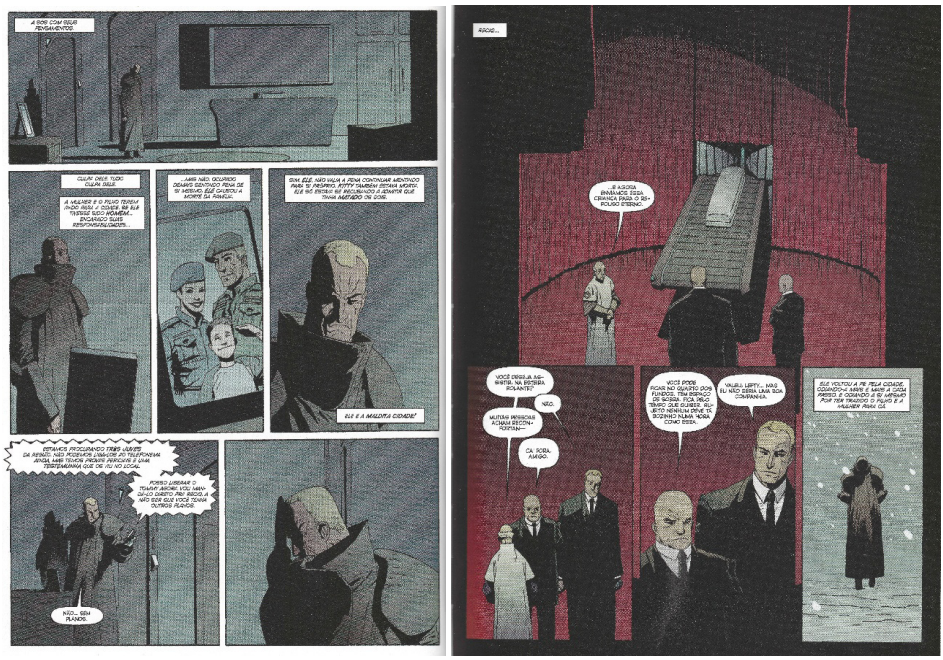
A associação que o próprio personagem estabelece entre sua decisão de trazer a família para Mega-City Um e o desfecho trágico é reveladora. A cidade deixa de ser cenário e passa a operar como agente. Quando afirma, ainda que de forma implícita, a responsabilidade compartilhada entre si e "a maldita cidade" (figura 6), Nate sintetiza a fusão entre culpa individual e estrutura urbana.

Aqui, a leitura se aproxima diretamente da formulação de Henri Lefebvre (2001), quando o espaço urbano é produzido segundo lógicas alheias à vida social, ele retorna aos sujeitos como força hostil. O habitar deixa de ser experiência e passa a ser exposição. A ausência de mediação institucional também se torna evidente no diálogo com Dredd. A investigação avança, há provas, há testemunha, mas não há restituição, remédio possível. A resposta estatal se limita ao registro e à contenção, incapaz de reparar o dano ou de prevenir sua ocorrência. A justiça, nesse contexto, é mero residual.

A figura 6 radicaliza esse esvaziamento ao deslocar a cena para o momento do funeral. O rito, que em condições ordinárias operaria como espaço de elaboração coletiva da perda, em Mega-City Um é esvaziado, protocolar e quase mecânico. A própria ambientação, o Reciq, onde restos mortais são reciclados para virar alimento e outros produtos provenientes da reciclagem, permeiam a frieza do evspaço e ausência de expressividade, em uma sociabilidade rarefeita. A cidade administra o fim da vida da mesma forma que administra a vida: por meio de processos.

A caminhada em retorno à cidade, carregando simbolicamente o filho e a esposa condensa o processo. Não há cisão com o espaço que produziu a tragédia, há reinscrição.

Figuras 6



Fonte: Wagner; Walker, (2014).

A partir desse ponto, a violência deixa de operar apenas como elemento difuso do espaço urbano e passa a ser apropriada pelo próprio sujeito. Em sua caminhada (figura 7), Slaughterhouse retoma a rua enquanto espaço de confronto, mas agora sob outra perspectiva. Não se trata mais da violência que incide sobre Nate, mas da violência que ele passa a exercer. A interpelação dos *perps*, a recusa em se submeter e o enfrentamento marcam uma inflexão decisiva: o personagem deixa de ser apenas atravessado pela cidade e passa a responder a ela nos mesmos termos. A rua, já esvaziada de sua função de convivência, se consolida como território de imposição. Não há mediação, instância intermediária ou possibilidade de resolução que não seja a força. A presença dos agressores simboliza mais do que um desvio da ordem urbana, representa sua continuidade. Nesse sentido, a ação de Nate não rompe com a lógica da cidade, ela a replica.

A violência atinge seu ponto máximo (figura 7), não apenas pela intensidade do ato mas pela forma como se vocaliza no corpo do personagem. A utilização de seu corpo como instrumento de execução, qual seja: suas partes modificadas, explicita a fusão entre sujeito e aparato. Aqui, a transformação se completa. O homem que anteriormente buscava reinserção social passa a operar segundo a mesma racionalidade que estrutura Mega-City Um: eliminação direta, ausência de mediação, resolução imediata. A violência deixa de ser circunstancial e se torna método.

Essa inflexão não se trata de uma libertação, mas de assimilação. Ao responder à cidade com seus próprios mecanismos, Nate se integra com a estrutura que o moldou. A condição de Mandróide, antes marcada pela inadequação, passa a encontrar lugar precisamente naquilo que nega o direito à cidade: o exercício da força como forma de ordenação.

Dessa forma, a leitura se aproxima novamente da formulação de Henri Lefebvre (2001), no sentido de que quando o espaço urbano é produzido segundo lógicas alheias à vida social, ele retorna aos sujeitos como força hostil e os reconfigura à sua imagem. O habitar deixa de ser experiência e passa a ser exposição e, no limite, reação. A jornada de Nate Slaughterhouse, portanto, para além da perda, culmina em transformação. Não há ponto de retorno à condição anterior. A cidade falha em integrar e ainda o redefine.

Desse modo, essa sequência representa um momento de virada narrativa, demonstrando a consolidação de uma trajetória já delineada: a passagem do sujeito da condição de vítima para operador da própria lógica que o destruiu. Em Mega-City Um, a violência não é exceção. É linguagem.

Figuras 7



Fonte: Wagner; Walker (2014).

É a partir dessa consolidação da violência como linguagem que é possível notar a estrutura institucional da cidade retornando ao encontro a Nate para encerrar o ciclo iniciado. Novamente a presença do aparato estatal se faz presente e não como elemento de mediação mas como instância de contenção tardia. O novo encontro com Dredd (figura 8) ocorre após a consumação da violência, evidenciando um padrão recorrente na organização de Mega-City Um: a atuação reativa. A cidade não previne, não protege, não ampara. Ela intervém quando o desfecho já está dado, ainda que seus poderes não se limitem a prerrogativas e diretrizes humanitárias .

A fala de Dredd, ao afirmar que "estava à sua espera" (figura 8), não se trata de antecipação eficaz, mas de reconhecimento posterior. A autoridade, não se norteia pela garantia de direitos, mas pela gestão das consequências. Nesse ponto, explicita-se mais uma vez, agora por ações e omissões, a fratura em relação aos princípios da Carta Mundial pelo Direito à Cidade, especialmente no que diz respeito à lesão do direito à cidade (Carta Mundial pelo Direito à Cidade, 2005, art. XIX). A presença estatal tão somente administra a violência, quando deveria impedi-la.

Figura 8



Fonte: Wagner; Walker (2014).

Após, a história alcança sua sequência mais voraz. Para fugir de Dredd e buscar vingança, Slaughterhouse foge, quase incapacitando o maior juiz de

Mega-City Um. Antes disso, ele afirma estar fazendo o trabalho que Dredd deveria ter feito: nesse caso, proteção através de execução, prerrogativa que os juízes possuem e que frequentemente usam.

A narrativa condensa o momento de ruptura definitiva. A confrontação entre Slaughterhouse e Schultz não se dá como conflito entre sujeitos em condições equivalentes mas sim como desdobramento inevitável de uma cadeia já estruturada. A tentativa de interrupção por parte dos juízes, embora formalmente alinhada à legalidade, surge deslocada: chega após o ponto de não retorno.

A frase "é assim que acaba" (figura 9) não se refere apenas ao confronto imediato, ou a esperança de resgate da esposa, que posteriormente descobrem que o corpo vazio estava em poder de Schultz, mas à própria trajetória de Slaughterhouse. Não há mais cidade, não há mais mediação, não há mais horizonte coletivo. Resta apenas a resolução individual, imediata e violenta por meio da vingança. Slaughterhouse não usurpa a função estatal, ele apenas a reproduz fora de seus limites formais. A distinção entre legalidade e violência se mostra, assim, apenas procedimental e evidencia o quão acinzentados são os procedimentos em Mega-City Um.

Na última página (figura 9), temos uma espécie de epílogo pós-evento e, nesse deslocamento se revela, talvez, o aspecto mais contundente da crítica. A institucionalização da consequência substitui qualquer possibilidade de restituição. O corpo é reparado, os danos são registrados, a ocorrência é encerrada.

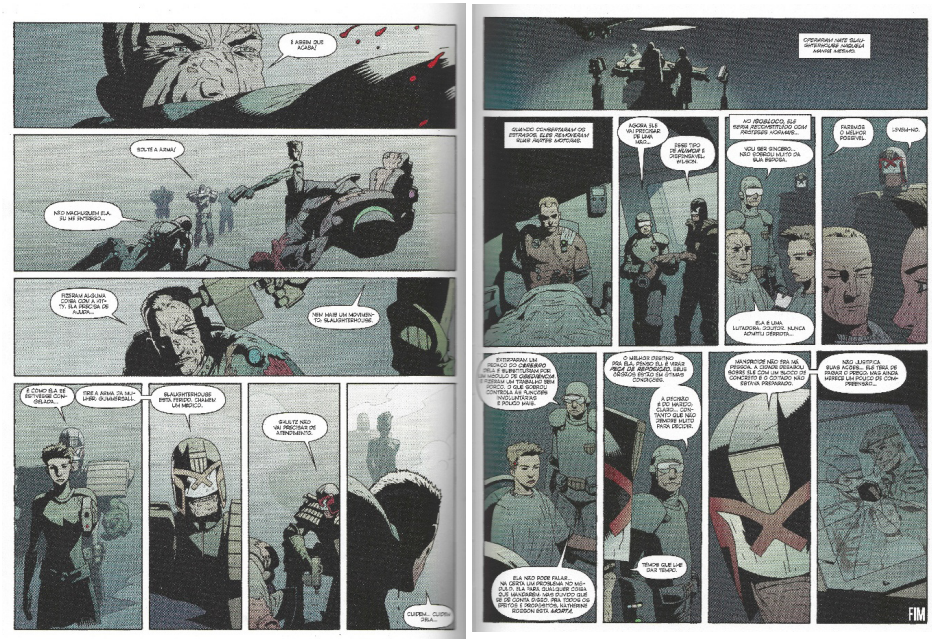
A reconstrução de Nate, agora novamente submetido à lógica técnica, evidencia a redução do sujeito a objeto de intervenção. A remoção de partes de seu cérebro, a supressão de elementos de sua subjetividade e a estabilização de seu estado demonstram que a cidade não apenas falha em proteger, ela intervém posteriormente para ajustar, conter e normalizar aquilo que ela contribuiu em produzir.

Paralelamente, a constatação da morte de Katherine Rosson encerra qualquer possibilidade de recomposição do núcleo familiar. A perda, que atravessa toda a narrativa, não encontra elaboração coletiva nem reconhecimento institucional. A cidade absorve o evento e segue operando. Nesse ponto, a leitura se radicaliza à luz de Henri Lefebvre: o espaço urbano, produzido segundo lógicas externas à vida social, retorna como força hostil e organiza as próprias condições de destruição e posterior normalização dos sujeitos. A cidade não colapsa diante da tragédia, ela a integra ao seu funcionamento.

A fala final de Dredd (figura 9), ao afirmar que as ações de Slaughterhouse terão consequências, mas que ainda há possibilidade de compensação, sintetiza essa ambiguidade estrutural. A justiça não se orienta pela reparação do dano social, mas pela reabsorção do indivíduo ao sistema.

Assim, o encerramento do arco não oferece resolução no sentido clássico. Não há restauração, não há reintegração plena, não há retorno ao estado anterior. O que se apresenta é a estabilização de um processo. A trajetória do Mandróide reafirma o funcionamento de Mega-City Um como estrutura: uma cidade que não impede a violência, não garante direitos e não oferece mediação, apenas administra seus efeitos.

Figuras 9



Fonte: Wagner; Walker (2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do arco narrativo Mandróide (Wagner *et al.*, 2014) demonstra a potência das histórias em quadrinhos para funcionarem como instrumentos relevantes de reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea. Ao confrontar a distopia de Mega-City Um com o conceito de direito à cidade e com os princípios da Carta Mundial pelo Direito à Cidade, resta evidente que a narrativa apresenta um modelo urbano marcado pela negação sistemática da cidadania.

A megalópole representada na obra constitui o oposto do ideal democrático defendido por Henri Lefebvre (2001). Em vez de participação, saltam das páginas o autoritarismo; em vez de inclusão social, exclusão e vigilância permanente.

Nesse sentido, a distopia não deve ser interpretada apenas como ficção futurista, mas também como futuro consequente. Ela funciona como advertência

sobre os riscos de um modelo urbano baseado na desigualdade, na militarização do espaço público e na concentração extrema de poder, que caminha a passos largos para um fracasso civilizatório onde um ideal de ordem aniquila valores sociais e convivência em sociedade.

A atual configuração das cidades e sua arquitetura hostil, marcada por concretos que isolam, cidades que contemplam veículos em detrimento do trânsito de pessoas, condomínios verticais em espaços de difícil acesso, vendidos sob a ilusão de lazer completo, mas que não passam de habitação precarizada e desassistida, em contraste com moradias de alto padrão destinadas a uma ínfima parcela da população, que concentra recursos ilimitados, os quais se limitam apenas a uma determinada estirpe, prenuncia a derrocada das metrópoles em termos urbanísticos e civilizatórios. Aliada a um clamor por justiça irrestrita, inflamado por insegurança e violência, decorrente de uma ordem socioeconômica mundial que esgota recursos em nome do lucro, a estrutura global hoje confunde-se com a história em quadrinhos objeto deste artigo, alertando para a reflexão de que é necessário pensar o fim do capitalismo, ao invés de pensar o fim do mundo.

Assim, o diálogo entre literatura, teoria urbana e quadrinhos permite compreender como narrativas ficcionais podem contribuir para o debate crítico sobre democracia, justiça social e direito à cidade.

REFERÊNCIAS

ACHE CONCURSOS. **CNU tem ainda 970 mil inscritos na disputa; veja concorrência oficial. 2024.** Disponível em: https://www.acheconcursos.com.br/concurso-nacional-unificado-cnu/cnu-tem-ainda-970-mil-inscritos-na-disputa-veja-concorrencia-oficial-75049. Acesso em: 11 mar. 2026.

ARAUJO, Álvaro Dutra de *et al.* **Receita pro fracasso**. Intérprete: Dead Fish. *In*: Ponto cego. São Paulo: Deckdisc, 2019.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista:** é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes:** do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** São Paulo: Centauro, 2001.

MELGAÇO, Lucas; ARTEAGA BOTELLO, Nelson. **Introdução:** a securização das cidades latino-americanas. urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 149-153, maio/ago. 2015. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193138485001. Acesso em: 9 mar. 2026.

PLATAFORMA GLOBAL PELO DIREITO À CIDADE. **Carta Mundial do Direito à Cidade.** Quito, Fórum Social das Américas – Julho 2004; Barcelona, Fórum Mundial Urbano – Setembro 2004; Porto Alegre, V Fórum Social Mundial – Janeiro 2005. Disponível em: https://www.right2city.org/pt/document/carta-mundial-do-direito-a-cidade/. Acesso em: 28 fev. 2026.

WAGNER, John; FRASER, Simon**. O que eu fiz nu Natau**. *In*: WAGNER, John; GRANT, Alan; *et al*. Juiz Dredd: Assassinos Seriais. São Paulo: Mythos Editora, 2016.

WAGNER, John; WALKER, Kev; COLEBY, Simon; CRITCHLOW, Carl. **Juiz Dredd:** Mandróide. São Paulo: Mythos Editora, 2014.

– Capítulo 3 –

JÓ-ZOÉ GUIRIGÓ

Jó-Zoé Guirigó

Antônio Pereira Rabelo[1]
Eliana Rigotto Lazzarini[2]

"Há um menino, há um moleque
Morando sempre no meu coração
Toda vez que o adulto fraqueja
Ele vem pra me dar a mão"
Milton Nascimento

RESUMO

O livro Jó, construído há milhares de anos, teve influência de obras sapienciais que lhe antecederam, a exemplo de escritos da antiga Mesopotâmia. A saga entre Jó, criatura vulnerável, e Javé, criador onipotente, é o retrato fiel daquilo que mais caracteriza a espécie humana: a capacidade de tecer crescimento psicológico a partir de forças que desafiam a sobrevivência e o viver. Autores como C. G. Jung veem essa capacidade humana de ampliar e densificar consciência como o evento de maior peso na decisão da divindade cristã de encarnar-se, de dar corpo a Cristo. A força gravitacional que trouxe Javé ao âmbito da matéria foi o Seu desejo de conhecer o que a condição humana é capaz de psicologicamente erigir. A trama entre Jó e Javé mostra o diálogo entre dois polos psíquicos: o do conhecedor onipotente e o do frágil desamparado, símbolo por excelência do arquétipo da criança. A invencibilidade e a fragilidade, em conjunto, bem como a natureza ampliadora e exploradora dessa força arquetípica são a matéria-prima para a tessitura da consciência, para o fazer alma. Dada essa característica da criança, encontramos em Josué, personagem do filme Central

1 Psicólogo, psicanalista, mestre e doutorando em Psicologia Clínica e Cultura (Universidade de Brasília - UnB). Lattes: http://lattes.cnpq.br/5904949107690047. E-mail: antonio.rabelo256@gmail.com.

2 Dra.Eliana Rigotto Lazzarini, Professora Universidade de Brasilia/Unb; Doutorado em Psicologia UnB; Pós- Doutorado em Psicologia, Université Paris Nord, Paris/France; Pós Doutorado em Psicologia, Université Rouen Normandie/France. Lattes: http://lattes.cnpq.br/1530730760074951. E-mail: elianalazzarini@gmail.com.

do Brasil, um exemplo atual e brasileiro de Jó, dessa força da invencibilidade e do aprofundamento de consciência em solos áridos, como é o do desamparo.

Palavras-chave: O livro de Jó. Arquétipo da criança. Central do Brasil.

ABSTRACT

The Book of Job, written thousands of years ago, was influenced by earlier wisdom literature, such as writings from ancient Mesopotamia. The saga between Job, a vulnerable creature, and Yahweh, the omnipotent creator, is a faithful portrait of what most depicts the human species: the ability to build psychological growth from forces that challenge survival and living. Authors like C. G. Jung see this human ability to expand and solidify consciousness as the most significant event in the Christian deity's decision to incarnate, to go down to Earth as Christ. The gravitational force that brought Yahweh into the realm of matter was His inclination to know what the human condition is able of psychologically creating. The story between Job and Yahweh shows the dialogue between two psychic dimensions: that of the omnipotent knower and that of the fragile, which is the quintessential symbol of the child archetype. Invincibility in the face of fragility, and the exploratory nature of this archetypal force are the raw material for the strengthen of consciousness. Given this characteristic of the child, we find in Josué, character from the film Central Station, a current and Brazilian example of Job, that is, of this force of invincibility and the deepening of consciousness even in arid soils, such as helplessness.

Key words: The book of Job. Child archetype. Central Station.

INTRODUÇÃO

O livro de Jó, que traz o drama de um homem fiel à divindade e que, a despeito disso, por ela é abandonado, tem influência de várias outras obras da literatura sapiencial que lhe antecederam. Pinçon (2023) menciona algumas delas, como, por exemplo, *O Poema do justo sofredor* (Ludlul Bel Nemeqi), escrito por volta do ano 2.000 a.C., e a *Teodiceia Babilônica*, datada de 1.000 a.C. No poema sumério ao homem justo sofredor, encontramos, por exemplo:

> Depois que o Senhor mudou o dia em noite, e o guerreiro Marduk ficou furioso comigo, o meu próprio deus expulsou-se e desapareceu, a minha deusa rejeitou-me e desapareceu. Ele cortou o anjo benevolente que caminhava a meu lado. O meu espírito protetor estava assustado a procurar outra pessoa. O meu vigor foi levado, a minha aparência viril tornou-se sombria. A minha dignidade voou, a minha proteção saltou para longe. (Calameo, p. 8, 2025)

De acordo com Pinçon (2023), a redação do livro de Jó foi feita em várias etapas e por diversos autores. O texto tanto começa quanto termina com relatos em prosa, que são a parte mais antiga da obra, muito provavelmente confeccionadas no século X a.C. É possível que tais relatos provenham das estórias tradicionais que eram contadas pelos sábios da região de Edom, situada na atual Jordânia. O drama apresentado não se circunscreve às angústias vividas pelo povo de Israel, ao invés, tem caráter universal e faz parte dos dilemas da espécie em humana, em qualquer lugar e tempo (Schökel, 2002). O livro de Jó nos apresenta um exemplo de que o processamento psíquico da dor, e, em maior escala, da vida, é ferramenta fundamental para o trabalho de aprofundamento da consciência.

Este capítulo está dividido em quatro tópicos, além desta introdução e das considerações finais. Em *O livro de Jó: um passeio pela obra*, apresentaremos uma sumarização dessa obra literária, dando ênfase à via crucis do protagonista, bem como aos diálogos tecidos com os quatro amigos e com Deus. Essa sumarização será entremeada por discussões sobre questões que o livro nos suscitou, tais como a teoria da retribuição divina e, com apoio em *O grande inquisidor* (Dostoievski, 2012), o uso que instituições religiosas fazem das ideias de mistério e de Deus para produzir massas humanas ingênuas, cativas e submissas.

O desejo da divindade judaico-cristã de encarnar-se é a temática que atravessa o tópico *A encarnação divina e sua tendência a ressaltar o bem e reprimir o mal*. Aqui exploramos a ideia, com base sobretudo em Jung (1952/2012), de que a figura divina, Javé, solidificou seu desejo de experimentar a condição humana a partir da saga de Jó, seja como um ato de reparação à crueldade cometida contra seu servo amado, seja porque observou nele, criatura, uma capacidade que lhe atingiu com inveja: a de tecer e densificar consciência. Contudo, essa realização do desejo de encarnar-se mostra-se enviesada e tendenciosa, reprimindo o conhecimento e elaboração psíquica do mal, tornando-o, a partir desse mecanismo, menos passível de consciência e de manejo e, portanto, mais forte e destrutivo.

Em *Falta-nos a matéria da criança*, a partir das elaborações de Jung (1940/2013) e Hillman (1981), comentaremos sobre a ausência da criança arquetípica no modo de pensar e agir contemporâneo. A criança, vista a partir da dimensão arquetípica, é o fator psíquico que promove correções à unilateralidade da consciência, ao seu enrijecimento e à sua cronificação. Talvez seja a única força capaz de frear a destruição apocalíptica pela qual nosso planeta está passando.

Em *Jó-Zoé: Jó no Brasil,* retratamos, na estória dos personagens Josué e Dora do filme de *Central do Brasil*, o drama dos dois protagonistas de *O livro de Jó,* e em terras brasileiras. Um menino, filho de um trágico abandono parental,

mas invencível em sua força de vida, interage afetivamente com uma mulher de meia-idade, inconsequente e cruel, que tenta usar a criança, vulnerável, como ferramenta para atender aos seus próprios interesses. Sob a influência de Josué, Dora passa a ocupar os lugares de desamparo infantil e de empatia, cruciais para a transformação psicológica vivida pela personagem. Esse é o trajeto psicológico experienciado por Javé, influenciado por Jó, de acordo com a interpretação dada por Jung (1952/2012).

O livro de Jó: um passeio pela obra

No prólogo, Jó é apresentado como homem justo e sem mácula do mal, além de detentor da maior posse de bens do Oriente. Satã e outros anjos partícipes da assembleia celeste, reúnem-se com Deus, que curiosamente chama a atenção de Satã sobre a existência de Jó: "Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro homem como ele: é homem justo e honrado, religioso e apartado do mal" (Bíblia, 2002, Jó, 1, 8, p. 1063). É a partir da provocação de Satã que nasce o que poderíamos chamar de uma aposta entre ele e Deus, tendo como ponto de verificação a lealdade de Jó a Javé, em circunstâncias em que a riqueza desse homem seria suprimida trágica e repentinamente. Jó passa por esse teste sem trair a Javé, sem amaldiçoá-lo: "Nu saí do ventre de minha mãe e nu voltarei a ele. O senhor o deu, o Senhor o tirou, bendito seja o nome do Senhor" (Bíblia, 2002, Jó, 1, 21, p. 1064).

A personalidade provocadora de Satã não dá crédito à fidelidade de Jó e deposita na consciência de Javé mais uma dúvida que O balança. Não se trata mais das riquezas materiais do homem, mas da integridade de seu corpo. Diz que, uma vez que Jó for severamente ferido, não suportará a dor e, sem hesitar, amaldiçoará a Deus. A Satã é dada a permissão para testar essa hipótese e, diante da dor que aflige o corpo e da fala cortante da esposa: "Ainda persistes em tua honradez? Amaldiçoa Deus e morre" (Bíblia, 2002, Jó, 2, 9, p. 1064-1065); Jó permanece como servo fiel a Javé. Logo após, chegam os três amigos, Elifaz, Baldad e Sofar, que inicialmente acompanham o silêncio de Jó por sete dias.

Aqui se faz necessário explorar o significado do termo "satanás" no contexto do livro de Jó. Pinçon (2023) registra que, na tradição bíblica e até por volta do século V a.C., satanás era uma palavra usada enquanto substantivo comum, e denotava um lugar de oposição ou de ataque a uma determinada ideia estabelecida enquanto verdade. Somente, a partir do século IV a.C. é que Satanás passa a ganhar corpo de substantivo próprio e, portanto, a exercer nos textos bíblicos um lugar de personagem antropomorfizado. Especificamente no livro de Jó, observa-se que Satanás é um componente de posição importante na corte celeste e ocupa uma função eminentemente acusatória.

Schökel (2002) vê Satanás como um personagem funcional que dá oposição e movimento à obra literária, de forma que a ideia inicial da divindade, a fidelidade de Jó a Javé, seja criticada, ganhando com isso dinamicidade. Jung (1952/2012), por sua vez, faz uma análise psicológica de Satanás, vendo-o como uma parte do próprio Deus. A divindade, portanto, corresponderia à fusão entre Deus e Satanás. Jung acredita que, no inconsciente, há um arquétipo da totalidade, ou seja, uma representação de Deus que é, por excelência, a conjugação entre o Bem e o Mal.

Para Sanford (1988), os antigos hebreus viam Javé como a origem tanto do bem quanto do mal. Para eles não havia problemas em conceber a ideia de que a substância má vinha do mesmo lugar que a boa. São vários os trechos bíblicos que carreiam essa ideia, por exemplo: "Eu sou o senhor e não há outro: artífice da luz, criador das trevas, autor da paz, criador da desgraça; eu, o Senhor, faço tudo isso" (Bíblia, 2002, Is 45, 6-7, p. 1790). No livro de Jó essa ideia também está presente: "Se aceitamos de Deus os bens, não vamos aceitar os males?" (Bíblia, 2002, Jó, 2, 10, p. 1065).

Retomando o livro de Jó, um longo poema se entremeia entre o prólogo e o epílogo. Sua origem remonta ao século V a.C., período de invasão dos persas a Jerusalém, e sua dinâmica está calcada no confronto à ideia de recompensa divina aos justos (Pinçon, 2023). É aqui onde se encontram, por exemplo, os diálogos entre Jó e os três amigos, os monólogos do personagem principal e, ao final, o diálogo entre ele e Deus. Entre os séculos IV e III a.C., sob influência do pensamento helenístico, foram adicionados ao texto os discursos do sábio Eliú, bem como o poema sobre a sabedoria que não pode ser encontrada (Pinçon, 2023).

Após o rompimento do silêncio de sete dias e sete noites em que se encontrava, Jó decide se pronunciar a partir de falas que amaldiçoam a si próprio, criação divina, e o dia de sua concepção. Javé fica incólume a críticas. "Por que ao sair do ventre não morri ou não pereci ao sair das entranhas? Por que um colo me acolheu e peitos me deram de mamar?" (Bíblia, 2002, Jó 3, 10-11, p. 1066). A esse amaldiçoar, seguem-se os discursos dos três amigos, com as respectivas réplicas do homem moribundo. Os discursos dos três sábios mostram-se eminentemente teóricos, vetorizados à doutrina de retribuição divina, em detrimento claro da situação de sofrimento a qual Jó está submetido. Não há empatia, mas sim uma série de palestras em que se reforça a ideia de que Deus recompensa os justos e pune os ímpios. Com o decorrer do texto, percebe-se que Jó vai assumindo, na fala dos amigos, um lugar de culpado e, portanto, merecedor da punição divina. Cresce também a ânsia em Jó de que venha a discutir com Deus a razão do mal que lhe aflige e, também, que venha a mostrar os porquês de sua inocência. Nota-se que, mesmo em condição de

muita fragilidade, Jó não cede ao discurso dos amigos – cuja teoria é tecida com maestria – mostrando-se psicologicamente forte e capaz de sustentar suas razões e ideias, mesmo diante de um cenário de tortura implacável.

Após esses discursos, o texto ganha, no capítulo 28, um poema voltado para o tema da sabedoria inalcançável pelo homem e cuja procedência é unicamente divina. O ser humano, diz o poema, é capaz de fazer transformações indiscutivelmente incríveis, a exemplo de sua capacidade de promover tecnologia a partir do conhecimento metalúrgico. Entretanto, há um tipo de sabedoria, cósmica, que é uma prerrogativa de Deus e que embora o ser humano possa dela ser partícipe, jamais a alcançará enquanto conhecimento tecnológico (Schökel, 2002). Diz o texto: "Mas a sabedoria de onde é tirada? Onde está a jazida da prudência? O homem não sabe seu preço, não se encontra na terra dos vivos" (Bíblia, 2002, Jó, 28, 11-12, p. 1113).

É curioso que o exercício de tal sabedoria ou o alcance de alguma fração dela proviria, segundo o texto bíblico, do respeito a Javé: "E disse ao homem: 'Respeitar ao senhor é sabedoria, afastar-se do mal é prudência'" (Bíblia, 2002, Jó 28, 28, p. 1114). O respeito pressupõe uma obediência em que conhecer as razões de algo tem pouca importância diante de uma lei divina, que seria naturalmente misteriosa e inalcançável. Esse tipo de pensamento de que deve haver uma obediência cega a uma lei, engendrada a partir de um mistério inacessível ao homem, já perpetrou em nossa história muitas atrocidades. A inquisição (que foi chamada de "santa"!), a evangelização dos povos originários do continente americano, com a desculpa de que eles tinham o direito de conhecer o verdadeiro Deus e de fazer parte do processo civilizatório, entre tantos outros exemplos, mostram o uso que as instituições religiosas podem fazer a partir da ideia de mistério e de Deus enquanto autoridade que ama e pune. Não raro se utiliza esse poder, maldosamente chamado de divino, para, por meio do temor e da promessa de uma vida pós-morte regada de benesses, formar massas humanas submissas e dóceis.

Em *O grande inquisidor*, um dos capítulos de *Os irmãos Karamázov*, Dostoiévski (2012) apresenta de forma lúcida esse mecanismo cerceador da liberdade humana e produtor de criaturas maquinais e carentes de pensamento crítico. Nesse poema, confeccionado por Ivan e relatado a Aliocha, Jesus volta à Terra unicamente para visitar Seus filhos e, curiosamente, em um dos lugares em que a inquisição cristã foi mais atuante e voraz, na Espanha. Sem a necessidade de que Ele anuncie quem é, Ele é prontamente reconhecido e, tal como relatado nos evangelhos, realiza milagres que deixam de queixo caído a multidão. Todavia, um cardeal nonagenário, famoso por levar à fogueira multidões ariscas à fé cristã, em um dia de suas andanças, vê Jesus ressuscitar, atendendo ao apelo desesperado da mãe, uma menina de 7 anos que jazia em seu caixão coberta de

flores. Ao ver aquele feito e sem titubear, o velho e grande inquisidor ordena que prendam a Cristo. Algumas horas depois, quando faz uma visita ao seu especial prisioneiro, o cardeal perversamente palestra sobre a ideia de que a liberdade é um perigo para a humanidade, que necessita somente de felicidade e de paz na consciência. A liberdade de consciência que Jesus queria que fosse fruída pelo ser humano era, na visão do inquisidor, uma pedra no caminho que atrapalhava a humanidade, um fardo que ela preferiria substituir pela leveza de uma felicidade que a inebriasse e a iludisse, "a felicidade infantil" ou "a felicidade dos seres fracos". Diz o grande inquisidor a Cristo:

> Não existe nada de mais sedutor para o homem que sua liberdade de consciência, mas tampouco existe nada mais angustiante. Pois em vez de fundamentos sólidos para tranquilizar para sempre a consciência humana, tu lançaste mão de tudo o que há de mais insólito, duvidoso e indefinido, lançaste mão de tudo o que estava acima das possibilidades dos homens, e por isso agiste como que sem nenhum amor por eles – e quem fez isto: justo aquele que veio dar a própria vida por eles! Em vez da firme lei antiga, doravante o próprio homem deveria resolver de coração livre o que é o bem e o que é o mal, tendo diante de si apenas a tua imagem como guia – mas será que não pensaste que ele acabaria questionando e renegando até tua imagem e tua verdade se o oprimissem com um fardo tão terrível como o livre-arbítrio? (Dostoiévski, 2012, p. 353).

Retomando o caso de Jó, entre os capítulos 29 e 31 da obra, o personagem aventura-se em um longo monólogo em que relembra seus dias de êxito, em tom lamentoso ("Minhas raízes alcançavam a água e o orvalho pousava em minha ramagem" (Bíblia, 2002, Jó, 29, 19, p. 1116); acusa Deus de ser injusto e cruel ("Tu te tornaste o meu carrasco, e me atacas com teu braço musculoso") (Bíblia, 2002, Jó, 30, 21, p. 1118); e roga por Sua presença, como que em um ato de que lhe fosse mostrado o que nele era pecado ("Oxalá haja quem me escute! Aqui está minha assinatura! Que o Todo-poderoso responda ...") (Bíblia, 2002, Jó, 31, 35, p. 1121).

Na sequência, do capítulo 32 ao 37, surge, inesperadamente, o jovem sábio Eliú, com o argumento inicial de que o transcorrer dos anos de vida não é garantia de sabedoria ou inteligência; o que na verdade provê solidez à inteligência é a inspiração proveniente do espírito do Todo-poderoso, independentemente da idade em que se encontra o indivíduo. Na visão de Schökel (2002), a introdução desse jovem personagem se deu de forma tardia na obra, como uma espécie de primeira reação ao seu poder interpelador. Esse acréscimo muito provavelmente atendeu à necessidade de alguns círculos sapienciais que, insatisfeitos e sentindo-se ofendidos pelo tom provocador do livro, emendaram-no com um discurso que tentava substanciar as frágeis argumentações dos amigos de Jó e, também, reduzir a força das ofensas feitas a Deus.

Eliú não muda o cenário no que diz respeito à doutrina de retribuição, já incansavelmente advogada pelos três amigos de Jó. Contudo, alguns pontos de sua fala podem suscitar novidades. Eliú faz uma tentativa de se colocar na mesma posição de Jó, inicialmente tentando se deslocar de um lugar de esterilidade teórica para um de fraternidade e empatia ("Eu sou obra de Deus, assim como tu, também eu fui modelado da argila" (Bíblia, 2002, Jó, 33, 6, p. 1124). Mas seu discurso posterior contraria essa suposta tentativa de cambiar de posição. O jovem personagem usa também argumentos de força de autoridade, como que uma espécie de preâmbulo ao discurso de Javé, que sucede o seu: "Quem lhe recomendou a terra, quem lhe confiou o universo? Se decidisse por sua [Deus] conta retirar-lhe o espírito e o alento, expirariam todos os viventes e o homem retornaria ao pó" (Bíblia, 2002, Jó, 34, 13-15, p. 1127-1128). Eliú reforça a ideia da imparcialidade da justiça divina, muito provavelmente com o intento de contestar o desejo de Jó de dialogar com Deus. É como se Eliú dissesse à pobre criatura algo como "quem você pensa que é para ter hora marcada para conversar com Deus"?

Mas Deus aparece para conversar com Jó, ou melhor, para mostrar-lhe o quão poderoso é. Parece desnecessário e curioso que Javé se mostre ao pequeno Jó tão grandioso. Jó não tinha dúvida nenhuma acerca disso. Chega, anunciando-se por meio de uma tempestade: "Quem é este que obscurece meus desígnios com palavras sem sentido? Se és homem, cinge os rins: vou interrogar-te e tu responderás"? (Bíblia, 2002, Jó, 38, 2-3, p. 1135-1136) e costura uma palestra voltada ao seu poderio no ato de criar e no controle sobre a natureza: "Conheces as leis dos céus ou determina suas funções sobre a terra? Podes levantar a voz até as nuvens para que te cubra o chuvisco"? (Bíblia, 2002, Jó, 38, 33-34, p. 1138). Apresenta-se como um Deus muito indiferente à necessidade de diálogo carreada por Jó, sem falar na cegueira em relação ao sofrimento inominável pelo qual o personagem humano está passando. É uma outra personalidade divina, se a comparamos com o Deus presente no Novo Testamento.

A Jó não resta outra posição: há tempos torturado e diante de seu algoz, o que esse homem poderia fazer? Quais as opções que havia? Aliás, existia opção? Há alternativas face a uma condição de violência desmesurada contra a integridade física e psíquica? Talvez somente a de apelar para a sobrevivência e admitir a pequenez insondável da dimensão humana diante de um poder tão destrutivo. A boca não suporta palavras de réplica, apenas inteligentemente aquelas mais concordantes à situação. O sobreviver é mais forte que o argumentar: "Sinto-me pequeno, o que replicarei? Taparei a boca com a mão" (Bíblia, 2002, Jó, 40, 4, p. 1141).

Jung (1952/2012) chega a comparar Javé ao crocodilo presente em Seu discurso, nos capítulos 40 e 41 do livro de Jó, argumentado que a postura de Javé, ao exercitar uma crueldade incessante, coloca-O em uma posição bestial, inferior à do homem. Faz-se necessário registrar que esse réptil, na realidade, é a representação do famoso monstro bíblico Leviatã (Schökel, 2002). Para Schökel, Leviatã é um monstro marinho que é resistente ao poder ordenador de Deus, representando forças violentas e hostis à dimensão humana e ao cosmo. Javé assim o descreve, vangloriando-se de que é o único capaz de controlar o monstro: "Quando se ergue, tremem os heróis, e se rendem consternados. A espada que o atinge não resiste, nem a lança, nem o dardo, nem o arpão, pois o ferro para ele é palha, e o bronze é madeira carcomida" (Bíblia, 2002, Jó, 41, 17-19, p. 1144). Para Jó tanto as atitudes benevolentes quanto as que provêm de Leviatã são identificadas em um mesmo Deus, ele não nutre dúvidas sobre a natureza antinômica da divindade:

> Talvez o que de mais elevado haja em Jó seja que ele, em face de uma dificuldade como essa, não se perturbe com a unidade de Deus, percebendo claramente que Deus se harmoniza tão perfeitamente consigo próprio, que Jó tem a certeza de que encontrará em Deus um advogado e defensor contra o próprio Deus. Tão certa é para ele a existência do bem em Javé quanto a existência do mal. (Jung, 1952/2012, p. 20)

No epílogo, são restaurados os bens de Jó por Deus, e em maior quantidade; os três amigos mais velhos – Elifaz, Baldad e Sofar – são repreendidos por Deus em razão de não terem se referido a Ele de forma apropriada (não aparece nenhuma menção a Eliú); e Jó é abençoado com longevidade (morre aos 140 anos). Na fala de encerramento desse servo de Deus, diz "Eu te conhecia só de ouvir, agora meus olhos te viram; por isso me retrato e me arrependo, lançando pó e cinza sobre mim" (Bíblia, 2002, Jó, 42, 5-6, 1145).

Schökel (2002), ao final de sua análise sobre o livro de Jó, levanta a hipótese de que ao drama vivido por Jó, em sua confrontação a um sofrimento desmesurado e injusto, uma resposta tecida somente em palavras, na forma de discurso ou diálogo, seria insuficiente. Para se responder a Jó, somente um fato, um acontecimento, seria capaz de fazê-lo apropriadamente:

> Por que o homem precisa de sofrer para amadurecer? Quem fez o homem dessa forma? Transcendemos o problema de Jó e vemos que não se pode dar a ele uma resposta puramente verbal; será preciso um fato. Não reclama o livro de Jó a resposta viva em Cristo? (Bíblia, 2002, p. 1145)

É nessa pergunta que introduzimos Jung (1952/2012) como um autor que tece hipóteses de respostas, a exemplo da reação de Javé diante de Sua perda moral, que testou seu servo, Jó injustamente, e que ainda percebeu seu ganho

de consciência. É nesse ponto que Jung identifica o desejo de Javé de descer dos céus e de dar matéria à divindade. Exploraremos isso em mais detalhes no próximo tópico.

A encarnação divina e sua tendência a ressaltar o bem e reprimir o mal

No drama entre Jó e Javé, Jung (1952/2012) evidencia o interesse pulsante dessa divindade pelo ser humano. Diferentemente de outros arranjos de relação entre o homem e Deus, na história da humanidade, Javé mantinha um afeto particular com seu objeto de criação, com sua criatura. O drama divino, na tessitura judaico-cristã, ocorre entre Deus e o seu povo, provocando-Lhe emoções e envolvimento afetivo com a Sua criatura: "As extravagâncias bizarras e imprevistas dos homens provocam os afetos de Javé, fazendo-o enredar-se na própria criação" (Jung, 1952/2012, p. 48). Jung chega mesmo a ver a relação de Javé com o seu povo como de caráter matrimonial e, mais especificamente, atravessada por laços patriarcais, em que Deus parecia manter uma relação abusiva com sua esposa terrena, ou seja, seu povo.

> A evolução histórica nos mostra claramente que Javé perde de vista a convivência pleromática que mantinha com Sofia desde os dias da criação. Em lugar dela, surge a aliança com o povo eleito, o qual é impelido então a revestir-se do papel feminino. O "povo" daquela época era constituído por uma sociedade patriarcal de natureza masculina, na qual a mulher tinha apenas importância secundária. Por esse motivo, o matrimônio de Deus com Israel foi um assunto de caráter essencialmente masculino, como era, por exemplo, a fundação da pólis (quase na mesma época) (Jung, 1952/2012, p. 49).

É de se admirar que, nessa relação, Javé entregue Jó aos caprichos de Satanás, submetendo-o a uma prova moral desarrazoada (Jung, 1952/2012). Javé demonstra seu lado perverso ao abandonar seu objeto de amor a crueldades provindas da grande força do Mal. Parece um ato mais que impiedoso, como que eivado de um sadismo primal e cuja força motriz é a tortura persistente e desmedida, ainda que a destruição do objeto constitua claro tabu.

A pequenez e o desamparo de Jó, diante da situação catastrófica a que é submetido, torna-se a sua identidade. Para Jung (1952/2012) essa condição de desvalor é decisiva para que Jó alcance uma capacidade aguda e sofisticada de consciência acerca de si próprio e de sua condição existencial: "(...) para poder subsistir, ele precisa manter-se sempre consciente de sua impotência em face do Deus Onipotente" (Jung, 1952/2012, p. 27). Na mesma linha de raciocínio argumenta Schökel (2002, p. 1136): "Na dor Jó cresceu, sua fraqueza é sua força, e não teme enfrentar a tempestade". E também "Na verdade, Jó cresceu desmesuradamente na dor; precisava disso para superar sua vida feliz e satisfeita".

Freud (1921/2006, 1927/2006), embora com argumentação diferente da de Jung (1952/2012), também traz uma concepção muito próxima dessa lógica de que a figura de um pai forte e que provê ao filho as proteções necessárias para a lida com os desafios da realidade, pai esse ilusoriamente projetado em um líder forte ou em um Deus Todo-poderoso, constitui um empecilho para o crescimento psíquico do indivíduo. Para Freud (1927/2006), o desapego, embora a custo alto para o indivíduo, da ideia de que existe a nosso favor e a todo o tempo um pai que nos resguarda contra a realidade da vida faz parte de uma mecânica em que se transita de um estado de infantilismo para um de maior complexidade psíquica. A história de Jó nos parece uma representação dessa condição em que a ausência de uma figura parental protetora, com o custo psíquico inerente a isso, é fator de relevo para que o indivíduo amadureça.

Dada essa condição de desamparo e de trabalho de elaboração psíquica, podemos imaginar Jó como um símbolo do arquétipo da criança. Diz Jung (1940/2013): "'Criança' significa algo que se desenvolve rumo à autonomia. Ela não pode *tornar-se* sem desligar-se da origem: o abandono é, pois, uma condição necessária, não apenas um fenômeno secundário" (Jung, 1940/2013, p. 170). A independência, ainda que sempre relativa, e a agudez da capacidade psicológica e criativa da criança só são conquistadas caso haja uma fração de abandono que lhe seja suficiente para que possa trabalhar seus recursos psíquicos sem que se estilhasse enquanto indivíduo.

Essas habilidades humanas, as quais exaltaram Jó aos olhos de Javé, constituem o motivo primeiro do Seu desejo de encarnar. Para que esse desejo ganhasse corpo e robustez foi necessário que se instalasse um drama, "uma peripécia plena de afetos" (Jung, 1952/2012, p. 61), entre os Céus e a Terra. A diferenciação de consciência ocorrida na divindade se dá a partir da criatura. A projeção psíquica da ideia de Deus, claro, é orquestrada na esfera humana. Frágil, vazia de onisciência e, em razão disso, dotada de uma consciência densa, a criatura exerce a função de espelhar reflexões em Deus sobre as Suas próprias atitudes. É nesse sentido que Jung pergunta-se: "Terá Javé concebido a suspeita de que o homem possui uma luz infinitamente pequena, mas não obstante mais concentrada do que a dele"? (Jung, 1952/2012, p. 27-28).

Jung identifica que o tema de encarnação atravessa a literatura bíblica e, mais ainda, está presente desde o princípio, desde Gênesis. A esses indícios do desejo de Deus de estar na pele do homem Jung chama de prefigurações da encarnação. O fato de que Javé tenha criado o homem à Sua imagem e também de que tenha tomado para si, como algo que lhe pertencia, os descendentes de Adão constituem provas da primeira prefiguração da ideia de encarnar-se. Diz Jung, referindo-se a Javé logo após a criação do homem à Sua imagem:

> Com isso ocorreu uma primeira prefiguração da encarnação: Javé apoderou-se pessoalmente do povo constituído pelos descendentes de Adão, e de tempos em tempos insuflou o seu espírito nos profetas desse povo. Estes acontecimentos e indícios preparatórios mostravam uma tendência intradivina para a encarnação. (Jung, 1952/2012, p. 56)

Mas é o confronto com Jó que vai constituir o impulso decisivo para que Deus desça à Terra (Jung, 1952/2012). É o ponto em que a prefiguração toma corpo de figuração, como que se a Terra lançasse sua força gravitacional sobre Javé, que encantado com a habilidade do homem de fazer das tripas coração, resolve experimentar a desafiante vida que é a da criatura mortal. O ponto alto dessa tragédia, o momento em que criatura e criador estabelecem conexão única, é, por excelência, a resposta de Javé a Jó. A vida e a paixão de Cristo são certamente o símbolo da reunião de naturezas tão díspares quanto a divina e a humana. Em uma só personalidade residem as duas. Registra Jung:

> "Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?". Sua natureza atinge aqui a divindade e no momento em que Deus vive a experiência do homem mortal e sente em si próprio os sofrimentos pelo qual fizera passar o seu fiel servidor Jó. É aqui que se responde a Jó e, como se pode ver, é um momento ao mesmo tempo divino e humano, "escatológico" e "psicológico". (Jung, 1952/2012, p. 63)

É a partir da materialização de Deus que a condição humana incorpora outras camadas: o significado e a importância do ser humano, alquimizados com a substância divina, ganham volume colossal (Jung, 1952/2012). Para Jung, o ato de encarnação não para no exemplo da vida de Cristo. Ao invés, Deus passa a residir no homem permanentemente; a encarnação divina deixa de ser fenômeno localizado, para adquirir caráter contínuo. A partir do Espírito Santo, a divindade passa a encarnar também no homem comum e empírico. Nesse sentido a resposta a Jó vai muito além da encarnação de Javé em Cristo; a reparação do ato cruel de Javé contra sua criatura se dá, especialmente, pela presença da substância divina no homem que padece de desamparo, naquele incapaz de operar milagres e de resistir às tentações das forças do Mal.

Mas esse ato de encarnação divina que transborda para o homem pecador tem um traço marcante. Ela é enviesada e tendenciosa para um único lugar da natureza divina. Quer-se, a partir do Espírito Santo, que apenas o amor e o bem ganhem carne e corpo, mas esquece-se que, enfatizando esse lado luminoso e resplandecente da divindade, seu lado sombrio, ao ser negado e jogado aos porões da consciência, ganha potência. A natureza antinômica de Javé, tão ressaltada por Jung, não se conforma com a evidenciação de apenas uma de suas partes, necessita expressar-se em sua plenitude: "(...) sem a integração do mal não existe a totalidade" (Jung, 1942/2013, p. 62).

Do ponto de vista psicológico, ao falar sobre a necessidade do reconhecimento da natureza antinômica de Deus, Jung (1952/2012) não está defendo a ideia da atuação do mal na *prática* humana. Ele advoga, sim, a necessidade do *reconhecimento* do mal como um mecanismo de ampliação de consciência, como um instrumento de conhecimento de nós mesmos e do mundo que habitamos. Uma vez que o mal se torna substância em alguma medida conhecida, mais consciência e manejo teremos acerca das nossas próprias ações.

Nesse sentido, o estudo de Cerqueira e Biserra (2025) sobre o personagem Hermógenes, de *Grande Sertão: Veredas*, discute a ideia de quão essa encarnação do mal foi decisiva para o percurso e o trabalho psicológico do protagonista Riobaldo. Hermógenes exerce um papel especular em Riobaldo, mostrando-lhe a manifestação do mal no sertão, ao quebrar reiteradamente os códigos morais do grupo de jagunços, ao provocar violência e traição inescrupulosamente, ao matar por vias cruéis e com frieza e ao denunciar a inevitabilidade da presença do mal no ambiente que cerca Riobaldo e dentro de si próprio. O papel de Hermógenes para Riobaldo é como o de Satã para Jó: escancarar-lhe, na forma de pura crueldade, a realidade e o perigo da vida e, paralelamente, provocar a capacidade humana de injetar a si consciência. Registram os autores:

> A ausência de limites morais e a frieza de Hermógenes atraem Riobaldo, não porque ele deseje tornar-se como ele, mas porque, em sua jornada de autocompreensão, ele percebe que o mal pode estar mais próximo de si do que imagina. Essa atração paradoxal é um dos elementos mais profundos do romance, que questiona se a verdadeira luta é contra o mal externo ou contra as forças sombrias dentro de si mesmo. (Cerqueira e Biserra, 2025, p. 174)

A propósito dessas "forças sombrias dentro de si mesmo", Jung trabalhou o problema do mal por meio do conceito de *sombra*. A sombra, na constituição psíquica do indivíduo, forma-se a partir do trabalho de domesticar e, mesmo, rejeitar comportamentos que são considerados imorais e também violentos à coesão social, em nome de um de ego cujo ideal é atender às leis que regem o grupo social e, portanto, aos códigos de comportamento vigentes. A família e outras instituições, a exemplo da escola e da igreja, têm papel importante na confecção do ego socialmente esperado e, portanto, também da indesejada sombra. Esse é o movimento natural, não há nada de condenável ou errado nisso. Ocorre que, a despeito desse trabalho de domesticação dos impulsos socialmente destrutivos, o ser humano não os elimina. Eles seguem presentes na psique do indivíduo e, não raro, são expressos por meio de atitudes, seja deliberada ou inadvertidamente. Isso vai depender de um complexo de variáveis, incluindo obviamente as sociais, mas para os fins deste trabalho nos deteremos ao aspecto psicológico.

O trabalho exitoso dos elementos da sombra (e, portanto, do mal) assenta-se no reconhecimento da existência e da potência deles, na tomada de consciência de que esse lado, dito mal, tem um corpo próprio. É olhar para esse outro (sombrio!) que reside em nós que faz com que entabulemos com ele um diálogo e, portanto, que tenhamos algum manejo sobre a sua potência e até de que usufruamos criativamente dele. Nunca é a negação da existência da sombra o trabalho psíquico ideal a ser feito. Essa atitude de negação só faz com que a sombra se apresente de forma potente e destrutiva. A esse respeito escreve Sanford:

> A maneira mais comum com que as pessoas tentam lidar com o problema da sombra é simplesmente negar a sua existência. Isso acontece porque o despertar da sombra traz culpa e tensão, e nos força a uma difícil tarefa espiritual e psicológica. Por outro lado, a negação da sombra não resolve o problema, mas simplesmente deixa-o pior. Por conseguinte, não só perdemos o contato com os aspectos positivos desse lado obscuro de nós mesmos, como também o projetamos em outras pessoas. (Sanford, 1988, p. 76-77).

Arquetipicamente, essa necessidade de que venhamos a conhecer o bem e o mal nos é imposta. Não há como pender somente para um dos lados, a realidade se encarregará de trazer à tona, via compensação psicológica de uma atitude unilateral da consciência, o lado ofuscado. Para ilustrar essa ideia, Jung recorre a obras do apóstolo João: suas cartas e o Apocalipse. Esse evangelista, que reconhecia em Deus apenas a luz, e nunca as trevas[3], sofre no Apocalipse uma virada de consciência que lhe permite contemplar o lado tenebroso de Deus. A divindade também odeia e vinga-se. Para Jung, o arquétipo de Deus tem dois lados em oposição e em comunicação constante: um de amor e outro destrutivo e impiedoso. "Deus pode ser amado e deve ser temido" (Jung, 1952/2012, p. 110). Diz ainda, referindo-se ao Apocalipse: "Não se reconhece mais o manso Cordeiro que se deixa conduzir ao matadouro, mas sim o carneiro belicoso e iracundo cujo furor pode agora desencadear-se livremente" (Jung, 1952/2012, p. 95).

Jung registra que vivemos uma era em que forças destrutivas e tenebrosas (apocalípticas) encontram forte guarida na humanidade, que se mostra inábil em manejá-las. É como se vivêssemos um momento em que o Anticristo impera. O desenvolvimento das ciências, com a inegável importância que têm para a humanidade, traz consigo em seu espírito um potencial de destruição nunca antes testemunhado.

3 Pode-se ver em uma das cartas de João: "Esta é a mensagem que ouvimos dele e vos anunciamos: Deus é luz sem mistura de trevas" (Bíblia, 2002, 1Jo, 1, 5, p. 2925).

> Este [o homem] não pode mais se escusar, apelando para a sua pequenez e nulidade, pois o deus tenebroso colocou-lhe nas mãos a bomba atômica e o material para uma guerra química, dando-lhe assim o poder de despejar a taça da ira apocalíptica sobre seus semelhantes. Como lhe foi posto nas mãos um poder por assim dizer divino, ele não pode mais continuar cego e inconsciente. (Jung, 1952,2012, p. 120)

O perigo que há de termos em mãos um poder determinante para a continuidade ou não da vida é indubitavelmente algo tão fantástico como uma força divina, capaz de provocar dilúvios, incinerar cidades, decidir quem tem direito ou não à vida, entre outras coisas. Uma posição de tal monta deveria trazer ao ser humano um dilema moral acerca dos seus atos e das consequências. Embora o fantasma da bomba atômica não nos amedronte na mesma intensidade em que nos apavorou no século passado, a velocidade de destruição do Mundo tem crescido exponencialmente. Fraser (2024) registra que o capitalismo, sobretudo em sua versão neoliberal, está dizimando o planeta ao usar voraz e inconsequentemente a natureza, e, por conseguinte, seus processos naturais que viabilizam a vida – como fonte, que se quer inesgotável, de recursos, além de condenar essa mesma natureza ao lugar de escoadouro de resíduos. Assistimos a um apocalipse que em nada provocaria inveja a qualquer deus tenebroso.

É nesse ponto que Jung (1952/2012) vê a necessidade da presentificação do arquétipo da criança divina, ou seja, de um elemento novo e corretivo que seja capaz de contrabalançar a unilateralidade do poder destrutivo. É na figura do filho e, por extensão, da criança, que a reflexão é suscitada e impelida, que as leis e modos de funcionamentos crônicos (a representação do pai) são analisados a partir de uma lente que torna o fenômeno ampliado e mais complexo (Jung, 1942/2013).

Falta-nos a matéria da criança

Para Jung (1940/2013), o arquétipo da criança é crucial para a economia psíquica, sua função nuclear é promover compensações e correções às unilateralidades da consciência. Se a consciência avança desenfreadamente, sem a reflexão pertinente à potência desse avanço, uma necessidade arquetípica, a título de fenômeno da natureza, passa a operar como mecanismo de frenagem e de retorno. A consciência e a vontade, se não acompanhadas de processamento psíquico, podem desenraizar-nos e, com isso, provocar um progresso sem sentido, excluidor do sujeito e vorazmente destrutivo.

A criança, para Jung, está em contraposição à ideia de consciência cuja dinâmica é caracterizada da seguinte forma: "A natureza da consciência é de concentrar-se em poucos conteúdos, seletivamente, elevando-os a um máximo

grau de clareza" (Jung, 1940/2013, p. 164). Nesse sentido, o motivo da criança sustentaria a possibilidade psíquica de vermos um determinado fenômeno de forma ampla e mergulhada em possiblidades, e não de maneira seletiva e direcionada a uma única face do fenômeno.

Hillman (1981) acredita que os fatores de correção para a consciência que provém do arquétipo da criança apresentam potencial de transformação por meio do processamento emocional que eles provocam. Não é a interpretação, a compreensão racional, o entendimento moral da questão ou ampliação do entendimento do fenômeno, se descolados da emoção a eles inerente, que provocam mudanças na alma humana, em sua forma de pensar e imaginar o mundo. As emoções como a de terror, perda e desamparo, apresentadas e catalisadas pela dimensão da criança, são cruciais para que algo efetivamente ocorra.

Na contemporaneidade, a criança, em seu potencial imaginativo e hábil para enxergar as diversas facetas de um mesmo fenômeno, está exilada, condenada ao abandono (Hillman, 1981). As formas ditas adultas, racionais e ponderadas promovem uma espécie de higienização, de limpeza, daquilo que é inerentemente poderoso à criança: sua imaginação e criatividade. Hillman ressalta que, em sociedades antigas como a grega, a face infantil das divindades (a exemplo de Dioniso, Hermes, Apolo) era de fato uma face, um elemento sempre existente e insuperável, e não uma fase ou estágio de desenvolvimento da divindade. Em sociedades como essas, a criança arquetípica e seu potencial imaginativo estavam presentes na condição humana, não eram submetidos a um processo de exclusão e limpeza. Registra o autor:

> Estamos achando que o potencial polimórfico do politeísmo que nos é inerente deve ser atualizado e transformado em monoteísmo. Com isso impedimos a criança de cumprir sua função, que é a de alterar. Corrigimo-la, em vez de deixar que ela nos corrija. (Hillman, 1981, p. 31)

Embora o pensamento desenvolvimentista, em que a criança é vista como algo a ser surpassado, seja o alicerce do pensamento da sociedade contemporânea, Jung (1942/2013; 1952/2012) enxerga um acontecimento social e religioso como uma mudança de natureza arquetípica que começou a operar na forma corrente de pensar. Para o autor, o dogma da Assunção de Maria, que eleva o feminino e a matéria aos céus, como que acrescendo um quarto elemento à trindade – masculina e espiritual – cristã, é um acontecimento que anuncia a gestação da criança arquetípica que, uma vez pertencente à estrutura divina, propensa a tornar-se carne desde a saga entre Deus e Jó, atingirá a espécie humana. Somente o menino, como "defensor no céu" (Jung, 1952/2012, p. 118), será capaz de fazer com que a tendência desenfreada de destruição pela qual estamos possuídos seja verdadeiramente enxergada e, talvez, corrigida. Nas palavras do autor:

> A transformação da Assunção de Maria em dogma aponta para a realização do hierógamos no pleroma, e este hierógamos, por sua vez, se refere, como já foi dito, ao futuro nascimento do menino divino que, em virtude da tendência divina a encarnar-se, escolherá o homem empírico para nele se realizar. Este acontecimento metafísico é conhecido pela psicologia do inconsciente como processo de individuação. Como, em geral, ele tem se realizado sempre de modo inconsciente, não pode ser entendido senão no sentido em que a glande se transforma em carvalho, o bezerro em boi e a criança em adulto. Mas, para que se torne consciência do processo de individuação, é preciso que a consciência seja confrontada com o inconsciente e se chegue a um equilíbrio entre os opostos. (Jung, 1952/2012, p. 127-128)

Jung (1952/2012) vê essa junção poderosa das forças masculina e feminina, o hierógamos que reconfigura a trindade cristã, como uma substância que promove individuação e, nesse contexto, uma individuação social. A criança, que não deve ser vista como elemento em desenvolvimento, mas sim como substância e lógica necessárias à vida, deve ser cultivada ao lado da instância adulta, das normas e daquilo que ganhou corpo de lei. Nesse sentido do acolhimento daquilo que a criança tem a nos oferecer, Krenak (2022) apresenta uma ideia instigante. Na visão do autor, as crianças até 7 anos de idade não deveriam ser moldadas e formatadas pelos princípios neoliberais do sistema educacional vigente. Em vez disso, o mundo fantástico da criança e sua capacidade de inventividade e imaginação deveriam ser acolhidos em sua genuinidade, sem moldes ou enquadramentos.

> Penso nas palavras "molde", "forma", "formar", "formatar", etc., e que aplicar esses conceitos a pessoas no primeiro momento de vida, quando são seres inventivos e cheios de subjetividade, é uma violência muito grande. Já vão podando espíritos que poderiam trazer muita novidade para a Terra. No lugar de produzir um futuro, a gente deveria recepcionar essa inventividade que chega através das novas pessoas. (Krenak, 2022, p. 99-100)

Embora Krenak (2022), textualmente, esteja se referindo à criança empírica, ele não deixa de se referir à dimensão da criança arquetípica que, no nosso mundo atual, foi relegada ao período que conhecemos por infância. Se dermos atenção e espaço de pronunciamento para essa dimensão da criatividade, da imaginação e da correção de padrões da consciência, esse infante deixará de ser apenas uma etapa da vida a ser ultrapassada, recalcada e civilizada e, como pontua Hillman (1981), passará a ser uma face presente e cultivada em nós.

Um exemplo potente da retificação que a criança, por meio da sua invencibilidade diante do desamparo (Jung, 1952/2012), promove em estruturas enrijecidas encontra-se na obra de Walter Salles *Central do Brasil*. O tópico seguinte dedica-se a discutir como o arquétipo da criança impulsiona correções psicológicas e transformações.

Jó-Zoé: Jó no Brasil

No filme *Central do Brasil*, encontramos um Jó dos dias atuais: o pequeno Josué, desamparado e invencível em sua força de vida. Encontramos também uma expressão de Javé, em Dora, no que diz respeito ao ganho de consciência vivida por ela, que sai de uma posição de poder e decisão sobre a vida de Josué para um território psicológico empático, no sentido de experienciar o lugar do frágil e de nele se espelhar.

Dora é uma professora primária aposentada que, na estação Central do Brasil, escreve cartas para pessoas analfabetas, com a promessa de que serão postadas para os destinatários. Contudo, ela escreve as cartas e recebe o dinheiro por isso, mas não as envia. Ou as lê com a amiga Irene, que tenta lhe dá freios às inconsequências, e depois de risadas e deboches as rasgas e as jogas fora; ou as engaveta, literalmente, como que em um "purgatório", e de lá parece não as tirar nunca mais. Quando questionada por seus clientes sobre a desconfiança de que às cartas não lhe foram dados os destinos adequados, Dora, com uma calma descarada e sem qualquer sinal de culpa ou emoção, responde que não se pode mais confiar nos serviços de postagens, e desvia o assunto e a atenção de quem lhe confia as palavras para outra direção. Dado o pequeno Josué, Dora era grande. Um Javé. No início do filme, é nada empática, apresenta traços de psicopatia e, como Javé em relação a Jó, não tem qualquer sensibilidade em relação ao sofrimento do pequeno; pelo contrário, essa condição é perversamente usada para que atinja seus interesses. Ela é bestial, crocodiliana.

Josué, filho de uma retirante e de uma ausência paterna que toma todo o filme, tem 9 anos de idade. Tragicamente, o menino perde a mãe, que confiava suas palavras à Dora, em um acidente em que um ônibus lhe tira a vida em segundos. Enlutado e presa dos olhares perversos que a Central do Brasil lhe lança, o menino cai nas mãos de Dora que, com a ajuda de um parceiro de vigarice, decide vender Josué para uma quadrilha que trafica crianças para fora do Brasil. Irene descobre o crime de Dora, e uma bronca sua faz com que ela, tomada por um mal-estar que lhe perturba o sono, decida reaver a criança e levá-la para o pai, em Pernambuco.

Dora e Josué pegam um ônibus no Rio de Janeiro em direção a Bom Jesus do Norte. Durante a viagem percebe-se a construção de um laço entre os dois, ainda que frágil e voltado ao cumprimento da tarefa de entregar o menino ao pai. Josué sabe que Dora é uma "mentirosa" e vigarista, mas escolhe ficar em sua companhia. Na cena em que Dora o deixa dormindo no ônibus e paga ao motorista para que o leve até o destino final, fica claro que o menino, ao refutar tal ação, escolhe estar com Dora. Como Jó, Josué não quer abandonar, mesmo com razões para fazê-lo, a quem pode lhe prover naquele momento. O menino reconhece naquela fonte de destruição uma possibilidade de que venha a atingir

o seu objetivo e talvez, como os antigos Hebreus, incluindo Jó (Sanford, 1988; Jung, 2012), não criava fronteiras rígidas entre o bem e o mal. Uma mesma criatura poderia ser fonte dos dois elementos e é muito provável que Josué tenha sentido e intuído isso e, portanto, decidido não deixar Dora para trás.

Também podemos nos perguntar por que, além da culpa que arrancou o sono de Dora, ela resolveu continuar na companhia do menino, sendo que podia ter desistido disso em diversas oportunidades. O que em Josué atraiu Dora? Percebamos que Josué, embora tivesse uma experiência de vida muito menor que a de Dora, tinha uma capacidade afiada de reconhecimento do mal ou, no contexto do filme, de reconhecimento do que habitava na personalidade de Dora. Diversas vezes o menino mostra isso: quando pergunta à mãe como ela pode acreditar que Dora postará as cartas; quando descobre na casa de Dora, ainda que inadvertidamente, que ela de fato não enviava as cartas aos destinatários; quando diz a Dora que ela não presta; entre outros. Dora sabe da agudeza da percepção do menino, e essa possivelmente é a força que exerce gravitação sobre ela. Lembremos que sua grande amiga Irene também fazia esse papel de espelhar em Dora o quão eram inconsequentes suas atitudes. Se fôssemos parafrasear Jung (1952/2012, p. 27-28), quando diz: "Terá Javé concebido a suspeita de que o homem possui uma luz infinitamente pequena, mas não obstante mais concentrada do que a dele?", diríamos: "Terá Dora concebido a suspeita de que o menino possui uma luz infinitamente pequena, mas muito mais concentrada do que a dela"?

No desenrolar do filme, Dora vai se identificando com a criança. A decisão de levar Josué ao pai, com o contato afetivo que isso poderia implicar, é o passo decisivo para a aproximação com o menino, que vai sendo costurada lentamente. Contudo, no momento em que Dora coloca o menino no volante do caminhão (quando estão de carona com o caminhoneiro), inaugura-se a fase em que o menino passa a comandar e a dirigir. Podemos ver isso, por exemplo, na experiência chorosa e desesperada de Dora, quando abandonada pelo caminhoneiro, como se ela tivesse introjetado a substância de base da dimensão arquetípica da criança. Mas a coisa figura-se, toma corpo, quando, durante a romaria, Dora xinga Josué, dizendo que ele é um fardo e uma desgraça em sua vida. Com a reação de fuga do menino, a mulher entra em desespero e corre, furando o evento religioso, em busca de encontrá-lo. Malsucedida, Dora desmaia na "casa dos milagres", cai para a terra (encarna?), passa a ocupar a posição de fragilidade. É socorrida pela criança. A imagem que dá sequência é a da Virgem Maria com o menino Jesus em seus braços para logo após ser mostrada uma Dora de corpo entregue à terra e com a cabeça abrigada pelo colo de Josué e afagada por suas pequenas mãos. Uma *Pietà* invertida. As cenas seguintes densificam a presença da criança: Dora passa a brincar mais, quando, por exemplo, faz um jogo com Josué de arremessar ludicamente pedras para

uma lata de metal. O rosto risonho, com encanto infantil, de Dora ao escrever cartas em Bom Jesus do Norte, o que contrasta grandemente com o retratado nas cenas de quando escrevia na estação Central do Brasil, é outro exemplo da atuação da dimensão psíquica da criança.

A cena final do filme ratifica a conexão que existe entre Dora e a força arquetípica da criança. Ela carrega em seu corpo, como um símbolo de introjeção psíquica, os dois elementos que o menino enfatiza que lhe conferirão mais beleza: o vestido azul e florido, presenteado por ele; e o batom, que não se ocupa apenas dos lábios, mas delicada e elegantemente espalha-se para as maçãs do rosto. A escritura da carta, de si própria (e não como escrevedora de cartas para outrem) para Josué, pintando e vestindo os sonhos da criança com afeto e imprimindo suas emoções de medo do esquecimento e desejo de permanecer viva e atuante no imaginário de Josué, traz talvez o que de mais presente há na criança: as dimensões da criatividade e da intensidade emocional.

Nos minutos finais da obra, quando o rosto de Dora, movimentando-se no ônibus que a transporta para o desconhecido, passa de um choro de lamentação para um que ilumina e alegra a sua face, observa-se a recuperação de uma riqueza psicológica que há muito Dora havia perdido. Que talvez tenha usufruído apenas nos seus primeiros anos como professora primária. A foto na sala da sua antiga casa, com suas alunas e alunos, era certamente uma pequenina e permanente fração de felicidade que, embora constrangida e esmagada pela atmosfera soturna da casa, era invencível em sua presença.

A fotografia era onde habitava a vida indestrutível de Dora, era o aspecto *zoé* de sua casa. É válido aqui resgatar as palavras de Kerényi (2002) ao dizer que *zoé* é uma palavra grega que denota a dimensão da vida que nunca se exaure, que é imperecível; em contraposição a *bios*, que representa a dimensão finita e esgotável da vida. Zoé é também um dos nomes pelo qual o deus Dioniso é conhecido. É o pequeno *Jó-Zoé* que desloca e amplia aquela centelha de vida, acesa na fotografia, para a vida vivida de Dora.

Central do Brasil é uma obra que mostra que o trabalho de recuperação de riquezas perdidas não é tarefa de Jó, do pequeno. Esse trabalho psicológico é, sim, do grande, de Javé. Assim como para Jung (2012) é Javé quem ganha densidade de consciência a partir da experiência humana, no filme é Dora que, a partir da criança, aterra e dá solidez à consciência. É no contato com Jó-Zoé que Dora passa por correções, ações centrais da economia psíquica do arquétipo da criança (Jung, 1940/2013; Hillman, 1981). Ela sai de uma condição psicopática para um lugar empático; da rigidez para uma habitação lúdica; do papel de uma vigarista para uma posição fraternal; do lugar de um contentamento mesquinho com a vida para a exploração de elementos psíquicos novos; do exílio de sua cidade natal para a experiência de viver um lugar completamente desconhecido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criança como elemento psíquico que atua na ampliação de consciência e na correção de unilateralidades (Jung, 1940/2013) é, muito provavelmente, o fator que permite que reconheçamos os pontos sombrios, cegos e destrutivos que fogem à nossa percepção e se instalam em nós como motores meramente operantes e carentes de reflexão. Uma mudança vetorial de consciência seria possível se o menino, enquanto estrutura arquetípica, encarnasse em nós, tivesse a oportunidade de desenvolver-se, e com espontaneidade, em nossa cultura. Sairíamos do pensamento reducionista de que a criança deve desenvolver-se e deixar de ser para um pensamento e atitude integradores, para um equilíbrio entre os opostos, para uma estrutura que integra progresso, reflexão e continuidade da vida.

Vem-nos à mente, como imagem que traduz essa ideia de integração, a configuração que Rosa (2019) dá ao grupo de jagunços quando Riobaldo, após a longa liderança paterna de Zé Bebelo, assume o comando. O jagunço-professor inteligente e intuitivamente erige à categoria de membros o velho, Borromeu, e a criança, Guirigó. Situação peculiar, estranha e até mesmo risível para uma consciência voltada unicamente para a prática material daquele grupo. Arquetipicamente, entretanto, é uma escolha que traz consigo inteligência aguda e sofisticada. O velho, nos próprios dizeres de Riobaldo, "adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas; [...]" (Rosa, 2019, p. 321). O velho talvez tenha mesmo a potência de Cronos, de devastar, destruir e devorar coisas, o que faz parte das forças da natureza. O menino Guirigó, na poesia do jagunço-professor, tem a capacidade de "ver mais que todos" (Rosa, 2019, p. 383), tem essa habilidade, tão ressaltada por Jung e Hillman, de ampliar nossa visão acerca de um mesmo fenômeno; de nos incomodar quando condenamos a vida à unilateralidade.

Que não demore dizermos a Guirigó "Te conhecia só de ouvir, agora meus olhos te viram".

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. **Bíblia do Peregrino.** São Paulo: Paulus, 2002.

CALAMEO. **Mesopotâmia – Textos sapienciais 2 – poema do justo sofredor, 2025.** Disponível em: https://www.calameo.com/books/005505615ae2c40a63ccc. Acesso em 25. nov. 2025.

CENTRAL DO BRASIL. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre. Roteiro: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Intérpretes: Fernanda Montenegro; Vinícius de Oliveira; Marília Pêra e outros. Brasil: Videofilmes, 1998. 1 filme (113 min). Disponível em: Netflix. Acesso em: 2 fev. 2026.

CERQUEIRA, Andréa Pereira; BISERRA, Wiliam Alves. O diabo em forma humana: a complexidade de Hermógenes em Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. *In*: BISERRA, Wiliam Alves; SILVA, Dirce Maria da. DALPIAZ, Cássio Selaimen. SILVA, Wendell Martins (Org.). **Bíblia e Literatura**: percursos literários da palavra sagrada. Itapiranga, SC: Schreiben, 2025. p. 164-188.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Os Irmãos Karamázov.** São Paulo: Editora 34, 2012.

FRASER, Nancy. **Capitalismo canibal**: como nosso sistema está devorando a democracia, o cuidado e o planeta e o que podemos fazer a respeito disso. São Paulo: Autonomia Literária, 2024.

FREUD, Sigmund. O Futuro de uma ilusão. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 21, p. 11-63. Original publicado em 1927.

FREUD, Sigmund. Psicologia de grupo de análise do ego. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 18, p. 77-154. Original publicado em 1921.

HILLMAN, James. Abandonando a criança. *In*: HILLMAN, James. **Estudos de Psicologia Arquetípica.** Rio de Janeiro: Archiamé Ltda., 1981. p. 19-64.

JUNG, Carl Gustav. A psicologia do arquétipo da criança. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2013. p. 152-183. (Obras Completas de C. G. Jung, 9/1). Original publicado em 1940.

JUNG, Carl Gustav. **Interpretação psicológica do Dogma da Trindade.** Petrópolis: Vozes, 2013. (Obras completas de C. G. Jung, 11/2). Original publicado em 1942.

JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó.** Petrópolis: Vozes, 2012. (Obras completas de C. G. Jung, 11/4). Original publicado em 1952.

KERÉNYI, Carl. **Dioniso**: imagem arquetípica da vida indestrutível. São Paulo, Odysseus, 2002.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

NASCIMENTO, Milton. **Bola de meia, bola de gude.** Intérprete: Milton Nascimento. Disponível em: https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/102443/#google_vignette. Acesso em: 15 de mar. 2026.

PINÇON, Bertrand. **O livro de Jó.** São Paulo: Edições Loyola, 2023.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANFORD, John. **Mal**: o lado sombrio da realidade. São Paulo: Paulus, 1988.

SCHÖKEL, Luís Alonso. **Bíblia do peregrino.** São Paulo: Paulus, 2002.

– Capítulo 4 –

ENTRE A ESSÊNCIA E A APARÊNCIA: UMA ANÁLISE DO DILETANTISMO NO CONTO *O POMO DE OURO DO ETERNO DESEJO*, DE MILAN KUNDERA

Between Essence and Appearance: An Analysis of Dilettantism in the Short Story "The Golden Apple of Eternal Desire," by Milan Kundera

Luiz Antonio Inácio da Silva[1]

RESUMO

Este artigo objetiva o estudo das personagens centrais do conto *O Pomo de Ouro do Eterno Desejo*, de Milan Kundera. Voltaremos a análise para o seu caráter diletante: Os *don juans* kunderianos vagueiam pela cidade para conhecer mulheres e seduzi-las. Entretanto, precisam conciliar as tentativas de conquista com as demais esferas da vida, diferindo-se radicalmente do personagem clássico, cujo imperativo categórico é a busca pelo prazer. A falha do projeto de sedução, nomeado no conto *teoria do rastreamento*, revela um aspecto próprio da Modernidade: a impossibilidade de um sistema de valores absolutos, que no medievo eram calcados na figura do divino. A arte precisou estabelecer um novo paradigma, uma teologia própria, que se voltou ao princípio da *arte pela arte*. Nesse processo, surgem novas formas de relacionamento com a criação artística e com o próprio tempo histórico: o diletantismo e o kitsch. O artigo será dividido em uma breve análise sobre o sistema de valores na Modernidade e como os personagens do conto se relacionam com o fenômeno do diletantismo.

Palavras-chave: Milan Kundera. Modernidade. Diletantismo.

ABSTRACT

This article aims to analyze the main characters of the short story *The Golden Apple of Eternal Desire*, by Milan Kundera. We are headed to study the dilettantism

1 Doutorando em Literatura no Póslit/UnB. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9932778335162061. E-mail: lsilvaunb@gmail.com.

of the characters. The kunderian don-juans roam the city to meet women and then seduce them. However, they need to council their tries with other parts of life, an aspect that distinguishes them to the classical Don Juan, someone whose categorical imperative is only pleasure. The seduction project, named in the narrative *theory of tracking*, fails. This failure reveals an aspect of Modernity: the impossibility of an absolute value system. During the middle age, the value system was underpinned by Divine. The art needed to establish a new paradigm, an own theology, grounded in the principle of art by art. In this process, emerges new relations with the artistic creation and the historic time: dilettantism and kitsch. This article will be divided into analysis of the value systems in Modernity and how the story characters are related to dilettantism as a phenomenon.

Keywords: Milan Kundera. Modernity. Dilettantism.

INTRODUÇÃO

O objeto de análise deste artigo será o conto "*o pomo de ouro do eterno desejo"*, presente no livro de contos *Risíveis Amores*, publicado por Milan Kundera originalmente em 1968. Começaremos pelo título. A ideia do "pomo de ouro" remete a um elemento recorrente na mitologia grega. Dentre os trabalhos de Hércules, o décimo primeiro consistia em levar a Eristeu alguns dos pomos de ouro do jardim de Hera. O herói precisou viajar a diferentes direções e duelar contra monstros e deuses para encontrar a localização do jardim guardado por um feroz dragão e pelas Hespérides.

O pomo de ouro, conhecido também como o pomo da discórdia, foi o motivo da desavença entre as deusas Afrodite, Ártemis e Atenas, que resultou na Guerra de Troia. A deusa Éris não havia sido convidada para o casamento de Peleu e Tétis. Para se vingar, ela lançou uma maçã dourada com a inscrição "para a mais bela". A jogada atinge em cheio o ego de suas irmãs celestiais, que confiam ao jovem Páris a missão de escolher a mais bela. Cada deusa oferece, a título de suborno, uma dádiva ao pastor. Entre ser o maior dos guerreiros, o mais sábio ou possuir a mais bela mulher, o personagem se deixa guiar pelo coração. Sua musa, contudo, era casada e as consequências do "rapto" foram narradas em *Ilíada*.

As duas narrativas têm em comum a discórdia causada pelo pomo de ouro e as consequentes jornadas que os personagens se submetem em sua decorrência. No conto de Kundera, por sua vez, ao compará-lo com o temário grego, observamos que não há discórdia entre os personagens. Há o elemento da busca, porém, trata-se de uma busca obstinada e sem sentido, mas necessária à vida das personagens.

No início do conto, somos apresentados a duas personagens: Martim e o narrador-protagonista. A narrativa se configura em primeira pessoa. Temos acesso a algumas falas de Martim, mas os fatos são majoritariamente narrados pelo protagonista inominado, mesclados às suas impressões sobre os eventos ocorridos. As aventuras dos dois homens são narradas de forma a ressaltar os sucessos no campo da sedução e, nesse exercício, surgem reflexões sobre a vida e o curso da história.

Neste artigo, iremos avaliar se as personagens don-juanescas do conto podem ser lidas, na verdade, como diletantes, uma vez que no decurso da narrativa, observamos um contraste entre essência e aparência: os personagens, especialmente Martim, são movidos por um imperativo que apenas se assemelha ao impulso do sedutor clássico, divergindo-se radicalmente na esfera ética, o que gera resultados estéticos distintos. Se em Tirso e em Molière encontra-se um "burlador", alguém que transgride normas sem se preocupar com a dimensão do outro, nos sedutores kunderianos há a tentativa de conciliação entre a dimensão da conquista e a preocupação com o outro, gerando um efeito cômico.

Modernidade e Sujeitos Modernos

Ao pensarmos no período da história da humanidade denominado Modernidade, seu ponto de partida é variável de acordo com o campo do conhecimento e a perspectiva teórica adotada. Na conferência *Espírito e Espírito de Época*, Herman Broch sustenta a tese de que a "palavra", a importância do *parlare,* foi perdida na Modernidade. Cada indivíduo ou grupo se fecharia dentro do seu próprio sistema de valores e apenas o poder seria absoluto, especialmente o poder do mais forte contra o mais fraco. Uma das consequências dessa perda da palavra seria o enfraquecimento do espírito. O autor aponta a indissociabilidade entre espírito e língua. E o esfacelamento da palavra, o emudecimento, conduz a um estado primitivo. Trata-se da troca da palavra pelo poder e pelo assassinato, meio pelo qual o poder seria disseminado.

Se em Saramago[2], aprendemos sobre a cegueira da visão, Broch[3] nos ensina sobre o mutismo diante de um mundo cheio de vozes, um paradoxo próprio da Modernidade. Nesse contexto, temos a expansão de uma retórica que não pretende desenvolver argumentos ou contra-argumentos, não se abre ao outro, mas tem como imperativo convencer pelo "grito" (*ibid*).

Broch salienta como gênese do mutismo moderno o pensamento positivista desde Maquiavel. Aliás, essa responsabilização da ciência seria metafísica, à

2 SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 65.

3 BROCH, Herman. **Espírito e Espírito de Época** - ensaios sobre a cultura da modernidade. São Paulo: Benvirá, 2014.

medida que ela decorre de sua pureza. Ao decorrer dos séculos, a especulação e tudo aquilo que não possa ser comprovado empiricamente foi removido do discurso científico. Como consequência, houve a busca pela comunicação por meio de uma linguagem austera, que seria a contraposição de uma linguagem interpretativa (ou aberta à interpretação). Esse pensamento se arrasta às ciências exatas, naturais e também às humanas, tendo como exemplo a associação do discurso factual no campo da História à supressão do ficcional.

O positivismo determinaria aquilo que está em sua abrangência, em seu escopo de conhecimento ou de possibilidade de conhecer. Aquilo que está fora desse círculo seria considerado "místico". Portanto, ainda que por meio da negação, o *logos* e o espírito estariam presentes. Broch[4] aponta que a natureza do pensamento filosófico não é tecer observações sobre o mundo empírico experimentável, mas sim, buscar a compreensão da experiência interior, da natureza humana, que também é uma compreensão ética. Todavia, a ética também necessita da língua. Logo, em tempos na qual impera o mutismo em detrimento à língua, há também uma ética muda, uma ética apenas da ação.

Diante de um mundo no qual impera a primazia da ação, não há espaço para a metafísica ou para qualquer discussão que não constitua o *ethos* positivista. O verbo viver indissocia-se da busca pelo progresso. Esta dita o ritmo do mundo, o ritmo das ações históricas e, utilizando-se ainda a metáfora de Broch, condena ao mutismo. A lógica positivista do progresso a todo custo é portanto inconciliável com a dúvida. Logo, não se deve haver espaço para reflexões sobre o que é o ser, sobre os olhos de Capitu, ou qualquer outro objeto que não possa ser mensurado por critérios quantitativos.

Ainda que pretensamente neutro, o pensamento positivista encontra lastro no capitalismo efervescente desde o século XVIII no contexto europeu. Souza e Frederico apontam que diferentemente do Estado absolutista, no qual a lei era a palavra do soberano, no capitalismo industrial em diante, a lei é a vontade dos donos dos meios de produção. Logo, a organização do Estado volta-se inicialmente à suprir as demandas da burguesia, encobertas pelo véu da neutralidade científica.

Broch se questiona se a arte expressaria de modo compreensível o estilo de vida das diferentes épocas. A arte também passa pelo processo de desvencilhamento do valor absoluto-cristão e se encaminha em direção ao princípio da arte pela arte. Essa perda de valor leva a arte a registrar sua teologia privada, que se concretiza como árdua elaboração estética, opondo, consequentemente, artistas e novas formas de relacionamento com a arte: os criadores de kitsch e os diletantes.

4 BROCH, Herman. **Espírito e Espírito de Época** - ensaios sobre a cultura da modernidade. São Paulo: Benvirá, 2014, p. 65.

> Quando se fala em expressão artística da época, esse polo negativo, sem dúvida alguma, tem importância ainda menor que o polo positivo da arte genuína. Ou melhor: a expressão artística da época pode ser vista na tensão monstruosa que existe entre o bem e o mal no interior da arte… No entanto, o mal na arte é o kitsch[5].

No período moderno, os pólos bem e mal seriam mais difíceis de se demarcar. O polo negativo, aliás, teria predominância contemporaneamente em relação ao polo positivo. O entendimento de Broch parece se ratificar ao verificarmos que as publicações de *best-sellers* e de livros produzidos pela indústria de massa superam radicalmente o quantitativo de obras consideradas "alta literatura". O aumento de diletantes nas artes, ao menos no período atual, pode ser associado, segundo Italo Svevo, à possibilidade de fama repentina. Os diletantes conhecem casos similares e apostam suas fichas nessa expectativa[6].

Assim, evidencia-se que os sujeitos diletantes são movidos pela sede da glória, vislumbram o reconhecimento que os artistas têm. Se a obra de arte é uma forma de eternização na história, o diletante deseja obter esse status, ainda que não desenvolvam um objeto que possa alçar ao universal. Mas esses, discorre o autor, não deveriam ser motivo de ódio. Afinal, haveria um ponto positivo: os diletantes seriam ao menos responsáveis por fazer circular ideias relacionadas às artes, ainda que não necessariamente tenham a técnica ou estudo no respectivo campo.

Artistas da sedução ou diletantes?

O conto se inicia com a frase "Martim é capaz de coisas de que sou incapaz[7]". Antes de iniciar a história, o narrador introduz o personagem Martim como uma espécie de mestre, de forma a induzir o leitor a interpretar essa amizade como uma relação mentor-mentorado. As ações do mestre são analisadas pelo "servo", que afirma usufruir das habilidades e peripécias do amigo, ao passo que guarda suas ressalvas em relação a um "exercício de virtuosismo com fim em si mesmo".

No subcapítulo seguinte, temos o início da narração. Martim e o protagonista se encontram em um bar. Na primeira cena, já somos introduzidos ao exercício que move a narrativa, uma técnica denominada "rastreamento", que consiste em levantar informações sobre as mulheres que lhes atraem. Martim perscruta as mulheres presentes. O protagonista, por outro lado, confidencia ao leitor

5 BROCH, Herman. **Espírito e Espírito de Época** - ensaios sobre a cultura da modernidade. São Paulo: Benvirá, 2014, p. 11.

6 SVEVO, Italo. El "diletantismo". *In*: ***Ensayos***. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2014, p. 3.

7 KUNDERA, Milan. "O pomo de ouro do eterno desejo" *In*: **Risíveis amores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

que não havia notado a beleza de uma das moças, pois estava entretido com a leitura de um livro sobre a cultura etrusca. O amigo retira o livro de suas mãos e o coloca na sacola da bela mulher como um pretexto para um novo encontro no sábado seguinte. No decurso desse episódio, o narrador exprime que não tinha o intuito de se separar do livro e teria concordado apenas por pressão de Martim: "eu não podia fazer nada. O livro havia tanto tempo esperado de repente se encontrava perigosamente distante"[8]. À primeira vista, depreende-se que a dupla aplica o *rastreamento* tendo em vista seduzir mulheres e conseguir encontros carnais, como Don Juans. Essa temática é recorrente no escritor do checo, em diferentes perspectivas. Maria Veralice Barroso perquiriu em sua tese a centralidade da figura de Don Juan no conjunto de obras de Milan Kundera. A pesquisadora localiza em *Risíveis amores*, mais especificamente em *O Pomo de ouro,* o gesto inaugural da temática em Kundera.

> Para ir adiante com essas reflexões faz-se importante enumerar três das diversas afirmativas, por nós, feitas até aqui. Primeiro, afirmamos que no conjunto da obra prosaística de Kundera, Risibles amours é uma obra inaugural. Segundo, entendemos que *La pomme d'or*... é o conto que efetivamente apresenta Don Juan como a personagem fundamento do fazer literário-romanesco de Kundera[9].

Barroso analisa os Don Juans de Tirso de Molina e de Molière. *El burlador de Sevilla* apresenta ao mundo o personagem que se tornaria posteriormente um arquétipo de sedução e libertinagem. O Don Juan clássico age unicamente sob o imperativo moral da satisfação de seu prazer. Por essa razão, não se submete à moral cristã ou às convenções ético-sociais. Não se identifica no personagem sentimento de culpa ou de conflitos em relação às ações. Ademais, o *burlador* não possui vínculos afetivos: referimo-nos tanto às moças com as quais ele se aventura quanto em relação ao servo que lhe acompanha, reduzido a mero instrumento de auxílio às empreitadas amorosas.

No século XVII, a Europa vivia sob a égide da Contra-Reforma, uma resposta ao protestantismo de Lutero. O intuito era (re)consolidar a influência e poder da Igreja Católica. Como consequência, havia uma pressão para o seguimento estrito da Palavra em detrimento das liberdades individuais, consideradas pecaminosas. O personagem Don Juan torna-se famoso por se configurar como um arquétipo da necessidade de liberdade frente ao controle cristão.

8 KUNDERA, Milan. "O pomo de ouro do eterno desejo" *In*: **Risíveis amores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

9 BARROSO, Maria Veralice. **A obra romanesca de Milan Kundera:** um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em http://repositorio.unb.br/handle/10482/15354. Acesso em 02 de dezembro de 2025.

> Don Juan é fruto do sentimento de liberdade individual que se contrapôs ao sentimento religioso que se disseminou na Europa durante o período da Reforma e Contra-Reforma. Esse reconhecimento da individualidade se coadunará com os desejos dos homens que renascem e se descobrem como seres independentes e livres[10].

Ao ressaltarmos o caráter transgressor das obras de Tirso de Molina e Molière, não buscamos afirmar que os autores visavam o posto de combatentes da moral cristã ou mergulhar num estudo sob o inconsciente coletivo *avant lettre*. *No artigo Crítica e sociologia[11],* Antonio Candido defende uma abordagem do texto literário que tensione a obra sob um viés múltiplo: compreendendo-se como os aspectos histórico-sociológicos configuram-se enquanto matéria que será transfigurada pelo autor. Esse ponto de partida não visa reduzir a obra a um documento histórico, mas sim, entendê-la em suas múltiplas potencialidades e possibilidades estéticas. Hegel, no primeiro volume do curso de Estética, salienta que a arte manifesta algo além do que se mostra no fenômeno imediato. O significado portanto manifestaria "uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância e um espírito"[12]. O significado, que chamaremos de conteúdo, revela algo sobre o humano de caráter universal e atemporal. O próprio conteúdo e a forma são historicamente situados, pois o artista também é. Nesse sentido, a realização dos Don Juans de Molina e Melière, ainda que tenham propriedades arquetípicas para a história das artes e da humanidade, são realizações historicamente situadas. Nem as regras do gênero nem a produção literária nos moldes do século XVII provavelmente funcionariam hoje. Em *A Lentidão[13],* Milan Kundera brinca com a possibilidade de encontro entre duas personagens de tempos históricos distintos. A narrativa possui enredos paralelos situados no mesmo lugar, contudo afastado por três séculos. No final do romance, o autor checo promove o encontro entre os protagonistas dos dois enredos, o que gera um estranhamento devido aos distintos trajes e costumes. Assim, Kundera evidencia que uma mesma temática adquire contornos próprios devido ao pano de fundo histórico. Essa constatação nos leva ao motivo de os Don Juans kunderianos divergirem de seus predecessores: são espíritos de época distintos.

Em *A Ascensão do Romance[14],* Ian Watt salienta que o romance moderno tem por característica a conquista da vida particular. Essa é uma especificidade que

10 BARROSO, Maria Veralice. **A obra romanesca de Milan Kundera:** um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em http://repositorio.unb.br/handle/10482/15354. Acesso em 02 de dezembro de 2025.

11 CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia" *In*: **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

12 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética I**. São Paulo: Edusp, 2001.

13 KUNDERA, Milan. **A Lentidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

14 WATT, I. **A Ascensão do romance**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

o diferencia radicalmente dos demais gêneros, sobretudo da épica. O romance não se constitui da história de um povo, mas sim das histórias de um indivíduo, de uma perspectiva sobre o todo. A decisão de levar para dentro do livro a esfera privada invariavelmente passa pelos temas que são considerados tabus na sociedade. Dentre eles, o sexo, que se torna parte da vida das personagens literárias. Contudo, nos romances do final do século XVIII e século XIX, as cenas eram construídas geralmente de forma implícita ou sugestiva, sem maiores detalhes do ato sexual. Emma Bovary levou seu autor ao tribunal. Se houvesse uma descrição pormenorizada do ato sexual, o destino do autor poderia ter sido similar ao de Marquês de Sade, cujas obras causaram grande impacto e condenação por parte do público europeu, tendo sido alvo de proibições e de prisões.

No livro de ensaios *Um encontro*[15], Kundera aponta que os experimentos modernistas modificaram a relação dos escritores com o sexo, levando-o para o interior das narrativas, numa perspectiva dissociada da camada sentimental.

> No século XX, progressivamente e em todas as dimensões, o romance descobre a sexualidade. Na América, ele anuncia e acompanha a grande reviravoltas de costumes que irá acontecer numa velocidade vertiginosa: nos anos 1950, ainda se era sufocado por um puritanismo implacável, depois numa só década, tudo mudou: o grande espaço entre o primeiro flerte e o ato do amor desaparece. O homem não é mais protegido do sexo pelo *no man's land* sentimental. É confrontado com ele diretamente, implacavelmente[16].

Em narrativas posteriores, o próprio Kundera introduz cenas de sexo explicitas, analisando-se o pensamento das personagens de um ponto de vista similar ao de um narrador-filosófico. O fato de não haver cenas de atos sexuais não estaria portanto pautada numa perspectiva puritanista. Essa ausência tem um caráter proposital para salientar a incongruência do projeto de sedução narrado.

Quando chega o dia do encontro com as enfermeiras, o narrador é surpreendido pela notícia do amigo de que deveriam retornar após às 21h, pois o homem tinha um jogo de cartas marcado com a esposa. Isso representaria cerca de uma hora de encontro com as mulheres. Um dos imperativos da conduta de Martim diz respeito, curiosamente, a não agir de forma que decepcione a esposa: "nada pode aplacar os temores que Martim sente em relação à tranquilidade de sua mulher, e nada pode abalar sua confiança nas infinitas possibilidades eróticas de cada hora e de cada minuto"[17]. A atuação do Don Juan kunderiano diverge radicalmente do Don Juan clássico por considerar a existência do outro para além do imperativo da satisfação do prazer.

15 KUNDERA, Milan. **Um encontro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

16 KUNDERA, Milan. **Um encontro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

17 KUNDERA, Milan. "O pomo de ouro do eterno desejo" *In*: **Risíveis amores.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Na explicação sobre o princípio do rastreamento, o narrador divide a atividade em etapas. Haveria a etapa inicial, seguido pela abordagem, que consiste em contatar a mulher e conhecê-la. A última etapa não é nomeada, mas o narrador deixa subentendido que se trata da concretização do encontro carnal:

> Além da abordagem, só existe um único e último grau da atividade e, quero acentuar, para agradar a Martim, que aqueles que aspiram somente a este último grau são homens miseráveis e inferiores, os quais lembram os jogadores de futebol do interior que vemos se lançar de cabeça baixa na direção do gol do adversário, esquecendo-se qde que para marcar um gol (ou muitos gols) não basta o desejo frenético de chutar, mas é preciso primeiro jogar em campo um jogo consciencioso e sistemático[18].

O narrador descreve as ações de Martim como guiadas por um imperativo categórico: Martim somente é Martim por ter como princípio essa busca, por viver conforme as regras do jogo que estabelecera. Destarte, a personagem é alçada à categoria de um artista e sua teoria equivaleria a um gesto artístico. Martim seria portanto um gênio da "arte da sedução", ao passo que o narrador se consideraria apenas como um diletante: "podemos dizer que *represento* aquilo que Martim *vive"*[19]. O status de imitador paradoxalmente não seria um peso para o narrador, que na verdade, o vê de bom tom: "não nego sentir certo prazer nessa imitação"[20].

Barroso compreende Martim como um diletante pois este apenas performaria. O argumento se sustenta em passagens da obra, como "a partir do momento em que Martim decidira que tudo deveria terminar às oito, tinha reduzido (como tantas vezes antes!) aquela aventura a um jogo ilusório" e "na verdade, leva a vida conjugal mais bem-comportada que existe"[21].

> Aqui, embora também dono de um discurso articulada, o intelectual não é o amo, mas o servidor. O amo é um "diletante", um entusiasta da arte de seduzir e todo seu discurso é fruto desse entusiasmo. O servidor por sua vez é um profundo observador. Diferentemente de seu amo, ele é alguém que procura o conhecimento metódico[22].

18 KUNDERA, Milan. "O pomo de ouro do eterno desejo" *In*: **Risíveis amores.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

19 KUNDERA, Milan. "O pomo de ouro do eterno desejo" *In*: **Risíveis amores.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

20 KUNDERA, Milan. "O pomo de ouro do eterno desejo" *In*: **Risíveis amores.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

21 KUNDERA, Milan. "O pomo de ouro do eterno desejo" *In*: **Risíveis amores.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

22 Maria Veralice. **A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan**. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em http://repositorio.unb.br/handle/10482/15354. Acesso em 02 de dezembro de 2025.

Alinhamos-nos com a classificação realizada por Barroso de Martim como um diletante. Todavia, ao aceitar fazer parte do jogo, compreendemos o narrador também como um diletante. Ele sabe que se trata de uma imitação e age conscientemente buscando ocupar esse espaço de pseudo-sedutor: "pouco importa que tudo isso seja um jogo inútil! Pouco importa que eu saiba disso! Irei renunciar ao jogo simplesmente porque ele é inútil?"[23].

No tratado *Notas sobre o Diletantismo*[24], Goethe aponta como características do diletante: Ele se sujeita à necessidade de operar sob regras falsas, porque não pode agir como diletante sem algumas regras, e ele não compreende as verdadeiras regras. Ele se afasta mais e mais da verdade dos objetivos, e se perde nos erros subjetivos".

Os personagens de *O Pomo de ouro* operam conforme as regras da *teoria do rastreamento*. Ainda que essas regras não tenham necessariamente um lastro na realidade, esse jogo se converte de fato em um imperativo. Não há a possibilidade de se afirmar que Martim desconheça a inutilidade de seu sistema ou que ele tenha consciência de que está na posição da "busca absoluta". Para o narrador, Martim viveria aficcionado por uma ilusão. Por se tratar de um discurso único, não temos acesso aos pensamentos exclusivos do personagem Martim, tal qual os do narrador. Este elabora discursos eruditos, afirma se interessar por um livro sobre a cultura etrusca (embora ao longo do conto tenha utilizado o livro apenas como artimanha do jogo de rastreamento) e constitui uma imagem de intelectual, o que gera credibilidade diante do leitor. A sua autodescrição como um diletante tem portanto duas dimensões: conduzir o leitor a compreendê-lo como alguém modesto, ao passo que pode ser, efetivamente, uma autoanálise.

Ainda sobre o produto do diletante, Goethe salienta que este seria prejudicial à medida que: "não sendo capaz de se elevar na apropriação de ideias artísticas e tradições, acaba distorcendo-as em uma realidade patológica". Italo Svevo, por sua vez, reconhece o valor positivo que o diletante pode ter (baseado na leitura de Goethe): a contribuição do diletante para a apresentação de obras e circulação de ideias. Entretanto, o autor trata o diletantismo, a exemplo do escritor alemão, como uma patologia, que não prejudicaria aos outros, mas a si mesmo.

O diletante enquanto fruto da Modernidade reflete paradoxalmente a necessidade de especialização. A quebra do sistema de valores pautado no divino modificou a relação da humanidade com a morte. No medievo, a estratificação de classes assentava-se no princípio de que o destino já estava pré-concebido pela

23 KUNDERA, Milan. "O pomo de ouro do eterno desejo" *In*: **Risíveis amores.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

24 GOETHE, Johann Wolfgang Von. "Notes on Diletantism" *In*: **Goethe's Literary Essays - a selection in english arranged by J. E. Spingarn**. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1921.

vontade divina. A retirada paulatina de Deus do centro de sistema de valores teve por consequência a noção de acaso. O caráter imprevisível da vida despertou no mundo o temor da morte. Como forma de evitá-la (ou ao menos postergá-la), a humanidade empenhou-se no estabelecimento de sistemas de confiança. Cada indivíduo passa a ser especialista em um determinado campo, tornando-se parte desse grande sistema, propulsionado pela lógica positivista.

O apelo à especialização é incompatível com a ideia de um mestre em múltiplas áreas, a exemplo dos grandes expoentes renascentistas. O aprofundamento em um determinado assunto ou campo do saber foi necessário para o progresso civilizatório, todavia, o indivíduo limita-se a conhecimentos superficiais nos demais campos. O diletante portanto pode ser lido, paradoxalmente, como um resultado da especialização do mundo. Por conseguinte, o diletantismo não seria uma patologia, mas um estado, uma condição própria aos sujeitos modernos.

CONCLUSÃO

Entre as consequências da Modernidade, tem-se a quebra da totalidade do sistema de valores. Broch radicaliza essa ideia e cita uma "anarquia do sistema de valores". A arte, por consequência, foi um dos campos que se reinventou nesse processo. Uma vez que seu valor não estava mais relacionado à representação do divino, os artistas, pautados pelas ideias do Iluminismo e das profundas reformas filosóficas, econômicas e sociais no mundo, acentuadas do século XVIII adiante, precisaram repensar o sistema de valores do campo. O fazer artístico passa a ser uma atividade calcada na elaboração técnica e não apenas na ideia do gênio.

Os avanços tecnológicos como a ampliação da imprensa e da circulação de livros levaram a sociedade a novas formas de compreensão e de relacionamento com o objeto artístico. Na esteira desse processo, surge o diletantismo. Termo inicialmente utilizado na música, mas que posteriormente se estende e é discutido em outros campos artísticos.

A figura do diletante, entendida historicamente como um mal na arte, também tem sua importância. Em seu estudo sobre o diletantismo, Goethe salienta que os diletantes ajudariam na divulgação da arte. Essa classe que se lança a produzir arte, mas sem o estudo e a técnica necessários para tal, nasce com a Modernidade, acentuando um caráter paradoxal desse período: a era das especializações define uma categoria de sujeitos que não as possui.

Em *O pomo de ouro*, vemos uma ampliação da concepção de diletante: Martim e o narrador se lançam numa empreitada esvaziada de sentido de seduzir mulheres. A atitude dos personagens gera um caráter cômico diante da ideia de um Don Juan: um sedutor de mulheres que é casado e não trai

a esposa, e seu amigo, um intelectual aparentemente aficcionado por culturas clássicas, mas que troca a atividade pelas investidas ilusórias na companhia de Martim. Observamos que há um descolamento entre a essência e a aparência, que é explorado pelo artista na construção da narrativa. Partindo-se da análise do conto, gera-se a possibilidade de compreensão do diletante não como um enfermo, mas sim enquanto um fruto da Modernidade. Por conseguinte, a patologização do diletante seria atestar a afeção do mundo moderno, afinal, há indícios de que o diletantismo é um fenômeno de maior amplitude, coexistindo com a especialização, inclusive, em um mesmo ser, em uma mesma vida.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Maria Veralice. **A obra romanesca de Milan Kundera**: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em http://repositorio.unb.br/handle/10482/15354. Acesso em: 2 dez. 2025.

BROCH, Herman. **Espírito e Espírito de Época** - ensaios sobre a cultura da modernidade. São Paulo: Benvirá, 2014.

CAIXETA, Ana. Paula. **Glauco Mattoso, o antikitsch.** Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/22767 Acesso em: 6 dez. 2025.

CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia" *In*: **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. "Notes on Diletantism" *In*: **Goethe's Literary Essays** - a selection in english arranged by J. E. Spingarn. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1921.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética I.** São Paulo: Edusp, 2001.

KUNDERA, Milan. **A Lentidão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KUNDERA, Milan. "O pomo de ouro do eterno desejo" *In*: **Risíveis amores.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KUNDERA, Milan. **Um encontro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SVEVO, Italo. El "diletantismo". *In*: **Ensayos.** Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2014

WATT, I. **A Ascensão do romance.** São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

EIXO II

CARTOGRAFIAS DA EXPERIÊNCIA HUMANA:

Existência, desejo, linguagem e condição humana

– Capítulo 5 –

O LIXO E A METÁFORA DO DESCARTE: UMA ARQUEOLOGIA LITERÁRIA

Waste and the Metaphor of Discard: A Literary Archaeology

Cynthia Almeida de Souza[1]

RESUMO

Este trabalho propõe uma arqueologia literária do descarte, investigando como o lixo, em seu sentido estrito de detrito material, e posteriormente como categoria simbólica, constitui um princípio estruturante das formas históricas de poder, exclusão e ordenação social. Partindo das ruínas míticas da *Epopeia de Gilgamesh* e chegando aos igarapés poluídos de Manaus, a pesquisa analisa o resíduo tanto em sua materialidade concreta quanto como metáfora persistente da condição humana. A investigação organiza-se em três eixos centrais: o descarte ético e metafísico nas narrativas sagradas e míticas; a higienização urbana e a estética do fragmento na modernidade; e a biopolítica do descarte na contemporaneidade, marcada pelo extermínio, pela exclusão burocrática e pela assepsia autoritária. Em diálogo comparatista com autores como Carolina Maria de Jesus, Kōbō Abe, T. S. Eliot, Primo Levi e Ayi Kwei Armah, o estudo evidencia a tensão entre ideais de pureza social e a produção sistemática de sujeitos descartáveis. Conclui-se que o lixo funciona como o espelho negativo da civilização, e que a literatura, ao recolher o que foi rejeitado, atua como espaço de resistência simbólica, reinscrevendo dignidade, memória e linguagem ao que o poder tentou converter em nada.

Palavras-chave: Arqueologia Literária. Descarte. Lixo (sentido estrito e simbólico). Literatura Comparada. Biopolítica.

ABSTRACT

This article develops a literary archaeology of waste, examining how waste, first in its strict material sense, and later as a symbolic and political category,

1 Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Lattes: http://lattes.cnpq.br/2334534284245867. E-mail: cynthiaalmeida@ufam.edu.br.

operates as a structural principle of power, exclusion, and social order across history. From the mythical ruins of the Epic of Gilgamesh to the polluted waterways of Manaus, the study analyzes waste both as concrete material residue and as a persistent metaphor of the human condition. The analysis is structured around three axes: ethical and metaphysical discard in sacred and mythological narratives; urban hygienization and the aesthetics of fragmentation in modernity; and the biopolitics of waste in contemporary contexts, marked by extermination, bureaucratic exclusion, and authoritarian asepsis. Through a comparative dialogue with authors such as Carolina Maria de Jesus, Kōbō Abe, T. S. Eliot, Primo Levi, and Ayi Kwei Armah, the article reveals the tension between ideals of social purity and the systematic production of disposable lives. It concludes that waste functions as the negative mirror of civilization, while literature emerges as a space of symbolic resistance, reclaiming memory, language, and dignity from what power sought to turn into nothing.

Keywords: Literary Archaeology. Waste (Material and Symbolic). Comparative Literature. Social Hygienization. Biopolitics.

INTRODUÇÃO: DO DETRITO MATERIAL À BIOPOLÍTICA DA EXCLUSÃO

A civilização moderna define-se, paradoxalmente, não apenas por seus monumentos e sistemas de ordem, mas pela natureza e pelo volume dos resíduos que produz. O lixo, em seu sentido mais imediato, refere-se ao detrito material, aquilo que se torna indesejável e que a sociedade procura ocultar. Contudo, essa arqueologia literária parte da hipótese de que o descarte não é um efeito colateral da história, mas uma constante estrutural que atravessa culturas, épocas e formas de poder.

Ao longo deste trabalho, investiga-se o modo como o resíduo se desloca de uma esfera ético-divina para uma material-social e, por fim, para uma dimensão biopolítica, revelando a sombra persistente do progresso humano. O descarte emerge, assim, não apenas como problema ambiental ou urbano, mas como tecnologia de exclusão, mecanismo de ordenação simbólica e linguagem silenciosa do poder.

A análise organiza-se como uma **cartografia arqueológica**, que percorre diferentes estratos históricos e literários. Parte-se da materialidade bruta do excesso, visível em contextos como Bangladesh e os igarapés amazônicos, onde o lixo delimita fronteiras sociais e territoriais. Em seguida, o percurso recua às raízes míticas e sagradas, em narrativas como a *Epopeia de Gilgamesh (Brandão,*

2021) e os textos bíblicos, corânicos e do *Ramayana* de Valmiki (2011) nas quais se constitui a noção de "resíduo ético". A investigação atravessa a modernidade, examinando práticas de higienização urbana e estética do fragmento em cenários como a Belle Époque de Manaus, o Japão tecnológico, Singapura e a poética de T. S. Eliot, culminando no horror biopolítico do Holocausto e nas formas contemporâneas de assepsia social, controle migratório e exclusão sistemática.

Para visualizar a amplitude dessa cartografia, o **Quadro 1** sintetiza os principais eixos da análise, conectando aquilo que cada contexto considera "lixo" aos seus respectivos dispositivos literários e políticos.

Quadro 1. Eixos da cartografia literária do descarte.

Contexto	O que é considerado "Lixo"?	Obra Sugerida
Ditaduras Estéreis / Coreia do Norte	A desordem, o povo real; A cultura global	Sovietistão (E. Fatland); O Filho do Mestre de Órfãos
Bangladesh / Brasil / Japão / Singapura	O resíduo material e ambiental	Quarto de Despejo; A Arca Sakura
EUA e Europa	O não-cidadão; o imigrante	Hamlet
África	A escatologia política	Ayi Kwei Armah
Holocausto	O próprio ser humano "indesejado"	É isto um homem?
Tradição Sagrada e Ética	A falha moral, o pecado	Bíblia; Alcorão; Ramayana

Fonte: Elaborado pela autora (2026).

A partir dessa bússola conceitual, inicia-se a escavação arqueológica pelo estrato mais visível: a superfície onde o excesso material sufoca o território e a dignidade humana, transformando a paisagem em espelho da negligência, e anunciando, desde o início, que aquilo que uma civilização descarta diz mais sobre ela do que aquilo que escolhe preservar.

A Materialidade do Excesso: Do Igarapé ao Quarto de Despejo

O descarte é analisado, primeiramente, em sua materialidade, aquilo que Zygmunt Bauman (2005) define como a produção de "vidas desperdiçadas". Enquanto em contextos como Bangladesh o lixo transborda e se impõe como presença visível e caótica, no Japão ele é, em grande medida, submetido a sistemas rigorosos de gestão. Ainda assim, no romance *A Arca Sakura* (*The Ark Sakura*), Kōbō Abe problematiza a crença moderna no controle absoluto sobre os resíduos e sobre o impacto humano no mundo, ao afirmar que "as pessoas não conseguem vencer a matéria residual; em algum momento, ela assume o controle e acaba levando vantagem sobre elas" (ABE, 1990).

Em realidades como a de Bangladesh ou nos igarapés retratados por Milton Hatoum, o resíduo material torna-se onipresente, fundindo-se à própria paisagem urbana. Em *Cinzas do Norte*, Hatoum descreve a agonia física das águas de Manaus, transformadas em receptáculos de detritos urbanos: "A cidade cresceu de costas para o rio e para a floresta; os igarapés, que antes eram caminhos de águas limpas e luz, tornaram-se valas negras, depósitos de lixo e de dejetos onde a memória da infância se afoga na imundície do presente" (Hatoum, 2025).

Se, em *Cinzas do Norte*, o lixo funde-se à paisagem hídrica e denuncia a violência estrutural do crescimento urbano que transforma os igarapés em valas de rejeito, essa lógica do descarte não se limita ao espaço natural degradado. Ela se estende ao corpo social, revelando uma economia simbólica na qual determinados territórios e sujeitos são igualmente relegados à condição de resíduo. A poluição nos igarapés de Manaus, problema crônico resultante do crescimento urbano desordenado e da ausência de políticas de saneamento adequadas, evidencia esse processo: grandes volumes de lixo, especialmente plástico, são lançados diretamente nos cursos d'água, produzindo impactos ambientais severos e comprometendo a saúde da população.

Essa mesma racionalidade do descarte ganha voz na escrita de Carolina Maria de Jesus. Em *Quarto de Despejo*, a autora identifica a favela como o depósito geográfico da metrópole, afirmando: "A favela é o quarto de despejo da cidade. Nós somos o lixo. O que está no quarto de despejo ou é queimado ou é jogado no lixo" (Jesus, 2014, p. 32). Aqui, a literatura opera uma verdadeira arqueologia do oculto: ao transformar o lixo material, os papéis recolhidos, em suporte de escrita, Carolina registra o descarte humano e revela que o resíduo físico e o social partilham o mesmo destino de exclusão.

Se, nos contextos urbanos contemporâneos, o lixo material revela a lógica do descarte social e territorial, como nos igarapés de Manaus ou na favela concebida por Carolina Maria de Jesus como "quarto de despejo" da cidade, essa racionalidade não é um fenômeno exclusivo da modernidade. Ao contrário, ela se inscreve em uma longa tradição simbólica e mítica, na qual o "resto" assume uma dimensão ética, religiosa e fundacional. O descarte, antes de se tornar política urbana ou falha ambiental, já operava como princípio de ordenação do mundo, legitimando exclusões em nome da pureza, da honra ou da salvação coletiva.

O Resíduo Ético e Mítico: O Nascimento do Descarte Social

A preocupação com o "resto" é ancestral e atravessa mitos fundadores e textos sagrados, nos quais o descarte assume uma função ética e cosmológica. Na *Epopeia de Gilgamesh*, o herói confronta a aniquilação quase total da humanidade

após o Dilúvio, quando a vida é reduzida novamente à argila, evidenciando uma lógica de purificação absoluta por meio da eliminação do excesso humano.

Essa mesma racionalidade reaparece no *Ramayana*, em que o exílio de Rama constitui uma forma de descarte social legitimado pela honra e pela obediência filial. Ao aceitar sua exclusão do espaço político e simbólico do reino, Rama transforma o afastamento em dever moral: "Não lamento a perda do trono, pois a virtude é o meu guia. Partirei para a floresta de Dandaka como quem se despe de uma veste velha, vivendo entre os animais e os ascetas, transformando o exílio em meu novo reino de silêncio". O exílio, aqui, não é punição apenas, mas ritual de purificação e reafirmação da ordem.

Nas tradições abraâmicas, o descarte atinge a escala coletiva e civilizacional. Tanto na Bíblia Sagrada (2009) quanto no Alcorão, a destruição de cidades inteiras é apresentada como um ato de "limpeza divina" diante do que se interpreta como falência moral. No episódio bíblico de Sodoma e Gomorra, lê-se: "Então o Senhor fez chover enxofre e fogo sobre Sodoma e Gomorra […] e destruiu aquelas cidades, e toda a planície, e todos os moradores, e o que nascia da terra" (Gênesis 19:24-25). De modo semelhante, no Alcorão, a narrativa do povo de Ló descreve a cidade como um corpo a ser eliminado: "E o clamor os tomou ao amanhecer; e transformamos a cidade em ruínas, virando-a de cabeça para baixo, e fizemos chover sobre eles pedras de argila endurecida" (Alcorão, 2005, *Surah Al-Hijr*, 15:73-74).

Na literatura moderna, essa lógica mítica do descarte reaparece de forma crítica. Em *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe (2009), o resíduo materializa-se na Floresta Maldita, espaço destinado a tudo aquilo que a comunidade considera impuro. A obra revela que o descarte funciona como instrumento de preservação da ordem tradicional; contudo, de modo irônico, é justamente esse "resto" negligenciado que se converte na porta de entrada para a colonização europeia, evidenciando o potencial disruptivo do que foi excluído.

Ao migrar do campo mítico para a experiência histórica concreta, o descarte perde seu caráter excepcional e passa a estruturar o cotidiano. Aquilo que antes se manifestava como gesto fundacional ou punição divina reaparece, na modernidade, como método racional de organização do espaço. O resíduo deixa de ser apenas um signo moral e passa a ser administrado, regulado e instrumentalizado como técnica de poder. O resíduo passa a orientar como as cidades são planejadas, quais memórias são preservadas e quais fragmentos podem, ou não, permanecer visíveis.

A Higienização e o Fragmento: A Modernidade em Manaus, Londres e Singapura

Com a modernidade, o descarte consolida-se como uma ferramenta de poder espacial, aproximando-se do que Michel Foucault conceitua como disciplina do território. Na Belle Époque de Manaus, a construção de um centro urbano "limpo" e europeizado implicou o descarte sistemático das populações ribeirinhas e indígenas, empurradas para as margens físicas e simbólicas da cidade. A chamada "Paris dos Trópicos" ergueu-se, assim, sobre a exclusão daqueles que não se enquadravam no ideal civilizatório importado.

Essa contradição é poeticamente reconstruída por Luiz Bacellar, em *Frauta de Barro* (1963), por meio de uma melancolia que expõe o desgaste do luxo europeu transplantado para a Amazônia: "A cidade… ainda ostenta suas cúpulas de ouro… Mas por trás do luxo... o musgo cresce, a lama escorre." O poema revela que a assepsia urbana é sempre parcial: sob o verniz do progresso, acumulam-se resíduos materiais, históricos e humanos.

Simultaneamente, no contexto europeu do pós-guerra, T. S. Eliot elabora, em *The Waste Land*, uma estética do fragmento que traduz a experiência de uma civilização em ruínas. O poeta atua como um catador moderno, recolhendo restos de mitos, línguas e tradições dispersas. O descarte deixa de ser apenas social ou urbano para se tornar a própria condição da cultura ocidental: "These fragments I have shored against my ruins" ("Estes fragmentos eu escorei contra as minhas ruínas"). Ao contrário da busca romântica pela unidade, Eliot aceita o caos como dado constitutivo da modernidade. Sua técnica aproxima-se das colagens de Picasso e dos *ready-mades* de Duchamp, transformando aquilo que parecia inútil, fragmentos, restos, entulho simbólico, em uma estrutura possível de sustentação subjetiva diante do colapso civilizatório.

A lógica da assepsia absoluta encontra sua versão mais radical na contemporaneidade tecnocrática de Singapura, onde a manutenção da ordem visual é garantida por uma política de "higiene punitiva" que criminaliza o resíduo mínimo. O célebre banimento do chiclete no país simboliza uma prevenção extrema: elimina-se o consumo para impedir o detrito antes mesmo que ele exista. Em seu ensaio literário *Disneylândia com Pena de Morte*, William Gibson (1993) descreve essa perfeição controlada como uma forma de descarte da própria espontaneidade humana, revelando o custo subjetivo de uma cidade sem vestígios, sem falhas e sem restos.

Se a modernidade tentou administrar o resíduo por meio da higienização do espaço e da fragmentação estética, ora ocultando o excesso sob fachadas de ordem, ora transformando o entulho em forma cultural, há um limite a

partir do qual o descarte deixa de ser apenas técnica urbana ou linguagem artística. Nesse ponto extremo, ele se converte em política sobre a vida e a morte, revelando seu potencial mais violento: a redução do humano àquilo que pode ser eliminado sem resto.

O Horror e a Podridão: Da Higiene à Escatologia Política

O estrato mais profundo desta análise aborda a biopolítica do descarte, quando o corpo humano passa a ser tratado como matéria-prima residual. No Holocausto, conforme o testemunho de Primo Levi, a aniquilação não se limita à morte física, mas envolve a demolição sistemática da identidade. Levi descreve essa experiência como uma ofensa para a qual a linguagem se mostra insuficiente: "Então, pela primeira vez, percebemos que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a demolição de um homem" (Levi, 1988, p. 24).

O descarte, aqui, atinge seu grau absoluto: o ser humano é reduzido à condição de resto sem nome. Essa lógica encontra fundamentação teórica em Zygmunt Bauman, especialmente em *Vidas desperdiçadas*, ao analisar o que se pode chamar de "ditaduras estéreis". Para o autor,

> A busca da pureza é um projeto de ordem; e cada ordem exige que o "lixo" seja removido. Quando esse projeto é aplicado à sociedade, os seres humanos que não se ajustam ao desenho perfeito do poder tornam-se detritos humanos, a serem evacuados para que a paisagem da nação permaneça imaculada. (Bauman, 2025)

A limpeza, nesse contexto, torna-se programa político. Na contemporaneidade, essa racionalidade persiste sob formas de "higienização asséptica" em regimes autoritários como os do Turcomenistão e da Coreia do Norte, bem como nos filtros burocráticos de controle migratório nos Estados Unidos e na Europa, onde o imigrante é frequentemente tratado como detrito contaminante. A obsessão por fachadas impecáveis, ordem visual e ausência de resíduos funciona como mecanismo de exclusão e silenciamento. Retomando Shakespeare, há sempre "algo de podre no reino" por trás da aparência de pureza.

Essa podridão estrutural é levada ao extremo na escatologia política de Ayi Kwei Armah (1968-2013), especialmente em *The Beautyful Ones Are Not Yet Born*, onde a corrupção do Estado é figurada por imagens recorrentes de decomposição física, mau cheiro e excremento. Ao contrário das cidades esterilizadas, a literatura de Armah (1968/2013) expõe aquilo que o poder tenta ocultar: o lixo retorna como sintoma, revelando que toda política de pureza absoluta produz, inevitavelmente, sua própria podridão.

Ressalta-se que, em regimes como o do Turcomenistão, a limpeza não é um hábito sanitário, mas uma ferramenta de opressão. A brancura do mármore

e a ordem geométrica das praças vazias servem para esterilizar a realidade, descartando qualquer sinal de vida imprevisível, pobreza ou dissidência. Onde não há "sujeira", não há humanidade.

Diante do limite extremo em que o descarte se converte em horror, extermínio e negação absoluta da humanidade, impõe-se a necessidade de um gesto final de leitura. Se o poder opera apagando, esterilizando e eliminando restos, a literatura responde em sentido inverso: ela preserva, recolhe e reinscreve aquilo que foi condenado ao esquecimento. É nesse movimento de retorno ao resíduo que se abre a possibilidade de compreensão, e, talvez, de redenção simbólica.

CONCLUSÃO: O ESPELHO NO DETRITO E A REDENÇÃO PELA PALAVRA

Ao longo desta Arqueologia do Descarte, observou-se que o resíduo não é um subproduto acidental da civilização, mas a sua sombra mais fiel. Do pó primordial da *Epopeia de Gilgamesh* à "esterilidade" das ditaduras contemporâneas, a maneira como as sociedades lidam com aquilo que decidem lançar fora revela, de forma incontornável, a verdade de seus sistemas de poder, de sua ética e de sua estética.

A investigação delineou uma trajetória pendular que atravessa diferentes estratos históricos e simbólicos. Em um primeiro momento, o descarte assume uma dimensão sagrada e moral, funcionando como sinal da falha humana diante do divino ou da tradição. Em seguida, emerge o descarte material e higienista, característico da modernidade tecnológica, no qual a limpeza se converte tanto em hiper-organização, como no caso japonês, quanto em instrumento de segregação social e em base de uma estética fragmentada. Por fim, atinge-se o estágio da biopolítica do descarte, marcado pelo horror do extermínio e pelos filtros burocráticos das fronteiras, onde o ser humano é reduzido tecnicamente à condição de refugo.

Essa arqueologia evidencia ainda uma divisão global cruel. Enquanto o Sul Global é compelido a conviver com a materialidade transbordante do lixo e com formas explícitas de corrupção escatológica, o Norte Global e as sociedades altamente tecnologizadas buscam tornar o resíduo invisível por meio da filtragem, da padronização e da assepsia extrema. Em ambos os casos, porém, a lógica subjacente permanece a mesma: a exclusão do "Outro" como condição para a preservação de um ideal abstrato de ordem.

É precisamente nas margens desse sistema, entre igarapés poluídos, centros de detenção, favelas ou lojas de conveniência estéreis, que a literatura encontra sua maior potência. Ao dar voz ao que foi descartado, os autores aqui

analisados não apenas denunciam a ferida social, mas ressignificam a própria condição humana, transformando o resto em linguagem, memória e resistência.

A pesquisa revela, assim, que não há reino, por mais limpo ou tecnologicamente avançado que se pretenda, que não oculte sua própria podridão ou solidão. A literatura atua como o catador dessa história: recolhe aquilo que o poder tentou eliminar, por ser impuro, pobre, dissidente ou simplesmente obsoleto, e nos devolve como espelho. Estudar o descarte, portanto, não é olhar para o fim das coisas, mas para a origem de nossa verdade mais profunda. Afinal, se quisermos compreender a alma de uma civilização, não devemos observar seus monumentos de mármore, mas aquilo que ela tentou esquecer sob eles.

REFERÊNCIAS

ABE, Kōbō. ***The Ark Sakura*.** Tradução de Juliet Winters Carpenter. New York: Vintage International, 1990.

ACHEBE, Chinua. **O mundo se despedaça.** Tradução de Beti Rozen e Peter O'Sagae. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALCORÃO. Português. **O Alcorão Sagrado.** Tradução de Mansour Challita. Rio de Janeiro: ACALRP, 2005.

ARMAH, Ayi Kwei. ***The beautyful ones are not yet born***. Oxford: Heinemann, 1968. (Ou a edição brasileira: **Os belos adormecidos ainda não nasceram**. São Paulo: Geração Editorial, 2013).

BACELLAR, Luiz. **Frauta de barro.** Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1963.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A epopeia de Gilgamesh.** Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

GIBSON, William. ***Disneyland with the Death Penalty*.** Wired, v. 1, n. 4, set./out. 1993.

HATOUM, Milton. **Cinzas do norte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

VALMIKI. ***Ramayana*.** Tradução de P. Lal. São Paulo: Pensamento, 2011.

– Capítulo 6 –

INTERFACES ENTRE O LIRISMO SHAKESPEARIANO E A POÉTICA DE TAYLOR SWIFT: *THE FATE OF TEMPORALITIES THROUGH POETRY*

Interfaces Between Shakespearean Lyricism and Taylor Swift's Poetics: The Fate of Temporalities Through Poetry

Julia Oliveira Pereira Pazzetto[1]

RESUMO

O presente artigo busca investigar a manifestação da poesia lírica e da sensibilidade estética na música popular contemporânea, discutindo sua relevância cultural e midiática. Assume-se que a circulação digital de produções artísticas favorece a ampliação receptiva de obras do passado, ao promover seu resgate e reinterpretaç**ão**, renovando significados conforme o contexto atual. Nesse sentido, intenciona-se compreender de que maneira produções oriundas de momentos históricos distintos podem dialogar e permanecer significativas na atualidade. Analisa-se a poeticidade discursiva do objeto artístico por meio de sua linguagem estética e de seus mecanismos operantes, sob as dinâmicas contemporâneas relativas ao consumo e ao impacto cultural. Como procedimento metodológico, parte-se de uma análise comparativa entre obras do poeta inglês William Shakespeare e da cantora pop Taylor Swift, a fim de reconhecer sua influência e paridade simbólica no cenário cultural vigente, bem como identificar o diálogo estabelecido entre seus paralelos temáticos, simbólicos e estéticos. A discussão ancora-se em Jean-Luc Nancy (2007), Roman Jakobson (2013) e Harold Bloom (2002). Conclui-se que, apesar da distância temporal entre os autores, suas obras se conectam pela essência temática e lírica e, embora apresentem formatos e conteúdos variados, preservam a expressão da condição humana, o que permite a aproximação dos sujeitos às diferentes manifestações artísticas do passado ao presente. Assim, seja através do cinema, da música, da literatura ou da pintura, a produção artística permanece uma

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB). Mestra em Literatura pelo mesmo programa (2025). Graduada em Letras - Português e Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/5198612761635866. E-mail: juliashn@outlook.com.

necessidade crucial, pois sua expressão constitui uma poesia indispensável à experiência humana. A poesia lírica atua como espaço de reconhecimento que conecta indivíduos, tempos e linguagens em consonância com as inquietações que atravessam a condição humana.

Palavras-chave: Poesia lírica. Sensibilidade estética. Recepção. Intertextualidade. Consumo cultural.

ABSTRACT

This article investigates the manifestation of lyric poetry and aesthetic sensitivity in contemporary popular music, discussing its cultural and media relevance. It is assumed that the digital circulation of artistic productions favors the receptive expansion of works from the past by promoting their recovery and reinterpretation, thus renewing meanings according to the current context. In this sense, the study aims to understand how productions from distinct historical moments can dialogue and remain significant today. The discursive poeticity of the artistic object is analyzed through its aesthetic language and operating mechanisms, under contemporary dynamics related to consumption and cultural impact. Methodologically, it draws from a comparative analysis between the works of English poet William Shakespeare and pop singer Taylor Swift to recognize their influence and symbolic parity in the current cultural landscape, as well as to identify the dialogue established between their thematic, symbolic, and aesthetic parallels. The discussion is anchored in the theories of Jean-Luc Nancy (2007), Roman Jakobson (2013), and Harold Bloom (2002). It is concluded that, despite the temporal distance between the authors, their works are connected by thematic and lyrical essence; although they present distinct formats and content, they preserve the expression of the human condition, which allows subjects to connect with different artistic manifestations, from the past to the present. Thus, whether through cinema, music, literature, or painting, artistic production remains a crucial necessity, as its expression constitutes a poetry indispensable to the human experience. Lyric poetry functions as a space of recognition that connects individuals, times, and languages, in resonance with the anxieties that traverse the human condition.

Keywords: Lyric poetry. Aesthetic sensitivity. Reception. Intertextuality. Cultural consumption.

INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea pode ser compreendida como um tempo em que as inquietações existências se intensificam, em que as informações circulam de maneira acelerada, e, em contrapartida, o entretenimento muitas vezes é reduzido a mero passatempo, enquanto o individualismo emerge como estratégia recorrente de realização pessoal. Nesse sentido, ao longo da história, as produções artísticas não apenas se transformam e se reinventam, mas se evidenciam como uma necessidade humana fundamental, assim, não se restringem ao campo do entretenimento, constituindo uma prática capaz de produzir reconhecimento e reconstrução sobre os sentidos que envolvem a condição humana.

Tendo em vista tais pressupostos, esta pesquisa propõe abordar a manifestação da poesia lírica e a sensibilidade estética na música popular contemporânea, considerando sua circulação em um contexto cultural e midiático marcado pelas dinâmicas do consumo. Assume-se que os meios digitais ampliam o acesso a produções artísticas de diferentes épocas, o que favorece o resgate e a possibilidade de novos significados. Desse modo, busca-se compreender a maneira pelas quais as produções oriundas de temporalidades históricas distintas dialogam e permanecem relevantes na atualidade.

Como procedimento metodológico, realiza-se uma análise comparativa entre obras de duas figuras de destaque no universo artístico, William Shakespeare, poeta e dramaturgo inglês do período renascentista, e Taylor Swift, cantora e compositora pop atual. Apesar das disparidades temporais e midiáticas, ambos ocupam posição inegável no imaginário cultural de suas épocas, o que permite reconhecer sua paridade simbólica e estética, através da permanência de determinados temas e lirismo.

Para tanto, a discussão, pautada nas reflexões de Jean-Luc Nancy (2007) e Roman Jakobson (2013) pretende constatar a poeticidade discursiva do objeto artístico por meio de sua linguagem estética e de seus mecanismos operantes no contexto contemporâneo em contraste com as ideias de Harold Bloom (2002) sobre as novas gerações de autores. Assim, a articulação entre literatura e música pop evidencia a capacidade de conectar indivíduos, tempos e experiências distintos, reafirmando sua necessidade crucial como manifestação cultural.

Diálogos entre arte, temporalidade e recepção na cultura digital

A partir das reflexões propostas pelo crítico literário Bloom em *A angústia da influência: uma teoria da poesia (2002),* pode-se perceber que a relação entre as produções artísticas de diferentes épocas reflete uma tensão diante das novas gerações de autores, os quais buscam se afirmar ao lado daqueles

considerados grandiosos no meio artístico e literário. Para Bloom, os chamados "pais literários" são figuras consagradas que se consolidaram no cânone, sendo precursores dos novos artistas e que exercem influência inevitável sobre os artistas posteriores, que, a fim de alcançarem reconhecimento, lançam-se a se desviarem ou a reinterpretarem as vozes de seus predecessores.

Nesse sentido, o cânone se apresenta como um influente espaço de embate estético, o qual gera resistência à incorporação de novos nomes, e que tende a ser, muitas vezes, excludente, principalmente no que se refere às produções da cultura popular, estas que têm ampla circulação social e, no entanto, lento reconhecimento legitimado. É nesse contexto que a força simbólica alcançada pela extensa popularização da produção musical da estrela pop norte-americana Taylor Swift se aproxima da figura mais notável da literatura inglesa, William Shakespeare, presença consolidada nas listas canônicas. Essas aproximações transcendem o simples ato de equiparar no sentido de hierarquizar. Reconhece-se que a partir da influência de tradições literárias solidificadas, uma artista contemporânea pode construir uma obra lírica de tão grande alcance quanto a de figuras consagradas, ao dialogar com temas universais e sensibilizar amplos públicos, ainda que a lógica de Bloom encontre resistência nesse reconhecimento.

Shakespeare ocupa posição inegável na história da literatura universal, considerando que suas obras têm atravessado séculos e culturas distintas e tendo permanecido relevante por mais de quinhentos anos, o que o consagra como um autor de influência. Contudo, a dificuldade em reconhecer a singularidade poética presentes em produções contemporâneas, como as da artística Taylor Swift, evidencia uma concepção fortemente ancorada na permanência da tradição. As letras de suas composições apresentam uma densidade lírica que vem sendo reconhecida não apenas por seu público apreciador, mas também pelo meio acadêmico, onde sua obra tem sido incluída em currículos universitários voltados aos estudos de literatura e de poesia em língua inglesa.

Segundo matéria publicada no meio eletrônico do jornal *O Globo*, intitulada *"Aprenda literatura com Taylor Swift: estrela pop conquista universidades com cursos sobre suas músicas",* universidades dos Estados Unidos e da Europa passaram a incluir em seus currículos letras das canções da artista, estabelecendo diálogos intertextuais com autores como Shakespeare e Sylvia Plath, o que evidencia sua relevância entre diferentes temporalidades artísticas. Tal reconhecimento institucional reafirmando seu valor cultural e simbólico também se expressa pela concessão do título de Doutora *Honoris Causa* em Belas Artes pela Universidade de Nova York.

As experiências pessoais de Taylor Swift diversas vezes são matrizes de sua produção lírica, articuladas a temas relacionados à trajetória profissional,

à construção de sua reputação na mídia e a estados emocionais distintos como amor, ansiedade, insegurança etc. Essa dimensão autobiográfica, por meio de processos de identificação, aproxima a artista de seu público, favorecendo uma relação de proximidade que se transporta para além do consumo musical.

A cantora também se destaca como leitora assídua, compartilhando publicamente suas leituras prediletas e incorporando-as em suas composições, de modo implícito ou explícito. Esse envolvimento com o universo literário não apenas fornece referências literárias para suas canções como estimula o interesse literário entre seus ouvintes, seja pelo desejo de compreender as menções presentes nas letras ou pela curiosidade de conhecer as obras recomendadas por uma figura de grande alcance simbólico e midiático. Através dos meios digitais, esse processo se intensifica.

Em plataformas de compartilhamento de vídeos, como o *TikTok*, Instagram e *Youtube,* observa-se a repercussão das preferências literárias da artista, ao mover e estimular comunidades virtuais dedicadas a livros, por exemplo o *BookTube*, espaço onde criadores de conteúdos fornecem resenhas e discussões literárias. Nesse contexto, a influência de Taylor Swift alcança também aqueles que se mobilizam para a leitura de determinadas obras devido à visibilidade associada à cantora, o que consequentemente, amplia o público consumidor bem como reconfigura os modos de recepção e consumo cultural.

Além disso, promove-se o encontro entre diferentes linguagens artísticas e temporalidades. Tais práticas, ainda que articuladas à lógica contemporânea de entretenimento, ultrapassam esse âmbito, uma vez que contribuem para a expansão da leitura e para o enriquecimento das formas de expressão artística. Nesse processo, os recursos tecnológicos atuam na construção de sentidos e favorecem a articulação entre música, literatura e público.

Poeticidade discursiva e mecanismos operantes na cultura de consumo

Compreender a poeticidade no objeto artístico pela linguagem estética implica refletir sobre o próprio conceito de poesia. Jakobson (2013) sugere que definir o que é a poesia não constitui uma tarefa simples, dado que sua noção remete a algo instável e variável ao longo do tempo. Justamente por se transformar dentro dos contextos culturais, linguísticos e estéticos, a poesia não se prende a definições fixas.

Essa dificuldade em conceituar a poesia dialoga também com o pensamento do poeta modernista Cassiano Ricardo, para quem não há necessidade em definir o que é poesia. Segundo o autor, a poesia é "indefinível, porém definidora", logo, o que importa é que seu núcleo seja encontrado no poema, por meio da linguagem estética (Ricardo, 1964 *apud* Tavares, 1966, p.

162). Nesse sentido, embora não se saiba definir o que é a poesia, reconhece-se que sua existência pode ser captada mediante técnicas próprias.

Essa compreensão se amplia ao considerar que a poesia não se limita às suas características tradicionais. Conforme propõe Jean-Luc Nancy (2007), a poesia pode se encontrar onde, à primeira vista, ela não estaria. Logo, além de se manifestar propriamente nos discursos artísticos, a poesia também pode ser percebida fora deles, nas formas cotidianas de expressão, na beleza de alguém ou de algo e no caráter. O poético, portanto, não se define através de um gênero específico, mas por um modo de funcionamento da linguagem em suas múltiplas formas.

É nesse ponto que a linguagem estética se apresenta como um campo da poeticidade. De acordo com D'Onofrio, a linguagem poética:

> Insurge-se contra o automatismo e a estereotipação do uso linguístico, reavivando arcaísmos, criando neologismos, inventando novas metáforas, ordenando de um modo diferente e surpreendente os lexemas no sintagma. Os signos poéticos, mais do que expressar conceitos, carregam representações sensoriais, através da metrificação, da rima, da assonância, do ritmo, da sinestesia, etc. (D'Onofrio, 1995, p. 15)

Esses procedimentos constituem aquilo que Jakobson compreende como a função poética, elemento operante da poeticidade. Para ele, tal componente determina o funcionamento do conjunto da estrutura complexa da obra literária, sendo responsável por transformar e reorientar os demais elementos. Assim, na produção artística, a poesia emerge quando se manifesta a poeticidade, isto é, uma função que possui alcance decisivo sobre a mensagem, embora não necessariamente se apresente de forma explícita.

Essa percepção ampliada sobre a poeticidade permite observar sua capacidade de permanecer historicamente e de se reinventar em novas linguagens e produções de diferentes contextos culturais. É a partir desse funcionamento que obras distantes temporalmente se mantêm produzindo sentidos, o que possibilita que a lírica de Shakespeare permaneça ativa culturalmente e que produções musicais contemporâneas, como as de Taylor Swift, sejam reconhecidas para além de seu valor de consumo imediato, inserindo-se também no campo da experiência estética.

A permanência da poeticidade discursiva, ao longo do tempo, pode ser percebida de modo exemplar nas obras de William Shakespeare. Inserido no período histórico do Renascimento inglês, também conhecido como elisabetano, suas produções artísticas nascem em um momento de valorização do intelecto humano, da linguagem e das artes. A relevância de sua criação, por meio de uma linguagem poética marcada por léxicos próprios e por recursos expressivos

de estilo, contribuiu não apenas para a construção de narrativas que se mantêm atuais e significativas, como para a consolidação do inglês moderno. Mesmo diante das transformações linguísticas ocorridas ao longo dos séculos, sua produção perdura legitimada, ainda que a leitura no idioma original possa apresentar desafios para os leitores contemporâneos, assim, sua imersão lírica adapta-se a novos tempos e modos culturais.

Como observa Richard Eyre (2021, p. 33), as peças de Shakespeare atravessam séculos, através de raça, de classe e de credo. Desse modo, s**ão** constantemente encenadas nas mais diversas línguas em que a representação teatral exista. Tal alcance evidencia a capacidade de sua linguagem estética operar simbolicamente em contextos distintos, tanto culturais quanto históricos. Cinema, música, telenovela, literatura, artes visuais, entre outras manifestações presentes no cotidiano, constituem palco para a reatualização da poética shakespeariana.

Esse meio de consumo cultural na era contemporânea permite o contato com narrativas e composições poéticas de Shakespeare àqueles que, por motivos específicos, não têm acesso direto às obras originais, como através de adaptações audiovisuais amplamente em circulação nos meios de comunicação. Filmes como *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), *O Rei Leão* (1994), a telenovela brasileira *O Cravo e a Rosa* (2000), dentre tantas outras produções, exemplificam como a linguagem poética concebe novos formatos, alcançando públicos diversos no que diz respeito à recepção artística. Dessa maneira, tais produções não somente atuam como entretenimento, mas redirecionam a estrutura lírica de Shakespeare, pois possibilita a sensibilidade estética.

Ainda que o contato com a obra original permaneça desejável, o intermédio contemporâneo, ao ampliar a circulação e modos de consumo, desempenha papel fundamental para o acesso à experiência estética, permitindo o diálogo entre diferentes temporalidades e linguagens. Com base nessa compreensão, a música popular contemporânea evoca procedimentos líricos que dialogam com poéticas tradicionais da literatura, por aproximações tanto formais quanto temáticas.

De William Shakespeare a Taylor Swift: intertextualidades e poeticidade

A música pop representa um dos principais palcos para a reatualização da sensibilidade lírica na contemporaneidade, ao articular linguagem estética e situações próprias da sociedade atual. Com isso, deixa de ocupar apenas espaço de entretenimento, operando também como discurso poético, ao construir emoções e sentidos em narrativas que experienciam a herança literária. É nesse contexto que se insere a trajetória de Taylor Swift, que iniciou sua carreira musical

aos 11 anos de idade e lançou, anos mais tarde, um álbum de estreia composto por canções autorais. A habilidade da artista como compositora revela-se na formulação de versos marcados por forte poeticidade e por um lirismo narrativo que confere singularidade à sua produção.

Tal escrita se constrói a partir de experiências vividas por ela mesma ou de seu contato com perspectivas da vida social, em consonância com seus processos de imaginação e criação, transformando vivências individuais em narrativas compartilháveis e culturalmente significativas. Além disso, diversas de suas canções são frequentemente associadas ao diálogo com figuras proeminentes da literatura e de outras manifestações artísticas, de modo explícito ou implícito, por meio de referências intertextuais que ampliam os horizontes de sentido de sua obra.

A análise proposta neste trabalho concentra-se em três canções de Taylor Swift, escolhidas tendo em vista seus diferentes modos de interlocução com a literatura. Duas delas têm o intuito de explorar as referências explícitas **às** obras de Shakespeare, ainda que articuladas por meio de propósitos estéticos distintos. A distância temporal entre as produções, de aproximadamente dezessete anos, permite observar a maturação estética da autora, bem como a permanência de seu interesse intertextual e como isso influência a reconstrução das narrativas em sua obra lírica. Já a terceira canção, ao se afastar da intertextualidade direta, centra-se na construção consciente da poeticidade autoral da artista no contexto contemporâneo.

Assim, a primeira canção analisada exemplifica de modo direto o diálogo intertextual entre a música pop contemporânea e a tradição literária canônica. A canção *Love Story*, lançada em 2008 no segundo álbum da artista, intitulado *Fearless,* confere um marco significativo em sua trajetória musical, o que a proporcionou visibilidade e reconhecimento expressivos. Trata-se de um reconto de uma das peças trágicas mais conhecidas da literatura universal, *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, escrita entre 1591 e 1595.

A narrativa de *Romeu e Julieta* estrutura-se diante do conflito entre duas famílias rivais, os Capuleto (Capulet), família de Julieta, e os Montecchio (Montague), família de Romeu. O coro, no prologue, já apresenta a desavença entre as famílias, "Two households, both alike in dignity", indicando o desprazer recíproco que uma nutre pela outra. Nesse contexto, qualquer relação amorosa entre seus membros é inaceitável, o que conduz os jovens protagonistas a um destino trágico, anunciado desde o início da peça.

Devido a tantas brigas entre os integrantes das duas famílias, o príncipe de Verona decreta pena de morte àqueles que ousarem perturbar a ordem em suas terras. Julieta, a essa altura, encontra-se prometida a um grande nobre, Paris,

enquanto Romeu vive uma melancolia profunda, até então irremediável, por um amor não correspondido por Rosaline, parente da família Capuleto. O sofrimento emocional e a reclusão do jovem são percebidos por sua família, ainda que não compreendam o motivo de tamanha tristura., conforme seu pai observa:

> Many a morning hath he there been seen,
> With tears augmenting the fresh morning's dew,
> Adding to clouds more clouds with his deep sighs.
> But all so soon as the all-cheering sun
> Should in the farthest East begin to draw
> The shady curtains from Aurora's bed,
> Away from light steals home my heavy son
> And private in his chamber pens himself,
> Shuts up his windows, locks fair daylight out,
> And makes himself an artificial night.
> (Shakespeare, 1597/2011, p. 15)

Ao saber da realização de uma festa promovida pela família Capuleto, Romeu decide comparecer com a intenção de reencontrar Rosaline. Entretanto, seu sentimento amoroso pela jovem se dissipa imediatamente ao avistar Julieta, que também corresponde à paixão. O romance desenvolve-se na célebre cena em que Romeu invade o jardim dos Capuletos para declarar seu amor, e ambos decidem se casar secretamente com a ajuda de Frei Lourenço, o qual acredita que tal união possa reconciliar as famílias: "In one respect I'll thy assistant be, / For this alliance may so happy prove / To turn your households' rancor to pure love", ainda que o Frei critique a rapidez com que Romeu transfere seu afeto de uma moça para outra.

No entanto, após o casamento, Romeu e seus primos envolvem-se em uma briga, o jovem aniquila outro homem e, como consequência, é expulso da cidade pelo príncipe. Julieta sofre profundamente com a separação de seu amor verdadeiro e adoece. Frei Lourenço, movido pelas melhores intenções, decide auxiliar o casal para que possa se reencontrar e viver junto. O plano para reuni-los baseia-se na simulação da morte da jovem, estratégia que, contudo, desencadeia uma trágica sucessão de equívocos.

Como característica própria da tragédia, a catástrofe altera o destino das personagens de forma irreversível. Romeu recebe uma notícia mal interpretada que informa a morte de Julieta, e, acometido por um desespero devastador, retorna a Verona para morrer ao lado de sua amada; assim, desavisado, toma um veneno e morre. Julieta, ao despertar de sua morte forjada, encontra o amado já morto e decide tirar a própria vida. Ao final, o príncipe de Verona reconhece que o ódio entre as famílias amaldiçoou os jovens amantes, conduzindo-os à destruição, "Some shall be pardoned, and some punishèd. / For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo".

Ao deslocar para o campo da música pop, Taylor Swift propõe uma reconstrução da tragédia shakespeariana. Na época do lançamento de *Love Story*, Taylor Swift tinha apenas 19 anos e suas composições desse período revelam uma idealização do amor caracterizada por certa ingenuidade e pureza afetiva. Consiste em um amor juvenil, marcado pela inocência, que, ao longo do tempo, se desloca nas canções da artista para outros desdobramentos, abrindo espaço para narrativas mais complexas, mais centradas em relações malsucedidas e nos impactos emocionais que delas decorrem.

No vídeo clipe da canção, a protagonista, interpretada por Taylor Swift, é apresentada como uma jovem colegial comum que, ao se deparar com o rapaz por quem nutre uma paixão, imagina uma narrativa amorosa inspirada em *Romeu e Julieta*, obra amplamente difundida no ensino formal da literatura inglesa.

A familiaridade com a obra canônica permite à garota transpor para o plano onírico um enredo conhecido, reconfigurando-o a partir do desejo por um final feliz, conciliador, no qual há harmonia entre as famílias e permissão do vínculo amoroso, em contraste com o eixo narrativo da peça shakespeariana, em que o amor proibido, devido a estruturas sociais, conduz a um desfecho trágico entre dois jovens de famílias rivais.

> And I said: Romeo, save me, I've been feeling so alone
> I keep waiting for you, but you never come
> Is this in my head? I don't know what to think
> He knelt to the ground and pulled out a ring
>
> And said: Marry me, Juliet, you'll never have to be alone
> I love you and that's all I really know
> I talked to your dad, go pick out a white dress
> It's a love story, baby, just say yes. (Swift, 2008)

A letra da canção, embora apresente uma simplicidade formal se comparada à complexidade da escrita de Shakespeare e às distâncias temporais que os separam, operam por meio de mecanismos que buscam efeito oposto ao da catarse trágica, ao provocar no ouvinte contemporâneo uma sensação de conforto e identificação subjetiva. Tal escolha estética reflete uma concepção idealizada do amor juvenil, que dialoga com a própria juventude da artista no momento da composição e conduz a um processo posterior de amadurecimento afetivo e criativo.

O estilo musical da cantora acompanha suas diferentes fases de amadurecimento artístico e pessoal, alcançando um público cada vez mais amplo à medida que sua produção revela maior densidade lírica. Esse alcance mostra-se através do refinamento dos elementos musicais e poéticos, fruto da experiência de vida e da prática composicional adquiridas ao longo do tempo.

Desse modo, a narrativa de Swift preserva sua qualidade literária ao transformar a vivência pessoal em construção estética, capaz de produzir sentidos de modo significativo no imaginário cultural contemporâneo.

Se em *Love Story* a reconstrução da tragédia shakespeariana é marcada pela perspectiva juvenil idealizada do amor e da harmonia, em *The Fate of Ophelia* o deslocamento direciona-se a uma consciência estética mais madura, ancorada na reelaboração simbólica da dor, da memória e da experiência afetiva acumulada pela cantora no decorrer de sua trajetória. A personagem Ofélia, da peça *Hamlet*, assim como Julieta, figura entre as personagens mais memoráveis de Shakespeare, sobretudo pela simbologia atemporal.

A loucura que envolve Ofélia, conduzindo-a à própria ruína, constitui-se como objeto recorrente de curiosidade e estudo. A especulação acerca das causas de sua loucura é frequentemente atribuída à rejeição amorosa por parte do príncipe Hamlet. Lilly E. Romestant (2015), contudo, em seu artigo *Ophelia and the Feminine Construct*, postula que o que contribuiu para a deterioração mental da personagem decorre da combinação de dois fatores centrais; o choque da rejeição de Hamlet e a morte de seu pai Polônio, um nobre.

Segundo a autora, a presença masculina na vida de Ofélia opera como uma força opressora, o que contribuiu para sua configuração enquanto símbolo de feminilidade degradada e de castidade vindicada. Nesse sentido, ao ser submetida às manipulações do pai e do irmão e, posteriormente, abandonada por aquele que ama, Ofélia vê seus sentimentos e desejos silenciados. Sem a aprovação familiar, a personagem é instigada a desacreditá-los em obediência à autoridade paterna. Além disso, a jovem acaba sendo responsabilizada pelo comportamento desequilibrado de Hamlet, atribuindo-se a ela uma culpa que não lhe pertence.

A morte de Ofélia é descrita pela rainha como um acontecimento em que a jovem, cantando, cai em um riacho e se afoga, aparentando pouca consciência de sua própria desgraça, como se estivesse destinada àquele fim. Na descrição, a rainha a compara com uma criatura mitológica "mermaid-like", por conta do efeito de seus vestidos submersos na água, imagem que reforça a junção da beleza e morte. Em *The Fate of Ophelia*, a voz lírica parte justamente desse destino simbólico que acomete Ofélia: o seu afogamento, mas reelaborado a partir de uma perspectiva voltada à experiência e ao amadurecimento afetivo.

Partindo das reflexões de Romestant (2015, p. 14, tradução minha), a simbologia da personagem Ofélia constitui-se como "um espírito afim para mulheres exaustas de todas as idades, e uma personagem com a qual muitas mulheres podem se identificar e admirar. Sua aura na sociedade e na identidade

feminina existe há mais de quinhentos anos e provavelmente continuará existindo por muito mais."[2] Assim, as vivências que atravessam pureza, sexualidade e submissão, tal como ocorre com Ofélia, mostram-se recorrentes na construção da identidade feminina, sobretudo em contextos marcados pela dominação masculina.

Desse modo, na composição musical, observa-se uma ruptura com o destino trágico da personagem. Nos versos "And if you'd never come for me / I might've drowned in the melancholy", o afogamento é tratado metaforicamente, como se a voz lírica vivesse uma espécie de morte em vida, consciente de sua infelicidade, submersa em relações amorosas enganosas, à semelhança de um purgatório emocional. Ao diferir da tragédia shakespeariana, há a possibilidade de salvação, "Late one night you dug me out of my grave and / Saved my heart from the fate of Ophelia", que aparece como uma superação do destino que a aprisionava, e não como uma intervenção que conduz ao apagamento da personagem.

E assim, a voz lírica deixa de viver como Ofélia. Na passagem dos versos "Keep it one hundred on the land, the sea, the sky / Pledge allegiance to your hands, your team, your vibes" a declaração de lealdade rompe com o tratamento de passividade da figura clássica, atribuindo à narradora voz para sua própria escolha, sem remeter a uma imposição patriarcal. Essa conexão entre a tradição e contemporaneidade manifesta-se também no plano linguístico, em que vocábulos coloquiais como *vibes* se entrecruzam com os de uso mais formais, como *allegiance*, reforçando o diálogo entre cânone literário e a experiência atual.

O videoclipe da artista é construído a partir de uma sucessão de cenários que exploram um palco simbólico. Entre eles, destaca-se a reconstrução visual de uma das pinturas que retratam a morte de Ofélia, do pintor alemão Friedrich Wilhelm Theodor Heyser:

2 No original: "a kindred spirit to careworn women of every age, and a character with whom so many women can identify and appreciate. Her aura in society and in the identities of women has existed for over five hundred years, and will likely continue to exist for many more."

Figura 1 - A Morte de Ofélia (Ophelia)



Fonte: Heyser, Friedrich Wilhelm Theodor. *A morte de Ofélia*, 1900.
Reprodução digital, circulação *online*.

No videoclipe, apresenta-se uma cena a qual estabelece diálogo explícito entre a tradição artística e a linguagem audiovisual contemporânea, ao retomar a morte de Ofélia aludindo à disposição corporal da personagem, como descrita na peça de Hamlet e na pintura de Heyser, por meio do efeito do vestido aberto pelo contato com a água e as flores espalhadas ao redor do corpo, no registro da beleza passiva.

Dessa forma, as distâncias temporais se aproximam e tornam-se acessíveis a um público mais amplo através de referências do mundo contemporâneo que simbolizam a fragilidade feminina. Contudo, na reconstrução proposta pela artista, essa figura não permanece fixa na ruína, pois abre espaço para um recomeço, reinscrevendo a voz feminina em novos palcos simbólicos, agora marcados pela consciência e pela escolha.

No final do videoclipe, surge uma cena remete à capa do álbum de estúdio *The Life of a Showgirl*, que integra a faixa *The Fate of Ophelia*, lançado em 3 de outubro de 2025. Essa representação caracteriza uma ruptura súbita da encenação inicial, até então repleta de movimento. A artista-personagem, visivelmente assustada, retira-se do espaço do espetáculo e corre em direção ao banheiro, deslocando-se simbolicamente do palco para um estado de fragilidade consciente.

Nesse cenário íntimo, rompe-se com a lógica passiva do afogamento, como ilustra a cena em que a artista reaparece submersa em uma banheira, com apenas o rosto para fora da água, segurando os próprios cabelos e coberta somente por uma peça adornada por strass. Em contraste com o tradicional vestido longo de

Ofélia, a artista revela a silhueta feminina em uma quase nudez, ao ressignificar a vulnerabilidade trágica. Ao encarar diretamente a câmera e pronunciar o nome "Ofélia", essa referência não atua como repetição do destino trágico, mas como uma figura consciente de sua performance, como reconhecimento e superação simbólica.

Ao encarar diretamente a câmera e pronunciar o nome "Ofélia", essa referência não atua como repetição do destino trágico, mas como uma figura consciente de sua performance, como reconhecimento e superação simbólica.

Além das intertextualidades literárias e artísticas, em diversas composições de Taylor Swift, observa-se a presença explícita de elementos de sua trajetória pessoal e profissional, os quais são incorporados no processo criativo como matéria estética. Tal procedimento manifesta-se de forma evidente na canção *I Can Do It With a Broken Heart*, cujo título já remete a aproximação entre sofrimento íntimo e exposição pública, assim como enunciado nos versos:

> They said: Babe, you gotta fake it till you make it, and I did
> Lights, camera, bitch, smile, even when you wanna die
> He said he'd love me all his life, but that life was too short
> Breaking down, I hit the floor
> All the pieces of me shattered as the crowd was chanting: More!
> I was grinnin' like I'm winnin', I was hitting my marks
> 'Cause I can do it with a broken hear. (Swift, 2024)

O fazer poético constrói-se não por meio de idealizações ou de narrativas românticas, mas a partir da vulnerabilidade emocional diante da exigência produtiva. Assim, o sofrimento é transformado em produto estético e profissional, evocando a demanda contemporânea de eficiência e produtividade, na qual a própria vida cotidiana se encontra centrada, fazendo com que os sujeitos releguem as emoções a um segundo plano.

No entanto, a artista extrai seus sentimentos em consonância com aquilo que lhe é esperado profissionalmente, ao articular o esgotamento emocional consciente a um ritmo musical animado e envolvente que, à primeira vista, exibe a performance do "lights, câmera, smile", mesmo quando não há forças suficiente para lidar com a própria existência com o cuidado necessário aos sentimentos que se impõem, em um contexto de exposição midiática. No verso "I cry a lot, but I am so productive, it's an art" concebe-se a lógica dos tempos atuais em que o sofrimento se entrelaça com a produtividade por meio da criação estética, o que configura a arte como forma de significação da experiência.

Esse conjunto de recursos estéticos permite compreender as produções de Swift como um percurso de amadurecimento narrativo, no qual os álbuns se desenvolvem de modo semelhante ao que ocorre nos romances de formação na literatura. Assim como nesse gênero literário, observa-se um processo de

constituição do sujeito, repleto de transformações emocionais, profissionais e simbólicas ao longo do tempo, através do desenvolvimento de elementos característicos das personagens, **físico**s, morais, psicológicos, políticos e sociais, que se estendem da infância ou adolescência até a idade adulta. Conforme aponta Manoela Oliveira (2013), "trata-se de uma representação da individualidade em que o aprofundamento psicológico tem papel importante", desse modo, as vivências pessoais da artista atuam como parte do material estético direcionado a um público diversificado, que até mesmo se identifica com ele.

A última canção, *I Can Do It With a Broken Heart* (Swift, 2024), encerra a análise, cuja poeticidade se verifica situada com base nos fundamentos da contemporaneidade, deslocada do diálogo intertextual para centrar-se na experiência estética do presente. As canções *Love Story* e *The Fate of Ophelia* evocam uma maturidade estética autoral em diálogo com a literatura, que apesar da distância temporal, continua influente na construção narrativa de Taylor Swift.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se refletir, ao longo desta pesquisa, as aproximações líricas entre obras literárias canônicas e a música pop contemporânea, tendo como objeto central a produção de Taylor Swift em diálogo com a poética de William Shakespeare. A trajetória composicional da cantora, permeada pela incorporação de tradições literárias solidificadas, revela-se como um fenômeno de reconhecimento estético, no qual a herança literária possibilita a construção de uma singularidade autoral. Ao reconstruir sentidos e enriquecê-los como forma de expressão artística de seu tempo, a artista evoca características de sua contemporaneidade e ultrapassa a esfera de consumo para entretenimento. Por meio das referências literárias, estabelece-se o encontro entre diferentes linguagens artísticas e temporalidades, promovendo o acesso a um público mais amplo.

A análise das canções, a partir do diálogo intertextual explícito, evidenciou uma transição de maturação poética e narrativa, permitindo compreender a discografia de Taylor Swift sob a perspectiva de um romance de formação. Em *I Can Do It With a Broken Heart*, temas recorrentes ancoram-se na experiência estética do presente ao articular as dimensões do sofrimento emocional e profissional, expondo as tensões da produtividade comuns ao universo contemporâneo e convertendo a experiência pessoal em objeto estético de identificação.

Em *Love story* (Swift, 2008) opera-se a reconstrução do amor juvenil de *Romeu e Julieta* sob uma perspectiva idealizada e, em certa medida, inocente,

orientada pela busca de um final feliz, em contraste com a catástrofe shakespeariana. Já em *The Fate of Ophelia* (Swift, 2025), produção mais recente, observa-se uma consciência estética concebida pela superação simbólica, que reinscreve a voz feminina, sem render-se ao destino trágico, agora reinterpretado.

A noção de poeticidade, analisada por meio dos autores mobilizados ao longo desta pesquisa, constitui-se como um elemento de reatualização e reinvenção estética. Nesse sentido, a música pop consolida-se como um espaço legítimo de articulação com a literatura, no qual o poético permanece operante na contemporaneidade, dialogando com tradições seculares ao mesmo tempo em que se reafirma como experiência estética significativa no presente. Assim, as produções artísticas, ao proporcionarem aos seres humanos experiências sensíveis, revelam-se capazes de inspirar, motivar, reconstruir significados e atuar nos modos de sentir e existir, conectando indivíduos, tempos e linguagens em consonância com as inquietações que atravessam a condição humana.

REFERÊNCIAS

VICENTE, Álex. Aprenda literatura com Taylor Swift: estrela pop conquista universidades com cursos sobre suas músicas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 jan. 2024. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/01/10/aprenda-literatura-com-taylor-swift-estrela-pop-conquista-universidades-com-cursos-sobre-suas-musicas.ghtml. Acesso em: 10 ago. 2026.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria da literatura**: teoria e prática da análise literária. São Paulo: Ática, 1995.

EYRE, Richard. Shakespeare sem fronteiras. Tradução de Flávia Azevedo. *In*: LEÃO, Liana de Camargo; MEDEIROS, Fernanda (org.). **O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021. p. 33-38.

HEYSER, Friedrich Wilhelm Theodor. **The Death of Ophelia.** 1900. 1 original de arte, óleo sobre tela. Disponível em: https://www.reddit.com/r/ArtHistory/comments/11388no/the_death_of_ophelia_by_friedrich_wilhelm_theodor/. Acesso em: 20 dez. 2024.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** 29. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da Poesia.** Viseu: Vendaval, 2007.

OLIVEIRA, Manoela. Crítica ao conceito *Bildungsroman*. São Paulo: **Revista Investigações**, 2013.

ROMESTANT, Lilly E. **Ophelia and the Feminine Construct.** Oglethorpe Journal of Undergraduate Research, [S. l.], v. 5, n. 3, art. 1, 2015. Disponível em: https://digitalcommons.oglethorpe.edu/ojur/vol5/iss3/1. Acesso em: 20 dez. 2024.

SHAKESPEARE, William. **The Tragedy of Romeo and Juliet.** England: Signet Classic, 2011.

TAYLOR SWIFT. **Love Story [vídeo].** Big Machine Records, LLC, 2008. Disponível em https://youtu.be/8xg3vE8Ie_E. Acesso em: 19 dez. 2025.

TAYLOR SWIFT. **The Tortured Poets Department**: *The Anthology*. Santa Monica: Universal Musical Publishing: 2024. Disponível em www.youtube.com/@TaylorSwift. Acesso em: 20 dez. 2025.

SWIFT, Taylor. **The Fate of Ophelia [vídeo].** YouTube, s.d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ko70cExuzZM. Acesso em: 20 dez. 2025.

– Capítulo 7 –

OUTRAS VOZES, NOVAS PERSPECTIVAS: TENDÊNCIAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA EM *O AVESSO DA PELE* DE JEFERSON TENÓRIO

Other Voices, New Perspectives: Trends in Contemporary Brazilian Literature in O Avesso da Pele by Jeferson Tenório

Evellyn Caroliny de Jesus[1]

Como já vimos, as relações sociais reais estão profundamente mergulhadas na prática da própria literatura, bem como nas relações dentro das quais a literatura é lida. Escrever de maneiras diferentes é viver de maneiras diferentes (Williams, 1979, p. 204)

RESUMO

Inspirado nas reflexões de Raymond Williams, especialmente em "*O Campo e a Cidade"* (1989), este artigo tem como objetivo analisar o romance "*O Avesso da Pele"* (2020), de Jeferson Tenório. A análise estrutura-se em quatro eixos temáticos centrais: a reconstrução da trajetória do pai, evidenciando como corpos e objetos preservam afetos e identidades; a tomada de consciência racial, vivida de maneiras distintas pelas personagens; a representação da docência, marcada pela precarização e pelo potencial emancipador da educação; e a representação da polícia, cuja violência seletiva revela a dimensão estrutural do racismo. A partir desses eixos, torna-se possível identificar a emergência de uma nova perspectiva capaz de enriquecer tanto o debate político quanto o estético. O romance articula uma estratégia de resistência ao racismo por meio do resgate dos afetos e da reconstrução da experiência subjetiva, tensionando a relação entre experiência vivida e estrutura social. Assim, este trabalho busca apreender os elementos formais da obra que oferecem subsídios para a reflexão sobre as tendências da literatura brasileira contemporânea.

Palavras-Chave: Literatura brasileira. Jeferson Tenório. Raymond Williams.

1 Graduada e Mestre em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Área de interesse: Sociologia da Cultura, Arte e Sociedade. Lattes: https://lattes.cnpq.br/5461152099651266. E-mail: evellyncaroliny66@gmail.com.

ABSTRACT

Inspired by the reflections of Raymond Williams, particularly in "*The Country and the City*" (1989), this article aims to analyze the novel "*O Avesso da Pele"* (2020), by Jeferson Tenório. The analysis is structured around four central thematic axes: the reconstruction of the father's trajectory, highlighting how bodies and objects preserve affects and identities; racial awareness, experienced in different ways by the characters; the representation of teaching, marked by precariousness and the emancipatory potential of education; and the representation of the police, whose selective violence reveals the structural dimension of racism. Based on these axes, it becomes possible to identify the emergence of a new perspective capable of enriching both political and aesthetic debates. The novel articulates a strategy of resistance to racism through the recovery of affects and the reconstruction of subjective experience, thereby tensioning the relationship between lived experience and social structure. Thus, this study seeks to apprehend the formal elements of the work that provide insights for reflecting on trends in contemporary Brazilian literature.

Keywords: Brazilian Literature. Jeferson Tenório. Raymond Williams.

INTRODUÇÃO: DESLOCAMENTOS NA SENSIBILIDADE EM "O AVESSO DA PELE"

A obra de Jeferson Tenório ganhou notoriedade no cenário brasileiro após *"O Avesso da Pele" (2020)* vencer o Prêmio Jabuti em 2021, importante instância de consagração nacional. Ninguém negaria a potência política de um trabalho situado na encruzilhada entre o debate sobre o racismo e a problemática das abordagens policiais no Brasil. No entanto, gostaria de me inspirar em Raymond Williams para analisar as obras de Tenório não como simples reflexos[2] dos problemas políticos de seu tempo ou mesmo da realidade, mas a partir de uma perspectiva que privilegia a disposição dos elementos formais do texto e sua dimensão criativa. Essa abordagem pressupõe uma relação específica entre experiências e afetos, indicando a emergência de um novo ponto de vista capaz de enriquecer tanto o debate político quanto o estético.

Penso essa obra a partir de alguns eixos temáticos que têm como princípio organizador a memória. O que dá unidade para a trama é justamente a tentativa empreendida por seu narrador de reconstruir a trajetória de seu pai e, por conseguinte, de si mesmo: "Há nos objetos memórias de você, me parece que tudo o que restou deles me agride ou me conforta, porque são sobras de afeto.

2 Discussão amplamente debatida no livro Marxismo e Literatura (1979), ver capítulo "Do Reflexo à Mediação".

Em silêncio esses objetos me contam sobre você" (Tenório, 2020, p.13). Parece-me que aqui encontramos um eixo central do romance: a materialidade dos objetos e seu paralelo direto, a materialidade dos corpos.

A narrativa confere destaque para a memória silenciosa incrustada nos artefatos: "Enquanto investigo suas coisas, encontro uma foto. Eu, você e a minha mãe" (Tenório, 2020, p. 46). Objetos banais que se tornam os fragmentos de uma presença: "Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste. E apesar de tudo, nesta casa, neste apartamento, você será sempre um corpo que não vai parar de morrer. Será sempre o pai que se recusa a partir" (Tenório, 2020, p.13).

Ao mesmo tempo, para além da materialidade dos objetos, a trama reitera a materialidade dos corpos, colocados em primeiro plano:

> Até aquele momento você nunca havia sofrido racismo, assim, tão descaradamente, não que você se lembre. Mas você não se chocou, pois uma espécie de inércia tomou conta do seu corpo, você não sabia reagir. Na época, você nem sabia muito bem o que significava ser negro. Não havia discutido nada sobre racismo, nada sobre negritude, nada sobre nada. Naquele momento você era apenas um corpo negro. (Tenório, 2020, p.21)

Estamos diante da impossibilidade de conceber trajetórias sem corpo, tendo em vista que o racismo opera nessa dimensão: "Antes, ela era Martha ou Marthinha. Agora, depois de uma simples pergunta, ela passara a ser Martha e negra. A pela fora nomeada, a existência ganhara sobrenome" (Tenório, 2020, p.54).

É pela constatação da materialidade do corpo que surge a estratégia de resistência contida no título do romance:

> Você sempre dizia que os negros tinhas que lutar, pois o mundo branco havia nos tirado quase tudo e que pensar era o que nos restava. É necessário preservar o avesso, você me disse. Preservar aquilo que ninguém vê. Porque não demora muito e a cor da pele atravessa nosso corpo e determina nosso modo de estar no mundo. E por mais que sua vida seja medida pela cor, por mais que suas atitudes e modos de viver estejam sob esse domínio, você, de alguma forma, tem de preservar algo que não se encaixa nisso, entende? Pois entre músculos, órgãos e veias existe um lugar só seu, isolado e único. E é nesse lugar que estão os afetos. E são esses afetos que nos mantém vivos. (Tenório, 2020, p.61)

O narrador segue o conselho de seu pai e empreende a preservação desse avesso através do resgate das subjetividades, das trajetórias reconstruídas pela memória. Assim, o livro pode ser lido como um resgate dos afetos. Essa parece ser a sua estratégia de resistência: o resgate da subjetividade da população negra como forma de se contrapor e denunciar o racismo que a desumaniza.

Ao abordar as complexidades das relações raciais no Brasil, o autor está explorando a problemática do modo como as subjetividades são construídas. O avesso da pele parece apontar para uma dimensão do indivíduo que não seria

determinada já que, ao longo da trama, vemos o racismo, ou seja, a dimensão social, moldar todo o resto: desde as interações de trabalho, até os relacionamentos amorosos e as relações familiares. O que vemos então é o desejo de resgatar e preservar algo de uma outra dimensão, que diria respeito ao mais íntimo de um indivíduo, confluente com o ato de um filho reconstruir para si mesmo, e para nós leitores, a história de seu pai morto em uma abordagem policial, quando ele torna viva e presente essa memória que, de outro modo, não teríamos acesso.

Ao mesmo tempo que chegamos à conclusão de que o racismo demarca as trajetórias de modo brutal, o enredo é composto por diversos momentos singelos, atrelados a uma dimensão sensível e afetiva. Assim, em meio às violências do passado, assistimos uma mãe encontrar conforto na simples presença de suas filhas: "Naquele dia não entraram no mar. Apenas sentaram-se de frente para ele. Elas não sabiam, mas aquela cena se repetiria algumas vezes nos anos seguintes. Escutariam as ondas quebrando na praia e não teriam necessidade de dizer nada" (Tenório, 2020, p. 59).

Podemos considerar que outro eixo central da narrativa é o movimento de tomada de consciência das questões raciais, vivido de formas distintas pelas personagens:

> Resistir fazia parte da sua vida e você nunca havia se questionado por que as coisas eram assim. Nunca se questionou por que era pobre, nunca se questionou por que vivia sem pai. Nunca se perguntou por que a polícia o abordava na rua com tanta frequência. A vida simplesmente acontecia e você simplesmente passava por ela [...] o seu entendimento sobre a vida tomou outra dimensão, e você se deu conta de que ser negro era mais grave do que imaginava. Foi com o professor Oliveira que você descobriu que as raças não existiam. (Tenório, 2020, p. 33)

No movimento de tomada de consciência empreendido, o livro adiciona uma camada de complexidade ao abordar os pontos de vista distintos entre o pai e a mãe. Apesar de ambos terem suas trajetórias marcadas pelo racismo, a questão é vista a partir das vivências pessoais de cada um:

> Acontece que minha mãe foi criada numa família de pessoas não negras, o que a fez ter outra visão sobre o racismo; aliás, para ela o racismo se fortalecia justamente quando começávamos a falar sobre ele, que isso era coisa que já deveria ter sido superada. E falar sobre a cor da pele só fortalecia o preconceito. E foi nesse ponto que o discurso racial entrou na vida de vocês como mais um problema. (Tenório, 2020, p.76)

Aqui está sugerido o modo como a questão racial é constitutiva de uma sociedade permeada pelo racismo. Ela se impõe nas relações afetivas, não apenas quando o pai se relaciona com uma mulher branca em sua juventude, mas também quando se relaciona com uma mulher negra. Outro ponto evidenciado

pela cena é a visão plural das pessoas negras, que não são homogeneizadas pela raça e apresentam pontos de vistas distintos sobre as mesmas questões. É justamente por seu ponto de vista diferenciado que a mãe consegue tecer críticas ao movimento negro, por exemplo, trazendo para o centro do debate a perspectiva da mulher negra:

> O movimento negro nunca fez nada por mim. O movimento negro acha que tudo se resume à cor da pele. Se esquecem que ser um homem negro é muito diferente de ser uma mulher negra. E, às vezes vocês, por serem homens negros, acham que está tudo resolvido, que estamos sempre no mesmo barco e que o racismo justifica todas as merdas que vocês fazem com as mulheres. (Tenório, 2020, p.76)

Por fim, o movimento de tomada de consciência culmina na reflexão do próprio narrador sobre o seu lugar na sociedade:

> Sobre suas irmãs, por terem tido pais diferentes, por serem mais escuras que você, e sobre o que elas passavam em Porto Alegre, por serem sempre intrusas numa cidade racista como essa, pensei. Olhei para a minha própria pele. E era mais clara que a de meu pai e minha mãe. E talvez por isso eu tivesse sido parado pela polícia duas vezes até ali. E fiquei pensando na crueldade de tudo aquilo. (Tenório, 2020, p.181)

Além das dimensões elencadas, outra dinâmica constitutiva da trama é aquela ditada pela representação da figura do professor e do papel da educação. Ao abordar a vida do pai enquanto um professor da rede pública em Porto Alegre, a narrativa aborda as condições do trabalho docente, representado como desgastante, burocrático e alienado. Além disso, desconstrói qualquer possibilidade de idealização da profissão: "Madalena era professora de sociologia. Gostava de ler, de pensar a sociologia, gostava de dissertar sobre Marx, sobre Durkheim. Mas não de dar aulas. Mesmo assim ela ia para a escola. Precisava se manter" (Tenório, 2020, p. 43). Dar aulas é apresentado como um trabalho como qualquer outro, orientado pela necessidade de sobrevivência, e não por uma vocação, como ainda costuma ser associado no senso comum. A escola aparece como lugar de "uma hierarquia de chateações":

> Na verdade, após anos de magistério, a escola transformou você em um indiferente. Com o passar do tempo o desencanto tomou conta de sua vida. A escola e os anos de prática docente te transformaram em um operário. Anos e anos acreditando que você estava fazendo algo de significativo, mas vieram outros anos e anos e soterraram suas expectativas. A precariedade da escola venceu, e você estava cansado. (Tenório, 2020, p.132)

Já os alunos, em um primeiro momento, são representados em uma chave negativa, como "mal-educados" ou aqueles que "não querem saber de nada":

> Agora a maioria dos alunos eram adolescentes que não deram certo no turno do dia. São os refugos. Ao que não se enquadram. Os repetentes. Os que ninguém quer por perto. Os mal-educados. Todos colocados numa sala. Todos com uma enorme tarja na testa: os fracassados, você pensava. (Tenório, 2020, p.133)

Porém, a trama parte do cenário desolador das condições de trabalho e da desmotivação crescente e aponta para o potencial libertador da educação: "Aquilo estava te salvando do abismo" (Tenório, 2020, p.176). Aos poucos, as atitudes do pai mudam, e ele passa a enxergar outras possibilidades, interagindo com os alunos de maneiras distintas: a partir da realidade citadina violenta, apresenta-os ao livro "*Crime e Castigo"*. Desse modo, deixa de ser alguém que havia desistido e que considerava suas aulas um fracasso para se tornar aquele que vivencia a educação em seu potencial emancipador. Ser professor passa a ser representado na chave da resistência:

> Sei que o mais comum quando o barco começa a afundar é que as pessoas saltem fora, e isso é justo, mas, escutem, mesmo que o barco afunde, alguém tem de resistir. E foi o que eu fiz, por vinte anos. Por que alguém tem que ficar para apagar o quadro, desligar as luzes e fechar a porta. (Tenório, 2020, p.155)

E os alunos, até então abordados através de um olhar punitivista, deixam de ser uma massa amorfa e passam a ser vistos a partir de suas peculiaridades. Assim, novamente, a trama desemboca na questão racial:

> Você os olhou, a maioria era composta de negros. E você sabia bem para onde estavam se encaminhando. Você devia ser um exemplo para eles. O único professor negro da escola, certamente você deveria dar um exemplo, talvez por impulso, culpa, ou mesmo porque sentia que ainda precisava fazer algo. (Tenório, 2020, p.164)

Paralelo ao enredo de um professor que, após anos de desgaste e desmotivação, passa a se inspirar por seu trabalho e enxergar o potencial da educação, constrói-se outro ponto de vista — o do policial que irá assassiná-lo. O entrelaçamento entre esses dois polos da trama é profundamente simbólico, Henrique é morto justamente no auge de sua carreira como professor. Parece-me que a narrativa pretende evidenciar toda a potencialidade perdida de um professor que é assassinado no momento em que carregava uma pasta cheia de anotações sobre Dostoiévski para serem trabalhadas em sala de aula.

Existem, portanto, dois pontos de tensão que convergem. À medida que vemos o pai tornar-se um professor cada vez mais inspirado, no ápice disso, deparamo-nos com o dia de sua morte. A parte final do romance intercala, em ritmo frenético, os dias anteriores ao assassinato e a perspectiva do policial que será seu algoz. Assim, encaminhamos-nos para outro eixo central do romance, a representação da polícia.

Ao longo da trama, assistimos a várias cenas que explicitam a seletividade e truculência das abordagens policiais com relação às pessoas negras. Henrique, inclusive, tem um tio violento que é policial e, ainda em sua infância, presencia quando ele dispara uma arma durante uma briga com sua esposa: "Mas seu tio, como eu disse, era da Polícia Civil, então tudo ficou certo, e ele alegou que tinha sido só um mal-entendido familiar, uma briguinha entre marido e mulher, ele disse" (Tenório, 2020, p. 98).

Além disso, acompanhamos diversas abordagens policiais pelas quais Henrique passa ao longo da vida, passagens que evidenciam a seletividade da polícia. Assim, assistimos ao drama daquele que, devido aos mecanismos do racismo, tem toda sua subjetividade reduzida à condição de permanente suspeito: "Você ficou ali na esquina, parado, ainda sob o olhar de gente desconfiada. Porque um suspeito é sempre um suspeito, mesmo que a polícia te libere e te diga bom-dia e tenha-um-bom-dia. Você, aos cinquenta anos, continuou sendo um suspeito" (Tenório, 2020, p.143).

Porém, penso que o aspecto mais significativo no desenrolar do enredo é a inclusão da perspectiva do policial. Esse recurso permite explorar, de maneira precisa, o cerne da problemática: a construção social de um endereçamento dos corpos que faz com que pessoas negras sejam sistematicamente percebidas como ameaças. Acompanhamos, assim, desde os sonhos nos quais o policial vê homens negros invadindo sua casa até as notícias sobre violência, veiculadas diariamente pela televisão, aliadas ao medo constante que ele sente quando sai em uma operação. A representação do procedimento rotineiro dos policiais evidencia o modo como eles são programados para abordar pessoas negras, vendo-as automaticamente como suspeitas. Não é qualquer corpo que invade sua casa em sonhos; não são apenas homens, mas "homens negros" que o policial pressente. Soma-se a isso o desejo de vingar a morte do colega assassinado durante uma operação, o que contribui para a manutenção de um estado permanente de tensão e paranoia. Por fim, existe um capítulo no qual as perspectivas se cruzam, culminando na morte de Henrique.

Nesse sentido, o livro aborda o racismo e seus impactos tanto em suas manifestações mais sutis, no modo como molda sensibilidades, quanto em suas formas mais explícitas, que a narrativa se empenha em evidenciar. Penso que essas escolhas formais se relacionam, primordialmente, com dois aspectos: a motivação do autor[3] ao construir essa história e a questão da posição do observador, elemento destacado por Raymond Williams em suas análises.

3 "Em uma aula ministrada via *Youtube*, Jeferson Tenório conta que escreveu o livro a partir de uma grande revolta, decorrida após ele ter sofrido uma abusiva abordagem policial, enquanto esperava a carona de um amigo para ir ao trabalho. O autor também informou que, em Porto Alegre, isso já tinha ocorrido com ele mais de dez vezes. Diante desses abusos de racismo institucional (Almeida, 2019), ele pensou no seu filho, imaginando se tal episódio tivesse tido um desfecho trágico. Como seria contar ou recontar a história dele? Assim, Tenório usou as palavras para se rebelar contra o racismo sofrido e presente na sociedade brasileira" (Oliveira, 2022, p.156)

Novas perspectivas na Literatura Brasileira Contemporânea: um caminho de possibilidades

Em *O Avesso da Pele (2020)*, Tenório apresenta uma trama singular, estruturada a partir de um esforço reconstrutivo. O fato da narrativa ser marcada por uma espécie de onisciência indica a predominância da subjetividade de seu narrador, uma vez que ele conhece até mesmo aquilo que as personagens, naquele momento, não conseguiriam perceber: "Então sorrateiramente a raça ocupou um espaço em suas vidas e vocês nem perceberam. Não havia mais volta. O amor estava condicionado pela raça" (Tenório, 2020, p. 31). Nesse sentido, observamos suas ênfases e reprovações:

> Mas, enquanto isso, você e Juliana partilhavam da mesma visão de mundo. Acreditavam que raças não existiam e que a humanidade era a única coisa que havia. Na primeira vez que ouviu falar em consciência negra, você não compreendia que a sociedade se importava mais com a sua cor do que com o seu caráter. (Tenório, 2020, p.29)

Somos então levados a nos indagar quem é esse narrador: "eu tenho vinte e dois anos e sei pouco sobre a vida" (Tenório, 2020, p. 40) e, ao longo da trama, acompanhamos momentos distintos de sua vida: "Nesse momento da sua vida, eu estava com sete anos e ainda não entendia como as coisas funcionavam" (Tenório, 2020, p.72).

Organizada por sua subjetividade, que empreende o esforço de dar sentido às trajetórias, a narrativa estrutura-se a partir de um encadeamento não linear dos fatos. O livro vai e volta nos acontecimentos capítulo a capítulo, pois estamos diante de um texto estruturado pela memória. Assim, resgatar a memória e reconectar-se com as próprias raízes carrega em si uma promessa de emancipação. O tema do conhecimento aparece, portanto, vinculado à conexão com a ancestralidade, marcada pela busca das trajetórias que o antecederam.

Não são apenas os objetos que movimentam a memória, mas também o compartilhamento de histórias entre familiares. Após a morte do pai, Pedro aproxima-se de suas tias, enriquecendo sua própria narrativa com as vivências que elas lhe transmitem:

> Aprendi a inventar estratégias de sobrevivência. Seu pai também teve de inventar estratégias. Mas isso não significa que sejamos sempre bem-sucedidos [...] O que você tem que compreender é que os homens negros sofrem suas violências. E que as mulheres negras sofrem outras. Algumas são parecidas. Mas, veja, somos diferentes. (Tenório, 2020, p.181-182)

Uma leitura possível é considerar que a narrativa inverte "o tratamento dado à temática do conhecimento que empodera, pois, em sua ficção, não há salvação possível para esse sujeito que, embora letrado, é barbaramente morto"

(Chagas, 2022, p.111). Assim, contrapondo-se a uma tradição de representações que, tal qual Frederick Douglass, pensa que "a escolarização liberta os jovens negros da escravidão [...] nesse caso, a notável força da escrita de Tenório reside no fato de que, a despeito de sua formação, nada pode proteger Henrique em Porto Alegre" (Chagas, 2022, p.111).

Por outro lado, na trajetória desse professor que adapta "*Crime e Castigo*" para seus alunos, podemos ler "uma enternecedora homenagem aos livros e à literatura, em razão delas ainda serem capazes de transformar a vida das pessoas e de possibilitar a geração de centelhas de esperanças em meio a rotina cruel do dia a dia de um educador da rede pública de ensino básico" (Oliveira, 2022, p.161). Como defende o autor, "tem-se, implicitamente, o indicativo de que a literatura ainda pode ser uma via de redenção humana" (Oliveira, 2022, p.161). Na medida que reconhecemos seu potencial emancipador, estamos diante de uma história na qual o racismo sobrepõe-se de forma brutal – afinal, a literatura não pode evitar a morte do pai. No entanto, é justamente por meio dela que se tenta reinscrevê-lo no mundo, reconstruindo sua humanidade pelo avesso, recuperando gestos, memórias e nuances que a violência pretendeu apagar.

Ao ir além do que os objetos poderiam lhe contar, na tentativa de reconstruir os meandros das subjetividades das personagens, percebemos que a obra propõe algo maior do que a mera junção de fragmentos esparsos. Naquilo que sabemos que o protagonista não poderia ter acesso, o livro evidencia que se sabe enquanto uma narrativa, que empreende uma reconstrução a partir da linguagem. No ato de costurar fragmentos, o narrador coloca em primeiro plano a questão da linguagem através da ideia de uma "verdade inventada":

> Acho que vocês nunca se preocuparam em organizar uma narrativa para mim. Sei que o tempo foi passando e o que foi dito por vocês, antes de minha memória, foi dito em retalhos. Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história. Por isso não estou reconstituindo esta história para você nem para minha mãe, estou reconstituindo esta história para mim. Preciso arrancar a tua ausência do meu corpo e transformá-la em vida. Para isso, não me limito ao que vocês me contaram, nem que estes objetos me dizem sobre você. Não acho que devemos lidar apenas com a lógica dos fatos. Prefiro uma verdade inventada, capaz de me pôr de pé. Eu sei que esta história pode estar apenas na minha cabeça, mas é ela que me salva. (Tenório, 2020, p.183)

Subjetividade engajada com estratégias de enfrentamento ao racismo, por isso, podemos dizer que o livro se estrutura pela tentativa de fazer frente e denunciar os diversos mecanismos raciais que reduzem o corpo à cor da pele. Resgata-se então as subjetividades, o avesso da pele:

> Mas elas nunca saberão nada sobre o que você tinha antes da pele. Jamais saberão o que você carregava para além de uma ameaça. Por isso, sigo recontando a tua vida, que também é um pouco da minha. Investiguei os teus afetos através dos meus. Eu ainda não sei o que fazer com essa descoberta. Não sei o que fazer com essa verdade inventada. (Tenório, 2020, p.184)

Ao fiar-se nos objetos, mas depois concluir que aquilo que se tem é uma "verdade inventada", essa obra coloca-nos diante de um deslocamento significativo da sensibilidade. Como sugere Antonio Candido (1989), a terceira pessoa demarca o ponto de vista do realismo tradicional. Assim, no chamado romance de 30, encontramos uma distância entre o narrador erudito e as personagens populares, condensada na distinção entre discurso direto (que definiria um outro) e discurso indireto (que marcava a linguagem e a distância do narrador). A tentativa de conciliação entre esses extremos era feita por meio do discurso indireto livre. Segundo Candido, o escritor atual apostaria no inverso: investe na primeira pessoa por causa da possibilidade que ela oferece de gerar uma confusão entre autor e personagem. Quer-se, portanto, apagar a distância, fundir-se ao popular. Assim, a primeira pessoa se tornaria tendência dominante na literatura brasileira:

> Talvez este tipo de feroz realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual, em parte, como ficou sugerido, pela provável influência de Guimarães Rosa. A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. (Candido, 1989, p.211-212)

Interessante, portanto, notar a confluência temática com esse fenômeno literário, no romance de Tenório, sobressai a discussão sobre as abordagens policiais no contexto de uma grande cidade, marcada pela violência e pela marginalidade de vários estratos sociais. Porém, o que há de mais significativo é a subordinação das temáticas do livro ao debate racial, o enredo não está em função de dizer apenas que a polícia é violenta, por exemplo, mas que essa violência está direcionada a certos corpos pelos mecanismos do racismo. Além disso, o romance é estruturado por um recurso narrativo específico, que poderíamos chamar de endereçamento, no qual a segunda pessoa aparece com o objetivo de estabelecer um diálogo entre o narrador, seu pai e o leitor. Podemos pensar em termos de modulações na narrativa, que oscila entre o "eu", o "você" e o "ele[4]".

Ainda segundo o diagnóstico de Antonio Candido, se a literatura brasileira dos anos 50 cria dificuldades para uma crítica disjuntiva, a partir dos anos 70 poderíamos falar em uma "legitimação da pluralidade":

4 AQUINO, Ivânia Campigotto; POTT, Airton. O jogo esquemático entre "você", "ele" e "eu": Análise possível das catáforas e anáforas em O Avesso da Pele. **Revista de Letras Norte@mentos**, v. 16, n. 43, p. 313-333, jun 2023.

> Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (Candido, 1989, p. 208)

Com isso, observamos uma característica marcante da literatura atual, a hierarquia entre os gêneros esvai-se. Assim, é possível encarar a obra de Tenório como uma espécie de ficção-limite, que remete a uma outra tradição de representações[5].

Ao analisar a ficção brasileira contemporânea, definida como aquela produzida a partir da década de 1960, Jaime Ginzburg identifica a existência de uma certa "tradição brasileira":

> [...] no interior da qual é necessária uma presença (como personagem ou narrador) que corresponde, no todo ou em parte, aos valores da cultura patriarcal. Esse modelo prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos, e aptos a dar ordens e sustentar regras. (Ginzburg, 2012, p. 200)

Essa tradição específica de representações funciona como "um ponto de referência para definir comportamentos e moralidades", em relação ao qual os diversos escritores interagem das mais variadas formas, ora de modo crítico, ora de maneira favorável. Porém, seria possível considerar a contemporaneidade como "um período em que parte da produção literária decidiu confrontar com vigor tradições conservadoras no país, em favor de perspectivas renovadoras" (Ginzburg, 2012, p. 201). Um marco dessa virada é o livro "*Lavoura Arcaica" (1989)* de Raduan Nassar. Nesse sentido, Ginzburg destaca uma importante tendência contemporânea presente nas obras literárias, marcadas pela "negatividade constitutiva do sujeito":

> No contexto de difusão de teorias pós-coloniais, parte da produção literária rompe com formas etnocêntricas, e estabelece a ética como horizonte de interação entre o sujeito e o outro. Nesse sentido, são priorizadas situações narrativas que privilegiam grupos historicamente reprimidos e silenciados. A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diversos pontos de vista possíveis. (Ginzburg, 2012, p.205)

5 Como demonstra Oliveira, podemos associar a obra de Tenório a uma tradição de representações específica: "aponta-se que a literatura (negro) e/ou (afro)-brasileira amplia as perspectivas em torno da literatura brasileira, ao destacar a voz da gente negra e refletir, sem estereótipos, sobre os dramas do racismo e de seus desdobramentos, assim como da necessidade da luta antirracista. Nesse sentido, o escritor Jeferson Tenório é um dos mais destacados autores da literatura negro-brasileira contemporânea" (Oliveira, 2022, p.154).

Raymond Williams nos ajuda a pensar nesse aspecto ao discutir sobre a importância do conceito de hegemonia, que é sempre mais do que o conjunto de crenças dominantes, constituindo um sistema de significados e valores por meio do qual os indivíduos orientam suas vidas, um verdadeiro "senso de realidade". O ponto central dessa definição é que, ao ser concebida como algo vivo, a hegemonia passa a ser tratada, metodologicamente, como um processo:

> É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis [...] não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. (Williams, 1979, p.115)

Concomitantemente a uma tradição dominante, há espaço para disputas, pois a hegemonia jamais é total ou exclusiva, o que possibilita o surgimento de "formas de política e cultura alternativas". Williams classifica essas manifestações como emergentes, tendo em vista que "novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados" (Williams, 1979, p.126). Isso poderia explicar como foi possível uma mudança substantiva no papel do narrador, mesmo que existisse no horizonte uma tradição dominante específica. Assim, Ginzburg destaca os rompimentos formais empreendidos pela literatura contemporânea:

> A ilusão criada por Balzac de uma âncora da linguagem na realidade, situada no tempo e no espaço, é desfeita, em favor de uma problematização, integrando elementos do surrealismo e da estética do choque, em que um sujeito nunca se constitui plenamente, e narra a partir dessa caracterização limitada, pautada pela falta. (Ginzburg, 2012, p. 204)

Esse deslocamento pode ser observado através do modo como são mobilizadas certas convenções, elementos sutis como, por exemplo, o foco narrativo em uma obra como *Em câmera lenta,* de Renato Tapajós:

> Trata-se de um relato de aniquilação e desumanização. Um foco narrativo realista, no sentido de Ian Watt, poderia contribuir para uma frieza com relação aos acontecimentos. É importante aqui contrariar princípios habituais de percepção, tornando a violência algo que não cabe na normalidade ou na aceitabilidade. O recurso da construção em hipérbole atua como deslocamento perceptivo, intensificação que promove um movimento sócio-político de crítica da violência. (Ginzburg, 2012, p.207)

Para narrar a experiência brutal de tortura, faz-se necessária uma nova perspectiva, indicativa de uma sensibilidade específica e solidária à cena. Assim, o texto de Ginzburg nos convida a refletir sobre como, nas diversas experimentações formais presentes na literatura brasileira contemporânea,

observamos um movimento em busca de uma linguagem capaz de expressar aquilo que não pode ser representado. A questão que se coloca no horizonte é o modo como narrar uma experiência de dor e opressão, tendo em vista a inclusão de novos autores no campo literário que advém de outras origens sociais:

> A hipótese a que chegamos é de que esses textos literários estejam voltados para uma concepção de linguagem que contraria a ideia de uma articulação direta entre palavra e referente externo, que sustentaria um efeito de real. Diferentemente, trata-se de uma concepção de acordo com a qual a linguagem estabelece descontinuidade com as expectativas de referência habituais. Com isso, não pensaríamos os textos como representações de processos históricos previamente compreendidos. Os textos poderiam ser interpretados, nesta perspectiva, como elaborações da História a partir de perspectivas não hegemônicas, não dominantes, que podem muitas vezes remeter a segmentos sociais tratados como minorias ou excluídos. A construção estética não mimética seria importante, nessa perspectiva, por atuar dentro do campo dos conflitos históricos. Obras literárias podem corresponder a intervenções de resistência, na medida em que constituem interpretações da História a partir de lugares de enunciação diferentes dos que estão estabelecidos como aceitáveis pelas instituições de controle social. (Ginzburg, 2012, p. 212)

Tal é o poder da pluralidade de perspectivas e vozes, ela desloca toda uma tradição de representações, todo um fazer literário específico que mobiliza certas convenções. Como nos ensina Williams, o problema da tradição é que ela é sempre seletiva, uma versão muito restrita do passado:

> De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como "a tradição", "o passado significativo". O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de continuidade predisposta. (Williams, 1979, p.119)

Os lugares distintos de enunciação mencionados por Ginzburg evidenciam como a posição do observador é decisiva para essa transformação: é quando pessoas negras, pobres, mulheres e outros grupos historicamente marginalizados passam a dispor de condições objetivas para produzir e se inserir no campo cultural que ocorre uma verdadeira mudança. Tentativas de representar o subalterno estiveram presentes na literatura brasileira, podemos citar "*O Moleque Ricardo" (1922)*, por exemplo, mas os deslocamentos formais mais significativos só se concretizaram quando a perspectiva mudou, ganhando força expressiva

ao introduzir novos sujeitos capazes de criar obras distintas, pois tinham à sua disposição outras experiências. Como demonstram os trabalhos de Dalcastagnè:

> [...] a ausência de personagens negras na literatura não é apenas um problema político, mas também estético, uma vez que implica na redução da gama de possibilidades de representação. Usar um "modelo" branco e fazer dele uma personagem negra (como no filme O homem que copiava, por exemplo, onde o autor negro Lázaro Ramos atua no papel de uma personagem que poderia ser branca) não resolve, porque ser negro numa sociedade racista não é apenas ter outra cor, é ter outra perspectiva social (nos termos de Iris Marion Young), outra experiência de vida, normalmente marcada por alguma espécie de humilhação. (Dalcastagnè, 2008, p. 98)

Dessa forma, uma abordagem que considero interessante para pensar a ficção consiste em indagar a respeito do tipo de realidade que ela torna possível. Nas palavras de Williams, alguns romances podem ser compreendidos como comunidades cognoscíveis: "Faz parte de um método tradicional, uma postura e abordagem subjacentes, o romancista se propor a mostrar pessoas e relacionamentos entre elas de modos essencialmente cognoscíveis e comunicáveis" (Williams, 1989, p. 278). Isso significa que o romancista estaria preocupado com o modo como é possível comunicar experiências.

Assim, Williams propõe que nos atentemos à posição do observador, pois ela se relaciona diretamente com a forma pela qual uma perspectiva é construída por meio da seleção de elementos formais constitutivos. Para Jane Austen, observa Williams, era mais fácil conceber uma comunidade rural formada por proprietários de terras, que viviam a quilômetros uns dos outros, do que perceber a diversidade de tipos humanos que, de fato, compunham o cenário rural. Desse modo, sob determinada perspectiva, a vida no campo, em toda a sua diversidade histórica, é reduzida a um grupo restrito e seleto de pessoas, próximas entre si por pertencerem a uma mesma classe social.

Austen fala a mesma língua que suas personagens, pois pertence ao mesmo lugar social que elas; por isso, consegue manter o que Williams chamou de "unidade de tom" em seus romances. Porém, à medida que mudanças importantes passam a acontecer na sociedade, surge uma inflexão na linguagem: o reconhecimento e a inclusão de personagens oriundas de outros lugares sociais. Quando novos tipos sociais passam a ser inseridos nos romances, cria-se um problema de continuidade entre a linguagem do autor e a linguagem de suas personagens, como no caso de George Eliot, também mencionado por Williams. O reconhecimento de classes sociais distintas produz impactos significativos na forma de seus romances, possibilitando o surgimento de conflitos que inviabilizam qualquer unidade na linguagem: à medida que experienciam o mundo de maneiras distintas, as personagens também falam de modos diversos.

Se pensar nas comunidades cognoscíveis já não é mais possível, os dilemas levantados por Williams e a maneira como o ponto de vista constroi as cenas permanecem como elementos relevantes:

> No contexto da transição de uma sociedade predominantes rural para uma sociedade predominantemente urbana, foi ficando cada vez mais difícil sustentar o pressuposto da comunidade cognoscível, pois as relações entre experiência e comunidade tornaram-se cada vez menos transparentes e mais complexas; igualmente, as verdades "universais" foram se mostrando cada vez mais particulares. (Vasconcelos, 2026, p. 307)

Dito de outro modo, a ideia de posição do observador[6] representa uma tentativa de estabelecer uma mediação entre autor e obra, não no sentido de dizer que a obra se resume à opinião pessoal de seu criador, mas para indicar que ela é construída a partir de determinadas convenções e elementos formais que, ao serem selecionados, evidenciam um ponto de vista. Trata-se da perspectiva pela qual o autor consegue apreender o fenômeno, definindo aquilo que estava em seu horizonte, perceber ou, ao contrário, ignorar.

Pensar nesses termos nos sugere que ampliar o escopo de perspectivas só teria a acrescentar em termos de recursos expressivos. Assim, quando nos voltamos para autores oriundos de outros contextos sociais, torna-se instigante considerar quais novas inflexões suas obras inauguram em razão das experiências distintas que os constituem.

A visão de Jeferson Tenório sobre o fazer literário expressa de forma mais clara isso que Williams está chamando de posição do observador. Tenório defende que a literatura "é sempre um processo de migração" (Tenório, 2024, p. 28). Por mais próxima do autor que seja a história narrada, ela exigirá dele uma "migração de si próprio". Esse deslocamento de si seria o que nos permite questionar a "normalidade" e estranhar a realidade. Ou seja, ao escrever sobre o outro, denunciamos nosso próprio lugar, pois escrevemos sob uma determinada perspectiva. Nas palavras do autor, "a literatura não dá abrigo, mas nos faz pressentir a morada em que se vive" (Tenório, 2024, p. 28).

Sob essa perspectiva, a literatura promove um processo de desnaturalização do mundo. Ela representaria o primeiro passo desse processo de estranhamento, pois nos permite admitir que "não nos conhecemos", sendo assim, "todos somos estranhos quando olhamos mais de perto" (Tenório, 2024, p. 28). Um verdadeiro "acerto de contas com esse estrangeiro que nos habita" (Tenório, 2024, p. 28).

6 No capítulo intitulado "Comunidades Cognoscíveis", Williams comenta: "o que é cognoscível não é apenas uma função dos objetos - do que há para ser conhecido -; é também uma função dos sujeitos, dos observadores - do que é desejado e se precisa conhecer. E o que temos de ver então, como sempre, na literatura rural, não é apenas a realidade da comunidade rural: é também a posição do observador nela e em relação a ela; uma posição que faz parte da comunidade que se quer conhecer" (Williams, 1989, p.279).

Nada melhor para evidenciar esse estranhamento perante a vida do que por meio de personagens que desviam das expectativas sociais. Com isso, o autor menciona seu livro *"Estela sem Deus" (2018)*, no qual a protagonista funciona como uma personagem que nos desloca exatamente por destoar das expectativas sociais com relação às mulheres negras. Ela quer ser filósofa, quer pensar o mundo. Rejeita os caminhos que lhe são apresentados como os únicos possíveis, pois, enquanto mulher, recusa o casamento e, ao final do romance, até mesmo a maternidade.

O efeito de estranhamento causado por essa personagem faz referência àquilo que transgride a normalidade e demarca um ponto de vista que tem como base uma posição específica: "Sinto que hoje consigo analisar de maneira mais lúcida que toda a minha trajetória foi me sentindo nesse lugar de estranho, nesse lugar de deslocado, de alguém inadequado para as coisas da vida" (Tenório, 2024, p. 29). Tenório experimentou desde cedo essa sensação de estranhamento, pois vem de um outro lugar que não aquele reservado às elites e, talvez por causa disso, é tão bem sucedido em trabalhar com esse procedimento em seus romances. Por ter um outro olhar, outras experiências à sua disposição, ele pode ter uma perspectiva menos distanciada das experiências de suas personagens:

> Costumo dizer que minha carteira de trabalho é um mosaico de carimbos, porque eu era demitido ou pedia demissão muito rapidamente dos empregos, porque não me sentia bem fazendo o que fazia. Trabalhei em muitas coisas, como office boy ou pizzaiolo, atendente de telemarketing, mas todos esses serviços que eu fazia de alguma forma me incomodavam. Eu tinha esse sentimento de estranhamento. (Tenório, 2024, p. 30)

Essa perspectiva menos distanciada está presente não apenas nos romances mencionados até aqui, mas também em sua obra mais recente, "De onde eles vêm" (2024), que dramatiza a tensão entre o mundo letrado e aqueles que provêm de uma origem social marcada pela desigualdade social e racial. O livro aborda de forma íntima a trajetória de seu protagonista Joaquim, massacrado pelas estruturas sociais que ameaçam a permanência de diversos estudantes nos espaços acadêmicos. Evidencia, assim, como se dá o processo de exclusão social, marcado pela sensação constante de não-pertencimento:

> Meus primeiros meses na faculdade foram de adaptação, eu sabia que precisava aprender rapidamente as dinâmicas do mundo acadêmico. E não demorei a constatar que numa universidade pública os estudantes não costumam ter dúvidas. Ninguém pergunta nada. Os alunos apenas complementam o que diz o professor. São todos muito sabidos. Também notei que todo mundo ali já entrava falando inglês [...] Em pouco tempo aprendi que a universidade poderia ser um lugar hostil. Por isso, estabeleci uma certa rotina: procurava não chamar atenção. Não perguntava nem contribuía em aula. Ia sempre com todas as leituras feitas. Nos trabalhos

> em grupo costumava ser exemplar, mesmo observando a desconfiança dos meus colegas. Num primeiro momento, eles tinham curiosidade sobre mim, porque eu era um rapaz negro retinto, morador de Alvorada, o que não era muito comum ali, mas, quando descobriam que eu era cotista, eles se tranquilizavam, já presumiam saber tudo sobre mim. Então eu era colocado num lugar específico no imaginário deles: pobre coitado sem muita cultura, sem muita leitura, que não sabia falar inglês. (Tenório, 2024, p. 25-26)

São as dimensões sutis da exclusão que essa perspectiva torna visíveis, como, por exemplo, a estrutura de funcionamento burocrático, que afasta aqueles que não dominam sua lógica:

> Entrei pelo sistema de cotas raciais na universidade aos vinte e quatro anos, e tudo o que posso dizer é que quase fui vencido pela burocracia. Quase me deixei vencer pelos papéis e protocolos e todas as estratégias que àquela altura eu pensava terem sido criadas para que eu desistisse. No dia em que fui fazer a matrícula, tive de ir a pé de casa até o campus, porque estava desempregado e não podia pagar passagens de ônibus a toda hora. Eu já era um adulto, prestes a entrar na faculdade, então passar por baixo da roleta estava fora de cogitação. Era preciso preservar um pouco de dignidade. (Tenório, 2024, p.17)

O que se destaca na narrativa é o olhar sensível para perceber os meandros da exclusão, trazendo à tona elementos sutis que compõem o quadro de um estudante que ingressa em um espaço que, simbolicamente, parece afirmar, a todo momento, que aquele não é o seu lugar. Das formas de exclusão vivenciadas em sala de aula ao estigma associado à condição de cotista, constrói-se uma representação da pessoa negra que a coloca no lugar de um outro, daquele considerado "sem cultura", cuja presença é constantemente questionada por não pertencer àquele espaço. Trata-se de uma perspectiva que remete à posição de quem observa o fenômeno de perto e vivencia, na própria pele, os mecanismos de exclusão:

> Nesse momento fechei o livro. Achei a descrição bonita e terna, mas então olhei à minha volta, aquele quarto de hospital público decadente, minha avó à beira da morte e pessoas abandonadas por seus parentes. Tive vontade de chorar. Me comovi porque toda aquela delicadeza de Proust, toda aquela forma de perceber a beleza, nada podia contra a brutalidade que se apresentava para mim. A inutilidade daquelas palavras contrastava com a realidade, e aquilo me magoava. Pensei que poderia ler aqueles trechos em voz alta para minha avó na tentativa de que ela pudesse viver a mesma experiência que eu. E talvez salvá-la por alguns minutos da tragédia que fora sua vida. Mas depois achei ridícula minha ideia. Porque eu não estava num filme, ou num livro. Aquilo não era literatura. Era a vida sendo a vida com toda a sua força e violência. E me dei conta de que não estava lendo aquele livro para dar sentido à minha existência ou à existência da minha avó, eu lia simplesmente porque era terno. Era por isso que me sentia culpado. Como seu eu não tivesse direito ao encanto. (Tenório, 2024, p.155-156)

Um contraste brutal e definidor, toda a distância entre Proust e aquela realidade pauperizada, entre o mundo erudito e o mundo daqueles que são marginalizados pelas estruturas sociais. É tendo isso em vista que falo de posição do observador e acredito que a perspectiva e Williams pode acrescentar, pois ela denuncia uma distância que nos coloca em uma encruzilhada: Se defendemos uma pluralidade de perspectivas e vozes, por que as pesquisas ainda indicam uma presença incipiente de autores diversos?[7]

> É importante ressaltar que os problemas da representação literária indicados pela pesquisa não insinuam, absolutamente, qualquer restrição do tipo quem pode falar sobre quem, nem buscam estabelecer que um determinado recorte temático é mais "correto" do que outro. [...] O problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais, como a dos negros. (Dalcastagnè, 2008, p. 88-89)

Dalcastagné tem razão, portanto, em afirmar que "a literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira" (Dalcastagnè, 2008, p. 87). Para que uma pluralidade de perspectivas se efetive é necessário que haja uma pluralidade de vozes, sujeitos diversos que têm a seus dispor uma pluralidade de experiências. Recentemente, observamos um movimento de publicação de novos autores que, aliado a políticas sociais relevantes, como as cotas sociais e raciais, favorece a possibilidade de transformação das estruturas sociais, alterando igualmente o perfil do público leitor, que passa a demandar obras sob a chave da "representatividade". Trata-se de mudanças significativas: toda uma tradição excludente passa a ser questionada. Porém, é preciso reiterar o quanto permanecem insuficientes os espaços de prestígio ocupados por essas novas vozes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo isso em vista, o romance "*O Avesso da Pele" (2020)* foi analisado a partir de quatro eixos temáticos centrais. O primeiro é aquele que orienta a reconstrução da trajetória do pai e evidencia como corpos e objetos preservam afetos e identidades. O segundo diz respeito à tomada de consciência racial, vivida de maneiras distintas pelas personagens. O terceiro eixo envolve a representação

7 Dalcastagnè, por exemplo, aponta em uma de suas pesquisas que de um "corpus de 258 romances, que correspondem à totalidade das primeiras edições de romances de autores brasileiros publicadas pelas três editoras mais prestigiosas do País" (Companhia das Letras, Record e Rocco), vemos um cenário pouco diverso: "No conjunto, são 165 escritores diferentes, sendo que os homens representam 72,7% do total de autores publicados. Mas a homogeneidade racial é ainda mais gritante: são brancos 93,9% dos autores e autoras estudados (3,6% não tiveram a cor identificada e os "não-brancos", como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%)" (Dalcastagnè, 2008, p. 89).

da docência, marcada pela precarização e pelo potencial emancipador da educação. Por fim, destaca-se a representação da polícia, cuja violência seletiva atravessa a trajetória do pai e culmina em seu assassinato, revelando a dimensão estrutural do racismo.

Assim, retornamos à mudança, delineada por Ginzburg, pela qual passou a forma narrativa contemporânea, no sentido de incluir perspectivas outras que, por isso mesmo, trazem outros pontos de vista e novas inflexões para a linguagem e o fazer literário. Como indica Tenório, a literatura possibilita o estranhamento, tanto do outro quanto de nós mesmos. Ao destacar a importância das novas perspectivas que emergem na contemporaneidade, não pretendo gerar um debate sobre quem pode ou não falar sobre os processos de exclusão, ou sugerir que apenas aquele que experiência diretamente um fenômeno pode fazer o exercício de abordá-lo. O que busco evidenciar é a centralidade da discussão sobre o ponto de vista: existe toda uma tradição hegemônica que exclui diversas formas de narrar e representar o mundo. Incluir perspectivas diversas, portanto, só tende a enriquecer o campo literário, seja em termos de recursos linguísticos e estéticos, seja em suas dimensões políticas e sociais.

Assim, apesar de ter focado nos aspectos linguísticos das obras aqui analisadas, quero trazer para o horizonte a necessidade de olharmos para mudanças institucionais importantes ocorridas nos últimos anos, que merecem uma investigação aprofundada, pois nos trarão uma visão mais nítida da emergência dessas novas vozes e seus desdobramentos estéticos e políticos.

Nesse sentido, a contribuição de Williams mostra-se fundamental. Enquanto um autor que centrou sua obra na linguagem, ele se distanciou de outras vertentes, especialmente dos Estudos Culturais, por reconhecer que "aos fenômenos empíricos correspondem discursos que visam a reprodução de determinadas condições sociais, políticas, econômicas, culturais etc. ou, ao contrário, discursos que tentem denunciar, abalar e romper com o *status quo*" (Passiani, 2020, p. 23). Assim, é válido ter em mente na hora da análise a crítica feita à Stuart Hall:

> Se tomarmos o livro Cultura e Representação, de Hall, como exemplo, é possível observar que o autor estica um pouco mais o fio da história e analisa práticas representacionais que chama de "estereotipagem" materializadas em peças publicitárias, reportagens jornalísticas, filmes e revistas que tratam de "raça" e etnicidade desde o início do século XIX até a década de 1990. O problema é que Hall identifica ordens discursivas que não constituem séries, mas a continuidade de elementos estereotipados em tais discursos, revelando a reprodução de elementos estruturais do racismo que não configuram uma totalidade, uma vez que Hall realiza o estudo histórico dos elementos internos aos discursos, i.e., de suas propriedades narrativas e retóricas, deixando de lado a histórias das instituições, dos grupos e dos agentes sociais que produzem os discursos. (Passiani, 2020, 22-23)

Diferentemente de outras abordagens que focam no discurso e na linguagem, Williams não pensa a cultura e a linguagem como como representações da realidade e critica a ideia de que "é possível observar e tratar todos os fenômenos socioculturais, como formas discursivas, como se a sociedade fosse em seu conjunto uma construção discursiva" (Passiani, 2020, p. 23). Sua abordagem reconhece que existem fenômenos empíricos que não se restringem ao âmbito do discurso: "o discurso é uma prática, porque é um ato humano produzidos por seres sociais, i.e., indivíduos inseridos em determinadas instituições e formações socioculturais, marcados por pertencimentos de classe e a grupos sociais" (Passiani, 2020, p. 23). O presente trabalho não se aprofundou na análise de diversos elementos sociais relevantes, sobretudo ao tratar de um autor contemporâneo, como Jeferson Tenório. Essa é uma de suas limitações. Mas ele deixa o campo de estudos em aberto para contribuições futuras focadas em entender as transformações recentes pelas quais estamos passando e indica, assim como Williams, que olhar para as produções culturais pode nos permitir captar fenômenos que estão em ebulição e ainda não se cristalizaram.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Ivânia Campigotto; POTT, Airton. O jogo esquemático entre "você", "ele" e "eu": análise possível das catáforas e anáforas em O avesso da pele. **Revista de Letras Norte@mentos**, v. 16, n. 43, p. 313–333, jun. 2023. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/norteamentos/article/view/10943. Acesso em: 18 nov. 2025.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In*: **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.

CHAGAS, Gabriel. No avesso da seca, as feridas de uma linguagem impossível: uma análise comparativa de Vidas secas, de Graciliano Ramos, e O avesso da pele, de Jeferson Tenório. **Santa Barbara Portuguese Studies**, v. 12, 2022. Disponível em:https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/volume/Vol_12/Gabriel%20Chagas.pdf Acesso em: 18 nov. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 31, p. 87–110, jan./jun. 2008. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434. Acesso em: 18 nov. 2025.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, v. 2, p. 199–221, 2012. Disponível em: http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999. Acesso em: 18 nov. 2025.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OLIVEIRA, Ariosvalber de Souza. Racismo estrutural e resistência negra: uma leitura do romance O avesso da pele, de Jeferson Tenório. *In*: **História, literatura e sociedade**: políticas, reflexões e memórias em pesquisa. Guarujá: Editora Científica Digital, 2022.

PASSIANI, ENIO. Uma longa jornada: a gênese da sociologia das formas discursivas de Raymond Williams. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 28, n. 00, p. 1- 35, 2020. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8658364. Acesso em: 19 mar. 2026.

REGO, José Lins do. **O Moleque Ricardo.** 29. ed. São Paulo: Global Editora, 2022.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta.** São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

TENÓRIO, Jeferson. **Estela sem Deus.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TENÓRIO, Jeferson. **O avesso da pele.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TENÓRIO, Jeferson. **De onde eles vêm.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

TENÓRIO, Jeferson. Autorização e rasura: tensões e distensões nos personagens contemporâneos. **Revera – Escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz**, v. 8, n. 1, 2024. Disponível em: https://site.veracruz.edu.br/instituto/revistarevera/index.php/revera/issue/view/9. Acesso em: 18 nov. 2025.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Linguagem, formas de representação e o romance inglês. **FLOEMA**: Caderno de Teoria e História Literária, n. 9, 2017. Disponível em: https://periodicos2.uesb.br/floema/article/view/1827. Acesso em: 19 mar. 2026.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

– Capítulo 8 –

DO JARDIM FECHADO À VOZ DO AMADO: METÁFORA, DESEJO E TRANSCENDÊNCIA NO *CÂNTICO DOS CÂNTICOS* E NA LITERATURA UNIVERSAL

From the Enclosed Garden to the Beloved's Voice: Metaphor, Desire, and Transcendence in the Song of Songs and World Literature

Marcos Paulo Ferreira da Silva[1]

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura místico-literária do Cântico dos Cânticos, explorando suas imagens de desejo, ausência e transcendência, com foco na tradução e interpretação de Fray Luis de León. A partir do motivo do "jardim fechado" e da "voz do amado", investiga-se como a metáfora opera, na tradição bíblica e na mística cristã, como forma de mediação simbólica do sagrado. O trabalho também estabelece uma abordagem comparatista, examinando ressonâncias dessas figuras em outras tradições literárias, como o haicai japonês e a ficção de Haruki Murakami. Por meio da articulação entre teologia, poesia e linguagem, o estudo defende que a literatura, ao acolher o desejo como impulso de busca e escuta, constitui-se como espaço privilegiado de revelação e abertura ao invisível. Por fim, afirma-se que, por sua natureza simbólica e infinita, a literatura permanece sempre disponível à reinterpretação, oferecendo caminhos para investigações futuras no campo da Literatura e Espiritualidade.

Palavras-chave: Fray Luis de León. Metáfora. Literatura Comparada. Mística. Sagrado.

ABSTRACT

This article proposes a mystical-literary reading of the Song of Songs, exploring its imagery of desire, absence, and transcendence, with a particular focus on the

1 Mestrando do Programa de pós-graduação em Literatura na Universidade de Brasília (UnB). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/1497822880010400. E-mail: map.silva0108@gmail.com.

translation and interpretation by Fray Luis de León. Drawing on the motifs of the "enclosed garden" and the "voice of the beloved" the study examines how metaphor operates in the biblical tradition and Christian mysticism as a symbolic mediation of the sacred. It also adopts a comparative approach, identifying resonances of these figures in other literary traditions, such as Japanese haiku and the fiction of Haruki Murakami. Through the articulation of theology, poetry, and language, the article argues that literature, by embracing desire as an impulse toward seeking and listening, constitutes a privileged space of revelation and openness to the invisible. Ultimately, it contends that, due to its symbolic and infinite nature, literature remains constantly open to reinterpretation, offering fertile paths for future research in the field of Literature and Spirituality.

Keywords: Fray Luis de León. Metaphor. Comparative Literature. Mysticism. Sacred.

INTRODUÇÃO

Há textos que não apenas narram, mas convocam. Textos que, pela espessura simbólica e potência poética, tornam-se lugares de escuta, de travessia e de abertura ao mistério. O *Cântico dos Cânticos* é, talvez, um dos mais emblemáticos dentre esses textos, pois se inscreve no espaço tensionado entre o erotismo e o sagrado, entre a carne e o espírito, entre o literal e o alegórico. Composto por um conjunto de poemas que celebram o desejo, o corpo, os sentidos e a ausência, o *Cântico dos Cânticos* resistiu, e ainda resiste a interpretações unívocas. Sua permanência nas Escrituras Sagradas judaicas e cristãs é paradoxal: como um texto que não menciona diretamente Deus pode, ao longo dos séculos, ter se tornado um dos mais místicos e teologicamente interpretados da tradição bíblica? A resposta está justamente na plasticidade simbólica de suas imagens e na radicalidade com que o desejo é figurado como linguagem de acesso ao transcendente.

Este estudo parte da hipótese de que o *Cântico dos Cânticos* opera, na tradição ocidental, como uma espécie de "texto-matriz" de uma poética do desejo sagrado, e que essa poética é mediada, por excelência, pela metáfora. Nesta análise toma-se como eixo central a leitura de Fray Luis de León, figura seminal da mística poético-teológica do *Siglo de Oro* espanhol. Sua tradução do *Cântico dos Cânticos* diretamente do hebraico para o castelhano, acompanhada de comentários exegéticos. Isto não foi somente um gesto filológico, mas também espiritual e político. Como observa Northrop Frye, "não há livro mais central à imaginação simbólica do Ocidente do que o Cântico dos Cânticos" (Frye, 1993).

A leitura de Fray Luis, porém, não é isolada. Ela se inscreve numa longa linhagem de intérpretes que viram no amor humano, especialmente no amor erótico, a cifra de uma união mais alta: a união da alma com Deus. Essa tradição, que atravessa os Padres da Igreja (como Orígenes), os místicos cristãos (como São João da Cruz e Teresa de Ávila), e reaparece em diversas formas na literatura universal, compreende o desejo como lugar de expropriação do eu, como vazio que clama por plenitude. Michel de Certeau resume bem essa experiência ao afirmar que "a mística é uma escrita do desejo diante do desaparecimento da presença" (Certeau, 1982).

Ao traduzir o *Cântico dos Cânticos,* Fray Luis de León recupera o frescor poético do texto hebraico, valorizando sua musicalidade, sua materialidade sensual e sua riqueza metafórica. Como destaca o próprio autor no prólogo de sua tradução, a linguagem poética é o meio mais apto para expressar os afetos da alma diante do divino: "el amor que trata este libro no se entiende con razones, sino con pasiones" (León, 2000). Essa sensibilidade o aproxima não só da tradição mística, mas também da estética renascentista, na qual a linguagem é via de elevação e de aproximação ao belo absoluto.

A metáfora do "jardim fechado" (Ct 4,12), por exemplo, tornou-se uma das imagens centrais na leitura alegórica do *Cântico dos Cânticos,* sendo interpretada como símbolo não somente da clausura monástica, mas também do interior da alma que se reserva para o encontro com o Amado. Rudolf Otto, ao discutir a experiência do sagrado, afirma que ela é marcada por uma ambivalência fundamental: o *mysterium tremendum et fascinans,* ou seja, aquilo que ao mesmo tempo atrai e causa temor (Otto, 2007, p. 21). O jardim, nesse sentido, é o espaço simbólico onde essa tensão se dramatiza, onde o desejo humano encontra sua transfiguração mística.

Ao propor uma leitura comparada, este trabalho não visa universalizar uma única experiência espiritual, mas, ao contrário, mapear ressonâncias poéticas e simbólicas do desejo como forma de transcendência em diferentes tradições literárias. A topoanálise de imagens como o jardim, a voz, a ausência, o corpo e o vinho permite reconhecer arquétipos que reaparecem em culturas distintas, como no haicai japonês, na poesia sufi, nos escritos dos Padres do Deserto ou na narrativa contemporânea de Haruki Murakami. Georges Steiner, ao refletir sobre a Bíblia Hebraica, afirma que "a palavra poética, como a palavra sagrada, carrega o risco de ser incompreendida, mas nunca de ser vazia" (Steiner, 2003, p. 14).

Este capítulo, portanto, propõe-se a atravessar o texto bíblico com olhos literários e sensibilidade espiritual, acompanhando Fray Luis de León em seu

gesto tradutório e interpretativo, mas também estendendo a análise para além do horizonte cristão, na direção de uma poética universal do desejo. Em tempos marcados por racionalismos áridos e discursos utilitaristas, retornar ao *Cântico dos Cânticos* é, mais do que um exercício filológico ou exegético, um ato de escuta: escuta da voz que chama por entre as frestas do muro (Ct 2,9), da ausência que se transforma em presença, do desejo que se torna revelação.

O *Cântico dos Cânticos* e o desejo como via de transcendência

O *Cântico dos Cânticos* ocupa um lugar singular no interior do cânone bíblico e, ao mesmo tempo, na história da literatura ocidental. Diferentemente de outros livros sapienciais, nele não encontramos discursos morais explícitos, prescrições legais ou narrativas históricas. O texto se constrói quase integralmente a partir de vozes que se buscam, se chamam, se perdem e se reencontram. Trata-se de uma poesia do encontro, mas também, e talvez sobretudo, de uma poesia da ausência. É nesse movimento oscilante entre presença e afastamento que o desejo se constitui como experiência espiritual.

Desde cedo, a tradição interpretativa percebeu que o *Cântico dos Cânticos* não poderia ser lido apenas em chave literal sem colocar em risco sua permanência no cânone. Orígenes, no século III, inaugura uma leitura que será decisiva para toda a mística cristã posterior ao afirmar que o texto só se deixa compreender espiritualmente. Para ele, o amor entre a esposa e o esposo figura a relação entre a alma e o Verbo Divino. Assim, quando a esposa diz "beije-me ele com os beijos de sua boca" (Ct 1,2), trata-se do desejo da alma pela palavra viva de Deus. Orígenes afirma: "Felizes aqueles que, ultrapassando o sentido da carne, compreendem que estes beijos são a comunicação do Verbo à alma" (Orígenes, 2010).

O desejo, nesse contexto, deixa de ser um impulso desordenado para tornar-se uma força anagógica, isto é, um movimento de elevação. Ele não se dirige a um objeto possuído, mas a uma alteridade que permanece sempre maior. Essa estrutura do desejo, marcada pela assimetria e pela falta, será central para a tradição mística. Como observa Michel de Certeau, "o desejo místico não visa à posse, mas à relação; ele se sustenta na ausência do Amado" (Certeau, 1987)

Entre as imagens mais densas do Cântico dos Cânticos, a do "jardim fechado, fonte selada" (Ct 4,12) ocupa posição privilegiada. Northrop Frye observa que essa imagem articula uma série de arquétipos bíblicos ligados ao paraíso, à fertilidade e à presença divina, estabelecendo uma ponte simbólica entre o Éden, o corpo da noiva e o espaço interior da alma (Frye, 1993). O jardim não é apenas um espaço físico: ele é um lugar de revelação. Como em toda hierofania, nos termos

de Mircea Eliade, algo comum, a terra, as plantas, a água, torna-se portador de uma realidade outra, sem deixar de ser o que é (Eliade, 2008).

Essa dimensão simbólica do espaço é fundamental para compreender o caráter espiritual do desejo no Cântico. O jardim é fechado não para excluir, mas para preservar o mistério. Ele só se abre àquele que é reconhecido como Amado. Nesse sentido, o desejo não é dispersão, mas concentração; não é apropriação, mas acolhimento. Rudolf Otto, ao tratar do sagrado como mysterium fascinans, afirma que a experiência do divino atrai precisamente porque não se deixa capturar conceitualmente (Otto, 2007). O desejo nasce dessa atração pelo indizível.

É nessa chave que se pode compreender a recorrente experiência de perda no Cântico. A esposa procura o amado pelas ruas, pergunta aos guardas, chama e não encontra. Quando finalmente o encontra, ele desaparece novamente. Essa dinâmica não é um fracasso narrativo, mas a própria pedagogia do texto. O amado não é aquele que se deixa reter, mas aquele que convoca ao movimento contínuo da busca. São João da Cruz, profundamente marcado pelo Cântico, traduz essa experiência em termos espirituais ao afirmar que Deus se dá à alma precisamente ao retirar-se, pois "se permanecesse sensivelmente, não despertaria o desejo puro" (Cruz, 2007).

No Cântico Espiritual, João da Cruz reescreve o drama bíblico do desejo em uma linguagem poética marcada pela noite, pela ferida de amor e pelo êxtase. A famosa pergunta "aonde te escondeste, Amado?", não é apenas lamento, mas expressão de uma maturidade espiritual: a alma já não busca consolos, mas o próprio Deus. Como ele escreve em outro lugar, "para chegar ao tudo, é preciso passar pelo nada". O desejo, aqui, é purificado de seus objetos imediatos para tornar-se disponibilidade radical.

Essa compreensão será retomada e reelaborada por Fray Luis de León, cuja leitura do Cântico se situa em um ponto de inflexão entre a tradição patrística e a sensibilidade humanista do Renascimento. Diferentemente de uma exegese puramente alegórica, Fray Luis não elimina a materialidade do texto bíblico. Ao contrário, sua tradução busca preservar a força sensível da linguagem hebraica, seus ritmos, imagens e afetos. No prólogo de sua tradução, ele afirma que o Cântico "fala de coisas divinas sob palavras humanas, e por isso requer um ouvido purificado" (León, 2000).

O desejo, para Fray Luis, não é um obstáculo à vida espiritual, mas seu ponto de partida. Ele compreende o amor humano como analogia do amor divino, recusando tanto uma leitura meramente carnal quanto uma espiritualização abstrata. Nesse ponto, sua leitura se aproxima daquilo que Georges Steiner chama de "confiança na encarnação da palavra", a crença de que o sentido mais alto se comunica através da linguagem concreta, histórica e sensível (Steiner, 2003).

Assim, o *Cântico dos Cânticos* se apresenta como um texto-limite: literário e sagrado, erótico e místico, antigo e sempre atual. Seu modo de dizer o desejo não se reduz a uma doutrina, mas inaugura uma experiência de leitura que exige do intérprete uma escuta atenta, quase iniciática. Ler o *Cântico dos Cânticos* é aceitar ser deslocado, afetado, chamado. É entrar em um jardim onde a palavra não explica, mas convida.

Essa compreensão do desejo como força de transcendência, e não como carência a ser eliminada, permite compreender por que o *Cântico dos Cânticos* atravessou séculos, culturas e tradições, tornando-se um texto central não apenas da teologia, mas da literatura universal. Nele, o desejo não conduz ao fechamento do eu, mas à sua abertura radical ao outro.

Fray Luis de León e o *Cântico dos Cânticos*: tradução, linguagem e experiência mística

A leitura de Fray Luis de León do *Cântico dos Cânticos* não pode ser compreendida fora do contexto histórico, intelectual e espiritual em que foi produzida. Monge agostiniano, humanista e poeta do *Siglo de Oro* espanhol, Fray Luis viveu em um período marcado por intensas tensões entre renovação intelectual e vigilância doutrinal. A tradução bíblica para as línguas vernáculas, sobretudo quando realizada a partir do hebraico, era vista com desconfiança pela Inquisição. Não se tratava apenas de um debate filológico, mas de uma disputa pelo controle do sentido e da mediação do sagrado.

Nesse contexto, a tradução do *Cântico dos Cânticos* realizada por Fray Luis de León assume um caráter profundamente ambíguo: ao mesmo tempo, um gesto de fidelidade ao texto bíblico e um ato de ousadia intelectual. Diferentemente da Vulgata latina, sua tradução parte do texto hebraico e busca restituir a força poética original do Cântico, preservando sua sensualidade verbal, seu ritmo e sua imagética corporal. Esse gesto, longe de ser neutro, revela uma concepção específica de linguagem: para Fray Luis, a palavra poética não é um simples veículo de doutrina, mas um lugar de experiência espiritual.

Em sua *Exposición del Cantar de los Cantares,* Fray Luis afirma que o texto bíblico "fala de mistérios altíssimos sob palavras humanas e amorosas" e que, por isso mesmo, exige do leitor uma disposição interior adequada. Essa observação é decisiva: o acesso ao sentido do Cântico não depende apenas de competência exegética, mas de uma certa afinidade espiritual. Trata-se de um texto que só se deixa compreender plenamente por aquele que aceita ser afetado por ele. Aqui, a leitura se aproxima da experiência mística, na medida em que pressupõe uma transformação do sujeito leitor.

Essa concepção aproxima Fray Luis de León da tradição inaugurada por Orígenes, mas também o distingue. Se Orígenes tende a deslocar rapidamente o sentido do Cântico para o plano alegórico, identificando o esposo com Cristo e a esposa com a alma ou com a Igreja, Fray Luis mantém uma tensão produtiva entre o literal e o espiritual. Ele não nega o amor humano presente no texto; ao contrário, reconhece nele uma via legítima para falar do divino. O amor erótico não é suprimido, mas transfigurado.

Essa escolha hermenêutica tem implicações profundas. Ao preservar a materialidade do desejo, Fray Luis recusa tanto uma leitura puramente carnal quanto uma espiritualização abstrata que esvaziaria o texto de sua força poética. Nesse sentido, sua leitura antecipa aquilo que Paul Ricoeur chamaria de "excedente de sentido" da metáfora: a imagem amorosa diz mais do que aparenta dizer, e é justamente nesse excesso que o sagrado se insinua. O desejo, longe de ser um obstáculo à transcendência, torna-se sua condição de possibilidade.

A metáfora do jardim, central no Cântico dos Cânticos, adquire em Fray Luis um significado particularmente denso. O jardim é o espaço da interioridade, da reserva e do silêncio, mas também da fecundidade. Ele é fechado não por repressão, mas por eleição. Apenas o Amado pode atravessar seus limites. Essa imagem ecoa uma longa tradição mística que compreende a vida espiritual como um processo de recolhimento e concentração do desejo. Como observa São João da Cruz, "Deus entra na alma quando esta se torna solitária" (Cruz, 2007). Fray Luis, contudo, não traduz essa solidão em termos de negação do mundo, mas como uma ordenação do amor.

Essa ordenação não elimina o desejo; antes, o purifica de suas dispersões. O desejo místico, tal como aparece no Cântico e na leitura de Fray Luis, é um desejo que aceita não possuir. Ele se estrutura a partir da espera, da escuta e da ausência. A voz do Amado, tantas vezes mencionada no texto bíblico, não se impõe; ela chama. E o chamado supõe liberdade. Como observa Michel de Certeau, "o desejo místico é sempre resposta a uma voz que vem de fora e que nunca se deixa fixar" (Certeau, 1987).

Essa centralidade da voz é particularmente significativa. No Cântico dos Cânticos, o encontro não se dá primordialmente pelo olhar, mas pela escuta: "a voz do meu amado! Eis que vem" (Ct 2,8). A experiência espiritual, nesse sentido, é menos visual do que auditiva. Trata-se de aprender a ouvir aquilo que não se impõe como evidência. Georges Steiner, ao refletir sobre a tradição bíblica, afirma que a revelação se dá como palavra dirigida, como apelo que exige resposta (Steiner, 2003). Fray Luis compartilha dessa compreensão: a leitura do Cântico é, antes de tudo, um exercício de escuta.

Não é por acaso que essa concepção de linguagem e desejo tenha colocado Fray Luis em conflito com as autoridades inquisitoriais. Sua prisão não se deve apenas a uma questão técnica de tradução, mas ao risco inerente a toda palavra que se aproxima demais do mistério. Ao devolver ao Cântico dos Cânticos sua potência poética, Fray Luis devolve também ao leitor a responsabilidade da interpretação. Não há aqui um sentido imposto de fora, mas um caminho a ser percorrido interiormente.

Essa postura confere à obra de Fray Luis um lugar singular na tradição da mística literária. Ele não escreve tratados sistemáticos sobre a união com Deus, como fará São João da Cruz, nem autobiografias espirituais, como Teresa de Ávila. Seu gesto é outro: ele confia à linguagem poética a tarefa de dizer o indizível. A tradução torna-se, assim, um ato espiritual, uma forma de mediação entre o texto sagrado e a experiência humana concreta.

Sob essa perspectiva, o *Cântico dos Cânticos* aparece não apenas como objeto de interpretação, mas como modelo de uma linguagem que sustenta a tensão entre desejo e transcendência. Fray Luis de León, ao se deixar atravessar por esse texto, inscreve-se em uma tradição que compreende a literatura como espaço privilegiado de manifestação do sagrado, não um sagrado abstrato, mas um sagrado que fala a partir do corpo, da voz e da espera.

A linguagem como travessia: metáfora, silêncio e revelação

A leitura do Cântico dos Cânticos, sobretudo na interpretação de Fray Luis de León, revela que o texto sagrado não é apenas um repositório de doutrinas ou uma alegoria moral. Ele é, antes de tudo, experiência de linguagem. Mas não de qualquer linguagem, e sim daquela que se constrói sobre o intervalo, a imagem, a opacidade. O amor entre os personagens bíblicos não é apresentado de forma linear ou explicativa: ele é narrado por meio de metáforas, de cenas fragmentadas, de vozes que se cruzam e se perdem. E é justamente essa natureza poética do texto que permite sua apropriação mística, existencial e literária.

Paul Ricoeur, ao investigar o papel da metáfora na constituição do sentido, argumenta que "a metáfora não é um desvio da linguagem ordinária, mas um desdobramento do real em direção ao possível" (Ricoeur, 2007). No Cântico dos Cânticos, a metáfora não adorna, ela revela. Ao descrever o Amado como uma gazela ou como uma coluna de incenso, o texto não apenas estetiza a experiência amorosa; ele a sacraliza, tornando o corpo símbolo de um além que escapa à nomeação direta.

A metáfora, nesse contexto, opera como travessia simbólica. Assim como o jardim fechado é uma figura da alma, e o perfume é figura da presença invisível, a linguagem poética torna-se uma espécie de ritual: uma forma de

aproximar-se do divino sem profaná-lo pela definição. Essa ideia é retomada por Georges Steiner, para quem a palavra poética é "o último refúgio do sagrado em um mundo desencantado" (Steiner, 2003). Ao contrário do discurso técnico ou instrumental, a linguagem literária preserva a tensão entre o dito e o indizível, entre o nome e o silêncio.

É nesse ponto que a metáfora se aproxima do silêncio místico. Como sugerem os textos de São João da Cruz e de Teresa de Ávila, há um momento em que a palavra já não serve mais, e é preciso calar para ouvir. Contudo, esse silêncio não é ausência de linguagem, mas suspensão da linguagem ordinária. Trata-se de um silêncio habitado, fecundo, onde a alma experimenta a proximidade do divino justamente porque já não tenta nomeá-lo. Michel de Certeau dirá que a mística é uma escrita do impossível, uma escrita que nasce da ausência do Amado, e que, por isso, carrega em si o traço da falta (Certeau, 1987, P. 163).

Mas essa mesma estrutura aparece também na literatura secular contemporânea. Quando Haruki Murakami narra personagens que vivem o deslocamento da linguagem cotidiana, a perda de sentido, o mergulho no não dito, ele está, de certo modo, dramatizando a mesma busca que move a alma no Cântico: a busca por um outro que falta, que se esconde, mas que continua a chamar. O desejo, seja por Deus ou por um sentido que reordene o caos interior, permanece o motor da travessia.

Do mesmo modo, o haicai japonês, ao condensar em três versos a vibração de um instante, mostra que o sagrado não precisa de nome para se manifestar. Ao contrário, é no não dito que ele se insinua. Como no verso final de Bashô (2005), o "som da água" não é apenas som: é a quebra da expectativa, o rasgo no silêncio, o indício de que algo se move sob a superfície.

O que une todas essas manifestações é uma concepção profunda da literatura como lugar da espera, da evocação e da escuta. Não se trata de apresentar doutrinas ou verdades, mas de preparar o leitor para a possibilidade do encontro, com o outro, com o sagrado, consigo mesmo. A literatura, nesse sentido, é hospitalidade: acolhe o desejo sem reduzi-lo, acolhe o mistério sem dissolvê-lo. E, ao fazer isso, transforma a leitura em um ato espiritual.

Se Fray Luis de León pôde confiar à tradução poética do Cântico a tarefa de mediar o sagrado, é porque acreditava que a linguagem, quando purificada pelo silêncio e pela metáfora, ainda pode ser morada do sentido. Mesmo sob censura, mesmo na prisão, ele sustentou a convicção de que há palavras que, quando bem ditas, fazem acontecer o invisível. E talvez seja isso o que a literatura tem em comum com a mística: ambas apostam no poder da palavra de dizer aquilo que não pode ser dito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A travessia realizada ao longo deste capítulo confirmou que a literatura, especialmente quando tensionada por seu elo com o sagrado, é lugar de complexidade, silêncio e abertura. Ao tomar o Cântico dos Cânticos como ponto de partida e eixo simbólico, fomos conduzidos a reconhecer como o desejo, muitas vezes compreendido pela tradição filosófica como carência, pode, no campo da poesia e da mística, ser ressignificado como impulso de transcendência, como força fundadora da linguagem e da escuta.

A leitura de Fray Luis de León, situada no cruzamento entre mística, filologia e resistência espiritual, revelou-se um ponto privilegiado de inflexão. Seu gesto de traduzir o Cântico diretamente do hebraico, num contexto de forte censura inquisitorial, não foi apenas um ato filológico, mas um movimento ético, teológico e estético. Nele, a palavra bíblica é restituída ao seu vigor poético, e o leitor é convidado a uma escuta não só intelectual, mas interior. Como vimos, a linguagem em Fray Luis não é um meio neutro: ela é espaço de revelação, casa do mistério, lugar onde o indizível se deixa entrever pela metáfora, pela imagem, pela cadência do verso.

Essa dimensão simbólica da linguagem poética foi explorada aqui como ponte entre diferentes tradições. A metáfora do "jardim fechado", imagem central do Cântico, permitiu o desenvolvimento de uma hermenêutica que articula intimidade e transcendência, corpo e espírito, desejo e recuo. O jardim não é apenas símbolo do erotismo sacralizado, mas também da interioridade inviolável da alma, espaço onde o sagrado se manifesta não pelo excesso de luz, mas pela reserva, pelo véu, pela mediação sensível. A experiência espiritual, como mostram os místicos cristãos e os poetas orientais, não acontece na visibilidade plena, mas no intervalo, na espera, na escuta.

Ao longo da reflexão, tornou-se claro que a ausência, tão presente nas imagens do Cântico, da esposa que procura o Amado e não o encontra, não é sinal de fracasso, mas de maturidade espiritual. O Amado que escapa é o que forma o desejo, o que mantém o coração em vigília. Como afirmou Michel de Certeau, a mística é "a escrita da falta, da ausência daquele que já passou, mas cuja marca continua inscrita no corpo da linguagem" (Certeau, 1982, P. 165). A mística é, portanto, linguagem em estado de tensão, uma escrita que emerge não da posse, mas da perda.

É precisamente essa estrutura de ausência, estruturante e não apenas acidental, que encontramos também em outras formas literárias, como o haicai japonês e a narrativa existencial de Haruki Murakami. A espiritualidade sutil dos haicais, onde a presença se dá por alusão, e não por nomeação direta, espelha o gesto do Cântico: dizer o absoluto sem profaná-lo com conceitos; sugerir, em vez

de explicar. Em Murakami, a dissolução do sentido cotidiano e a abertura a um outro plano de realidade dão corpo à experiência contemporânea do sagrado como estranhamento e desencaixe. O desejo, aí, persiste como busca, não mais por uma união mística tradicional, mas por um fio de sentido num mundo esvaziado de transcendência explícita.

Esses paralelos, longe de homogeneizar as tradições, revelam a plasticidade da linguagem simbólica e a persistência do desejo como eixo antropológico e literário. Mais do que objeto de análise, o desejo se mostrou aqui como forma de escuta, como gesto existencial e epistêmico. Escuta do outro, do texto, do silêncio que se inscreve nas margens da linguagem. Escuta que funda não apenas a leitura, mas a própria possibilidade de pensar a literatura como experiência, e não apenas como discurso.

A literatura, nesse sentido, não apenas reflete o sagrado: ela o encena. Não como doutrina, mas como drama de linguagem. Por isso, a metáfora, o ritmo, o silêncio e a ausência são aqui mais do que figuras retóricas; são modos de existir na linguagem que permitem ao leitor tocar o que está além do literal. Essa leitura é, ela mesma, um ato espiritual, uma travessia, como dissemos, que não visa à conclusão, mas à abertura.

E é exatamente nesse ponto que se afirma a dimensão infinita da literatura. Porque ela não encerra, mas recomeça. Não fecha, mas desdobra. Cada leitura do Cântico, de um haicai, de um conto de Murakami, cada escuta da metáfora ou cada silêncio entre as palavras, pode lançar o leitor a novos níveis de experiência e compreensão. A literatura, como lugar de mediação entre o visível e o invisível, entre o dito e o indizível, não termina de dizer o que diz. Sua vocação é o retorno, como o da esposa que sai à noite em busca do Amado. Cada leitor que a percorre repete esse gesto, movido não por uma promessa de posse, mas por uma fidelidade à busca.

Por isso, este trabalho, ainda que finito, não se encerra. Ele deixa abertas múltiplas trilhas para investigações futuras. Entre elas, destacamos: o aprofundamento da recepção do Cântico em outras literaturas religiosas (islâmicas, hindus, judaicas contemporâneas); o estudo do erotismo sagrado na poesia moderna e pós-moderna; as relações entre mística, linguagem e resistência política; e as possibilidades de pensar a literatura como forma de escuta ética e espiritual no mundo contemporâneo.

A literatura, em sua infinita abertura ao outro e ao possível, continua a ser, como queria Georges Steiner, um dos últimos refúgios do sagrado. E o Cântico dos Cânticos, nesse contexto, permanece como um texto-fonte, não para se esgotar, mas para alimentar, a cada leitura, a fome de sentido que move o desejo humano em direção ao invisível.

REFERÊNCIAS

BASHÔ, Matsuo. **Haicais.** Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A fábula mística**: séculos XVI-XVII. Trad. Jaime Clasen. São Paulo: Vozes, 1987.

CERTEAU, Michel de. ***La Fable mystique****: XVIe-XVIIe siècle* **(Volume 1).** Gallimard (Paris), 1987.

CRUZ, São João da. **Obras completas.** Tradução de Frei Afonso Maria de Ligório. Petrópolis: Vozes, 2007.

CRUZ, São João da. Subida do Monte Carmelo. *In*: **Obras completas.** Petrópolis: Vozes, 2007.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRAY LUIS DE LEÓN. ***Exposición del Cantar de los Cantares*****.** Edición crítica de Javier San José Lera. Madrid: Biblioteca Castro, 2000.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. Trad. Leônidas Gontijo de Carvalho. São Paulo: Cultrix, 1993.

JOÃO DA CRUZ, São. **Obras completas.** Volume I: Cântico Espiritual, Subida do Monte Carmelo, Noite Escura da Alma. Trad. Afonso Maria de Ligório. Petrópolis: Vozes, 2007.

MURAKAMI, Haruki. **O elefante desaparece.** Trad. Beth Kodama. São Paulo: Alfaguara, 2014.

ORÍGENES. **Comentário ao Cântico dos Cânticos.** Trad. João Augusto da Silva. Petrópolis: Vozes, 2010.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: o elemento não racional na ideia do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, 2007.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Loyola, 2005.

STEINER, George. **Presenças reais**: os sentidos da arte e a presença de Deus. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Globo, 2003.

– Capítulo 9 –

A BREVIDADE DA VIDA E A FINITUDE DO EU EM SÊNECA E UNAMUNO

The Brevity of Life and the Finitude of the Self in Seneca and Unamuno

Aylla Bethania Fernandes Cruz[1]

RESUMO

O presente capítulo analisa comparativamente a reflexão sobre a finitude da vida e a crise do eu na obra do filósofo Lúcio Aneu Sêneca e do escritor espanhol Miguel de Unamuno y Jugo. Apesar de separados por quase dois mil anos, ambos os autores convergem ao alertar que o maior perigo existencial não é a morte, mas o tempo perdido. A partir da obra *Sobre a brevidade da vida*, Sêneca afirma que a vida é curta não por designação da natureza, mas pelo desperdício do tempo, e critica o *homo occupatus* que abdica do autodomínio e do cultivo interior. Em *El otro* e em sua reflexão existencial mais ampla, Unamuno apresenta essa dispersão por meio do sujeito dividido, incapaz de reconhecer o próprio "eu", demonstrando como o tempo não vivido se esvazia. O estudo observa que, apesar das diferenças de gênero (o ensaio filosófico estoico e o drama existencial), Sêneca e Unamuno convergem na constatação de que a vida exige consciência e domínio de si. A comparação demonstra que a brevidade da vida não se limita à condição natural do homem, mas constitui um chamado ético à responsabilidade pelo próprio tempo e pela própria identidade. A reflexão ressalta a permanência de temas centrais, como autonomia, atenção ao eu e responsabilidade existencial, em diferentes contextos históricos e formas de expressão, e reafirma que a meditação sobre a finitude continua essencial para compreender o sentido da vida.

Palavras-chave: Finitude da vida. Sêneca. Unamuno.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Licenciada em Letras – Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana (UnB). Lattes: http://lattes.cnpq.br/0479756699130783. E-mail: ayllafernandes2011@gmail.com.

ABSTRACT

This chapter presents a comparative analysis of the reflection on the finitude of life and the crisis of the self in the work of the philosopher Lucius Annaeus Seneca and the Spanish writer Miguel de Unamuno y Jugo. Despite being separated by nearly two thousand years, both authors converge in warning that the greatest existential danger is not death, but wasted time. Drawing on De Brevitate Vitae (On the Shortness of Life), Seneca argues that life is short not by nature's design, but because of the squandering of time, and criticizes the homo occupatus (the busy man) who abdicates self-mastery and inner cultivation. In El otro (The Other) and in his broader existential reflection, Unamuno presents this dispersion through the divided subject, incapable of recognizing the "self," showing how unlived time becomes empty. The study observes that, despite the differences in genre (the Stoic philosophical essay and the existential drama), Seneca and Unamuno converge in the recognition that life demands consciousness and self-possession. The comparison demonstrates that the shortness of life is not limited to the natural human condition, but constitutes an ethical call to take responsibility for one's own time and identity. The reflection emphasizes the enduring relevance of central themes, such as autonomy, attention to the self, and existential responsibility, across different historical contexts and forms of expression, and reaffirms that meditation on finitude remains essential for understanding the meaning of life.

Keywords: Finitude of life. Seneca. Unamuno.

INTRODUÇÃO

Há no ser humano uma complexidade própria do ser e do existir. Por isso, diferentes pensadores ao longo dos séculos se dedicaram a refletir sobre o sentido da vida, o uso do tempo e as inquietações que formam a experiência humana. Entre esses pensadores estão o filósofo Lúcio Aneu Sêneca e o escritor Miguel de Unamuno y Jugo, autores separados por quase dois mil anos, mas unidos por um mesmo interesse: compreender o homem diante da finitude. Sêneca observa que o tempo é limitado e que muitos não percebem o quanto desperdiçam a própria vida. Unamuno volta-se para a instabilidade do sujeito, para o conflito interno e para a busca por identidade. Em ambos, a existência aparece como algo delicado, que exige consciência e esforço.

A aproximação entre Sêneca e Unamuno torna visível a permanência de certas questões humanas. Embora pertençam a contextos distintos, Roma antiga e Espanha do início do século XX , os dois autores percebem que a vida se perde quando o sujeito não se reconhece, não se dedica a si mesmo ou entrega

sua existência a forças externas. Em Sêneca, isso ocorre quando o homem se deixa levar por ocupações inúteis e não assume o controle de seu tempo.[2] Em Unamuno, a perda de si aparece como quebra da identidade, como se o eu pudesse se fragmentar e desaparecer diante da dúvida e da dor. A leitura unida desses autores mostra que, seja pela via filosófica, seja pela literária, permanece a mesma advertência: uma vida sem reflexão corre o risco de se tornar ausente de si.

Este capítulo se desenvolve a partir dessa convergência temática. A primeira parte discute a visão senequiana do tempo como limite e medida da existência. Em *Sobre a brevidade da vida*, Sêneca afirma que o homem vive pouco não por ter pouco tempo, mas por desperdiçar o que lhe foi dado. O filósofo defende a necessidade de autodomínio, de atenção e de cultivo interior como forma de superar a dispersão. A segunda parte examina a peça *El otro*, de Miguel de Unamuno, em que a duplicidade do eu apresenta um sujeito dividido, incapaz de reconhecer quem é. A peça mostra que a identidade pode se desfazer quando a vida não encontra eixo ou clareza. O personagem que "desnasce" e observa sua vida retroceder revela que o tempo, quando não vivido de forma plena, pode se esvaziar e desaparecer.

Ao articular Sêneca e Unamuno, o capítulo busca evidenciar como os dois autores apontam que o maior perigo da existência humana não é a morte, mas o tempo que se perde. Em ambos, a brevidade da vida exige atenção: cada momento demanda consciência e escolha. A vida precisa de consciência e domínio de si para que não se torne apenas um conjunto de dias que passam. Assim, a filosofia senequiana e a reflexão literária unamuniana apresentam caminhos distintos que se encontram em uma pergunta comum: como evitar que a vida se esvazie diante da brevidade e da dispersão?

Sêneca: tempo, o limite da existência

O tempo que passa e a vida efêmera do homem que reclama são apontamentos de Lúcio Aneu Sêneca, nascido em Córdoba por volta de 4 a.C. a 1 d.C., em *Sobre a Brevidade da Vida*. Assim, a existência humana é curta e seu valor depende de como cada pessoa decide empregar o próprio tempo. Trata-se de um questionamento essencial sobre o sentido da existência.

A reflexão senequiana sobre a brevidade da vida inicia-se com uma tripartição fundamental da existência, na qual o presente se mostra fugaz e o futuro incerto. Sêneca estabelece essa divisão para reforçar que o verdadeiro domínio de si reside na capacidade de valorizar o único tempo que é certo e

2 O filósofo romano relata a desvalorização do tempo "Usam-no com toda displicência, como se nada valesse". (Sêneca, 2017, p.17).

concreto: o que já se passou, mas que pode ser perdido na memória, ou mal vivido: "A vida divide-se em três períodos: o que se foi, o que está sendo e o que há de vir. Desses, o que estamos atravessando é breve, o que havemos de atravessar é duvidoso, o que já atravessamos é certo" (Sêneca, 2017, p. 21).

Para Sêneca, a característica mais perigosa do tempo presente é a sua natureza fugidia, que o torna quase impossível de ser apreendido, especialmente pelo indivíduo que tem sua atenção dispersa. A velocidade do presente, tal qual o movimento dos astros, é incessante e irreversível. Diz:

> É brevíssimo o tempo presente, a ponto mesmo de que para alguns pareça inexistente. Está de fato sempre em curso, flui com rápida vazão, deixa de existir antes de chegar, não admite retardo, é tal qual o universo e os astros, cujo movimento sempre incansável nunca se detém no mesmo ponto. Portanto, aos ocupados diz respeito somente o tempo presente, que é tão breve que não se pode apreendê-lo, e mesmo este é subtraído deles por estarem divididos em muitas atividades. (Sêneca, 2017, p. 21)

No início do escrito, o autor, em texto direcionado a Paulino, um alto funcionário romano, relata que os homens questionam a natureza como se ela fosse má por conceder aos seres humanos uma vida breve. Assim o diz:

> A maior parte dos mortais, Paulino, queixa-se da malignidade da natureza, porque somos gerados para uma curta existência, porque esse espaço de tempo que nos é dado transcorre tão veloz, tão rápido, que, com exceção de bem poucos, os demais a vida os deixa exatamente nos preparativos para a vida. (Sêneca, 2017, p. 7)

Entretanto, em seguida, sustenta que o próprio homem não sabe existir de forma a valorizar a vida que recebe. Para Sêneca, os homens desperdiçam grande parte da existência, que, em sua concepção, é longa o bastante.

Adiante, o texto propõe a ideia de que a suposta felicidade de certos homens, acumuladores de riquezas, acaba sufocada pelos próprios bens que possuem. O autor observa: "Para quantos as riquezas são opressivas!" (Sêneca, 2017, p. 8). Nesse sentido, em determinado momento, menciona que gostaria de questionar uma pessoa entre os mais idosos sobre a própria vida e fazê-la calcular quanto tempo deixou escorrer em ações inúteis. Logo, ela perceberia que tudo o que viveu, conforme o modo como existiu, pode ter sido irrisório: "acrescenta as doenças que nos causamos por nós mesmos, acrescenta também o tempo que se perdeu sem uso: verás que tu tens bem menos anos do que enumeras" (Sêneca, 2017, p. 10).

Sêneca demonstra que o tempo funciona como um condutor da vida e que é a partir dele que se delineiam os caminhos da própria trajetória. Além disso, afirma que o homem não pode controlar minutos, horas, dias, meses ou anos. Todavia, cabe ao ser humano alinhar-se ao tempo e convertê-lo em tempo

vivido, e não em remorso pelo que poderia ter sido. Sêneca expõe: "Não te envergonha reservar para ti essas sobras de vida e destinar ao aprimoramento da alma apenas esse tempo que não poderias empregar em mais nada? Quanto é tardio começar a viver só quando é hora de terminar!" (Sêneca, 2017, p. 10).

O autor relata que existe um desejo comum entre os homens mais poderosos: o tempo. Isso ocorre porque, muitas vezes, essas figuras exercem papéis dentro de uma estrutura semelhante a uma peça de teatro e acabam tomados por um outro, uma representação que ocupa a maior parte de suas vidas. Com isso, é interessante retomar o escrito: "De homens os mais poderosos e elevados a uma alta posição verás escaparem palavras pelas quais desejam e louvam o tempo disponível para si mesmos, e o preferem a todos os demais bens" (Sêneca, 2017, p. 11).

Ao mencionar o "divino Augusto", o autor discorre sobre sua vida dedicada à administração pública e sobre seu posterior pedido de afastamento. Augusto derramou muito sangue em lutas e guerras até alcançar um estágio de ócio, distinto daquele que desejava como tempo próprio. Havia um anseio por retiro, mas ele não conseguia realizá-lo: "Assim, ele ansiava por retiro, em cuja esperança e projeção se acalmavam os seus sofrimentos" (Sêneca, 2017, p. 13).

Ademais, Sêneca critica os homens excessivamente ocupados e afirma que esses indivíduos não conseguem realizar nada de modo efetivo porque não sabem viver, já que não aprenderam isso durante a própria vida. Para o autor, a ocupação constante impede qualquer aprofundamento, pois o espírito tomado por muitas tarefas não absorve nada de maneira verdadeira. Esse modo de existência produz uma vida dispersa, sem direção, em que o homem passa seus dias cumprindo obrigações externas sem possuir, de fato, o próprio tempo. Destaca-se:

> Enfim, é consenso que nenhuma atividade pode ser bem exercida por um homem ocupado, nem eloquência, nem estudos liberais, dado que seu espírito sobrecarregado não absorve nada de modo mais profundo, mas rejeita tudo como se lhe tivesse sido imposto. Nada é menos peculiar ao homem ocupado do que viver. Não há coisa mais difícil de saber do que viver. (Sêneca, 2017, p. 15)

A urgência senequiana em retomar a posse do tempo deve-se à sua natureza implacável e irreversível. O filósofo adverte que o tempo avança de forma silenciosa e inalterável, não cede a súplicas ou posições de poder. A vida do *homo occupatus* é uma contradição fatal, pois ele desperdiça o bem mais precioso na ilusão de possuir outros bens, até que a realidade da finitude se impõe de maneira absoluta. Nesse sentido, Sêneca sentencia a inevitabilidade do fim e a impossibilidade de recuperação do tempo perdido:

> Ninguém vai restituir os teus anos, ninguém vai devolver-te de novo a ti mesmo. A vida segue a trajetória que iniciou e não retrocede ou detém seu curso. Não fará tumulto nem advertirá sobre sua velocidade: deslizará em silêncio. Ela não se prolongará por ordem de um rei, nem pelo favor do povo; transcorrerá do modo como foi determinada desde seu primeiro dia, não sofrerá nenhum desvio, nenhum retardo. O que irá acontecer? Tu estás ocupado, a vida se apressa; nesse ínterim, a morte irá chegar, para a qual, querendo ou não, terás de ter tempo. (Sêneca, 2017, p.18)

Assim, Sêneca reforça que aqueles que vivem atarefados não conseguem acessar o que considera essencial: o exercício pleno de viver. Para ele, a vida desses homens se torna um acúmulo de esforços sem sentido, pois não há espaço para reflexão, para cultivo da alma ou para escolhas deliberadas. Dessa forma, a reflexão de Sêneca sobre o tempo demonstra que a brevidade da vida não é um castigo imposto pela natureza, mas uma consequência do uso que cada indivíduo faz da própria existência.

A solução para a angústia da brevidade não está em alargar os anos, mas em aprofundar a qualidade do tempo vivido. É o sábio estoico que, por ter se dedicado à filosofia e ao autodomínio, transforma a vida em uma experiência completa, pronta para o fim sem hesitação: "Desse modo, por breve que seja, ela é plenamente suficiente, e por isso, quando vier o último dia, o sábio não hesitará em caminhar para a morte com passo firme" (Sêneca, 2017, p. 22).

Ao destacar a ilusão das riquezas, o desejo dos poderosos e a sombria vida excessivamente ocupada, o filósofo aponta que o verdadeiro limite da existência está na incapacidade humana de viver com consciência. Em sua perspectiva, somente quem aprende a conduzir o próprio tempo consegue transformar a vida em experiência plena, e não em arrependimento tardio.

Da brevidade da vida ao sentimento trágico em Unamuno

Miguel de Unamuno explora a duplicidade como recurso central em sua escrita. Ele e Sêneca compartilham a preocupação com a finitude da vida. Unamuno ainda toma a experiência pessoal como eixo de sua reflexão literária. O questionamento sobre a identidade, a consciência de si e a finitude, que Sêneca aborda pela ética do tempo, encontra em Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936) uma abordagem pela tragédia existencial. O escritor e filósofo espanhol, grande leitor dos clássicos e dos estoicos, dedica sua obra a investigar o sofrimento e a mortalidade humana, definindo o cerne de sua filosofia não na razão, mas na experiência concreta.

Unamuno rompe com o foco no *homo sapiens* (o homem racional) para se concentrar no homem de carne e osso, aquele que sente a angústia da finitude. Essa definição do sujeito é a base de sua reflexão sobre o sentido da vida e a crise do eu:

> Homo sum; nihil humani a me alienum puto, dijo el cómico latino. Y yo diría más bien, nullum hominem a me alienum puto; soy hombre, a ningún otro hombre estimo extraño. Porque el adjetivo humanus me es tan sospechoso como su sustantivo abstracto humanitas, la humanidad. Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el adjetivo sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere, sobre todo muere, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano. (Unamuno, 2025, p. 3)

A própria essência da identidade, para Unamuno, está ligada a um princípio de coerência que o indivíduo precisa sustentar ao longo do tempo. O que define e distingue um homem, o "eu", é a sua capacidade de manter a unidade física e, principalmente, a continuidade de sua ação e propósito. Logo, é válido retomar Unamuno em *Del Sentimiento Trágico de la Vida*:

> Y lo que determina a un hombre, lo que le hace un hombre, uno y no otro, el que es y no el que no es, es un principio de unidad y un principio de continuidad. Un principio de unidad primero en el espacio, merced al cuerpo, y luego en la acción y en el propósito... Y es en cierto sentido un hombre tanto más hombre, cuanto más unitaria sea su acción. Hay quien en su vida toda no persigue sino un solo propósito, sea el que fuere. (Unamuno, 2025, p. 6)

A partir dessa perspectiva, o drama *El otro* (O Outro), publicado em 1926, torna-se um compo de análise da identidade e da dispersão do tempo não vivido, elementos que o aproximam da crítica senequiana ao *homo occupatus*. A peça se desenvolve a partir da negação da unicidade do ser, em que a crise do eu se manifesta na incapacidade de reconhecer a própria identidade.

El otro é uma peça curta de Miguel de Unamuno que apresenta os irmãos gêmeos, Damián e Cosme. A trama gira em torno de como cada um enxerga o outro e de como essa relação gera dúvidas sobre identidade. Unamuno usa o encontro entre irmãos para pensar onde termina o "eu" e onde começa "o outro", numa aproximação com Caim e Abel.

Em uma fala do outro, há um momento em que a consciência se fratura e a identidade se desloca. Ele relata ter visto a si mesmo entrar em cena e, a partir disso, sentir sua vida retroceder como um filme ao contrário. Nesse movimento, o tempo deixa de ser contínuo e passa a passar diante dele até o ponto em que retorna à infância e ao instante anterior ao próprio nascimento. O trecho revela essa experiência: "Y desfiló mi vida y volví a tener veinte años, y diez, y cinco, y me hice niño, ¡niño!, y cuando sentía en mis santos labios infantiles el gusto de la santa leche materna..., desnací..., me morí... Me morí al llegar a cuando nací, a cuando nacimos…" (Unamuno, 2017, s. p.).

Quando diz que "desnasce" e "morre ao chegar ao nascer", Unamuno mostra um tempo que se apaga e se condensa, como se toda a vida coubesse num único gesto de retorno. Essa percepção dialoga com a reflexão de Sêneca sobre a

brevidade da vida: ao revisitar o próprio caminho, o homem descobre que viveu menos do que imaginava, pois perdeu grande parte de seus anos em ocupações vazias. *El otro* dramatiza esse mesmo encurtamento ao reviver sua existência até o apagamento final. Assim, o encontro entre as duas obras revela que a consciência do tempo, seja pela introspecção filosófica, seja pela cena teatral, expõe a mesma constatação: a vida é finita e pode desaparecer rapidamente.

Isso dialoga com Sêneca e com a ideia de que "ninguém reivindica ter a posse de si mesmo, um se consome por causa de outro" (Sêneca, 2017, p. 9). A reflexão aponta para a perda de si e para a dificuldade de manter a própria vida sob controle. Espíndola explica que, em Sêneca, "o exercício de reflexão, a prática do autocultivo interior, serve como indicativo do afastamento do indivíduo deste mal da protelação, ao mesmo tempo em que representa o registro claro da estima e do respeito que devota a si mesmo" (Espíndola, 2006, p. 80).

Essa busca por recuperar a posse de si também aparece em Unamuno, que cria personagens presos à própria incerteza. Na peça, o outro afirma à ama que é preciso viver, mesmo sem clareza do próprio caminho: "Verse es morirse, ama. O matarse. Y hay que vivir, aunque sea a oscuras. Mejor a oscuras" (Unamuno, 2017, s. p.). A fala revela alguém que tenta compreender quem é, mas não alcança domínio sobre si mesmo.

Laura é a mulher por quem os irmãos Cosme e Damián se desentendem. Ela conta que os dois eram tão parecidos que não havia como distingui-los: "me encontré con dos mellizos, Cosme y Damián Redondo, tan parecidos, que no había modo de distinguirlos" (Unamuno, 2017, s.p.). Por causa desse triângulo, os irmãos decidiram que aquele que não se casasse com ela deveria ir embora. Por fim, Laura se casa com Cosme, e essa escolha aprofunda ainda mais o conflito entre os dois.

Ao cruzar os braços em diálogo com Damiana e Ernesto, respectivamente a mulher de Damián e o irmão de Laura, o outro aproxima sua história à história de Caim e Abel e pergunta quem é vítima e quem é agressor: "¿Yo? ¿Asesino yo? Pero, ¿quién soy yo? ¿Quién es el asesino? ¿Quién fue asesinado? ¿Quién el verdugo? ¿Quién la víctima? ¿Quién Caín? ¿Quién Abel? ¿Quién soy yo, Cosme o Damián? Sí,estalló el misterio, se ha puesto a razón la locura, se ha dado a luz la sombra." (Unamuno, 2017, s.p.). A fala marca o ponto máximo da ruptura de identidade.

Nesse sentido, as dúvidas do outro também conduzem à ideia de Sêneca sobre permitir que outras pessoas ditem uma vida que não lhes pertence: "já em suas vidas consentem que outros se instalem, e até mesmo introduzem eles próprios os que vão ser os possessores dela" (Sêneca, 2017, p. 10). Sêneca ainda questiona aqueles que abrem espaço para saqueadores da vida e acabam deixando que emoções vazias, conversas inúteis e desejos desmedidos tomem o que era seu: quantas pessoas saquearam tua vida sem que tu percebesses o que perdias,

quanto te subtraiu uma tristeza inútil, uma alegria tola, uma cupidez voraz, uma conversa fútil, quão pouco te foi deixado do que era teu. Compreenderás que estavas morrendo prematuramente (Sêneca, 2017, p.10).

Assim, desperdiçar o próprio tempo significa morrer antes da hora, ainda que a idade avance. Em *El otro*, esse mesmo desperdício aparece na perda do próprio eu, quando a personagem já não distingue o que é seu e o que lhe foi tomado.

Dessa forma, é possível que na peça de Miguel de Unamuno apareça a ideia de brevidade da vida. Talvez a personagem não alcance a compreensão senequiana do que significa viver. Em uma afirmação marcante, ao ouvir Damiana dizer que estava grávida, o outro reage: "¿Otra vez a nacer? ¿Otra vez a morir? ¡Oh, no, no, no!" (Unamuno, 2017, s. p.). Lidar com a vida se mostra um grande peso para ele, o que contrasta com a posição de Sêneca de que "É preciso durante toda a vida aprender a viver e, o que talvez cause maior admiração, é preciso durante toda a vida aprender a morrer" (Sêneca, 2017, p. 15).

Sêneca demonstra que o destino importa menos do que o modo como o homem usa o tempo. Para ele, a vida se perde quando alguém se apressa e não vive o presente: "Cada um apressa sua vida e sofre a ânsia do futuro e o tédio do presente" (Sêneca, 2017, p. 17). Já Unamuno acredita que todo homem busca algum tipo de imortalidade e tenta compreender o próprio destino. Cerezo explica que a escrita unamuniana nasce desse impulso:

> El énfasis unamuniano en las ideas de creación y vida marca muy finamente la vocación ontológica de la poesía como fundación. La de Unamuno es, por consiguiente, una poesía metafísica guiada por el interés de abrir un ámbito de verdad, e inspirada por una pasión introspectiva que le lleva sondear todas las claves del destino humano. (Cerezo, 1996, p. 45)

De acordo com Espíndola, "o ideal senequiano e estóico reside na perseguição do feito de ver o homem no estado de senhor de si mesmo, no posto privilegiado de alguém que não se encontra submetido à fortuna, às forças do acaso" (Espíndola, 2006, p. 79). Essa autonomia também aparece em Unamuno, que apresenta em suas obras a necessidade de dominar a si mesmo para compreender a vida. Cerezo Galán observa algo semelhante ao comentar a criação literária de Unamuno: "La relación de Dios con el hombre es enteramente semejante a la que vincula a un autor con sus personajes literarios" (Cerezo, 1996, p. 588).

Em *El otro*, Unamuno encena uma identidade fraturada que se perde no próprio reflexo, enquanto Sêneca alerta para a vida que se desfaz sem que o sujeito perceba. As duas obras, cada uma a seu modo, mostram que a brevidade da vida não está apenas no tempo que passa, mas na incapacidade de manter a posse de si. Assim, o drama unamuniano e a filosofia estóica convergem para a mesma ideia: viver exige lucidez diante de um "eu" sempre em risco de desaparecer.

CONCLUSÃO

Em síntese, o capítulo buscou estabelecer uma fecunda convergência temática entre o filósofo estoico Lúcio Aneu Sêneca e o escritor espanhol Miguel de Unamuno, o que articulou a reflexão sobre a brevidade da vida e a duplicidade do eu como questões centrais da experiência humana. A análise demonstrou que, apesar da distância temporal e das distintas abordagens (filosófica e literária), ambos os autores apontam para o mesmo perigo existencial: o tempo que se perde e a vida que se esvazia na ausência de autoconsciência.

A partir da leitura de *Sobre a brevidade da vida*, evidenciou-se a crítica senequiana ao homem *excessivamente ocupado*, que desperdiça o tempo concedido em atividades inúteis ou na ambição de terceiros. Para Sêneca, a vida é longa o bastante, sendo sua brevidade uma consequência direta do mau uso, da protelação e da incapacidade humana de viver com lucidez e autodomínio. O estoicismo exige o cultivo interior para que o indivíduo mantenha a posse de si e não permita que sua existência seja "saqueada".

Em paralelo, a peça *El otro* de Unamuno dramatizou as consequências dessa perda de si. A duplicidade dos irmãos Damián e Cosme e a consequente fratura identitária do protagonista encenam a mesma dispersão condenada por Sêneca. O trecho em que o personagem "desnasce" revela uma compressão do tempo que se apaga, o que funciona como metáfora para a vida não vivida, que pode ser rapidamente revertida e anulada e corrobora a ideia de que o homem vive menos do que enumera.

Portanto, a articulação entre as obras permite concluir que o maior risco da existência não reside na morte, mas na alienação do próprio tempo, seja ela causada pela dispersão externa (Sêneca), seja pela incerteza interna (Unamuno). A filosofia senequiana e a tragédia unamuniana convergem para a mesma exigência: viver demanda consciência e domínio de si, sendo este o único caminho para evitar que a vida se esvazie e o sujeito se perca.

REFERÊNCIAS

CEREZO, Pedro. ***Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno.*** Madrid: Editorial Trotta, S.A., 1996.

ESPÍNDOLA, Arlei de. Sêneca e a plenitude da vida humana como produto do cultivo da filosofia. **Temas & Matizes**, v. 5, n. 10, p. 77-84, 2006. Disponível em: https://saber.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/view/2140/1694. Acesso em: 20 out. 2025.

SÊNECA, Lucius Annaeus. **Sobre a brevidade da vida / Sobre a firmeza do sábio**: diálogos. Tradução e notas de José Eduardo S. Lohner. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2017. 80 p. (Grandes Ideias). Disponível em: https://ler.amazon.com.br/?asin=B0719CZZKV&ref_=kwl_kr_iv_rec_2. Acesso em: 27 out. 2025.

UNAMUNO, Miguel. ***Del Sentimiento Trágico de la Vida*****.** 1913. Orlando, FL: [s.n.], 2025.

UNAMUNO, Miguel de. ***El otro. Alicante****: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* 2017. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-otro-785995/html/. Acesso em: 20 nov. 2025.

EIXO III

CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA E DA REINVENÇÃO:

Mitos, símbolos e reescritas culturais

– Capítulo 10 –

FUNDADORAS SILENCIADAS: DIDO E A RAINHA DE SABÁ ENTRE MITO E PODER

Silenced Founders: Dido and the Queen of Sheba Between Myth and Power

Nathalia Soares Mendes[1]

RESUMO

Este artigo analisa comparativamente as figuras de Dido, na *Eneida* de Virgílio, e da Rainha de Sabá, nas tradições bíblica (*1Rs 10; 2Cr 9*) e etíope (*Kebra Nagast*), a partir de uma perspectiva feminista e dos estudos do mito. O objetivo é demonstrar que ambas ocupam uma posição estrutural semelhante nas narrativas de fundação que protagonizam: são agentes indispensáveis à emergência ou legitimação de ordens políticas, religiosas e dinásticas, mas têm sua soberania progressivamente neutralizada ou reinscrita sob regimes patriarcais. A análise evidencia que Dido funda Cartago, mas deve ser sacrificada para que a teleologia imperial romana se cumpra, enquanto a Rainha de Sabá legitima Salomão na tradição bíblica e, na tradição etíope, funda uma linhagem por meio de seu filho Menelik, sem, contudo, conservar a soberania. Em ambos os casos, o feminino parece ser associado ao momento da origem, da mediação e da passagem, enquanto o masculino monopoliza a estabilização da ordem. Articulando Virgílio, a *Bíblia* e o *Kebra Nagast* com autores como Lerner, Butler, Beard e Bourdieu, o artigo propõe que essas narrativas revelam um regime simbólico no qual o corpo e a voz da mulher são politicamente produtivos, mas estruturalmente subordinados.

Palavras-chave: Dido. Rainha de Sabá. Crítica Literária Feminista.

ABSTRACT

This article offers a comparative analysis of the figures of Dido in the *Aeneid* and the Queen of Sheba in the biblical traditions (1 Kgs 10; 2 Chr 9) and the *Kebra*

1 Formada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e mestranda em Literatura Comparada na Universidade de Brasília (UnB), com pesquisa voltada à poética e à retórica na Roma Imperial, teoria da tradução e estudos do gênero. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4361224434818468. E-mail: nathaliasmendes@hotmail.com.

*Nagas*t, drawing on feminist approaches and myth studies. It argues that both figures occupy a similar structural position within the foundation narratives in which they appear: they are indispensable agents in the emergence or legitimation of political, religious, and dynastic orders, yet their sovereignty is progressively neutralized or reinscribed within patriarchal regimes. The analysis shows that Dido founds Carthage but must ultimately be sacrificed so that the teleology of Roman imperial destiny can be fulfilled, while the Queen of Sheba legitimizes Solomon in the biblical tradition and, in the Ethiopian tradition, becomes the origin of a royal lineage through her son Menelik, without retaining sovereign authority herself. In both cases, the feminine is associated with the moment of origin, mediation, and transition, whereas the masculine monopolizes the stabilization and continuity of power. By bringing the *Aeneid*, the biblical narrative, and the *Kebra Nagast* into dialogue with theorists such as Gerda Lerner, Judith Butler, Mary Beard, and Pierre Bourdieu, the article suggests that these traditions reveal a symbolic regime in which the female body and voice are politically productive but structurally subordinated.

Keywords: Dido; Queen of Sheba; Feminist Literary Criticism.

INTRODUÇÃO

Conforme observa Eliade (2010, p. 13), os mitos narram os acontecimentos primordiais que instituem o mundo e a condição humana, apresentando a ordem vigente como resultado de uma ação criadora originária. De modo semelhante, muitas narrativas de fundação política representam o surgimento de cidades, impérios ou linhagens como a instauração de uma nova ordem. É nesse horizonte estrutural que podem ser lidas algumas tradições do Mediterrâneo antigo, nas quais figuras femininas ocupam posições liminares nos processos de fundação, atuando como mediadoras de origem política, religiosa ou dinástica e participando da legitimação de novas estruturas de poder.

Neste estudo, concentramos nossa atenção em duas figuras desse fenômeno: Dido, rainha e fundadora de Cartago, tal como apresentada sobretudo no Livro *IV* da *Eneida* de Virgílio; e a Rainha de Sabá, cuja visita a Salomão é narrada em *1 Reis 10* e *2 Crônicas 9*, recebendo posterior reelaboração na tradição etíope do *Kebra Nagast*. Embora pertencentes a universos culturais diversos, o épico romano e a tradição bíblica e pós-bíblica, ambas desempenham papel decisivo na legitimação de ordens políticas masculinas às quais acabam subordinadas.

Ao aproximarmos essas narrativas, identificamos uma recorrência fundamental: a figura feminina opera como ponto de passagem entre ordens

políticas, frequentemente associada ao corpo, à hospitalidade, à sabedoria ou à mediação diplomática. Em registros distintos, a mulher aparece vinculada à transmissão e à legitimação do poder, ainda que raramente lhe seja permitido exercê-lo de forma duradoura (Lerner, 2019, p. 29-30).

Como observa Paul Veyne (1983, p. 17), os gregos "acreditam nos mitos, mas os utilizam, e deixam de acreditar no ponto em que seu interesse em acreditar termina". Essa formulação desloca a questão da crença do campo da adesão ingênua para o da funcionalidade social: o mito não opera como simples expressão espontânea de uma mentalidade coletiva, mas como repertório simbólico mobilizável conforme interesses históricos específicos. A crença, nesse sentido, é modulada; ela se ajusta às circunstâncias e às conveniências políticas, culturais e retóricas.

Se os mitos são mobilizados conforme interesses e apresentam graus variáveis de crença, podem ser compreendidos como instrumentos pragmáticos de organização do mundo social. Mais do que relatar uma ordem preexistente, esses relatos participam ativamente de sua produção e legitimação. Nesse sentido, a literatura deixa de ser um mero reflexo das estruturas sociais para integrar sua própria constituição. Ao investigarmos a participação feminina nessas narrativas de fundação, reconhecemos que tais figuras não ocupam uma função acessória, mas desempenham papéis centrais nos processos de origem.

Partimos, portanto, da hipótese de que Dido e a Rainha de Sabá compartilham uma estrutura funcional semelhante: são indispensáveis à emergência ou confirmação de uma nova ordem política, mas sua agência é progressivamente absorvida por discursos patriarcais. Uma vez cumprida a função fundadora, seja pela criação de uma cidade, seja pela legitimação de um rei, sua presença tende a ser eclipsada: suas ações permanecem como condição de possibilidade da nova ordem, enquanto sua soberania própria é silenciada ou redirecionada.

Essa dinâmica pode ser compreendida à luz da reflexão de Gerda Lerner sobre a história das mulheres. Para a autora, embora as mulheres sejam elementos centrais na formação da sociedade, foram sistematicamente excluídas do poder de narrá-la e interpretá-la (Lerner, 2019, p. 31). As personagens aqui consideradas ilustram essa contradição: fundam, legitimam e conectam mundos, mas têm suas imagens subordinadas às narrativas masculinas que delas dependem.

Para desenvolver essa análise, este artigo articula uma abordagem integrada que combina a leitura textual das fontes antigas com a análise comparativa e o diálogo teórico. Partimos de um exame atento dos textos, privilegiando as imagens, metáforas e construções narrativas que associam corpo, poder e legitimidade, de modo a evidenciar como a agência feminina é simbolicamente configurada nas narrativas de fundação.

Em seguida, as personagens são analisadas comparativamente a partir de seu papel como figuras fundadoras e líderes políticas, cuja autoridade é decisiva para a constituição das ordens que representam. No entanto, em ambas as tradições, essa centralidade feminina parece ser progressivamente apagada por narrativas masculinas de poder: em Virgílio, a fundação de Cartago por Dido é subordinada ao destino imperial de Eneias; na tradição bíblica, a Rainha de Sabá é deslocada para a margem diante da consagração de Salomão como soberano e modelo de sabedoria.

O diálogo com teorias feministas e estudos do mito permite evidenciar como esses textos operam um duplo movimento de legitimação e apagamento do feminino, inscrevendo a liderança das mulheres como condição de origem, mas não como princípio de continuidade histórica do poder. O trabalho organiza-se em duas seções centrais, dedicadas, respectivamente, a Dido e à Rainha de Sabá, seguidas de uma comparação final que busca evidenciar continuidades, tensões e diferenças no uso simbólico do feminino nas obras analisadas.

A comparação aqui proposta entre a *Eneida*, os relatos bíblicos e a tradição etíope do *Kebra Naga*st exigem um cuidado metodológico específico, pois estamos tratando de textos produzidos em contextos históricos, culturais e genéricos distintos, o que impede qualquer leitura que pressuponha homogeneidade ideológica ou continuidade direta entre essas tradições.

A análise desenvolvida não busca estabelecer equivalências históricas nem atribuir intencionalidades conscientes comuns aos autores, mas identificar recorrências estruturais na forma como o feminino é mobilizado em narrativas de fundação. Nesse sentido, a comparação opera em nível simbólico e narrativo, atenta tanto às convergências quanto às diferenças, evitando a projeção anacrônica de categorias contemporâneas e reconhecendo os limites de uma leitura transversal.

Mito, literatura e política

Ao investigarmos a presença de figuras femininas nas narrativas de origem que compõem o corpus deste estudo, torna-se necessário compreender como mito, literatura e política se articulam na produção de formas de organização social. Partimos da premissa, amplamente desenvolvida pelos estudos do mito, de que narrar a origem é um gesto de poder: ao instituir continuidades, essas narrativas legitimam hierarquias e conferem estabilidade simbólica às estruturas políticas.

Nesse sentido, Jean-Pierre Vernant observa que o mito grego, diferentemente das religiões monoteístas, não se apresenta como verdade fixa e obrigatória, mas como um campo regulado de variações. Funciona como uma "tela" sobre a qual poetas como Homero e Hesíodo podem bordar versões

diversas, desde que respeitem certos limites tradicionais (Vernant, 1990, p. 172). O mito configura-se, assim, como um espaço de invenção controlada, no qual a tradição delimita e autoriza as formas possíveis da narrativa.

De modo complementar, Mircea Eliade destaca que toda narrativa de fundação remete a um início absoluto, cuja atualização ritual, o retorno ao *illud tempus*[2], legitima as ordens vigentes (Eliade, 2010, p. 44). Ainda que as versões se transformem, a função permanece: conferir autoridade ao presente por meio da evocação de um começo sacralizado. Nesse horizonte, os relatos sobre Dido e a Rainha de Sabá deixam de ser apenas construções literárias para operar como dispositivos de legitimação simbólica.

Essa articulação entre mito e política encontra na literatura antiga um espaço privilegiado de elaboração. Como observa Vernant (1990, p. 47), os mitos gregos emergem em diálogo com conflitos cívicos e transformações institucionais. Dinâmica semelhante pode ser identificada em tradições romanas e judaicas, nas quais as narrativas de origem se vinculam à definição de legitimidade dinástica, religiosa ou territorial.

É nesse contexto que a figura feminina adquire relevância específica. Nessas narrativas, a mulher frequentemente aparece como mediadora de passagem, tornando possível o trânsito entre diferentes esferas de poder. Sua atuação participa da fundação e da legitimação da ordem, mas sua permanência tende a ser limitada ou reabsorvida no interior das estruturas que ajuda a instituir.

A centralidade do corpo feminino como lugar de mediação é discutida por Gerda Lerner, que demonstra como o patriarcado se institui historicamente por meio da apropriação da reprodução e do corpo das mulheres, convertidos em instrumentos de transmissão de linhagem, propriedade e identidade religiosa (Lerner, 2019, p. 60). A essa dimensão histórica soma-se a análise de Pierre Bourdieu, para quem os sistemas simbólicos consagram tais divisões como naturais, contribuindo para sua reprodução (Bourdieu, 1998, p. 17).

Desse modo, o mito não apenas reflete a ordem social: ele participa de sua legitimação ao torná-la reconhecível. É nesse ponto que a apropriação histórica do corpo feminino encontra, no plano simbólico, os mecanismos que asseguram sua permanência. Quando Dido funda Cartago sem mediação masculina, ou quando a Rainha de Sabá legitima a autoridade de Salomão, não se trata apenas de episódios narrativos, mas de formas de inscrição do feminino que o tornam necessário ao momento da origem, ao mesmo tempo que delimitam seu lugar na história.

2 *Illud tempus* é a expressão empregada por Mircea Eliade para designar o "tempo primordial" ou "tempo sagrado das origens", no qual se situam os acontecimentos fundadores narrados pelos mitos. Trata-se de um tempo qualitativamente distinto do tempo histórico, acessado e reatualizado por meio de narrativas e rituais (Eliade, 2010, p. 34).

Os estudos de gênero aprofundam essa perspectiva ao evidenciar os dispositivos que regulam a presença feminina na esfera pública. Mary Beard mostra que, desde a Antiguidade, a autoridade da fala pública é construída como atributo masculino, o que torna a voz feminina dissonante ou inadequada ao exercício do poder (Beard, 2018, p. 18). A exclusão não se reduz à interdição explícita, mas opera também por meio da definição das condições de legitimidade da fala.

Em diálogo com essa leitura, Judith Butler argumenta que a agência é produzida no interior de regimes normativos que definem quais formas de atuação são inteligíveis. O gênero não antecede a ação; constitui-se pela repetição de práticas que conferem aparência de naturalidade às identidades (Butler, 2003, p. 94). A agência feminina, assim, não é simplesmente negada, mas enquadrada por normas que regulam suas formas de manifestação.

Essa dinâmica torna-se particularmente visível na narrativa da Rainha de Sabá. Embora associada à sabedoria e à iniciativa política, sua presença é estruturada de modo a confirmar a autoridade de Salomão. Como observa Venchi (2008, p. 170–173), sua atuação não funda uma legitimidade própria, mas funciona como testemunho da excelência masculina, reinscrevendo-a na ordem que a contém.

Quando reunimos essas abordagens, é possível identificar uma tensão recorrente: o feminino figura como condição de origem, legitimadora, mediadora, inauguradora, enquanto sua permanência na narrativa se mostra limitada. Dido funda, mas morre; a Rainha de Sabá reconhece, mas não governa. Em ambos os casos, o feminino se apresenta como elemento necessário à constituição da ordem, sem se afirmar plenamente como princípio de sua continuidade.

É a partir dessa tensão que se justifica a análise comparativa proposta. Ao examinar essas figuras em diferentes tradições, buscamos compreender como suas presenças são mobilizadas na produção de legitimidade e autoridade, bem como os limites impostos à sua permanência. Trata-se, assim, de observar não uma lógica universal, mas um conjunto de operações simbólicas que, em contextos específicos, vinculam o feminino à origem e restringem sua projeção histórica.

Gênero e poder simbólico

Conforme discutido anteriormente, as narrativas míticas de fundação, quando olhamos pela ótica das teorias contemporâneas de gênero, evidenciam que a legitimação política e religiosa dessas tradições está intrinsecamente ligada a mecanismos de dominação simbólica que regulam, instrumentalizam e disciplinam a agência feminina. Pierre Bourdieu argumenta, nessa perspectiva, que a dominação se perpetua menos por coerção direta e mais por meio de

estruturas simbólicas que naturalizam hierarquias, produzindo percepções e disposições que tornam o poder masculino "inevitável" e "autojustificado" (Bourdieu, 1998, p. 17).

A violência simbólica opera precisamente quando relações históricas arbitrárias passam a ser vividas como naturais. Esse mecanismo é central para compreender por que mulheres costumam aparecer nas narrativas fundacionais como mediadoras necessárias, mas não como agentes de soberania. A partir de uma perspectiva histórica, Lerner permite compreender como o patriarcado não é fenômeno espontâneo, mas "construção histórica institucionalizada", resultante de práticas de apropriação do corpo e da reprodução feminina (Lerner, 2019, p. 213).

Lerner também permite compreender a transformação progressiva da representação do princípio criador nas tradições míticas, marcada pelo deslocamento da centralidade da Deusa-Mãe para divindades masculinas. Se, nos estratos mais antigos, a criação se associa à fertilidade feminina, vinculada à terra e às águas primordiais, ao longo do tempo introduz-se um princípio masculino que, de complementar, torna-se dominante. Trata-se menos de uma substituição do que de uma reconfiguração simbólica do ato criador, que passa da experiência concreta da fertilidade para uma lógica de abstração e autoridade, acompanhando a centralização do poder masculino (Lerner, 2019, p.269).

Desse modo, os mitos de fundação não apenas refletem essa estrutura, mas colaboram para sua legitimação, pois constroem genealogias nas quais as mulheres são veículos de transmissão de linhagem, mas não sujeitos plenos de história. A dissociação entre mediação e autoridade (mulheres participam da fundação, mas não governam) revela a internalização da ordem patriarcal como horizonte narrativo.

Esse processo de institucionalização pode ser observado na figura de Dido na *Eneida*. Antes de sua vinculação a Eneias, a rainha é apresentada como líder política e fundadora, tendo fugido de sua terra de origem e erguido Cartago, sendo, inclusive, comparada à deusa Diana em sua autoridade e autonomia (Virgílio, 2021, p. 113). Essa primeira construção a inscreve no campo da ação soberana e da liderança.

No entanto, desde a abertura do livro *IV*, a personagem é reinscrita em uma economia afetiva que antecipa sua deslegitimação política: apresentada como "ferida por cega paixão (Virgílio, 2021, p. 249)". Esse deslocamento se explicita quando a atenção da rainha, antes voltada à fundação da cidade, passa a concentrar-se na figura de Eneias, cuja presença é marcada pela admiração: "Como é galhardo! Quão forte guerreiro, em verdade, e que braço! (Virgílio, 2021, p.251)".

A partir desse ponto, a personagem deixa de ser apresentada prioritariamente como agente política para ser construída como sujeito afetado pela paixão, e sua trajetória é progressivamente reinscrita em uma lógica narrativa que associa o feminino à emoção e o afasta do exercício da soberania, como indica o próprio narrador ao marcar o esse momento como "o primeiro dos dias letais, o princípio de todas as desventuras de Dido (Virgílio, 2021, p. 261)".

A autoridade da rainha, embora construída no plano da fundação e do governo, passa, assim, a ser reconfigurada como efeito de uma interioridade desordenada, reduzindo sua ação política à manifestação de afeto. Nesse sentido, a economia afetiva que organiza sua representação funciona como mecanismo de desqualificação de sua agência, reinscrevendo sua trajetória no horizonte de uma ordem em que o feminino, associado à paixão, se torna incompatível com a soberania.

Mary Beard, observar que, desde os primeiros registros da cultura ocidental, "as vozes femininas não eram ouvidas em âmbito público" (Beard, 2018, p. 8-9), não descreve um mecanismo institucional isolado, mas evidencia a constituição histórica de um regime discursivo que associa a autoridade da palavra ao masculino. Trata-se, portanto, de uma arqueologia do poder do discurso, na qual o domínio do *logos* coincide com o domínio masculino, e a fala feminina, quando emerge, tende a ser deslegitimada, ridicularizada ou silenciada.

Essa mesma lógica de dominação simbólica pode ser observada na tradição judaica, particularmente na narrativa da Rainha de Sabá em *1 Reis 10*. Embora o texto destaque sua sabedoria e riqueza, sua função principal é confirmar a autoridade masculina: "E a rainha de Sabá viu toda a sabedoria de Salomão (1Rs 10,4-5)." A narrativa desloca a inteligência da rainha, figura de poder soberano em sua própria terra, para reforçar a glória do rei israelita. O verso 9 concentra essa dinâmica: "Bendito seja o Senhor teu Deus, que se agradou de ti para te pôr no trono de Israel". A rainha confirma, mas não é confirmada; reconhece, mas não é reconhecida. Sua presença é absorvida na narrativa que consagra Salomão. Esse é um mecanismo típico da violência simbólica: a mulher é convertida em testemunha da autoridade masculina, e não em agente político.

A crítica feminista, desde *O Segundo Sexo*, vem demonstrando esse processo de apropriação simbólica. Simone de Beauvoir argumenta que a mulher é construída como "o Outro", termo relacional que institui o sujeito masculino como medida do universal (Beauvoir, 1949, p. 19). Essa formulação evidencia que a diferença de gênero não é natural, mas produzida por uma lógica simbólica que organiza a alteridade a partir de um centro masculino. Quando observada

no plano das narrativas antigas, essa lógica mostra que o mito não apenas regula o sagrado e o político, mas também distribui posições de sujeito e de objeto no interior do discurso.

É nesse ponto que a reflexão de Nancy Fraser permite deslocar a análise do plano da construção simbólica para o das estruturas sociais de reconhecimento. Ao definir a injustiça de reconhecimento como uma forma de subordinação, na medida em que certos sujeitos são "impedidos de participar como parceiros plenos na interação social (Fraser, 1997, p. 28)", a autora explicita o funcionamento institucional dessa alteridade. Trata-se de um regime de status que delimita quem pode falar, interpretar e significar o mundo. Nesse sentido, figuras como Dido e a Rainha de Sabá não são apenas representadas de forma assimétrica, mas posicionadas como sujeitos incompletos do discurso: atuam, fundam e reconhecem, mas não são reconhecidas como agentes plenos da história que ajudam a constituir.

Sarah Pomeroy (1995, p. 60-80), ao analisar o mundo clássico, demonstra que a exclusão feminina da esfera pública não implica ausência de função social, mas sua reorganização no âmbito doméstico, religioso e reprodutivo. Ainda que participem de práticas religiosas, da transmissão de linhagens e da gestão do *oikos*, tais funções não se convertem em autoridade política, antes reforçando uma divisão estrutural entre o espaço masculino da decisão e o feminino da reprodução social. Configura-se, assim, uma relação de dependência estrutural do feminino: a mulher sustenta, simbólica e materialmente, a ordem social, mas permanece excluída de sua formalização política. Esse paradoxo projeta-se nas narrativas de fundação aqui analisadas, nas quais figuras femininas aparecem como mediadoras indispensáveis, mas não são reconhecidas como sujeitos plenos da soberania que ajudam a instituir.

Logo, quando articulamos Bourdieu, Lerner, Beard, Butler, Pomeroy e pensadoras como Beauvoir e Fraser, é possível propor uma leitura segundo a qual as narrativas fundacionais do Mediterrâneo antigo operam por meio de uma lógica recorrente de violência simbólica de gênero, que transforma a mulher em dispositivo de transição, mas não em sujeito da história que ela inaugura. Dido morre para que Roma exista e Sabá viaja para confirmar a glória salomônica. A presença feminina revela-se indispensável a essas narrativas, mas sua permanência tende a entrar em tensão com a ordem patriarcal que elas contribuem para legitimar.

Dido: fundação interrompida

Composta entre 29 e 19 a.C., a *Eneida* de Virgílio insere-se na política cultural do principado de Augusto e funciona como peça-chave da legitimação ideológica da nova ordem romana. Como observa Rónai (1975, p. 15), a epopeia

constitui-se como uma obra patriótica que busca justificar, pelas origens míticas de Roma, as aspirações imperiais do regime augustano. Ao reconfigurar o passado troiano como matriz da identidade romana e ao projetar no futuro de Eneias a figura de Augusto, Virgílio confere ao personagem uma genealogia divina e um destino inevitável, como demonstra Hardie (1986, p. 42). O herói, dotado de *pietas,* autocontrole e disciplina cívica, torna-se pré-figuração do próprio Augusto (Oliva Neto[3], 2021, p. 28-30).

Nesse contexto, o episódio de Dido e Cartago ultrapassa a esfera do drama amoroso: trata-se de elemento estruturante da economia política do poema, pois o sacrifício final da rainha fenícia simboliza, no plano mítico, a neutralização das ameaças que pairam sobre o destino romano e antecipa o antagonismo histórico das Guerras Púnicas (Gildenhard, 2012, p.245). Longe de ser apenas uma narrativa trágica, o Livro *IV* é um capítulo de elaboração ideológica, no qual a figura feminina é neutralizada pela soberania imperial romana.

É nesse quadro que surge Dido, apresentada já no Livro I como *dux femina* (Virgílio, 2021, p.101) expressão que, como observa Oliva Neto (2021, p. 112), tensiona o imaginário romano ao atribuir a uma mulher o exercício pleno do comando político, prerrogativa normalmente associada ao masculino. Virgílio caracteriza-a como líder diligente e visionária, "aplicada à obra e ao reino futuro (Virgílio, 2021, p. 113)". Sua autoridade manifesta-se na organização de Cartago, na justiça com que governa e na relação de hospitalidade que estabelece com Eneias e seus companheiros.

A hospitalidade, longe de constituir um gesto meramente privado, assume dimensão política, funcionando como prática diplomática com efeitos na ordem pública. Ao acolher estrangeiros e estabelecer alianças, Dido atua como mediadora entre grupos e como agente de consolidação de uma nova comunidade política, aproximando-se, assim, das figuras tradicionais de fundadores.

Essa dinâmica pode ser compreendida à luz da reflexão de Jean-Pierre Vernant, para quem o mito integra uma "vasta construção simbólica" que organiza a experiência social e religiosa, articulando-se diretamente às práticas e instituições da pólis (Vernant, 2006, p. 7; p. 20). Nesse sentido, as narrativas míticas não apenas relatam origens, mas estruturam a passagem de um estado de indistinção para uma ordem diferenciada e hierarquizada, movimento que, na teogonia hesiódica, "conduz da desordem à ordem" (Vernant, 2006, p. 82).

Inserida nesse processo de ordenação, a figura de Dido evidencia o papel central de uma agente cuja autoridade é, desde o início, instável. Sua condição feminina tensiona o imaginário político antigo, que associa a fundação ao masculino; ao mesmo tempo, como estrangeira, ela se situa fora das linhagens que

3 As citações de Oliva Neto referem-se às notas e comentários do organizador incluídos na edição da *Eneida* traduzida por Carlos Alberto Nunes (2021), e não ao texto da tradução.

legitimam o poder na tradição romana. Essa dupla condição deslocada permite sua atuação como fundadora, mas também a torna vulnerável à reconfiguração de sua autoridade, antecipando seu progressivo deslocamento do campo político para o afetivo. É precisamente nesse ponto de fragilidade estrutural que a narrativa intervém, operando a desestabilização de sua posição de poder.

A paixão da rainha não é fruto da casualidade, mas resultado direto da intervenção divina, articulada segundo interesses políticos que excedem sua vontade. Temendo pela segurança do filho, Vênus ordena a Cupido que, assumindo a forma de Ascânio, desperte paixão em Dido e capture a rainha por meio da astúcia (Virgílio, 2021, p. 126). O afeto, assim instaurado, não é espontâneo, mas cuidadosamente instrumentalizado. Juno, por sua vez, busca utilizar essa união para reter Eneias em Cartago e frustrar o cumprimento de seu destino.

Na *Eneida*, o amor de Dido não se apresenta como escolha autônoma, mas como efeito de uma intervenção divina que desestabiliza sua posição de soberania. A paixão, desencadeada pela ação de Cupido, configura-se como uma força que escapa ao controle da rainha, reorientando sua agência. Nesse sentido, o poema figura o amor como uma experiência de despossessão: "a paixão é, pois, um fogo que cega, levando a rainha ao delírio e ao furor" (Marques Júnior, 2014, p. 48). A imagem da chama e da ferida traduz, assim, o deslocamento progressivo de Dido do exercício do poder para uma condição de vulnerabilidade. Essa configuração se materializa na própria linguagem do poema:

> Quanto à rainha, ferida de **cega paixão** desde muito, nutre nas veias a **chaga** e no oculto **braseiro** se fina, a revolver de contínuo na mente o valor do guerreiro, a alta linhagem do herói; no imo peito gravadas conserva suas palavras, o gesto./ De tantos cuidados não dorme. [...]/"Como é galhardo! Quão forte guerreiro, em verdade, e que braço!" [...]/ "Ana, confesso-o; depois de Siqueu me ter roubado, meu caro esposo, [...] o calor sinto agora da primeira chama. (Virgílio, 2021, p. 249–251, **grifos nossos**)

A linguagem corporalizada, "chaga", "braseiro", "veias", revela que o amor opera como veneno, imagem coerente com a simbologia tradicional: o fogo amoroso, segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant, representa "força ambivalente que simultaneamente vivifica e destrói, podendo consumir o sujeito que a abriga (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 506)". Em Dido, o amor torna-se combustão interna que corrói sua soberania.

Esse processo leva a rainha a abandonar suas funções régias. Virgílio explicita que as obras de Cartago estagnam e a cidade paralisa-se: "interrompem-se as obras iniciadas; / as torres erguendo não se levantam mais" (Virgílio, 2021, p.255). Como comentam as notas de Oliva Neto (2021, p. 148–149), a paixão converte-se em fator de colapso administrativo, evidenciando que a transformação da fundadora em amante desloca a própria ordem urbana que ela instaurara. O *officium reginae* é suspenso: a política cede lugar à emoção.

Esse deslocamento encontra sua expressão máxima na cena da caverna, que consolida narrativamente a perda de soberania de Dido. Quando uma tempestade obriga a rainha e o herói a se abrigarem juntos, a união é lida por Dido como casamento, mas reconfigurada pela épica como erro fatal:

> Dido e o caudilho troiano se acolhem à mesma caverna./ A própria Terra e depois Juno prônuba as juras confirmam; crebros relâmpagos brilham e o éter se inflama; conscientes daquele enlace, ulularam nos picos mais altos as ninfas./ Esse, o primeiro dos dias letais, o princípio de todas/ as desventuras de Dido. Do falso decoro não cuida;/ furtivo amor não lhe chama; comporta-se como casada,/ inocentar-se pensando da culpa com um rótulo falso. (Virgílio, 2021, p. 257)

O episódio configura-se como um falso casamento, construído sob a aparência de ritual legítimo, mas destituído de reconhecimento jurídico e divino. Embora a cena convoque elementos associados às núpcias, Juno, a Terra e as ninfas como testemunhas, trata-se de uma encenação ambígua que não estabelece um vínculo legítimo (Pinheiro, 2010, p.34). Para Dido, contudo, a consumação da relação adquire valor de casamento, em consonância com concepções antigas que vinculavam a legitimidade do matrimônio ao ato sexual. No direito romano, embora os *sponsalia* formalizassem a promessa, a união efetiva dependia de sua consumação, entendida como marco da passagem à condição de esposa (Leite, 2012, p. 10 - 14). É nesse horizonte que Dido interpreta sua união com Eneias como legítima, ainda que tal reconhecimento não seja compartilhado pela narrativa, que insiste na sua ilegitimidade ao caracterizar o vínculo como "furtivo amor" (Virgílio, 2021, p. 257).

Essa dissonância intensifica o caráter trágico do episódio, configurando uma *peripeteia*, isto é, a reversão da ação em direção oposta ao desejo da personagem (Oliva Neto, 2021, p. 260). Ao reivindicar o estatuto de esposa, Dido não consolida sua posição, mas precipita sua ruína, sendo deslocada do campo político para o afetivo. O que está em jogo é o apagamento gradual da fundadora: a mulher que constrói uma cidade passa a ser lida pela narrativa como aquela que a abandona por amor, movimento essencial para a estrutura do poema.

Quando Mercúrio ordena a partida, Eneias se submete ao *fado* e prepara a fuga clandestina. O confronto entre os dois expõe a total vulnerabilidade de Dido, que acusa o abandono com força retórica marcante:

> Pérfido! Então esperavas de mim ocultar essa infâmia, e às escondidas deixares meus reinos, sem nada dizer-me? [...]/ Por tua causa me odeia esta gente da Líbia, os tiranos/ númidas, todos os tírios; por ti a vergonha deixou-me,/ e aquela fama que aos astros meu nome impoluto levara. [...]/ Se pelo menos deixasses na fuga um produto do nosso/ inesquecível amor [...] não me julgaria sozinha. (Virgílio, 2021, p. 271)

A súplica revela sua perda absoluta: política, social, simbólica e genealógica. Como argumenta Mangini (2022, p. 55-56), Dido é heroína trágica não por falha individual (*hamartía*), mas por ser arrancada de sua trajetória política por engrenagens divinas e imperiais que a excedem. Sua morte cumpre função sacrificial que reorganiza o mundo em favor do povo eleito. Sua maldição final, que profetiza a inimizade eterna entre Roma e Cartago, funciona como legitimação mítica das Guerras Púnicas (Oliva Neto, 2021, p. 205), ao mesmo tempo que consuma o apagamento da rainha.

No caso de Dido, o processo é exemplar: ela inicia como fundadora soberana e termina como amante suicida, sacrificada para que a história de Eneias, e, por extensão, a de Roma, possa avançar. A política feminina dá lugar à interioridade trágica; a cidade que ela ergue é eclipsada pela cidade que Eneias ainda fundará. Podemos observar, portanto, uma trajetória de progressivo apagamento narrativo por meio da qual a rainha de Cartago é reconfigurada como recurso narrativo subordinado à lógica fundacional romana.

A Rainha de Sabá: fundação pela sabedoria

A figura da Rainha de Sabá ocupa um lugar singular nas tradições narrativas do Oriente Antigo, pois sua atuação não se vincula à guerra ou à conquista territorial, mas à circulação do saber, da palavra e do reconhecimento simbólico. Diferentemente de outras personagens femininas cuja agência é rapidamente neutralizada, ela emerge como soberana estrangeira dotada de iniciativa política, autoridade diplomática e inteligência reconhecida. As principais fontes dessa tradição encontram-se nos relatos bíblicos de *1 Reis* 10 e 2 *Crônicas* 9 e nas reelaborações etíopes reunidas no *Kebra Nagast*.

Na Bíblia, a rainha é apresentada como sujeito ativo de conhecimento: "ouviu falar da fama de Salomão e foi até Jerusalém a fim de pô-lo à prova com perguntas difíceis (Bíblia[4], 1Rs 10,1, NTLH; 2Cr 9,1, NTLH)". Ela não é enviada nem convocada, mas decide viajar, reunir riquezas e submeter o rei a um exame intelectual.

Como observa Frymer-Kensky, trata-se de uma inversão significativa da lógica patriarcal do Antigo Oriente, na qual o teste de sabedoria é, em regra, prerrogativa masculina (Frymer-Kensky, 1992, p. 44-46). Esse protagonismo é reforçado pelo fato de que a rainha domina a palavra: "ela lhe fez todas as perguntas que pôde imaginar (1Rs 10:2)", ocupando momentaneamente o

4 Todas as citações bíblicas deste artigo provêm da Bíblia online YouVersion, na versão Nova Tradução na Linguagem de Hoje (NTLH), tradução em português contemporâneo publicada pela Sociedade Bíblica do Brasil, utilizada aqui por sua opção por equivalência dinâmica e por sua ampla circulação em meios digitais.

espaço do *logos* público, isto é, o domínio da interrogação, do julgamento e da autoridade discursiva. Nos termos de Butler, trata-se de um campo historicamente interditado às mulheres, que costumam ser deslocadas da soberania da palavra para formas mediadas de agência simbólica (Butler, 2003, p. 94-96).

Contudo, essa autoridade verbal é rapidamente reinscrita em uma economia patriarcal da legitimação. Após ouvir as respostas de Salomão, a rainha declara publicamente: "tudo aquilo que eu ouvi […] é, de fato, verdade […] não tinham me contado nem a metade da sua sabedoria" e "Bendito seja o Senhor, seu Deus, que o tornou rei de Israel (1Rs 10:6–9; 2Cr 9:5–8)". Ao bendizer o Deus de Israel, a rainha desloca o centro do reconhecimento para fora de si: sua inteligência já não é medida pela capacidade de questionar, mas pela disposição de confirmar.

Sua fala não inaugura um discurso próprio nem institui uma legitimidade alternativa, mas opera como atestação pública da superioridade intelectual de Salomão e da escolha divina que o autoriza a governar, mecanismo que, como demonstra Venchi, constitui uma forma recorrente de incorporação do saber feminino à validação do poder patriarcal (Venchi, 2008, p. 170-173).

Essa lógica se estende à circulação dos bens: ao entregar "ouro, especiarias e pedras preciosas" ao rei (1Rs 10:10; 2Cr 9:9), a rainha transfere valor simbólico ao centro do poder masculino, segundo a dinâmica descrita por Bourdieu (1998, p. 45-48). O encerramento da narrativa, "a rainha e os seus servidores voltaram para Sabá (1Rs 10:13; 2Cr 9:12)", confirma essa contenção estrutural: a agência feminina é encerrada quando sua função de legitimação é cumprida, em consonância com o padrão identificado por Beard, segundo o qual a voz da mulher no espaço público é vista como aberração quando disputa a autoridade central do poder (Beard, 2018, p. 21).

Essa limitação, porém, é profundamente reconfigurada pela tradição etíope do *Kebra Nagast*. Nesse texto, a rainha, chamada *Makeda*, é apresentada como soberana plena antes mesmo de encontrar Salomão: "*Makeda* era rainha do Sul, e governava um grande e rico reino (Budge, 2-14, p. 25)". Sua viagem mantém o caráter intelectual, ela vai "testá-lo com questões difíceis (Budge, 2014, p. 26)", mas já não a subordina à glória do rei, preservando sua condição de sujeito epistêmico (Venchi, 2008, p. 168-171).

A diferença decisiva está na transformação do encontro em mito de fundação: "Makeda concebeu de Salomão e deu à luz um filho, cujo nome era *Menelik* (Budge, 2014, p. 44)", e é esse filho que inaugura a linhagem real etíope, "e dele vieram os reis da Etiópia, até os dias de hoje (Budge, 2014, p. 123)". Como observa López, a tradição etíope desloca a Rainha de Sabá do papel de testemunha para o de matriz dinástica do poder africano (López, 2003, p. 32-35).

Nesse contexto, o corpo feminino deixa de ser apenas instrumento de legitimação momentânea e passa a operar como princípio de continuidade histórica. A própria Arca da Aliança é transferida para a Etiópia "por meio do filho de Salomão e Makeda (Budge, 2014, p. 125)", configurando uma união sagrada de caráter político. Ainda assim, como lembra Lerner, mesmo quando a mulher figura como elo indispensável da genealogia, o controle simbólico da narrativa permanece masculino (Lerner, 2019, p. 212-214). No caso em questão, a dinastia se perpetua pelo filho, não pela soberana.

Assim, a Rainha de Sabá encarna uma forma específica de fundação: espiritual, diplomática e genealógica. Na Bíblia, ela legitima; no *Kebra Nagast*, ela funda. Em ambos os casos, o feminino surge como força de origem indispensável, mas sua soberania plena permanece limitada. É nesse ponto que Sabá se aproxima de Dido: embora seus destinos narrativos sejam distintos, continuidade dinástica de um lado, morte trágica do outro, ambas revelam a mesma lógica estrutural, segundo a qual o feminino funda, mas o poder político, simbólico e genealógico permanece sob controle masculino.

Análise Comparativa

A leitura comparativa de Dido e da Rainha de Sabá revela uma lógica parecida: o feminino aparece como princípio de origem, mediação e consagração do poder, mas não como seu espaço durável de exercício. Em ambas as narrativas, a mulher atua como força política, porém sua autoridade é gradualmente contida, deslocada ou reinscrita sob uma ordem patriarcal.

Na *Eneida*, Dido funda Cartago por meio de uma combinação de inteligência estratégica, habilidade diplomática e liderança efetiva. Ela negocia território, organiza instituições e governa com autonomia. Contudo, à medida que a narrativa se orienta para o destino romano, sua potência fundadora é absorvida pela economia épica da missão de Eneias. A paixão que a domina, construída sob o signo do excesso e da desmedida, transforma sua ação política em obstáculo ao cumprimento do fado. A soberana que ergue uma cidade é convertida em figura trágica cuja morte remove qualquer possibilidade de concorrência com o projeto imperial. Sua fundação permanece, mas sua autoridade não.

A Rainha de Sabá ocupa posição semelhante, ainda que sem a marca do trágico. Nos relatos bíblicos (1Rs 10; 2Cr 9), ela surge como governante estrangeira dotada de iniciativa, riqueza e discernimento. É ela quem empreende a viagem, formula as perguntas e avalia o rei. Por um instante, ocupa o espaço da palavra pública, domínio historicamente restrito às mulheres, como observa Beard (2018, p. 18-21). No entanto, sua intervenção culmina na confirmação da

excelência de Salomão e na exaltação do Deus que o instituiu rei. Sua fala, em vez de inaugurar uma nova ordem, reforça aquela já estabelecida.

Como argumenta Venchi (2008, p. 170-173), a inserção da mulher como sujeito epistêmico nessas narrativas não implica redistribuição efetiva de poder; ao contrário, sua competência intelectual é enquadrada de modo a reforçar a centralidade masculina. O reconhecimento de sua sabedoria funciona menos como emancipação e mais como mecanismo de integração controlada ao discurso patriarcal.

O *Kebra Nagast*, por sua vez, altera significativamente esse enquadramento. Ao nomear a rainha como *Makeda* e apresentá-la como soberana plena antes do encontro com Salomão, a tradição etíope desloca o feminino da condição de testemunha para a de origem dinástica. Da união entre *Makeda* e Salomão nasce *Menelik*, fundador da linhagem real etíope, e por meio dele a Arca da Aliança é transferida para a Etiópia. Aqui, o corpo feminino não apenas reconhece: ele transmite, gera continuidade e ancora a legitimidade política e sagrada do reino.

Ainda assim, mesmo nesse modelo aparentemente mais favorável, a centralidade feminina permanece mediada, uma vez que a participação da mulher na transmissão dinástica não altera a lógica estrutural da autoridade. Conforme demonstra Lerner (2019, p. 400), ainda que a mulher seja condição da continuidade, a definição do poder e da memória histórica permanece sob codificação masculina. A genealogia passa por ela, mas não se organiza em torno dela. A origem é feminina; a permanência, masculina.

A comparação entre ambas ganha força justamente aqui: de um lado, a fundadora de Cartago precisa desaparecer para que a narrativa imperial prossiga; de outro, a soberana inaugura uma linhagem que se perpetua por meio de um herdeiro masculino. Em ambos os casos, o feminino se mostra indispensável ao momento de origem, enquanto sua permanência no exercício do poder é narrativamente tensionada. De um lado, a fundadora de Cartago desaparece para que a narrativa imperial avance; de outro, a soberana oriental inaugura uma linhagem que se perpetua por meio de um herdeiro masculino. Então, a presença feminina é decisiva para o momento de origem, embora sua permanência no exercício do poder seja narrativamente tensionada.

Essa recorrência pode ser compreendida a partir de Vernant (1990, p. 7), que observa que, na Antiguidade Clássica, não há separação entre natural e sobrenatural, entre social e religioso, entre humano e divino: o religioso está incluído no social, assim como o social está incluído no religioso. Aplicando essa perspectiva, a atuação feminina nos mitos de fundação não é apenas política, mas também social e simbólica.

Dido e Sabá não são apenas personagens poderosas; são figuras que tornam visível o funcionamento profundo das narrativas patriarcais de origem. Seus corpos, suas palavras e suas decisões permitem o surgimento de cidades, reinos e impérios, mas essas forças precisam ser disciplinadas para que a autoridade masculina se consolide.

Se Dido representa o feminino que funda e é sacrificado, Sabá encarna o feminino que funda e é convertido em genealogia. Entre a morte e a maternidade, entre a exclusão e a transmissão, um mesmo padrão simbólico é desenhado: o feminino se mostra muitas vezes central para a origem, mas sua permanência no exercício da soberania encontra limites narrativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo partiu da hipótese de que Dido e a Rainha de Sabá, embora inscritas em tradições literárias, religiosas e políticas distintas, desempenham uma função estrutural semelhante nas narrativas de fundação aqui analisadas: ambas são figuras femininas indispensáveis à emergência ou legitimação de novas ordens políticas, mas têm sua soberania progressivamente absorvida, neutralizada ou redirecionada por discursos patriarcais. A análise comparativa do *corpus* virgiliano, bíblico e etíope confirmou essa hipótese, evidenciando que o feminino tende a operar como força de origem sem se estabilizar como centro legítimo do poder.

No caso de Dido, a *Eneida* constrói uma figura feminina dotada de plena autoridade política: ela funda Cartago, governa, legisla e acolhe estrangeiros, ocupando um espaço tipicamente reservado ao masculino no imaginário romano. No entanto, sua inserção no épico exige a neutralização dessa soberania. A transformação da rainha em amante suicida funciona como mecanismo simbólico que elimina uma autoridade feminina concorrente e reorganiza o mundo narrativo em favor da linhagem masculina. Ela não fracassa como governante; ela é tornada incompatível com a história que precisa ser contada pelo ponto de vista do herói.

A Rainha de Sabá, por sua vez, encarna uma modalidade distinta, porém estruturalmente análoga, de mediação feminina do poder. Nos textos bíblicos, ela surge como soberana, sábia e agente de deslocamento político, mas sua função narrativa central consiste em confirmar, por meio de sua palavra e de seus dons, a soberania intelectual, política e teológica de Salomão. Sua voz não funda uma ordem alternativa: ela consagra uma ordem já dada. Como demonstrado ao longo do trabalho, essa incorporação do saber feminino à legitimação do poder masculino constitui uma forma de violência simbólica.

A tradição etíope do *Kebra Nagast* reconfigura essa dinâmica ao transformar a Rainha de Sabá, - *Makeda* -, em matriz genealógica da soberania etíope. Nesse contexto, o corpo feminino deixa de ser apenas instrumento de legitimação momentânea e passa a operar como princípio de continuidade histórica, religiosa e política. Ainda assim, mesmo nesse modelo mais favorável ao feminino, a soberania plena permanece mediada pelo masculino: a dinastia se perpetua pelo filho, *Menelik*, e não pela rainha. A mulher funda, mas não governa; transmite, mas não reina.

A comparação entre as rainhas permite, assim, identificar a maneira como o corpo feminino funciona como dispositivo simbólico central nessas narrativas. Seja como corpo desejado, como em Dido, seja como corpo genealógico, como em *Makeda*, a mulher é convertida em lugar de passagem do poder: nela se inscrevem alianças, destinos, linhagens e transferências de sacralidade. O corpo feminino torna-se, assim, simultaneamente político e sagrado, mas sempre regulado por estruturas que o instrumentalizam.

Esses resultados abrem caminhos promissores para pesquisas futuras. Estudos posteriores poderiam aprofundar a análise da voz feminina em outras tradições mediterrânicas, investigando como a fala, o silêncio e a performance corporal estruturam regimes distintos de poder simbólico.

Além disso, a articulação entre corpo feminino, sacralidade e poder político oferece um campo fecundo de diálogo entre estudos literários, história das religiões e teoria feminista. As narrativas aqui analisadas mostram que a mulher não está à margem da história: ela está no centro de seus mitos de origem. O que está em disputa não é sua participação, mas o reconhecimento de sua soberania.

Ao final, Dido e a Rainha de Sabá emergem não apenas como personagens, mas como figuras-crítica: nelas se condensam as tensões entre fundação e permanência, entre mediação e autoridade, entre corpo e poder. Ao reinscrevê-las no centro da análise, este trabalho busca não apenas interpretar textos antigos, mas interrogar as formas profundas pelas quais a tradição literária do Mediterrâneo construiu e limitou a possibilidade do poder feminino.

REFERÊNCIAS

BEARD, Mary. **Mulheres & poder**: um manifesto. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Planeta, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1949.

BENJAMIN, Sista Luísa (org.). **The Kebra Nagast (The Glory of the Kings).** Tradução de E. A. Wallis Budge. Edição especial online. 2014. ISBN 9788562628528.

BUDGE, E. A. Wallis. **The Kebra Nagast**: The Queen of Sheba and Her Only Son Menyelek. London: The Medici Society, 1922.

BÍBLIA. Nova Tradução na Linguagem de Hoje (NTLH). **Bíblia *online***. YouVersion. Disponível em: https://www.bible.com/pt. Acesso em: 07 jan. 2026.

BÍBLIA. 1 Reis 10 (NTLH). ***Bíblia online***. YouVersion. Disponível em: https://www.bible.com/pt/bible/211/1KI.10.NTLH. Acesso em: 07 jan. 2026.

BÍBLIA. 2 Crônicas 9 (NTLH). ***Bíblia online***. YouVersion. Disponível em: https://www.bible.com/pt/bible/211/2CH.9.NTLH. Acesso em: 07 jan. 2026.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores. 38. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FRASER, Nancy. From redistribution to recognition? Dilemmas of justice in a "post-socialist" age. *In*: FRASER, Nancy. ***Justice interruptus***: critical reflections on the "postsocialist" condition. New York: Routledge, 1997. p. 11–40.

FRYMER-KENSKY, Tikva. ***Reading the Women of the Bible*.** New York: Schocken Books, 1992.

GILDENHARD, Ingo. ***Virgil, Aeneid, 4.1-299****: Latin Text, Study Questions, Commentary and Interpretative Essays.* Open Book Publishers, 2012.

HARDIE, Philip. ***Virgil's Aeneid****: Cosmos and Imperium*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado.** São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

LÓPEZ, Maricel Mena. A Rainha de Sabá. **Revista de Cultura Teológica**, São Paulo, v. 11, n. 42, p. 42–54, 2003. DOI: 10.19176/rct.v0i42.24950.

MANGINI, Miguel Ângelo Andriolo. A tragédia de Dido e sua função na Eneida. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, p. 54–72, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/38647. Acesso em: 7 jan. 2026.

MARQUES JÚNIOR, Milton. **Dicionário da Eneida**: Livro IV - o amor funesto de Dido e Eneias. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/17867?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 20 fev. 2026.

NETO, João Ângelo Oliva (org.). Notas e apresentação. *In*: VIRGÍLIO. Eneida. **Tradução de Carlos Alberto Nunes.** São Paulo: Editora 34, 2021.

PINHEIRO, Cristina Santos. **O percurso de Dido, rainha de Cartago, na literatura latina.** Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010. Disponível em: https://digituma.uma.pt/handle/10400.13/1768. Acesso em: 10 fev. 2026.

POMEROY, Sarah B. ***Goddesses, Whores, Wives, and Slaves****: Women in Classical Antiquity.* New York: Schocken Books, 1995.

RÓNAI, Paulo. "Virgílio e a Eneida". *In*: VIRGÍLIO. **Eneida.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1975. p. 7–25.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VENCHI, Mariane. Seduções e traições de gênero no Islã: a rainha de Sabá e o corpo feminino circuncidado. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 30, p. 161–197, jan./jun. 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/cJtddBHxXC6LxyFcMm4RrCp/?format=pdf. Acesso em: 07 jan. 2026.

VEYNE, Paul. ***Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination.*** Chicago: University of Chicago Press, 1983.

VIRGÍLIO. **Eneida.** Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2021.

– Capítulo 11 –

VISÕES DA FLORESTA: PERSPECTIVAS DA FLORESTA AMAZÔNICA EM *A SELVA* E *VIAGEM PELO BRASIL*

Visions of the Forest: Perspectives on the Amazon Rainforest in A Selva and Viagem pelo Brasil

Ana Paula de Lima Santos[1]

RESUMO

A Floresta Amazônica sempre despertou a curiosidade e a imaginação de quem a adentra e investiga. Exploradores, viajantes, pesquisadores, trabalhadores, habitantes, estudantes, todos os que com ela estabelecem algum tipo de contato ficam para sempre marcados por essa interação, seja pelo sentimento de imersão e acolhimento, seja pela sensação de afastamento da realidade com a qual estão acostumados. Obras da literatura mundial também refletem esses encontros, como as lendas fundadoras orais dos povos originários, os diários de viagem dos estudiosos da paisagem e as produções literárias clássicas e contemporâneas. Essas diversas narrativas sobre a Floresta são reflexo de diferentes visões de mundo, perspectivas distintas que compõem a construção desse que é um dos maiores biomas do planeta. Este trabalho pretende aproximar duas diferentes formas de imersão na Floresta Amazônica registradas na literatura: os relatos dos alemães Martius e Spix em *Viagem pelo Brasil* (1817-1820) e o ponto de vista do imigrante português em *A Selva* (1930). A partir da aproximação das obras selecionadas analisamos aspectos que constroem o imaginário estrangeiro diante da imensidão amazônica, ora pelo medo, ora pela admiração.

Palavras-chave: Viagem pelo Brasil. A Selva. Literatura Comparada.

1 Mestranda em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEE-DF). Currículo Lattes: https://lattes.cnpq.br/4949002948616556. E-mail: anap.santos2323@gmail.com.

ABSTRACT

The Amazon Rainforest has always sparked the curiosity and imagination of those who enter and investigate it; explorers, travelers, researchers, workers, inhabitants, students, whoever establishes any contact with it are forever marked by the interaction, whether through a sense of immersive embrace or a feeling of detachment from their familiar reality. World literature reflects these encounters through the foundational oral legends of Indigenous populations, the travel journals of landscape scholars, and both classic and contemporary literary works. These diverse narratives are reflections of different worldviews and distinct perspectives that compose the construction of one of the planet's largest biomes. This study aims to bring together two different forms of immersion in the Amazon recorded in literature: the reports of the Germans Martius and Spix in *Travels in Brazil* (1817–1820) and the viewpoint of the Portuguese immigrant in *A Selva* (1930). By comparing these selected works, we analyze the aspects that build the foreign imaginary when faced with the Amazonian vastness, oscillating between fear and admiration.

Keywords: Travels in Brasil. A Selva. Comparative Literature.

INTRODUÇÃO

A Floresta Amazônica sempre despertou a curiosidade e a imaginação de quem a adentra e investiga. Exploradores, viajantes, pesquisadores, trabalhadores, habitantes, estudantes, todos os que com ela estabelecem algum tipo de contato ficam para sempre marcados por essa interação, seja pelo sentimento de imersão e acolhimento, seja pela sensação de afastamento da realidade com a qual estão acostumados. Obras da literatura mundial também refletem esses encontros, como as lendas fundadoras orais dos povos originários, os diários de viagem dos estudiosos da paisagem e as produções literárias clássicas e contemporâneas. Essas diversas narrativas sobre a Floresta são reflexo de diferentes visões de mundo, perspectivas distintas que compõem a construção desse que é um dos maiores biomas do planeta.

Dentre as diversas produções literárias sobre a Floresta Amazônica, podemos encontrar o romance *A Selva*, de 1930, do escritor e jornalista português Ferreira de Castro, e o extenso relato de viagem *Viagem pelo* Brasil, escrito entre 1817 e 1820, do naturalista alemão Johann Baptist von Spix e do médico e botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius. Ambos os textos partem, portanto, de uma visão estrangeira diante da imensidão da mata. De um lado, em Ferreira de Castro, nos deparamos com Alberto, um jovem estudante português que se vê forçado a trabalhar em um seringal em meio à Floresta. Do outro lado,

encontramos o olhar científico e descritivo, mas bastante tendencioso, de dois pesquisadores alemães curiosos com a "exoticidade" amazônica. Este trabalho, portanto, pretende investigar como essas visões estrangeiras frente à Floresta, separadas por mais de um século, se aproximam e como a escrita descreve e constrói os sentimentos de medo e admiração pelo meio.

Após a leitura integral e aprofundada do romance de Ferreira de Castro, foram selecionados capítulos do Volume III de *Viagem pelo Brasil* que melhor se localizassem na região onde se desenvolve o romance português. A fim de entendermos a visão da Floresta Amazônica na ficção literária, selecionamos, como obra de apoio *A natureza como ficção* (2024), de Milton Hatoum e o artigo "Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora" (2005), de Amarilis Tupiassú. A partir dessa revisão literária, nossa investigação se propõe, em um primeiro momento, fazer um breve panorama de como a Floresta aparece como tema ficcionalizado e, em seguida, realizaremos uma análise comparativa entre trechos do romance de Ferreira de Castro e dos relatos da viagem de Spix e Martius pela Amazônia.

A Floresta Amazônica como literatura

A literatura sobre a Floresta surge muito antes da linguagem escrita. Ela surge nas histórias contadas oralmente pelos povos originários, os primeiros habitantes humanos das terras amazônicas. No entanto, a Floresta só começou a ser registrada na escrita pela visão do colonizador. Como pontua Amarílis Tupiassú,

> Pensar a literatura feita na Amazônia pede o exame, ainda que de raspão, [...] sobre os movimentos do colonizador. Desde o século XV, relatos e mais relatos foram lavrados pelos seus cronistas, homens de profusa palavra, e por não contemplativos missionários, homens de escrita brilhante, todos ciosos em eternizar os trâmites da dominação, o pasmo, o alumbramento, o gabo triunfalista, o horror ante a outra gente. (Tupiassú, 2005, p. 301)

Esses primeiros registros são, portanto, textos sobre a Floresta e não pertencentes a ela; não são literaturas que se assemelham às primeiras narrativas orais, mas sim escritos de jesuítas e exploradores, que se distanciam da natureza e dos povos e seres que nela já habitavam e que falam a partir de um olhar externo, estereotipado, daquele que se encontra diante de uma alteridade e não sabe o que fazer desse encontro. É nesse contexto de observação do exótico que surge o trabalho de Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius na expedição de 3 anos pelo interior do Brasil, entre 1817 e 1820. Aliás, o século XIX foi justamente marcado pela curiosidade do indianismo romântico brasileiro, com descrições exóticas de paisagens, idealizações exuberantes do "bom selvagem" indígena e crenças em uma natureza fictícia, completamente descolada da realidade. Como bem coloca Tupiassú (2005), "muito da ficção e

da poesia que se produziu a partir do século XIX, sobretudo nos estados do Pará e Amazonas [...] deixam entrever a Amazônia que restou àquelas investidas, uma Amazônia usurpada, que prossegue até hoje seu curso de degradação" (Tupiassu, 2005, p. 302). Desse modo, apesar da importância documental do trabalho dos cientistas alemães para a descrição dos biomas brasileiros, existe, na narrativa, um distanciamento que culmina, por exemplo, no sequestro de crianças indígenas levadas à Europa como elementos biológicos retirados das entranhas da Floresta.[2] A obra de Spix é Martius é, portanto, um exemplo de literatura que mistura conhecimento e poder, já que, para se dominar um território, é preciso entendê-lo em todos os seus aspectos (Hatoum, 2024, p. 13). Como pontua Milton Hatoum (2024),

> De um lado, o discurso desses novos descobridores da Amazônia tem como referência textual e espacial a própria Europa; de outro lado, a descrição, a análise e a taxionomia da natureza esbarram na complexidade de um espaço que, para os olhos do viajante, revela-se muitas vezes como um objeto de assombro, surpresa e maravilha. (Hatoum, 2024, p. 14)

Em meio a uma literatura corrompida, que falseia as visões da Amazônia, surge um movimento que tenta combater as distorções e os estereótipos. O século XX traz consigo o movimento modernista, que tenta ressignificar a figura do indígena e das paisagens brasileiras, mas que, ainda assim, em diversos momentos, cai no erro do exotismo. Nesse contexto, surge *A Selva*, de Ferreira de Castro, publicado no ano de 1930. O romance do escritor português, que tem, no título, uma previsão do protagonismo da mata, mistura ficção com fatos biográficos, uma vez que o próprio autor viveu uma experiência semelhante à vivida por Alberto, personagem principal da narrativa: ambos, escritor e protagonista ficcional, são emigrantes portugueses no Norte brasileiro e vão trabalhar no seringal Paraíso, às margens do Rio Madeira, no Amazonas. No entanto, como poderemos observar, ao compararmos a narrativa modernista com o clássico das literaturas de viagem *Viagem pelo Brasil*, ainda prevalece uma mistura de estranhamento e fascínio.

A Selva e *Viagem Pelo Brasil*: um olhar estrangeiro para a Floresta Amazônica

O romance *A Selva*, como bem pontua o escritor Milton Hatoum (2024), pode ser dividido em três momentos distintos: o caminho de Alberto até o seringal Paraíso e sua viagem pelo rio Madeira, a sua vivência no seio da Floresta Amazônica como seringueiro e, por fim, sua experiência no "barracão" principal do seringal como ajudante do seringalista Juca Tristão (Hatoum, 2024,

2 Esse fato ganhou destaque com o romance brasileiro contemporâneo *O Som do Rugido da Onça*, de Micheliny Verunschk. Veja mais sobre o fato em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/cll4zdq3n00o.

p. 21-22). Ao acompanharmos a trajetória do protagonista, podemos perceber, também, as nuances da Floresta descrita. Quando Alberto encontra-se no rio Madeira, por exemplo, ou em outros afluentes, ele se depara com a imensidão dos rios amazônicos, com suas plantas aquáticas e igapós; ao encontrar-se em mata fechada, o jovem é assombrado por uma Floresta que assume vontade própria, independente do desejo humano — uma prisão verde que o força a trabalhar em rústicas condições; e, por fim, seguindo a mudança para o "barracão", a existência de uma natureza que parece "domada" ao desejo humano.

Ao adentrarem o rio Madeira, Spix e Martius o descrevem como "o mais comprido e mais caudaloso de todos os afluentes do Amazonas" (Martius; Spix, 2017, p. 394). A viagem dos exploradores alemães pelo rio, assim com a de Alberto, é longa, pois, segundo eles, "quatro dias pelo Madeira acima pareciam quatro compridas semanas" (Martius; Spix, 2017, p. 396). Ferreira de Castro, pelo olhar de Alberto, ao citar o labirinto de águas que se une ao Madeira, o descreve como "imensurável aranha hidrográfica da Amazónia" e ressalta o sentimento de "assombro da vastidão" (Castro, 1981, p. 48).

Mais adiante, na narrativa, o caminho fluvial de Alberto é marcado pela dinamicidade das margens, que ora se aproximam e ora se afastam, revelando e escondendo a Floresta à espreita:

> O "Justo Chermont" ora enfiava pelos estreitos "paranás", tão ocultos nas margens que o barco dir-se-ia penetrar na própria floresta ora despachava para o céu os rolos do seu fumo em pleno centro do rio. E então, se os olhos se dirigiam para a frente, a saída tornava-se tão misteriosa como o fora a entrada — tudo selva, selva por toda a parte, fechando o horizonte na primeira curva do monstro líquido. As suas veias mais pequenas, que davam passagem a grandes transatlânticos e na geografia europeia figurariam como rios primordiais, só se revelavam plenamente às pupilas mestras dos "práticos" — os pilotos da assombrosa trama fluvial, que principiava em Salinas, debruçada sobre o Atlântico, e ia terminar, para a navegação brasileira, nas fronteiras do Peru ou da Bolívia, após quarenta dias de viagem. Os olhos inexperientes não encontravam referência nessas margens aparentemente sempre iguais, na vegetação que se repetia, senão na espécie, no entrançado, despersonalizando o indivíduo em prol do conjunto, único que ali se impunha. Cada curva se parecia com outra curva, cada recta com a recta antecedente: onde não existia barraca ou cidade, o espírito quedava-se, perplexo, a formular a pergunta íntima: "Já passei aqui ou é a primeira vez que passo aqui?" (Castro, 1981, p. 57-58)

Aqui a compreensão científica de Spix e Martius, que nomeia as espécies ao longo do caminho, dá lugar à incompreensão de Alberto, que encara tudo como uma grande massa uniforme. Pelo olhar do jovem português, o individual, na Floresta, dá lugar ao conjunto, não em um sentido de cooperação, mas no sentido de despersonalização. Essa percepção do espaço fluvial está ancorada

no receio de Alberto em adentrar esse território desconhecido. Durante o percurso da embarcação, Ferreira de Castro descreve a terra coberta por essa densa vegetação que se entrelaçava,

> dir-se-ia com frenesi, numa ciclópica muralha de troncos, ramos e folhas. Eram miríades de variedades, roubando-se mutuamente o carácter, confundindo-se, fraternizando em abracadabrante luxúria vegetal. Árvore que pretendera desgrenhar a cabeleira mais acima da das irmãs, fora seguida por tão copiosa multidão de lianas e parasitas, que dentro em pouco o seu desejo se tornara vaidade inútil. Quase não se vislumbravam os caules: as plantas rasteiras, os arbustos, os "tajás" e os cipós, tudo ocultavam, tudo fechavam, inexoravelmente. Os olhos não iam para lá da margem, da cortina espessa que resguardava as salas interiores, as clareiras - se, porventura, existiam. Alguns fustes mostravam as raízes contorcionadas no declive que vinha, escorrendo vasa, da crosta onde se emaranhava aquele mundo de pesadelo até a água barrenta que o "Justo Chermont" sulcava. (Castro, 1981, p. 49)

Ao alcançar o seringal Paraíso, depois desse longo trajeto pelo rio Madeira, Alberto descobre que está, na verdade, em dívida com o seringalista. Os seringueiros vivem em regime análogo ao de escravidão e precisam se sujeitar aos perigos da mata para coletar a tão preciosa borracha. Com a ajuda de Firmino, Alberto adentra a mata fechada e os territórios inundados: os igapós. Em alguns momentos da narrativa de Spix e Martius, os exploradores descrevem a área inundada como "desordenada e selvagem, devastada pelas inundações" (Martius; Spix, 2017, p. 121) ou matas "sujas e fechadas" (Martius; Spix, 2017, p. 197). A descrição dos igapós se assemelha à de Ferreira de Castro:

> Ali pertinho, meia dúzia de passos na floresta, o igapó surgia, quedo, miasmático e pavoroso. Era, primeiro, uma língua de água que se estendia por entre os troncos, deixando marcadas em alguns deles as suas maiores subidas e envolvendo a outros os galhos rasteiros, até morrer na terra empapada, onde jazia uma pequena ubá. Mais além, sob o sortilégio da luz, essa água apodrecida ora se apresentava negra, ora dum esverdeado limoso e, alargando o leito, espraiava-se pela grande mata, até se perder de vista. Viera para ali na enchente invernal, alagadora de quase toda a selva, e quando, no Verão dos trópicos, o rio descera de nível, ficara prisioneira. No seu fúnebre silêncio alimentava enxames de mosquitos, que tornavam penosa a vida do homem, e ia cozendo ramos, folhas mortas e mais resíduos da brenha. Dessa mórbida e lenta infusão lhe provinham as cores letais. E a floresta estava cortada por muitos pântanos semelhantes, largos e compridos como trechos de rios encarcerados, que o arvoredo cobria, misteriosamente.
>
> Dir-se-ia impossível ali outra vida que não fosse de monstro terciário, mas Firmino, ao embarcar na canoa, feita de velho tronco cavado ao centro, afirmara que se pescavam vários peixes saborosos naquela podridão. (Castro, 1981, p. 126-127)

Os igapós são, em ambos os textos, descritos como esse ambiente inquietante e permeado de um contraditório silêncio ensurdecedor. Em determinado momento da narrativa de Spix e Martius, as curvas labirínticas do igapó,

> são tão densamente cobertas de vegetação pendente, que frequentemente o nosso bote só a custo pôde seguir adiante; o mudo silêncio só é interrompido pelo chapinhar dos peixes, ou pelos roncos dos jacarés; o ar abafado na folhagem, que nesta atmosfera quente-úmida viceja com brilho apagado: o céu escuro carregado de nuvens, só visível a espaços por entre as copas, tudo concorre para o cenário melancólico próprio para inspirar medo inquietante. (Martius; Spix, 2017, p. 258)

O medo e o fascínio se confundem nas duas narrativas. O triunfo do vegetal sobre o animal é reflexo de uma Floresta que tem vontade própria. Ao adentrar a mata fechada, Alberto descreve que

> A selva dominava tudo. Não era o segundo reino, era o primeiro em força e categoria, tudo abandonando a um plano secundário. E o homem, simples transeunte no flanco do enigma, via-se obrigado a entregar o seu destino àquele despotismo. O animal esfrangalhava-se no império vegetal e, para ter alguma voz na solidão reinante, forçoso se lhe tornava vestir pele de fera. A árvore solitária, que borda melancolicamente campos e regatos na Europa, perdia ali a sua graça e romântica sugestão e, surgindo em brenha inquietante, impunha-se como um inimigo. Dir-se-ia que a selva tinha, como os monstros fabulosos, mil olhos ameaçadores, que espiavam de todos os lados. Nada a assemelhava às últimas florestas do velho mundo, onde o espírito busca enlevo e o corpo frescura; assustava com o seu segredo, com o seu mistério flutuante e as suas eternas sombras, que davam às pernas nervoso anseio de fuga. (Castro, 1981, p. 106)

Aqui, Alberto traz referências a uma vegetação domada, europeia, romântica, reflexo de sua própria saudade da terra-mãe. Frente à euforia vegetal da selva amazônica, a solitária árvore europeia se torna insuficiente. As "florestas do velho mundo", ligadas a um ambiente campestre e pueril são, na selva, substituídos por um ambiente de medo e mistério. Em Spix e Martius há também uma comparação constante com a Europa de origem. Em um determinado momento da narrativa, frente à cachoeira Araraquara, há o seguinte registro em *Viagem pelo Brasil*:

> Era este o ponto mais ocidental a que eu podia estender a viagem. Enquanto me oprimia com todos os terrores de uma solidão destituída de seres humanos, sentia indizível saudade da companhia de homens da cara Europa civilizada. Pensei como toda a cultura e a salvação da humanidade tinha vindo do Oriente. Dolorosamente comparei aqueles países venturosos com este ermo pavoroso; entretanto, mesmo assim me felicitava por estar aqui, levantei mais um olhar para o céu, e volvi corajosamente o espírito e o coração para o Oriente amigo. (Martius; Spix, 2017, p. 344)

Entendemos que nos dois objetos de estudo, existe um olhar saudosista em direção à terra de origem, sendo esta tão diferente daquela por eles explorada. No trecho, o explorador deixa antever a solidão que ele sentia diante daquela imensidão vegetal e traça uma comparação tendenciosa e permeada de preconceitos diante daquilo que difere de sua própria cultura. Em diversos momentos da história de Alberto, este também confronta o ambiente hostil à dita "civilidade" com a qual está acostumado:

> Era outro o meio, outra a terra e outros os seres. Nada se criara ali para o comprazer, nada lhe falava das pessoas com quem convivera, dos seus antigos costumes, das coisas que amara. Era um mundo à parte, terra embrionária, geradora de assombros e tirânica, tirânica! Nunca árvore alguma daquelas lhe dera uma sugestão de beleza, levando-lhe ao espírito as grandes volúpias íntimas. Ali não existia mesmo a árvore. Existia o emaranhado vegetal, louco, desorientado, voraz, com alma e garras de fera esfomeada. Estava de sentinela, silencioso, encapotado, a vedar-lhe todos os passos, a fechar-lhe todos os caminhos, a subjugá-lo no cativeiro. Era a grande muralha verde e era a guarda avançada dos arbustos que vinham crescer em redor da cacimba e, degolados pelo terçado de Firmino, brotavam de novo, numa teima absurda e alucinante. A selva não aceitava nenhuma clareira que lhe abrissem e só descansaria quando a fechasse novamente, transformando a barraca em tapera, dali a dez, a vinte, a cinquenta, não importava a quantos anos - mas um dia! Seria pelo esgotamento das seringueiras, seria pela intervenção dos selvagens, chacinando os desbravadores, seria por outro motivo - mas seria! A ameaça andava no ar que se respirava, na terra que se pisava, na água que se bebia, porque ali somente a selva tinha vontade e imperava despoticamente. Os homens eram títeres manejados por aquela força oculta, que eles julgavam, ilusoriamente, ter vencido com a sua actividade, o seu sacrifício e a sua ambição. (Castro, 1981, p. 158)

A selva, para Alberto, se tora cárcere, cativeiro que o subjuga. Assim como Spix e Martius, o jovem português experimenta a "impressão sombria" das "florestas intermináveis", que podam a sensação de "liberdade e bem-estar" tão presentes em campinas abertas (Matius & Spix, 2017, p. 244). O céu visto por entre as copas das árvores, se torna quase uma janela na cela escura: "Fatigados da muralha, os olhos tinham de procurar no céu um pouco de lonjura e de enlevo." (Castro, 1981, p. 119)

A ideia de civilização retorna com a terceira parte do romance. Ao deixar a mata fechada do seringal e se instalar no "barracão", Alberto se depara com o jardim: a natureza domada pelo homem: "O quarto, ao fim do corredor que partia da varanda, dava para as traseiras do barracão. Mas era um encanto, com a sua amplitude, o seu isolamento, a janela aberta sobre pequeno quintal, onde viviam um jasmineiro florido, um alto pé de alecrim e crótons de várias cores" (Castro, 1981, p. 181). A descrição do jardim é consoante com a calmaria de estar, mais uma vez, longe das brenhas da Floresta Amazônica. Por um breve

momento, assim como Spix e Martius nas clareiras e campos abertos, Alberto consegue um instante de calmaria. Mais adiante na narrativa, percebemos que este é um falso progresso e que ele, mesmo com a mudança de espaço, continua preso à hierarquia do seringal. A captura de seus companheiros seringueiros fugitivos e o incêndio do "barracão" ao final da história levam embora consigo aquela mesma paisagem de jardim domado. O sentimento de Alberto continua a refletir-se na paisagem:

> Noite de desespero, com a visão dos homens a moverem, nas trevas, os músculos doridos pelas cordas que os amarravam, na manhã seguinte, quando Alberto entrou na varanda, pareceu-lhe que tudo se encontrava sob a mesma obsessão que o afligia, que tudo falava, baixinho, da vida dos prisioneiros. O sol matinal possuía outra cor, era inédito o perfil da sapotilheira, a frescura do capim, habitual a essa hora, não dulcificava os olhos, como nos outros dias. A varanda estava solitária de lés-a-lés. Vira-a assim muitas manhãs, mas nunca a vira como agora. O seu abandono não tinha a expressão daquilo que oculta existências vivas; dir-se-ia, contudo, que nesse silêncio algo de imprecisável murmurava subtilmente, ali ou algures, longe, talvez. As coisas pareciam distender-se num espreguiçamento de seres humanos às horas matutinas e não refeitos ainda dum sonho mau. (Castro, 1981, p. 274-275)

Ao final da narrativa, a paisagem se veste de luto para comportar os derradeiros acontecimentos. O incêndio varre a estrutura do seringal, que o homem construiu no seio da Floresta, e o desfecho leva-nos a concluir a prevalência da Floresta sob o humano:

> A fogueira morria pouco a pouco: as labaredas eram, agora, pétalas duma grande e caprichosa flor, que ia murchando, vagarosamente, ao centro dos escombros. O clarão perdia terreno: já não se via o bananal, apagavam-se, ao longe, os contornos da selva, o rio fundira-se na noite e os troncos cinzentos das três palmeiras começavam a vestir-se de luto. Quando chegasse a manhã, derramando da sua inesgotável cornucópia a luz dos trópicos, haveria ali apenas um montão de cinzas, que o vento, em breve dispersaria... (Castro, 1981, p. 288)

O triunfo da natureza diante da fugaz existência humana é, por fim, o que conclui a narrativa de Ferreira de Castro. Alberto, apesar de leigo frente ao organismo vegetal, sente, ao longo de toda a história, o meio como reflexo de sua própria situação existencial. Por ser um estrangeiro forçado a habitar terras amazonenses, ele se vê diante de uma Floresta-clausura, que se modifica conforme sua situação e seu humor. Spix e Martius, por outro lado, apesar do misto de "admiração e espanto" (Martius e Spix, 2017, p. 72), estão intencionalmente embrenhados na Floresta pelo fim científico e exploratório. Apesar de conseguirem, em muitos momentos, enxergar as belezas da natureza que os circunda, esse olhar ainda passa por um viés eurocentrado.

CONCLUSÃO

A Floresta Amazônica contém um dos principais biomas terrestres e, devido à sua imensa biodiversidade, desperta o interesse e a curiosidade de intelectuais de diversas áreas. Na literatura mundial, conseguimos encontrar diferentes reflexões sobre a Floresta, seja em narrativas orais compartilhadas por povos originários, seja em literaturas de viagem ou obras literárias clássicas e contemporâneas. Em meio a essas produções, encontramos diversas tentativas de descrição do bioma, incluindo visões hiper-realistas ou até mesmo estereotipadas e permeadas de preconcepções daqueles que narram ou escrevem a Floresta.

Dentre os expoentes dessas produções sobre a Amazônia, encontramos a importante obra dos pesquisadores alemães Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil*, escrita entre os anos de 1817 e 1820, cujo Volume III percorre justamente o território amazonense. Esse relato extenso sobre a fauna, a flora e os demais habitantes do Brasil tem inegável importância na catalogação e na difusão de informações científicas sobre o território brasileiro. No entanto, a visão eurocêntrica e cientificista acaba por trazer ao relato um fundo que pode ser problematizado, uma vez que recorre a estereótipos e preconceitos. Uma outra produção a levarmos em consideração é o romance com toques autobiográficos *A Selva*, do português Ferreira de Castro, escrito mais de um século depois da obra de Spix e Martius. Em *A Selva*, nos deparamos com a história de Alberto, um jovem imigrante português em terras brasileiras que se vê forçado a trabalhar no seringal Paraíso, às margens do rio Madeira. A Floresta, para Alberto, se torna um ambiente impactante, uma prisão verde que ao mesmo tempo o fascina e o apavora.

Ao aproximarmos as duas narrativas, percebemos que existem semelhanças dos impactos causados pela Floresta nas visões dos narradores europeus. Spix e Martius, apesar de sua objetividade narrativa, deixam transparecer as incertezas frente ao estranho território. Alberto, por outro lado, despido do olhar científico, faz refletir, na própria paisagem, seus receios e angústias.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Ferreira de. **A Selva.** 33. ed. Lisboa: Editora Guimarães & C.ª Editores, 1981.

HATOUM, Milton. **A natureza como ficção**: leitura dos espaços nos romances A selva, de Ferreira de Castro, e Mad Maria, de Márcio Souza. Manaus: Editora Valer, 2024.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von; SPIX, Johann Baptist von. **Viagem pelo Brasil**: Volume III. Brasília: Senado Federal, 2017.

TUPIASSÚ, Amarílis. "Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora". **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 19, n. 53, p. 299-320, abr. 2005. FapUNIFESP (SciELO).

– Capítulo 12 –

O SILÊNCIO COMO EXÍLIO: BABEL E A PERDA DA PALAVRA EM CLARICE LISPECTOR E SVETLANA ALEKSIEVITCH

Silence as Exile: Babel and the Loss of the Word in Clarice Lispector and Svetlana Alexievich

Jaqueline Alves dos Santos[1]

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura comparada entre a obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *O fim do homem soviético*, de Svetlana Aleksievitch, a partir do silêncio enquanto forma de exílio. O mito bíblico de Babel é tomado não apenas como alegoria da fragmentação das línguas, mas como metáfora da ruptura entre palavra, experiência e comunidade. Parte-se da hipótese de que Babel, antes de representar uma punição divina, configura um projeto ousado de multiplicação da linguagem, posteriormente frustrado pela incapacidade humana de sustentar a palavra como espaço de sentido compartilhado. Nesse horizonte, o silêncio emerge não como simples ausência de fala, mas como sintoma de uma perda radical: a impossibilidade de nomear a experiência histórica, existencial e traumática. Em Clarice Lispector, o silêncio aparece como limite da linguagem e condição de uma escrita que tangencia o indizível; em Aleksievitch, como resultado histórico de uma palavra violentada pelo totalitarismo e pelo colapso das grandes narrativas ideológicas. Ao aproximar essas autoras, o artigo investiga o silêncio como forma de exílio simbólico e ontológico, situado entre a falência da palavra e a necessidade ética do testemunho.

Palavras-chave: Silêncio. Babel. Linguagem.

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade de Brasília. Graduada em Letras português, inglês e respectivas literaturas e especialista em revisão de textos pelo UniCeub. Professora de língua portuguesa na SEEDF. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6067661002456713. E-mail: jaquelineagbessa@gmail.com.

ABSTRACT

This article proposes a comparative reading of *The Hour of the Star*, by Clarice Lispector, and *Secondhand Time: The Last of the Soviets*, by Svetlana Aleksievitch, based on silence as a form of exile. The biblical myth of Babel is taken not merely as an allegory of the fragmentation of languages, but as a metaphor for the rupture between word, experience, and community. The hypothesis advanced here is that Babel, rather than representing a divine punishment, constitutes a bold project of linguistic multiplication, later frustrated by humanity's inability to sustain language as a space of shared meaning. Within this horizon, silence emerges not as a simple absence of speech, but as a symptom of a radical loss: the impossibility of naming historical, existential, and traumatic experience. In Clarice Lispector, silence appears as the limit of language and as the condition of a writing that approaches the unsayable; in Aleksievitch, it arises as the historical result of a word violated by totalitarianism and by the collapse of grand ideological narratives. By bringing these authors into dialogue, the article investigates silence as a form of symbolic and ontological exile, situated between the failure of the word and the ethical necessity of testimony.

Keywords: Silence. Babel. Language.

INTRODUÇÃO

O mito de Babel ocupa um lugar central na reflexão sobre a linguagem, a comunicação e a experiência humana. Tradicionalmente interpretado como narrativa da punição divina diante da soberba humana, Babel costuma ser lido como o momento em que a multiplicação das línguas instaura a impossibilidade da comunicação plena. No entanto, antes de sua ruína, Babel é também um projeto ousado: a tentativa humana de fundar uma língua comum capaz de sustentar a expansão do mundo, de forma a trazer unidade não apenas no falar, mas, também, diante do saber e da experiência compartilhada. Babel nasce, assim, menos como castigo e mais como ambição, a ideia de que a palavra poderia acompanhar o crescimento cultural, econômico, social do ser humano nasce e é evidenciado ao longo de vários momentos da história da humanidade.

O colapso e a ruptura desse projeto, contudo, inaugura algo mais profundo do que a simples diversidade linguística. Com a dispersão dos homens e de suas línguas, perde-se não apenas a unidade do idioma, mas o horizonte mínimo de inteligibilidade comum. A partir desse ponto, a linguagem deixa de ser transparência e converte-se em problema, trazendo, de forma abrupta, um desmoronamento nas relações sociais e culturais. É nesse sentido que Babel pode ser compreendida como mito fundador da modernidade: não

apenas como origem da multiplicidade, mas como experiência inaugural da incomunicabilidade e do silenciamento.

A literatura do século XX herda essa condição pós-Babel. Marcada por catástrofes históricas, deslocamentos existenciais e crises intrínsecas do sujeito, ela passa a operar sob a consciência aguda dos limites da linguagem. A palavra já não dá conta do real; a experiência excede o dizer; o silêncio infiltra-se no interior do discurso literário. Nesse contexto, o silêncio não se configura como ausência de linguagem, mas como resultado de seu fracasso, um resto que a palavra não consegue absorver.

É a partir dessa perspectiva que o presente artigo propõe uma leitura comparada das obras de Clarice Lispector, "*A Hora da Estrela*", e de Svetlana Aleksievitch, "*O Fim do Homem Soviético*", tomando o silêncio como forma de exílio decorrente da perda da palavra comum. Embora situadas em contextos históricos, culturais e estéticos profundamente distintos, ambas as autoras elaboram projetos literários atravessados pela consciência da insuficiência da linguagem diante do real, na impossibilidade de se registrar o indizível. Em Clarice Lispector, esse limite manifesta-se como experiência ontológica: o silêncio emerge do confronto entre a palavra e a investigação teórica do existir. Em Svetlana, o silêncio inscreve-se na história: ele é produto do colapso de uma língua ideológica cultural e do trauma coletivo que se segue à sua ruína, do colapso da bússola que indicava as vivências e a formação de ser do indivíduo, mas que se desfizeram e não há como descrever essa ruptura em palavras.

Ao aproximar essas duas escritas, não se pretende estabelecer paralelismos formais ou temáticos imediatos, mas evidenciar uma convergência mais profunda: a literatura como espaço de elaboração do silêncio após o mito de Babel. Tanto em Clarice quanto em Aleksievitch, escrever significa habitar a ruína da linguagem, reconhecer a perda da palavra comum e, ainda assim, insistir no gesto de dizer. O silêncio, longe de representar o fim da literatura, torna-se, assim, sua condição ética e estética fundamental.

Babel e o silêncio: linguagem, ruína e exílio

O mito de Babel, narrado no livro do Gênesis, constitui uma das imagens fundadoras da reflexão ocidental sobre a linguagem. Comumente interpretado como punição divina diante da prepotência humana, Babel é frequentemente reduzido à explicação mítica da multiplicidade das línguas e da consequente dificuldade de comunicação entre os homens. No entanto, tal leitura tende a obscurecer um aspecto decisivo do relato: antes de sua ruína, Babel é um projeto, uma aposta radical na potência da palavra comum como instrumento de coesão, expansão e permanência.

A torre erguida pelos homens não se sustenta apenas sobre tijolos, mas sobre uma língua compartilhada. É essa língua comum que torna possível o empreendimento coletivo, a ambição de "alcançar os céus" e de evitar a dispersão. A palavra, neste contexto, é o coração deste projeto ousado. Babel nasce, portanto, da confiança na linguagem como meio de universalização da experiência humana. O colapso do projeto não instaura apenas a diversidade linguística, mas algo mais profundo: a perda da palavra comum como espaço simbólico de pertencimento. A dispersão dos homens é, antes de tudo, dispersão da linguagem e tudo que está atrelado a ela.

Nesse sentido, Babel pode ser compreendida não apenas como mito de origem das línguas, mas como narrativa inaugural da incomunicabilidade. A partir de sua ruína, a linguagem deixa de ser fundamento estável do mundo compartilhado e passa a carregar em si a marca da fratura. O que se perde em Babel não é apenas a unidade do idioma, mas a possibilidade de uma coincidência plena entre palavra, experiência e sentido. É nesse intervalo que o silêncio se inscreve.

O silêncio, aqui, não deve ser confundido com ausência de linguagem ou com simples mutismo. Ao contrário, ele emerge como efeito da própria linguagem quando esta falha em dar conta do real. Trata-se de um silêncio produzido pela palavra, um resto que permanece quando o dizer se mostra insuficiente. Como descreve Felinto (2008, p. 57), em sua obra intitulada *Silêncio de Deus, Silêncio dos Homens: Babel e a Sobrevivência do Sagrado na Literatura Moderna*, "Entre silêncio e palavra não existe, pois, uma relação de conflito, senão de complementaridade". A literatura moderna e contemporânea herda essa condição pós-Babel, na qual falar já não significa necessariamente comunicar, e escrever implica reconhecer os limites do dizível, visto que para haver palavra, é necessário existir o silêncio.

Assim como expõe Sontag, não há que se falar em apagamento de voz sem expressar o seu oposto, o "som", que o próprio silêncio ecoa com seus diversos significados, a fim de tentar transmitir o indizível:

> O "silêncio" nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir "em cima" sem "embaixo" ou "esquerda" sem "direita", é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não apenas existe em um mundo pleno de discurso e outros sons, como ainda tem em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som. (Sontag, 2015, p. 13)

Há que se observar que, na literatura do século XX, a linguagem não é um meio transparente, mas um campo de tensão entre expressão e fracasso. A experiência moderna, marcada por guerras, genocídios, deslocamentos e colapsos ideológicos, expõe essa tensão. O real vivido excede as formas disponíveis de nomeação, e a palavra, ao tentar apreendê-lo, revela sua precariedade. O silêncio passa, então, a ocupar um lugar central não como negação da linguagem, mas

como índice de sua crise. Para corroborar essa análise, ainda em Felinto (2008, p. 74), "Talvez toda reflexão sobre a linguagem devesse iniciar-se pela tentativa de compreender o silêncio em suas múltiplas dimensões".

Nesse contexto, o silêncio pode ser compreendido como forma de exílio. Exílio da linguagem em relação ao mundo, do sujeito em relação ao sentido e do discurso em relação à experiência. Após Babel, o sujeito encontra-se condenado a habitar uma língua que já não garante pertencimento pleno nem inteligibilidade compartilhada. Falar torna-se um gesto sempre atravessado pela falha; escrever, uma tentativa de aproximação que sabe de antemão sua insuficiência.

A literatura que se escreve sob essa condição não busca restaurar a unidade perdida, mas elaborar a própria perda. Em vez de recompor a palavra comum, ela expõe sua ausência. O silêncio, assim, infiltra-se na forma literária por meio de pausas, hesitações, fragmentações e interrupções discursivas. Ele torna-se parte constitutiva do texto, não como vazio, mas como presença negativa que delimita o campo do dizível.

Compreender Babel como ruína da palavra comum permite, portanto, ler o silêncio não como fracasso da literatura, mas como sua condição ética. Escrever após Babel significa aceitar que toda linguagem é atravessada pela impossibilidade de dizer plenamente. A literatura passa a existir nesse intervalo instável entre o desejo de comunicação e a consciência de sua falência. O silêncio não encerra o discurso; ele o funda. Felinto (2008, p.75) diz: "Babel, dependendo do vetor com que seja interpretado, pode ser sinônimo de silêncio essencial (simbólica clássica) ou comemoração ruidosa da diversidade".

É a partir dessa concepção que se torna possível aproximar obras tão distintas quanto as de Clarice Lispector e Svetlana Aleksievitch. Em ambas, o silêncio emerge como marca da experiência pós-Babel, ainda que inscrito em registros diferentes. Seja como limite ontológico da linguagem diante do existir, seja como ruína histórica de uma língua ideológica, o silêncio aponta para a mesma condição fundamental: a perda da palavra comum como espaço de pertencimento e sentido. A literatura, nesse cenário, não oferece reconciliação, mas insiste em escrever a partir do exílio.

Clarice Lispector: o silêncio como exílio ontológico da palavra

Em Clarice Lispector, o silêncio não se apresenta como ausência contingente da linguagem, mas como experiência constitutiva do existir. Sua escrita parte do reconhecimento de que a palavra literária não coincide com a vida que pretende nomear. Ao contrário, quanto mais se aproxima do real, mais a linguagem revela sua precariedade. Essa tensão atravessa toda a obra clariceana, mas encontra em *A Hora da Estrela* uma formulação particularmente radical, na medida em que o romance explicita o fracasso da linguagem como

tema e como forma, como quando o narrador, Rodrigo S. M., diz: "Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases" (Lispector, 1999, p.14).

Desde suas primeiras páginas, *A Hora da Estrela* se constrói como um texto consciente de sua própria insuficiência. O narrador insiste reiteradamente na dificuldade, e mesmo na impossibilidade, de narrar a história de Macabéa. Tal dificuldade não decorre apenas de limitações técnicas ou estilísticas, mas de um impasse ontológico: a linguagem disponível não é capaz de apreender plenamente uma existência marcada pela precariedade, pela invisibilidade e pela ausência de espessura simbólica. Narrar Macabéa é confrontar-se com aquilo que escapa à palavra. Rodrigo S. M. assim relata:

> [...] limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que devia ter ficado no Sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra "designar" de modo como em língua falada diria: "desiguinar". (Lispector, 1999, p. 15)

Nesse sentido, Macabéa encarna de modo exemplar a condição de exílio linguístico. Ela fala, mas sua fala não se converte em discurso pleno; suas palavras circulam sem densidade, sem produzir reconhecimento ou sentido compartilhado. Diferentemente de personagens que silenciam por escolha ou resistência, Macabéa habita um silêncio estrutural: ela não dispõe de uma língua capaz de inscrevê-la simbolicamente no mundo. Seu exílio não é geográfico, mas ontológico, ela está fora da linguagem que confere existência social e narrativa.

A relação entre narrador e personagem explicita esse exílio. Rodrigo S. M. tenta falar por Macabéa, mas sua fala é continuamente atravessada pela consciência de que está traindo aquilo que pretende representar. O romance, assim, não se organiza como narrativa de redenção, mas como exposição do fracasso da palavra literária. Cada tentativa de dizer aproxima-se do silêncio, e cada nomeação revela sua insuficiência. Clarice escreve, portanto, a partir do ponto em que a linguagem se sabe falha.

> Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosamente a seu escondidamente amado chefe: – Me desculpe o aborrecimento. (Lispector, 1999, p.24)

Ainda neste contexto, nem mesmo em sua própria defesa, a personagem conseguia expressar coisa alguma. É nesse horizonte que Babel pode ser lida como metáfora interna da obra clariceana. Diferentemente de uma Babel histórica ou coletiva, trata-se aqui de uma Babel interior, inscrita na própria relação entre sujeito, linguagem e mundo. A multiplicidade não se dá entre línguas distintas, mas entre a experiência vivida e a palavra que tenta capturá-la. A língua existe, mas não coincide com o real; a comunicação é possível, mas não é suficiente. O silêncio emerge justamente desse descompasso, como está explícito na obra, "Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim" (Lispector, 1999, p. 24).

O silêncio clariceano, contudo, não se confunde com mutismo ou recusa da linguagem. Ao contrário, ele é produzido pelo excesso de tentativa de dizer. Quanto mais a narrativa se aproxima do núcleo da experiência, mais ela se rarefaz, se interrompe, se torna hesitante. O silêncio aparece como resto da linguagem, aquilo que permanece quando a palavra já não consegue avançar. Trata-se de um silêncio ativo, que tensiona o discurso e o obriga a reconhecer seus limites: "Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem" (Lispector, 1999, p.14).

Nesse ponto, *A Hora da Estrela* pode ser lida como um romance escrito após Babel, no sentido de que ele parte da perda da palavra comum como dado irreversível. Não há, no universo clariceano, a possibilidade de restaurar uma língua transparente ou reconciliadora. O que existe é a tentativa precária de escrever a partir da fratura. O narrador não reconstrói o sentido; ele o problematiza. A literatura não supera o silêncio; ela o incorpora: "O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta" (Lispector, 1999, p.16).

Macabéa, por sua vez, não encontra redenção na palavra. Sua morte não é acompanhada por uma revelação discursiva capaz de restituí-la simbolicamente ao mundo. Mesmo o momento final, anunciado como "a hora da estrela", permanece atravessado por ambiguidade e opacidade. A promessa de sentido não se cumpre plenamente. O silêncio persiste, não como falha narrativa, mas como verdade da experiência representada. "Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa" (Lispector, 1999, p. 86).

Dessa forma, o silêncio em Clarice Lispector configura-se como forma de exílio ontológico: o sujeito encontra-se apartado de uma linguagem capaz de coincidir com o ser. A perda da palavra comum não se dá aqui no plano histórico ou político, mas no nível mais profundo da existência. Babel, nesse contexto, não é um evento remoto, mas uma condição permanente: a constatação de que toda palavra é insuficiente diante da vida, como fica explícito na fala do narrador:

"Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro: - Quanto ao futuro" (Lispector, 1999, p.85).

A escrita clariceana, ao assumir essa insuficiência, não abdica da literatura, mas redefine seu gesto. Escrever passa a significar permanecer no limite, habitar o intervalo entre o dizível e o indizível, entre a palavra e o silêncio, entre a vida e a morte, entre ser visto e apenas existir despercebidamente. A literatura não oferece reconciliação, mas testemunha a fratura. Em *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector transforma o silêncio em matéria literária e faz do exílio da linguagem não um obstáculo, mas o próprio lugar da escrita.

Svetlana Aleksievitch: o silêncio como exílio histórico

Em *O fim do homem soviético*, Svetlana Aleksievitch constrói uma obra atravessada pela experiência do colapso. Não se trata apenas do fim de um regime político, mas da dissolução de um mundo simbólico sustentado por uma língua comum, capaz de organizar a experiência coletiva, a memória e o horizonte de futuro. O silêncio que atravessa os testemunhos recolhidos pela autora emerge, assim, como efeito direto da ruína dessa linguagem compartilhada. Linguagem composta de vários discursos, individualizados, mas que trazem, em forma de pausas, uma característica comum do "silêncio" presente daquilo que não se consegue reproduzir em palavras. Em notas de uma cúmplice, Svetlana evidencia:

> Procuro uma linguagem. O homem tem muitas linguagens: a linguagem que usa com os filhos, e mais uma, a do amor…Há ainda a linguagem a que recorremos quando falamos conosco mesmos, quando travamos diálogos interiores. Na rua, no trabalho, nas viagens – por todo o lado se ouve qualquer coisa diferente, mudam não apenas as palavras, mas qualquer coisa mais. (Aleksievitch, 2015, p.11).

Aleksievitch acrescenta, ainda, "Temos a nossa linguagem… A linguagem do sofrimento…" (2015, p.39). E durante décadas, a experiência soviética foi mediada por um discurso ideológico totalizante, no qual palavras como "povo", "heroísmo", "sacrifício" e "futuro" operavam como eixos estruturantes do sentido. Essa língua não apenas nomeava o mundo, mas oferecia uma gramática moral e existencial. Em *O fim do homem soviético*, essa língua aparece como vestígio: as vozes falam a partir de suas ruínas, oscilando entre a repetição de fórmulas esvaziadas e a tentativa hesitante de encontrar novas palavras para experiências que já não se deixam organizar.

> Cada qual se considerava vítima, mas não participante. Um dizia: «Eu também estive preso.» O segundo dizia: «Eu combati.» E um terceiro: «Levantei a minha cidade das ruínas, acartava tijolos dia e noite.» Isto era completamente inesperado: todos bêbedos de liberdade, mas não preparados para a liberdade. E onde estava ela, a liberdade? Só na cozinha, onde por hábito continuavam a criticar o poder. (Aleksievitch, 2015, p.9)

Os testemunhos expressos na obra de Svetlana, tão dicotômicos, construídos a partir da polifonia de diversas narrativas, evidenciam a pluralidade da visão de cada indivíduo sobre as catástrofes vividas por meio da queda do sistema ideológico socialista e o que essa catástrofe realmente representou para cada depoente. Para uns, completa ruína e ruptura, para outros (os mais jovens), uma nova fase cheia de possibilidades. As vozes nas narrativas são preservadas pela postura da autora, preservando o que foi de fato expresso pelas testemunhas, evidenciando o tom memorialista da obra. O pedido de Vassíli Petróvitch N. deixa clara essa característica: "Meu último desejo: escreva a verdade. Mas a minha verdade... não a sua. Para que a minha voz fique..." (Aleksiévitch, 2015, p. 200).

Por meio dos diversos relatos, o silêncio que emerge não corresponde à ausência de fala, mas à consciência da insuficiência da linguagem herdada. Muitos dos depoimentos são atravessados por pausas, interrupções e retornos circulares, como se a palavra avançasse apenas para reconhecer seu próprio limite. Trata-se de um silêncio produzido pela história: a experiência vivida excede as formas discursivas disponíveis, e o sujeito encontra-se exilado da língua que antes lhe oferecia pertencimento.

Essa evidência fica clara na fala de Elena Iurievna S., que foi terceira secretária do Partido Comunista e vivenciou diversos casos e relatos, processos de vítimas da ideologia partidária. Discurso cheio de pausas silenciadas pelo indizível, pela falta de compreensão, inclusive, das experiências vividas por ela, por seus familiares, bem como pelos casos que ela presenciou ao longo de sua dedicação àquilo que ela acreditava com veemência, mas que hoje traduz-se em hiatos de suas próprias crenças e verdades.

Nesse sentido, *O fim do homem soviético* pode ser lido como narrativa do pós-Babel histórico. Diferentemente do mito bíblico, em que a dispersão se dá pela multiplicação das línguas, aqui a ruptura ocorre no interior de uma mesma língua, que já não sustenta um sentido comum. A língua permanece formalmente idêntica, mas perde sua força simbólica. As palavras sobrevivem, mas já não significam do mesmo modo. Babel, portanto, não se manifesta como diversidade linguística, mas como falência semântica.

Esse processo produz uma forma específica de exílio: o exílio histórico da linguagem. Os sujeitos que falam em Aleksievitch encontram-se deslocados não apenas de um sistema político, mas de um vocabulário capaz de nomear suas próprias vidas. Falar após o colapso soviético implica falar sem garantias, sem horizonte comum, sem promessa, uma tentativa de traduzir o passado, mas explicita um vazio de futuro. O silêncio surge como espaço de suspensão, como intervalo entre a língua que morreu e a língua que ainda não nasceu.

A opção estética de Aleksievitch intensifica essa experiência. Ao abdicar de uma narração centralizadora, a autora organiza o livro como uma constelação de vozes singulares, diversos personagens-narradores que testemunham sua própria história e perspectiva, sem síntese ou fechamento, mesmo trazendo pontos de vista opostos, visto que, como na literatura memorialista, essa abordagem enriquece ainda mais a obra. A fragmentação formal do texto reflete a fragmentação da linguagem histórica. Não há esforço de recompor um discurso totalizante; ao contrário, o texto preserva as fissuras, os hiatos e os silêncios que atravessam os relatos.

Esse gesto confere ao silêncio uma dimensão ética. Forçar a construção de uma nova língua comum significaria impor um sentido onde ele já não existe. Aleksievitch recusa essa violência simbólica. Sua escrita acolhe o silêncio como parte constitutiva do testemunho, reconhecendo que certas experiências, o colapso de um mundo, a perda de um horizonte coletivo, não se deixam plenamente traduzir em palavras, mas são perfeitamente traduzidos no não dito, naquilo que foi experienciado.

Assim, o silêncio em *O fim do homem soviético* não representa o fim da narrativa, mas sua condição. A literatura surge como espaço de escuta daquilo que permanece irredutível ao discurso. Escrever após o colapso ideológico significa aceitar que a palavra não reconstrói o mundo perdido, mas registra sua ruína. A perda da palavra comum, longe de ser superada, torna-se o próprio objeto da escrita. E com essa intenção, de ser simplesmente ouvinte, é que Aleksievitch demonstra a tentativa de reproduzir o silêncio, aquilo que sobressalta ao texto e, assim, "adivinhar alguma coisa", contar aquilo que a voz não consegue traduzir:

> Interrogo não acerca do socialismo, mas acerca do amor, do ciúme, da infância, da velhice. Sobre a música, as danças, os penteados. Sobre os mil pormenores da vida que desaparecia. Este é o único meio de dirigir a catástrofe para o quadro do habitual e tentar contar alguma coisa. Adivinhar alguma coisa. (Aleksievitch, 2015, p.9)

Lida à luz de Babel, a obra de Aleksievitch evidencia que a modernidade tardia não vive apenas a multiplicação das línguas, mas a experiência mais radical da incomunicabilidade: aquela em que se fala a mesma língua sem compartilhar o mesmo sentido. O silêncio, nesse contexto, configura-se como forma de exílio histórico, no qual o sujeito habita uma linguagem que já não lhe pertence plenamente. A literatura, ao tornar esse exílio audível, não oferece reconciliação, mas preserva a memória da perda.

Entre Babel e o silêncio: convergências e tensões entre Clarice Lispector e Svetlana Aleksievitch

Se Babel marca a ruptura da linguagem enquanto promessa de totalidade, tanto Clarice Lispector quanto Svetlana Aleksievitch escrevem a partir desse mundo já fraturado. No entanto, as direções de suas escritas não são coincidentes: convergem na consciência da perda da palavra, mas divergem quanto ao modo de habitar essa perda.

Em Clarice, o silêncio nasce de uma crise ontológica da linguagem. A palavra é insuficiente diante do real; a experiência excede o signo. A escrita clariceana insiste em tocar aquilo que escapa, aproximando-se do indizível como quem se aproxima de um núcleo anterior à linguagem. O silêncio e os hiatos na narrativa tornam-se mais significativos do que aquilo que é expresso em palavras. O silêncio, aqui, é condição de possibilidade da escrita: ele sustenta a tensão que impede a palavra de se cristalizar em conceito. Não se trata de ausência de sentido, mas de um excesso que a linguagem não consegue conter.

Já em *O fim do homem soviético*, de Svetlana Aleksievitch, o silêncio é histórico. Ele surge como consequência da instrumentalização ideológica da palavra e do colapso das grandes narrativas soviéticas. Se em Clarice o sujeito se descobre exilado da linguagem por uma experiência metafísica de inadequação, em Aleksievitch o exílio é político e coletivo: os sujeitos estão separados de uma língua que foi confiscada pelo poder. A palavra perdeu sua credibilidade, sua densidade ética, histórica e cultural.

Essa distinção, contudo, não impede um ponto de encontro decisivo: em ambas, a escrita se constrói como escuta. Clarice escuta o interior da consciência, suas hesitações, suas pausas, suas falhas. Aleksievitch escuta o outro, acolhendo vozes fragmentadas, interrompidas, por vezes incapazes de concluir o próprio testemunho, vozes que denunciam a perda da identidade diante de uma ideologia partida, insuficiente e incapaz de traduzir aquilo que só o silêncio consegue expressar. Em ambas, o silêncio não é apagado, é incorporado à tessitura do texto.

Outra convergência significativa reside na recusa da linguagem totalizante. Babel, como projeto de unidade absoluta, fracassa. A literatura dessas autoras, ao contrário, assume a fragmentação como condição. Clarice escreve em fragmentos de consciência; Aleksievitch organiza um coro polifônico que nunca se resolve em síntese. A multiplicidade, aqui, não é celebração da diversidade harmoniosa, mas sinal da impossibilidade de uma narrativa única.

Contudo, permanece uma tensão fundamental. Em Clarice, o silêncio aponta para uma dimensão quase mística da experiência, um "antes" ou "além" da palavra. Em Aleksievitch, ele é cicatriz histórica, trauma que insiste. O silêncio clariceano abre para o indizível como um espaço de revelação; o de Aleksievitch denuncia a violência que interditou a fala.

Essa tensão é produtiva: ela impede que o conceito de silêncio seja reduzido à categoria abstrata. O silêncio não é unificado. Ele pode ser excesso de sentido ou devastação da linguagem; pode ser escolha estética ou consequência histórica; pode ser interioridade radical ou ruína coletiva.

Assim, entre Babel e o silêncio, Clarice Lispector e Svetlana Aleksievitch revelam dois modos de escrever após a perda da palavra: um que se volta para o abismo interior da linguagem, outro que recolhe os estilhaços da palavra pública destruída. Ambas, porém, transformam o exílio da linguagem em gesto literário e personificam o indizível como personagem essencial em ambas as narrativas. Sem a descrição implícita do silêncio, as narrativas perderiam o real sentido emocional evidenciado ao longo das tramas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu da hipótese de que o mito de Babel, longe de representar apenas a multiplicação das línguas, configura uma ruptura mais profunda: a perda da transparência entre palavra e mundo. Babel não inaugura apenas a diversidade linguística, mas o exílio simbólico do sujeito em relação à linguagem.

À luz dessa hipótese, a leitura comparada de Clarice Lispector e Svetlana Aleksievitch permitiu identificar duas formas distintas de silêncio que emergem da crise da palavra. Em Clarice, o silêncio é existencial: nasce da consciência de que a linguagem jamais alcança plenamente o real. Em Aleksievitch, ele é histórico: resulta da manipulação ideológica da palavra e da falência de um projeto político totalizante.

Apesar dessas diferenças, ambas as autoras revelam que o silêncio não é mero vazio, mas espaço de densidade ética e literária. Ele pode ser resistência à banalização do discurso, recusa da mentira ou reconhecimento do indizível. Em um mundo pós-babélico, onde a palavra já não é garantia de sentido compartilhado, a literatura assume a tarefa paradoxal de escrever a partir da perda.

O silêncio, portanto, não é fim da linguagem, mas sua borda. É nesse limite que a literatura contemporânea encontra sua potência: não restaurar a unidade perdida, mas expor a fratura; não reconstruir a torre, mas testemunhar sua queda.

Se Babel fracassou enquanto projeto de totalidade, talvez a literatura sobreviva justamente porque aceita a fragmentação. Entre ruínas e pausas, entre hesitações e vozes interrompidas, Clarice e Svetlana mostram que escrever é, ainda, uma forma de permanecer, mesmo no exílio da palavra.

REFERÊNCIAS

ALEKSIEVITCH, Svetlana. **O fim do homem soviético.** Lisboa: Porto Editora, 2015. Disponível em: https://elivros.info/livro/baixar-livro-o-fim-do-homem-sovietico-svetlana-aleksievitch-em-epub-pdf-mobi-ou-ler-online. Acesso em: 10 jan. 2026.

FELINTO, Erick. **Silêncio de Deus, silêncio dos homens**: Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna. Porto Alegre: Sulina, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

SONTAG, Susan. "A estética do silêncio". *In*: **A vontade radical**: estilos (1966, 1967, 1968, 1969). Tradução de João Roberto Martino Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/80223.pdf?srsltid=AfmBOoqgmjdiVfYrxzik4BYc9FE6eyUNZcSFizDKY9HhXFa_bJNlukTj Acesso em: 26 jan. 2026.

– Capítulo 13 –

O FUTURO CERTO DE UM PASSADO CONHECIDO: A EXPERIÊNCIA DO TEMPO QUALITATIVO E RECEPÇÃO LITERÁRIA NA PENÍNSULA IBÉRICA SEISCENTISTA

The Certain Future of a Familiar Past: The Experience of Qualitative Time and Literary Reception in the Seventeenth-Century Iberian Peninsula

Luís Antônio dos Santos Caetano[1]

RESUMO

A forma como concebemos e experienciamos o tempo atualmente é, em grande parte, distinta da forma como o ser humano vivenciou esse conceito ao longo de sua história. Nossas concepções temporais, como a evolução da história e a noção de passado imutável perante um futuro desconhecido, advém diretamente das ideias iluministas do século XVIII. Outros povos em outros períodos da história experienciaram o tempo, sobretudo, como um conceito cíclico e relativamente previsível. Essas noções, de certo modo, também moldaram a forma de narrar e ficcionalizar, influenciando assim não só a cosmopercepção, mas também a literatura de cada sociedade, e, por consequência, a recepção literária. Desse modo, podemos relacionar a experiência do tempo e a literatura de cada período e sociedade desde seus próprios códigos e modos de representar a chamada realidade. Em nosso caso, no entanto, nos restringimos às práticas letradas luso-brasileiras seiscentistas, as quais foram concebidas a partir de preceitos retórico-teológico-políticos que surgiram, principalmente, de uma releitura aristotélica do "real" unida às concepções cristãs próprias da Contrarreforma. Esse artigo, portanto, visa compreender distintas noções do tempo para poder analisar sua importância nas produções literárias citadas e

1 Licenciado em Letras - Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Brasília (IFB), atualmente mestrando em Literatura pela Universidade de Brasília (Póslit/UnB), com pesquisa na área da Retórica Literária. Lattes: https://lattes.cnpq.br/3024352497548895. E-mail: luis.neopets@gmail.com.

relacionar, por fim, a experiência do tempo a essas práticas letradas, valendo-se, para esse intuito, sobretudo da leitura de alguns trechos da obra *História do Futuro*, de Antônio Vieira. Para tanto, tomamos por alicerce a retórica literária, a fim de melhor compreender os textos dentro da tradição mais ampla à qual pertenciam, baseando-nos, majoritariamente, nas premissas de Alcir Pécora e João Adolfo Hansen, para tentar vislumbrar a *forma mentis* seiscentista. Nos alicerçamos também no primoroso trabalho de Whitrow, *O que é o tempo?*, para acompanharmos o desenvolvimento da percepção e concepção de tempo entre os hebreus e os primeiros cristãos. Com essas e outras obras, que aparecem de forma mais pontual ao longo do artigo, foi possível perceber a centralidade da experiência do tempo na *forma mentis* seiscentista enquanto expressão do Divino, e que, assim sendo, poderia ser interpretada e também profetizada.

Palavras-chave: Retórica literária. Experiência do tempo. Representações luso-brasileiras.

ABSTRACT

The way we conceive and experience time today is largely different from how humans have experienced this concept throughout history. Our conceptions of time, such as the evolution of history and the notion of an unchangeable past in the face of an unknown future, stem directly from the Enlightenment ideas of the 18th century. Other peoples, in other periods of history, experienced time primarily as a cyclical and relatively predictable concept. These notions, in a way, also shaped the way of narrating and fictionalising, thus influencing not only the cosmoperception, but also the literature of each society, and, consequently, literary reception. In this way, we can relate the experience of time and the literary practices of each period and society based on their own codes and ways of representing so-called reality. In our case, however, we restrict ourselves to 17th-century Luso-Brazilian literary practices, which were conceived from rhetorical-theological-political precepts that arose from an Aristotelian reinterpretation of reality combined with Christian conceptions, typical of the Counter-Reformation. This article, therefore, aims to understand the different notions of time in order to analyse their importance in the literary works cited and, finally, to relate the experience of time to these literary practices, using, for this purpose, mainly the analysis of some excerpts from Antônio Vieira's work *História do Futuro*. To this end, we took literary rhetoric as our foundation in order to better understand the texts from the broader tradition to which they belonged, drawing primarily on the premises of Alcir Pécora and João Adolfo Hansen to try to glimpse the seventeenth-century *forma mentis*. We also drew on Whitrow's exquisite work, *What is Time?*, to follow the development of the

perception and conception of time among the Hebrews and early Christians. With these and other works, which appear more sporadically throughout the article, it was possible to perceive the centrality of the experience of time in the seventeenth-century mindset as a divine expression, and that, as such, it could be interpreted and also prophesied.

Keywords: Literary rhetoric. Experience of time. Luso-Brazilian representations.

INTRODUÇÃO

Numa sociedade em que o indivíduo, descolado do ambiente e desencantado do mundo, tem primazia em relação à figura do sujeito, e que sua capacidade de *ser* está diretamente relacionada à sua capacidade de *produzir* e *consumir*, não há sentido algum em contemplar ativamente o tempo. Esse, dessa forma, passa a servir apenas como um termo na razão da produtividade de um indivíduo. Surge a máxima de que o tempo é dinheiro. E dessa afirmação brotam certas possibilidades semânticas relacionadas ao termo, tais como "perder tempo" ou de que algo "não dá futuro", por exemplo. Vemos que o tempo, nessa concepção, se manifesta como uma entidade autônoma que segue sempre em uma mesma direção. O indivíduo, nessa noção temporal, deve estar alinhado, portanto, à sua correnteza ininterrupta para "ser alguém".

Percebemos, no entanto, que nem sempre foi assim. Pouco antes da Revolução Industrial, a humanidade comumente pautava o tempo não só conforme as estações, mas também de acordo com a ciclicidade dos eventos naturais. A maior parte das sociedades que criaram calendários, nos explica Whitrow em seu livro *O que é o Tempo?*, chegaram a uma divisão regular do tempo a partir da observação de certos fenômenos relativamente regulares: a precisão astronômica com os babilônios, as cheias do Nilo entre os egípcios ou as temporadas chuvosas entre os maias, por exemplo. Talvez, entre os seres humanos primitivos, a sensação de ciclicidade do tempo fosse muito mais óbvia que a noção de um tempo que se sedimenta e não mais se move (Whitrow, 2005).

Visto isso, podemos imaginar também que a percepção do tempo possa, de certa maneira, influenciar a forma ou o objeto da narração. Para isso, podemos recorrer à *Poética* aristotélica, a fim de precisar uma das várias funções do texto literário. O Estagirita diferencia as funções do historiador e do poeta segundo o objeto de suas produções, assim, àquele cabe falar *o que houve*, enquanto a este cabe *o que poderia ter sido* (Aristóteles, 1994). A narração, dessa forma, pode ser vista como uma possibilidade de inventar um passado, ou ainda de tentar vislumbrar um futuro nascido desse pretérito imaginado. Ainda na *Poética*, Aristóteles, ao falar sobre o enredo, traça os conceitos das partes quantitativas das tragédias,

de onde podemos tirar que o início é a parte completa que não sucede a nada, o meio a parte incompleta e dependente de seu antecessor e sucessor, e o fim a parte íntegra que não antecede a nada (Aristóteles, 1994). Na obra, essas partes são chamadas, respectivamente, de prólogo, episódio e êxodo. Os termos aqui se referem tão somente ao enredo das peças, mas é particularmente interessante, na *Poética*, que a noção de tempo do enredo, trazida pelo Estagirita, se relaciona muito bem com a função do poeta. Assim teríamos que esse deve imaginar a partir de um ponto sem *antes* algo que *poderia ter sido*, e que deve se desenvolver até um ponto onde *não há depois*.

Dessa maneira, podemos perceber uma relação não só de uma experiência do tempo, entre outras possíveis, e o ato de narrar, mas também entre o ato de narrar e a própria construção da chamada realidade. Aqui, no entanto, não nos importa tanto a forma como os elementos textuais dependem de um posicionamento específico necessário do narrador perante uma linha temporal, mas sim das possibilidades que uma noção mais ampla acerca do tempo e seu funcionamento influenciam na produção literária, principalmente em relação às formas possíveis de interpretar o mundo sobre o qual se escreve. Nesse sentido, podemos imaginar que formas distintas de perceber o movimento do tempo, ou mesmo sua origem, podem, em certos casos, atuar sobre os temas e a recepção literária, como veremos no caso das práticas letradas luso-brasileiras seiscentistas.

Durante os séculos XVI a XVIII, sobretudo nos reinos ibéricos e estados italianos, a vida cortesã se baseava nas práticas de representação, e essas eram católicas e retoricamente construídas (Hansen, 2019). Nesse período, a própria noção de realidade não se assemelha à nossa como conhecemos hoje, o verossímil estava acima de qualquer tentativa de categorização do real enquanto "verdadeiro" ou "histórico" (Pécora, 2018). Assim, os textos do período não se reduzem ao chamado contexto histórico, muito menos a um suposto "espírito do tempo", como postulam as interpretações românticas da história da arte ou da literatura. Igualmente, nesse sentido devemos observar as práticas letradas luso-brasileiras dos séculos XVI a XVIII, sobretudo em relação à experiência do tempo, já que vimos que a própria categoria "realidade" é mais um anacronismo contemporâneo que comumente julgamos caber em textos retoricamente concebidos.

Quando lemos, por exemplo, atualmente, algum texto escrito no Brasil, ainda nos primeiros séculos, enquanto colônia da Coroa Portuguesa, facilmente tendemos a interpretações que beiram o absurdo para o período, tão díspares nossas próprias concepções acerca do mundo e da noção de verdade em relação às representações católicas pautadas no verossímil. Em suma, todas as práticas letradas luso-brasileiras que vão do século XVI, início da colonização, até a metade do XVIII, com a expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal, ao fim do período joanino, são regidas por normas e preceptivas relativamente

rígidas em comparação com as produções literárias contemporâneas. Elas se baseiam sobretudo no pensamento católico pós-tridentino, na retórica clássica e na "política católica" dos Reinos Ibéricos e Estados Italianos (Hansen, 2019). Tomemos como exemplo, para nosso estudo, o "Imperador da língua portuguesa", como alcunhado por Fernando Pessoa.

No ano de 1718, em Lisboa, é publicada de forma póstuma a primeira edição de *História do Futuro*, obra do jesuíta Antônio Vieira, escrita na prisão do Santo Ofício, em 1664 (Cordiviola, 1996). O livro, de tom marcadamente profético, parece disruptivo aos olhos modernos: o argumento que alicerça a profecia do *Quinto Império* são, além do "direito divino" de Portugal enquanto força civilizadora, os sinais da história pregressa que anunciam "claramente" o magnânimo destino português. O intuito do livro, denunciado explicitamente no frontispício da *editio princeps*, é justificar, ou mesmo provar, as profecias feitas pelo sapateiro sebastianista Bandarra: com base em eventos históricos, Vieira justifica que o Rei Encoberto ressuscitaria e se tornaria vanguarda do cristianismo, convertendo todos os povos do mundo, e anunciando finalmente a vinda de Cristo em majestade (Vieira, 1778).

Ainda que a obra aparente ter muito mais em comum com os livros de Daniel e Ezequiel que com as obras coetâneas, após um olhar mais atento ao desenvolvimento de certas características próprias do pensamento moderno, é possível perceber o quão bem posicionado está este livro em seu próprio tempo. Na verdade, ao levarmos em consideração a cosmopercepção da qual participaram os autores seiscentistas, vemos que mais próximas estão as práticas letradas luso-brasileiras seiscentistas da Antiguidade Clássica que de nós, falantes atuais do mesmo idioma. Isso se deve sobretudo pela grande cisão ocorrida com o passado a partir da Ilustração, ainda que possamos perceber certos casos isolados antes disso.

As práticas letradas deste período participam de uma tradição literária mais ampla, o chamado "Império retórico", como felizmente nomeou Barthes (2001). Desde Cícero, Quintiliano e Horácio, a retórica deixa de protagonizar somente nos fóruns para servir mais abrangentemente às várias artes da palavra. Da arte de julgar os meios mais adequados para a persuasão em cada caso, a retórica passa a ser a arte do bem escrever e do bom falar, e, especificamente, após Quintiliano, a arte de dedicar a própria vida à palavra (Gutiérrez, 2014). Dessa forma, a retórica e a literatura tornam-se um amálgama, que perdura pelo menos até a metade do século XVIII. Isso se deve, também, em grande medida à persistência da língua latina no ocidente desde o período republicano romano até o século XIX, e, posteriormente, o concílio Vaticano II na década de 1960, quando o latim deixa de ser a língua obrigatória em todas as liturgias católicas ao redor do mundo.

Por meio do cultivo da "romanidade", toda a carga literária no ocidente da Europa, mas sobretudo nas regiões mediterrâneas, foi constantemente reproduzida, lida, atualizada e imitada (Curtius, 2013). Somando-se a isso a constante atualização e disseminação da retórica literária, principalmente após sua cristianização com os pais da igreja (Gutiérrez, 2014), pode-se então vislumbrar mais facilmente o firme elo que forma a tradição retórica europeia. A partir disso já é possível visualizar a senda por meio da qual esse estudo tenta interpretar a relação entre tempo, recepção literária e práticas letradas seiscentistas. Essas veredas, nomeadamente, se dão por meio de, inicialmente, uma análise da percepção temporal e expectativa do futuro presente entre os hebreus, povo escritor dos livros veterotestamentários que nos são aqui de grande valia. Posteriormente, a compreensão da mudança de paradigma explicitada no Novo Testamento a partir de Paulo, como forma de compreender as possíveis mudanças na experiência do tempo para os primeiros cristãos: nosso elo para chegar às práticas letradas luso-brasileiras seiscentistas.

A partir desse ponto, visamos correlacionar mais explicitamente a filosofia da Segunda Escolástica e a doutrina política católica pós-tridentina às práticas de representação presentes nas letras luso-brasileiras do século XVII, focando mais restritamente na visão oferecida por Antônio Vieira em sua *História do Futuro*. Desse modo, conseguimos, por fim, perceber que essas formas de pensamento e representação estão profundamente envolvidas com a experiência do tempo, sobretudo na compreensão e interpretação do passado para uma expectativa do futuro, que se desenvolveram desde a apocalíptica judaica até o messianismo sebastianista no Reino de Portugal.

A experiência do tempo

Atualmente, quando pensamos em clichês, logo vem à mente algo exaustivamente repetido: filmes de romance, comédias hollywoodianas que quando justapostas parecem diferir tão somente no elenco, pinturas com traços grosseiros e cores extremamente vibrantes, rosas no dia dos namorados e propagandas que exaurem o máximo que podem de um mesmo trocadilho. O termo surge das gráficas de jornal do século XIX: uma mesma chapa de metal gravada com imagens que seriam repetidas exaustivamente ao longo de edições consecutivas sobre um mesmo tema, tal como nos mostra Jorge Amado no início de *Capitães da areia*. Sinônimo de clichê, em nossos tempos, é o termo lugar-comum, um argumento, cenário, pensamento ou enredo repisado, arremedado, refeito, imitado e simulado até se tornar símbolo da falta de repertório lógico e cultural.

Diferentemente de nossos tempos, esse termo faz parte do vocabulário próprio da retórica clássica, pelo menos desde Aristóteles, ainda que possa ser percebido em já em Górgias. É uma tradução do termo latino *locus*, que por sua vez advém do termo grego *tópos*, ambos com sentido de localidade física, empregados posteriormente como um dos termos centrais na *inventio* retórica, o achamento de argumentos ou provas retóricas. Diz-se que surgiu com um dos grandes nove poetas mélicos helênicos, Simônides, que, após sobreviver a um desastre, consegue identificar os corpos dos finados convivas por meio de uma recriação mental do ambiente físico no qual estavam dispostos (Hansen, 2019). *Tópos* e memória são enlaçados nesse trágico desastre. Em Quintiliano, e posteriormente na *Ratio Studiorum* dos jesuítas, o uso dos *tópoi*, com vistas ao auxílio da memória é recomendado na educação dos oradores, mas é já desde o início da retórica aristotélica que os lugares-comuns se tornam a principal sede de onde devem advir os argumentos usados no discurso (Hansen, 2019).

Além disso, os *loci* possuem uma estreita relação com os *endoxa*, as boas opiniões, o senso entre os sábios, o conhecimento dos antigos. Os lugares-comuns são a base de onde são construídos os procedimentos argumentativos, como vimos, mas eles próprios são construídos também com base em coisas preexistentes e tidas como autoridade intelectual e moral na sociedade: na Hélade, os sábios antigos e os poetas canônicos, na cristandade, a Bíblia (Hansen, 2019). Ao longo do processo de cristianização da retórica, que passa desde sua negação até sua posterior conversão e total aceitação, por volta dos séculos IV e V, com os pais da Igreja, os exemplos pagãos foram constantemente utilizados, seja como objeto digno de repulsa e sinônimo do mal, seja como exemplo da presença misericordiosa de Deus mesmo entre os gentios, na doutrina da origem do intelecto (Gutiérrez, 2014). No entanto, paulatinamente, o cânone bíblico começa a se apresentar como um espelho de onde podem ser tiradas não só lições de ética, moral e civilidade, mas também a justificação para a retórica enquanto arte cristã (Curtius, 2013; Hansen, 2019).

Nesse sentido, podemos perceber a centralidade da recepção bíblica enquanto cânone literário ocidental e fonte de manutenção e atualização de lugares, figuras, metáforas e alegorias para a literatura retórica que se desenvolveu sobretudo nas áreas latinas da Europa. O desenvolvimento dessa recepção literária é visto desde Agostinho de Hipona, nas *Confissões* e n'*A Doutrina Cristã*, até seu ápice medieval com Dante, na *Divina Comédia* e em *De vulgari eloquentia*. Essa transmissão se deve em sua maior parte não só pela fé católica, mas principalmente pela língua e literatura latina, como vemos nos exemplos acima, que foram responsáveis por influenciar uma área extensa e diversa, possibilitando diversas trocas e desenvolvimentos culturais que foram de importância ímpar para continuidade da retórica literária (Curtius, 2013).

Assim sendo, percebemos que quaisquer análises literárias de práticas discursivas e letradas originadas em sociedades cristãs permeadas pela retórica clássica passam, em maior ou menor parte, pela influência literária do cânone bíblico. Conosco também isso será verossímil. Desse modo, nossa análise para compreender a experiência do tempo, isto é, a compreensão da importância da percepção e concepção de tempo, sobretudo em seus aspectos relativos à interpretação do passado e expectativa do futuro, em seus diversos aspectos, necessita, como nos ensina o Estagirita, que comecemos pelas coisas primeiras. Assim, nossa investigação sobre o tempo na *forma mentis* seiscentista se inicia ainda com os hebreus e sua produção literária, alicerce do cânone literário, como vimos.

Uma escatologia hebraica

Diferentemente da maior parte dos povos da antiguidade, os hebreus não só eram monoteístas, como também percebiam os movimentos cósmicos de forma distinta. Esses dois fatos, em realidade, parecem estar intimamente ligados. Entre os politeístas, a natureza do tempo, em geral, foi concebida como uma força cíclica e perene, baseada, sobretudo, na observação das estações e dos fenômenos naturais (Whitrow, 2005). Para eles, não só a natureza estava sujeita a repetições regulares, mas também a história. Ao compreender essas duas facetas da experiência do tempo, podemos perceber que diversos povos tenderam a interpretações dos fatos de sua época a partir de um olhar minucioso para o passado, a exemplo dos maias, que interpretaram a chegada do cristianismo por meio dos espanhóis tanto como a repetição um ciclo iniciado no passado, quando outros povos, também americanos, trouxeram novos deuses a eles, quanto com eventos naturais que anunciavam a chegada de uma fé estrangeira (Whitrow, 2005).

No entanto, a expectativa e a experiência do tempo entre os hebreus, seguiu outro caminho. Em suas origens, assim como quase todos os povos mediterrâneos e do antigo oriente próximo, a noção da ciclicidade das eras e do retorno constante a algo próximo de uma Idade do Ouro era predominante entre os hebreus. Podemos perceber traços desse pensamento no Livro dos Salmos, onde a ausência da escatologia própria da literatura judaica é substituída por temas como a fidelidade do senhor e a renovação cíclica da providência divina para com o seu povo (Silva, 2003). Vemos isso mais claramente ao longo do Pentateuco: o Éden dá lugar à queda do ser humano, inaugurando sua consequente corrupção; isso causa o dilúvio, após o qual vem a era dos patriarcas, que culmina, por fim, no exílio egípcio; de onde se inicia o êxodo, que é o ápice da comunhão com o Deus dos hebreus, cuja morada, a arca da aliança, passar a habitar entre os filhos de Israel até a chegada na Palestina. Vê-se, portanto, uma repetição cíclica de exaltação do povo seguida por uma queda

do ser humano e da submersão na corrupção. O tempo é experienciado por meio da providência divina, num movimento repetido de comunhão e afastamento.

Nesse sentido, podemos elucubrar que o tempo, no Antigo Testamento, pode ser visto como um fenômeno apartado de Deus, ainda que subjugado a este devido sua onipotência descrita ao longo do Pentateuco. Talvez a passagem mais significativa e explícita seja a conquista da terra prometida pelos hebreus, descrita no livro de Josué, já no Tanach. Nessa obra, provavelmente escrita durante a reforma deuterocanônica do rei Josias, vemos na passagem mais conhecida, o símbolo físico dos marcadores de tempo naturais, sendo controlados diretamente pelo poder de Deus, ainda que esse estivesse investido no herói Josué, durante a batalha contra Gabaon: "Disse Josué na presença de Israel: 'Sol, detém-te em Gabaon, e tu, Lua, no vale de Aialon!'. E o sol se deteve e a lua ficou imóvel até que o povo se vingou dos seus inimigos" (Bíblia [...], 2002, Js. 10, 12-13, p. 327). Vemos que a voz de Josué, por este estar munido da presença de Deus, manifestado como Israel desde a entrada em Canaã, nos mostra que os luzeiros, enquanto marcadores de tempo, já que aqui o tempo é decisivo para a vitória contra os gibeonitas, são subordinados a Deus, e, portanto, o próprio tempo não *é* Deus, mas *participa* de dele.

Essa visão, no entanto, é aos poucos abandonada conforme a história do povo hebraico se segue, desembocando em múltiplos deslocamentos e invasões. Muitos séculos após a história deuterocanônica, desde a revolta dos macabeus e até a destruição do templo, isto é. entre os séculos II a.E.C e I E.C, a visão messiânica começa a se espalhar entre as diversas comunidades judaicas dispersas pela diáspora. A antiga comunhão sempre renovada com o senhor é substituída pela necessidade de um fim iminente que culminaria na destruição das potências mundanas e na congregação do povo judaico com seu Deus (Silva, 2003). O povo que, em sua literatura, foi conhecido por ter uma divindade que sempre provia, de tempos em tempos, um estado áureo, agora se vê alheado de sua cultura e de sua comunhão com o divino por meio de seu principal templo. A memória que há é a do desterro e da servidão. Desde o exílio na Babilônia, a escatologia dos profetas já nos mostra essa mudança gradual da história cíclica para um tempo progressivo. No entanto, foi após o governo dos Selêucidas, e pouco antes da revolta dos macabeus, que a expectativa do fim e o desejo da dissolução do tempo histórico se concretizam: com a escrita do livro de Daniel a profética dá lugar à apocalíptica, o messianismo torna-se a esperança do cumprimento da elevação do estado judaico sobre as nações (Whitrow, 2005). Para melhor compreendermos este último, devido à sua escrita bastante posterior em relação aos outros livros do cânon judaico, é importante que façamos uma leitura um pouco mais comparativa, levando em consideração os livros do Novo testamento, do início da era comum.

O sacrifício do cordeiro

Como vimos, as produções literárias dos hebreus no período helenístico trouxeram novas formas de se perceber o tempo. Da antiga e natural ciclicidade sempre ritmada apresentada na lei mosaica, paulatinamente as vozes proféticas começam a sintetizar o clamor de um povo exilado e sem poder terreno. Essas vozes que clamavam no deserto preparam o caminho do messias, em sua visão. É, no entanto, no nascente Império Romano que a literatura de uma das principais seitas judaicas floresce, dando continuidade à experiência do tempo vivida pelos antigos e escatológicos profetas, se consolidando nos textos religiosos cristãos.

O fim do tempo histórico, como vimos, deveria ser anunciado e convocado pela chegada do messias, para os hebreus. Sua função seria livrar das amarras terrenas o povo eleito e conduzi-lo a uma vitória final contra o mal, o que desencadearia o final do progresso histórico e a destruição da realidade como conhecemos. O elo entre a literatura hebraica canônica e as premissas do cristianismo primitivo e sua respectiva literatura é encontrado principalmente no Evangelho de Marcos, onde podemos encontrar constantes citações ao messianismo profético veterotestamentário e os ensinamentos próprios do cristianismo (Cullmann, 2015). Seu autor, um judeu convertido ao cristianismo, conhece muito bem os costumes e a literatura hebraica, ainda que haja um constante esforço para distinguir muito bem a nova crença do judaísmo, sem perder o elo central contido nas promessas do Antigo Testamento (Cullmann, 2015).

Nesse sentido, vemos que o cristianismo primitivo, ao buscar se vincular à escatologia própria dos profetas, mantém-se firme na experiência do tempo enquanto uma história progressiva. Assim vemos nas palavras atribuídas a Paulo: "Cristo não entrou num santuário feito por mão humana, [...]. E não foi para oferecer-se a si mesmo muitas vezes [...]. Mas foi uma vez por todas, agora, no fim dos tempos que ele se manifestou [...]" (Bíblia [...], 2002, Hb. 9, 24-26, p. 2094). A diferença dos antigos israelitas surge, portanto, ao longo do Novo Testamento, com a fixação de um marco histórico que reinicia a visão do tempo e impõe um novo ponto de chegada para a linha temporal, o sacrifício de Cristo (Whitrow, 2005). Enquanto, para os hebreus, a ciclicidade parecia instituída por Deus, bem vista também na necessidade de festividades e sacrifícios regulares no templo, para os cristãos primitivos o tempo deixa de ser ritmado, um único evento, que não poderia ser repetido, marcava o novo começo do tempo.

Para além disso, no cânone hebraico, a "idéia de fim dos tempos" é mais abstrata e política que nas epístolas paulinas e no Apocalipse de João. Como vimos, o messianismo e a apocalíptica surgem em contextos de opressão e instabilidade política da história hebraica, nomeadamente no exílio babilônio e no período helenístico. Nesse último contexto, o livro de Daniel nos traz uma das principais passagens que demonstram que o fim esperado pelos hebreus é

muito mais político que transcendental: "o Deus do céu suscitará um reino que jamais será destruído, [...] jamais passará a outro povo. Esmagará e aniquilará todos os outros reinos, enquanto ele mesmo subsistirá para sempre" (Bíblia [...], Dn. 2, 3, p. 1555). A expectativa aqui é muito mais terrena que a apresentada no Novo Testamento, onde vemos que o sacrifício de Cristo inicia uma era que deverá ser findada pelo juízo e posteriormente com a dissolução do tempo, muito bem expresso pela noção da consumação dos séculos patente em Paulo.

Ainda que essa forma de experienciar o tempo, baseada na ânsia pelo fim, tenha se constituído como essência do cristianismo em sua fase primitiva, vemos, no entanto, que, ao fim da Antiguidade Tardia, a disseminação do cristianismo entre os povos pagãos da Europa criou uma espécie de conflito entre noções distintas de tempo e cosmologia (Whitrow, 2005). Durante esse período, o ritmo cíclico da natureza parece se unir ao calendário católico, agora institucionalizado, numa forma bastante sincrética, o que diminuiu, ainda que parcialmente, a ansiedade do fim dos tempos própria dos primeiros cristãos. É curioso notar que, também nesse período, Agostinho e Jerônimo iniciam um novo paradigma em relação à literatura dita pagã, que passa da completa recusa à paulatina recepção e atualização (Curtius, 2013). Essa forma mista de conceber o tempo permaneceu como uma experiência comum à cristandade europeia até o advento da mecanização do tempo, em meados do século XVIII, quando a exatidão técnica se alia à secularização das instituições políticas na maior parte da Europa (Whitrow, 2005). A experiência temporal ao longo de cada período e espaço geográfico, no entanto, teve suas particularidades. Essas foram, em geral, marcadas por fluxos de ideias ou mudanças em sistemas de pensamento já estabelecidos. No século XVII, na Península Ibérica, a percepção do passado e a expectativa do futuro, por exemplo, são pautadas numa lógica quase completamente cíclica, ainda que totalmente arraigada ao pensamento cristão do período.

A natureza como alegoria

Vimos nos parágrafos anteriores, a literatura cristã dos primeiros séculos ainda postulava uma noção de temporalidade que pressupunha um fim da própria noção de tempo, por meio de uma escatologia própria da região do levante. Essa experiência, ainda que essencialmente progressiva, estava alicerçada na profética hebraica, o que, mesmo que por meio da apocalíptica e do messianismo, almejasse a dissolução do tempo histórico, de certo modo, indicava uma ciclicidade do tempo por meio da predição de eventos futuros a partir de um passado conhecido. É particularmente com base nesse ponto que podemos investigar a experiência do tempo na Península Ibérica da Reforma Católica, e nas colônias americanas.

Como vimos anteriormente, o que hoje chamamos de produções literárias dos séculos XVI a XVIII na Península Ibérica e nos estados italianos, estava contido dentro das chamadas práticas de representação, essas, por sua vez, estão alicerçadas nas preceptivas retóricas e no pensamento católico próprio da Contrarreforma (Hansen, 2019). É importante, no entanto, considerarmos que durante esse período, numa sociedade profundamente representativa, a literatura não é menos "real" que uma carta da chancelaria régia ou uma ata da câmara, por exemplo (Pécora, 2018). Do mesmo modo, a própria noção de realidade está profundamente comprometida com a representação (Gutiérrez, 2014). Assim, o que há, é o verossímil, e este, quando bem utilizado, visa os fins retóricos da persuasão, da comoção e da educação, e permite com que as práticas letradas luso-brasileiras – como é em nosso caso – sejam, de antemão, práticas de representação. Essas, como bem sintetizou João Adolfo Hansen (2008) no prefácio à tese de Alcir Pécora, são, antes de qualquer coisa, católicas.

Dessa maneira, ainda que diversos séculos separem o Império Português dos primeiros cristãos, ou mesmo dos antigos hebreus, é precisamente por meio da retórica, e de sua adaptação ao catolicismo, que foi possível com que toda essa produção literária canônica fosse recepcionada e, de certa forma, continuada, pelos poetas dos séculos XVI a XVIII (Barthes, 2001). É também por meio da retórica, e de seus pressupostos, que a experiência do tempo é traduzida na literatura desse período de forma extremamente singular, visto que as preceptivas retóricas na época da Contrarreforma partem de uma interpretação dos conceitos aristotélicos por meio da Segunda Escolástica (Hansen, 2019; Reis, 2023).

Desse modo, duas noções advindas do Estagirita são particularmente importantes para nossa compreensão neste estudo. A primeira, como vimos anteriormente, é a noção da progressividade temporal na narração. Aristóteles, ainda que de forma simples, mas não por isso menos profunda, descreve os conceitos de início, meio e fim em obras literárias, sendo que o primeiro e o último não dependem de nada anterior ou posterior para existirem, respectivamente, assim como devem, cada um, serem completos em si mesmos (Aristóteles, 1994). Ainda que bastante enxuta, essa noção se desenvolve primorosamente na compreensão da Causa Primeira, explicitada na *Metafísica*. O Estagirita propõe que deve haver um ser imortal e imutável, responsável por toda a integridade e ordem no mundo sensível (Aristóteles, 1984), o que, nesse sentido, se relaciona com sua concepção de início e fim trazida na *Poética*, de onde a Segunda Escolástica relaciona a Causa Primeira com o tempo, sendo este, na verdade, só uma expressão daquela (Hansen, 2019). Isso, como vimos, é teologicamente discrepante em relação à compreensão hebraica apresentada em Josué, na qual o tempo e seus marcadores naturais, o sol e a lua, são *subordinados* a Deus, não *parte* dEle.

Diferentemente do que se pode imaginar, é justamente por causa desse pensamento que encontramos nas práticas letradas luso-brasileiras dos séculos XVI a XVIII uma experiência do tempo diferente da noção cristã que vimos anteriormente. Só a partir de São Tomás de Aquino, no século XI, que Aristóteles foi "purificado" da "mácula pagã" que lhe impôs Santo Agostinho de Hipona (Skinner, 1996), e tão somente em meados do século XVI é que a Europa Cristã teve acesso a obras importantíssimas do *corpus* aristotélico, como a *Poética*, por meio dos árabes da Península Ibérica (Curtius, 2013). Essa reintrodução foi fundamental para o desenvolvimento da Segunda Escolástica, sobretudo na Espanha, centro intelectual retórico-teológico-político durante os séculos XVI e XVII (Reis, 2023). Assim, ao unirem-se às concepções aristotélicas da Causa Primeira e da progressividade temporal a experiência do tempo própria do cristianismo, começa a surgir uma forma própria, não só de entender o passado e aguardar o futuro, mas de conceber a própria realidade.

É importante ressaltar o amálgama que vigia nas monarquias ibéricas e estados italianos dos séculos XVI a XVIII entre a política, o catolicismo e a retórica para compreender a experiência do tempo dentro de uma realidade percebida a partir das preceptivas retóricas. Diferentemente dos estados com forte influência franco-germânica, a vida nas cortes ibéricas e italianas passou, a partir do século XVI, a orbitar em torno das práticas de representação (Hansen, 2019), o que influenciou completamente não só as formas de governar e de servir, mas também toda forma de significação da própria realidade. Não é suficiente *ser*, é necessário *parecer*, ser verossímil. Essas práticas de representação se intensificaram sobretudo durante a Contrarreforma, quando a doutrina católica mais se intensificou e buscou homogeneidade (Skinner, 1996).

Assim o foi também com a própria percepção e significação do tempo, sendo esse, para a doutrina católica desse período, como observado anteriormente, uma expressão simbólica da Causa Primeira. Desse modo, podemos perceber, sobretudo na doutrina do *corpus mysticum*, as formas como todas as práticas de representação eram monárquicas e católicam. Essa doutrina parte de um processo analógico no qual o primeiro análogo se refere à centralidade capital de Cristo para Igreja e o segundo à importância igualmente capital do Rei para com os seus súditos, tendo por analogia a representação da Coroa como cabeça do estado, assim como Cristo o é para a Igreja (Hansen, 2010). E assim como a representação crística confere legitimidade à monarquia, o tempo e a história, como expressões da Causa Primeira, legitima e atualiza as práticas do estado (Hansen, 2019).

Dessa maneira, podemos correlacionar de forma mais clara as experiências do tempo manifestas ao longo da cristandade à própria percepção retórica da

realidade, essa que é construída tendo por base não a verdade, mas o verossímil, e que, portanto, depende de significação e metáfora para alcançar a persuasão, a educação e o deleite, propostos por Quintiliano (Pécora, 2018). Assim, tendo por primeira premissa que o tempo é representação da Causa Primeira, e esta é Deus Pai, como propõe a interpretação tomista de Aristóteles; e por segunda premissa que as representações partem de um processo metafórico, ou ainda alegórico, podemos pressupor, por conseguinte, que os acontecimentos temporais são uma forma de linguagem emitida por Deus. Desse modo, deixa-se parcialmente de interpretar o tempo como uma mera sucessão de fatos num sentido linear e passa-se a enxergar na própria história um processo analógico, no qual os eventos históricos são os primeiros análogos e o futuro como os segundos termos dessa analogia.

Nesse sentido, podemos entrever a *forma mentis* dos séculos XVI a XVIII de modo que entendamos que, dentro da construção retórica da realidade, não só o mundo e os que participam dele, como a humanidade e a natureza – numa dicotomia opositiva clássica do cristianismo desse período –, mas também a própria construção progressiva, mas não paradoxalmente cíclica, da história possuem *participação* da Causa Primeira, uma doutrina bastante comum da Segunda Escolástica (Hansen, 2019). Assim, é possível, portanto, compreender a própria criação como linguagem participativa do Criador, tal como é a história, e, assim sendo, é possível que os fatos e criaturas sejam todos interpretados também a partir do processo analógico que exemplifica a participação da Causa Primeira no mundo.

Uma história do futuro

Essa forma de conceber a realidade, como um verossímil catolicamente retórico, ou, em termos seiscentistas, um *Theatrum Sacrum,* talvez seja um dos principais pontos de divergência entre a retórica literária e a interpretação do passado feita desde o Iluminismo até a contemporaneidade. Enquanto os pressupostos neokantianos de Wölfflin, por exemplo, acendem a subjetividade do indivíduo, ou mesmo de toda uma geração, a partir de sua produção artística, o que permitiu psicologismos extrapolantes em interpretações críticas da arte, a compreensão da realidade não enquanto fato concreto e objetivo, mas como verossímil plausível e necessário para a manutenção e produção das representações, pensadas a partir de seus próprios preceitos retórico-teológico-políticos, nos permite vislumbrar a *forma mentis* de uma sociedade sem a necessidade de prendê-la em células anacrônicas.

Tendo isso em vista, podemos interpretar de forma mais coerente as diversas produções escritas do "bicentenário" século XVII, por exemplo, como

o nomeou João Adolfo Hansen[2]. Como vimos, essa sociedade da representação nos reinos ibéricos e estados italianos do período está repleta de procedimentos analógicos e alegóricos em suas mais variadas formas de expressão, assim como vimos que esses partem sempre de pressupostos católicos. Desse modo, quase todas as práticas letradas seiscentistas ibéricas são perpassadas não só por quaisquer acontecimentos políticos contemporâneos, mas principalmente pela grande mudança de paradigma ocorrida com a Contrarreforma, sobretudo a partir da vigência do Concílio de Trento, no século XVI.

Visto isso, podemos compreender as representações e práticas letradas luso-brasileiras, principalmente, a partir dos três pontos centrais anteriormente apresentados, nomeadamente, a experiência do tempo neoescolasticamente pensada, a política católica lusitana e a tradição retórica. Tendo por base esses três alicerces, é possível que consigamos entender como cada um mantém-se erguido enquanto sustenta os outros dois; ou ainda, ecoando Alcir Pécora, compreender a irredutibilidade do texto ao contexto ou deste àquele, e admitirmos que os verossímeis textuais são produtos temporais, somente *funcionando* no tempo e espaço em que foram produzidos, ainda que possamos vislumbrar interpretações igualmente verossímeis, em nossos dias (Pécora, 2018).

Desse modo, tomando como fundação essa *forma mentis* seiscentista, nos é possível entender que certos textos canônicos para o período, como os textos bíblicos, não só servissem como material histórico – relembradas as devidas diferenciações entre valor histórico e "realidade" –, mas também como *eudoxa*, as boas opiniões, que permitem a construção de *topoi*, lugares-comuns, e suas diversas variações (Hansen, 2019), a partir dos quais os verossímeis são construídos. Assim, é plausível e necessário que enxerguemos os textos bíblicos, já que participantes da representação, como fator indispensável para a construção retórica da realidade. Em consonância a isso, é importante acrescentar a própria concepção do tempo pensada aristotelicamente a partir da Segunda Escolástica, como vimos.

Somente tendo isso em vista podemos entender que a *História do Futuro*, de Vieira, por exemplo, é *produto temporal* completamente comprometido com uma noção de realidade que não é mais por nós facilmente acessada. A *eudoxon* aqui aparece sobretudo no uso do pretérito profético, comungando com Ezequiel e Daniel, por exemplo. O exemplo bíblico se dá muito mais pela *elocutio*, que mimetiza a voz apocalíptica hebraica. O próprio Vieira, ou a *persona* profética do texto, aproxima a si mesmo das vozes consagradas:

2 Segundo Hansen (2019), a mudança de paradigma social e cultural no período entre o fim do Renascimento e surgimento do Iluminismo foi tão grande e, ao mesmo tempo, relativamente homogêneo, que é como se os quase duzentos anos que compreendem o espaço temporal desde a colonização efetiva da Américas até a expulsão dos Jesuítas configurassem como um "grande" século XVII.

> "Os futuros portentosos do Mundo e Portugal, de que ha de tratar a nossa história, muitos annos ha que estão sonhados como os do Pharaó e escriptos como o de Balthasar; mas não houve até agora nem Joseph que interpretasse os sonhos, nem Daniel que construísse as escripturas; é isto o que eu começo a fazer". (Vieira, 1718, p. 40)

Há na voz profética de Vieira não só uma tentativa de provar os vaticínios de Bandarra, mas uma verdadeira justificação de que o que antes foi novamente será. Essas previsões, atualizando o uso do pretérito profético, encarnam a história como profecia, o que, levando em consideração a compreensão do passado e a expectativa do futuro próprias do período, incorpora a doutrina da Presença divina às representações que Vieira escreve. Aqui a Causa Primeira é a manifestação do tempo e, assim como, por meio da encarnação o Verbo deu início ao novo tempo, por meio da Restauração Portuguesa e do retorno do Encoberto, Deus marca no destino português o advento do tempo de Cristo. Para explicar a celeridade das profecias que são defendidas, Vieira aciona a voz de Paulo:

> "São Paulo, aquelle philosopho do terceiro Céo, desafiando todas as creaturas, e entre ellas os tempos, dividiu o futuro em dois futuros: neque instantia, neque futura. Um futuro que está longe e outro futuro que está perto; um futuro que ha de vir e outro futuro que já vem, um futuro que muito tempo ha de ser futuro neque futura; e outro futuro que brevemente ha de ser presente neque instantia. Este segundo futuro é o da minha história". (Vieira, 1718, p. 20)

Um ponto interessante aqui, é que também por causa da doutrina da Presença, e na expressão de Deus enquanto tempo histórico, assim como na retórica eclesiástica, a recepção literária nesse período se dá de forma bastante peculiar. Como sabemos, na retórica, o conhecimento dos cânones literários é parte fundamental da formação do orador, ou do poeta, pelo menos desde Cícero e Quintiliano, como forma de conhecer os bons exemplos e os bons usos das artes da língua (Gutiérrez, 2014). No entanto, é com os pais da igreja, precisamente Jerônimo e Agostinho, como dito anteriormente, que a recepção literária assume também valor teológico, quando esses postulam que toda produção literária *exemplar*, ainda que não cristã, é passível de análise e de ser objeto de imitação, já que a fonte de todo intelecto humano é Deus (Curtius, 2013). Assim, em tudo que *foi* há, de certo modo, a presença da Causa Primeira. Se, por outro lado, Deus *é*, as práticas letradas também encarnam essa característica de participar de outros tempos, como se fossem todos coetâneos. Ou, como nos é dito na *História do Futuro*: "Serão novas neste nosso livro, cousas que foram primeiro, que as que hoje se tem por antigas" (Vieira, 1718, p. 227).

Esse modo de conceber e interpretar o tempo não só permite a construção de uma realidade verossímil, como também muda a forma de recepção, circulação e manutenção da literatura. A percepção do tempo enquanto

fenômeno não linear, e não necessariamente progressivo, permite compreender o verossímil que hoje categorizamos como realidade, enquanto uma expressão consciente, em nosso caso chamada Causa Primeira, ou Deus. Nesse sentido, diversas tradições literárias são compreendidas como expressões cognatas, advindas do mesmo engenho, e, por isso, são tidas não só como exemplos a serem imitados, mas manifestações a serem continuadas e atualizadas. Sem quaisquer interpretações dependentes de subjetivismos psicologizantes advindos de pressupostos anacrônicos pós-iluministas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos parágrafos precedentes tentamos reconstituir, ou ao menos vislumbrar, a *forma mentis* vigente nos reinos ibéricos seiscentistas, por meio de suas práticas letradas. Em nosso caso, buscamos compreender o desenvolvimento da concepção e experiência do tempo a partir do paradigma judaico-cristão até sua sedimentação nas doutrinas católicas tridentinas que regeram os séculos XVI a XVIII, sobretudo nas chamadas Monarquias Católicas, isto é, os reinos sob as Coroas de Portugal e Castela.

Para isso, nos baseamos sobretudo no *modus operandi* exemplificado com as obras de João Adolfo Hansen, Adma Muhana e Alcir Pécora. Essa forma de crítica literária, baseada sobretudo na retórica literária e na filologia, preconiza a materialidade do texto e a sua *função* enquanto prática letrada pertencente a determinada sociedade, que por sua vez possui suas próprias formas de conceber a chamada realidade. Seguindo essa senda, almejamos, de certo modo, uma espécie de *arqueologia* do texto, ao tentar explorar suas raízes, seus modelos, suas preceptivas e normativas próprias.

Nesse sentido, visamos respeitar a irredutibilidade do texto ao constructo histórico, e deste àquele, igualmente. O caminho metodológico, tendo por luzeiro as premissas retóricas, nos inquire a caminhar algo entre a negação total da história sobre o texto e a sobreposição absoluta da história sobre o produto temporal que são as práticas letradas. Foi somente dessa forma que nos foi possível, ao iniciar nossa análise por meio dos cânones bíblicos, não nos deixar sermos influenciados totalmente pelo chamado contexto histórico, essa entidade que, a partir do romantismo, se tornou quase uma panaceia em interpretações neokantianas da arte, mas ao mesmo tempo nos permitiu olhar para a Revolta dos macabeus e para o messianismo judaico com o devido ajuste de lentes. Nem causalidade completa nem a total indiferença.

A partir disso, passamos a um olhar mais atento à mudança de paradigma apresentada por Paulo de Tarso, ou ao menos atribuída a ele, de modo a explicitar os devidos fluxos e refluxos com a tradição judaica e a posterior recepção pela

patrística. Vimos que o cânone bíblico se tornou pedra angular para a construção dos mecanismos retóricos na literatura posterior, servindo, sobretudo, como *endoxa*, esses que por sua vez são matéria prima dos *topoi*. Tendo isso em vista, percebemos que, enquanto literatura *exemplar*, certas concepções acerca do mundo também ecoam fortemente essas boas opiniões: elo por meio do qual nos possibilitou apresentar as novas interpretações tomistas de Aristóteles desenvolvidas na Península Ibérica na chamada Segunda Escolástica.

Finalmente, podemos compreender, ao analisar a experiência do tempo diacronicamente ao longo de quase dezoito séculos, como a retórica, a recepção literária, a construção do verossímil atualmente conhecido como realidade e a concepção do tempo são manifestados e atualizados por meio de textos seiscentistas como *História do Futuro*, de Pe. Antônio Vieira. Vimos que a forma de conceber e interpretar o tempo e seus eventos a partir de uma metafísica bastante peculiar, que envolve as doutrinas tridentinas e pensamento aristotélico-tomista, possibilita a construção de *produtos temporais* que são constituídos a partir de verossímeis cujos procedimentos lógicos, pautados na representação, costumeiramente nos fogem às interpretações, na contemporaneidade. Nesse sentido, vislumbramos o tempo como manifestação da Causa Primeira, Deus-Pai, e dos eventos históricos como uma linguagem analógica divina passível de ser interpretada; um tempo que não se categoriza por passado imutável e futuro incerto, mas sim por uma atualização constante do passado por meio de um futuro profético. Isso não cabe no barroco de Wölfflin.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Metafísica.** Tradução de Vincenzo Coceo. 1ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução de Eudoro de Sousa. 4ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém.** 1ª ed. São Paulo: Paulus, 2002.

CULLMANN, Oscar. **A formação do Novo Testamento.** Tradução de Bertoldo Weher. 13ª ed. São Leopoldo: Sinodal, 2015.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina.** Tradução de Teodoro Cabral. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.

GUTIÉRREZ, Alejandra Soria. ***Retórica Sacra en la Nueva España*.** 1a ed. Nova Iorque: Instituto de Estudios Auriseculares, 2014.

HANSEN, João Adolfo. **Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios.** João Adolfo Hansen; Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna (orgs.). 1ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. *In*: PÉCORA, Alcir. **Teatro do Sacramento:** a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira. 2ª edição. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Representações da cidade de Salvador no século XVII. **Sibila: Revista de poesia e cultura.** 2010. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/941-representacoes-da-cidade-de-salvador-no-seculo-xvii#77>. Acesso em: 06, mar. 2026.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno.** 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**: Novamente Descoberta e Aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage. 2ª edição. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

REIS, Igor Barbosa. **"Ardendo no fogo de tantos vícios"**: modelos e condutas morais na Bahia do século XVIII. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2023, p. 166.

SILVA, Gilvan Ventura da. Imagens do futuro segundo a tradição apocalíptica: o testemunho do "Apocalipse de Tomé". *In*: Simpósio Nacional de História, 2003, João Pessoa. **Anais Eletrônicos do XII Simpósio Nacional de História**, 2003. v. 1. p. 01-07.

VIEIRA, Antônio. **Historia do Futuro.** Livro anteprimeyro, prolegomeno a toda a historia do Futuro, em que se declara o fim, & se provão os fundamentos della. Materia, Verdade, & Utilidades da Historia do Futuro. Escrito pelo padre Antonio Vieyra da Companhia de JESUS, Pregador de S. Magestade. Lisboa: Oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1718.

WHITROW, Gerald James. **O que é o tempo?**: uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Tradução: Maria Ignez Duque Estrada. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

– Capítulo 14 –

O SERTÃO COMO PALIMPSESTO: REESCRITA DE MITOS UNIVERSAIS NA LITERATURA BRASILEIRA

The Sertão as Palimpsest: Rewriting Universal Myths in Brazilian Literature

Humberto Cunha[1]

RESUMO

Partindo da provocação de um cantador em *Rio Sangue* (2024), de Ronaldo Correia de Brito, este trabalho investiga como *Grande Sertão: Veredas* (2014), de Guimarães Rosa, opera como palimpsesto cultural, reescrevendo arquétipos e mitos da literatura universal a partir da matéria sertaneja. A análise estrutura-se em três eixos intertextuais: a jornada do herói, cotejando textos clássicos com a travessia metafísica de Riobaldo; o trágico e a figura feminina transgressora, aproximando Antígona da complexa figura de Diadorim; e a reflexão sobre o tempo e o instante, articulando as meditações de Sêneca e a estética do haicai de Matsuo Bashô com a percepção temporal e a linguagem inovadora de Rosa. Ao final, demonstra-se que o sertão rosiano não é espaço exótico ou isolado, mas laboratório ativo de ressignificação dos grandes temas humanos, confirmando que a repetição de que fala o cantador é, na verdade, o mecanismo pelo qual a literatura renova seu pacto com o universal.

Palavras-chave: Narrativas. Grande Sertão: Veredas. Intertextualidade. Literatura Universal.

ABSTRACT

Starting from the provocation of a singer in *Rio sangue* (2024), by Ronaldo Correia de Brito, this article investigates how *Grande Sertão: Veredas* (2014), by

1 Professor da Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEEDF) e mestrando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) na linha de Crítica Literária Dialética. Lattes: https://lattes.cnpq.br/8047851511538714. E-mail: humbertocunha.unb@gmail.com.

Guimarães Rosa, operates as a cultural palimpsest, rewriting archetypes and myths from world literature through the sertão's raw material. The analysis is structured around three intertextual axes: the hero's journey, comparing classical texts with Riobaldo's metaphysical crossing; the tragic and the transgressive female figure, bringing Antigone closer to the complex character of Diadorim; and the reflection on time and the instant, articulating Seneca's meditations and Matsuo Bashō's haiku aesthetics with Rosa's temporal perception and innovative language. In conclusion, it demonstrates that Rosa's sertão is not an exotic or isolated space, but an active laboratory for re-signifying the great human themes, confirming that the repetition mentioned by the singer is, in fact, the mechanism through which literature renews its pact with the universal.

Keywords: Narratives. Grande Sertão: Veredas. Intertextuality. World Literature.

INTRODUÇÃO: O SERTÃO-MUNDO: INTERTEXTUALIDADE E REESCRITA DOS MITOS UNIVERSAIS EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Na obra contemporânea de Ronaldo Correia de Brito, *Rio Sangue*, um cantador, personagem da narrativa diz que "No mundo só existem sete histórias. Em qualquer lugar, as pessoas não fazem mais do que repetir as mesmas vaguezas" (Brito, 2024, p. 32). Essa asserção se mostra importante para a proposta empreendida neste texto não pela reincidência de causos, mas, sim, pela capacidade humana de reinventar essas narrativas e conferir a elas matizes novos, que as reavivam e atualizam.

Nesse sentido, Riobaldo, narrador de *Grande Sertão: Veredas*, afirma: "o sertão é do tamanho do mundo" (Rosa, 2014, p. 71), numa máxima que transcende a geografia para se tornar princípio estético e filosófico. Se as narrativas humanas circulam e se transformam através das culturas, como o cantador em *Rio Sangue* propõe, o sertão rosiano se constitui como um dos mais complexos e férteis canteiros de recepção e ressignificação de diversos dos arquétipos por elas criados. A obra não é espelho passivo, mas aglutinador ativo, que devora tradições díspares, da épica grega à filosofia oriental, da tragédia à mística cristã, e as condensa em linguagem nova, indissociável à terra brasileira. Analisar este romance à luz da intertextualidade é desvendar como Guimarães Rosa fundou, a partir do regional, perfeita elaboração de temas caros a culturas diferentes em tempos distintos.

Riobaldo reencena muitos dos mitos que moldaram as sociedades humanas e, se aceitarmos a hipótese dos sete enredos, certamente todos seriam tocados de alguma forma nas veredas do Grande Sertão. No texto "Literatura

e subdesenvolvimento", Antonio Candido enxerga uma "universalidade da região" (Candido, 2023, p. 221) na obra de Rosa, conceito esse que, embora deva ser lido sob algumas ressalvas, respalda o que se pretende discutir aqui e demonstra que essa história não se restringe a temas regionais, estigma muitas vezes empregado à Literatura operada fora do eixo Rio-São Paulo, mas reelabora temáticas perscrutadas por variados povos ao longo da História por meio da arte das palavras.

A Jornada do herói em busca do demônio interior

A *Epopeia de Gilgamesh* (Sin-Leqi-Unninni, 2017), primeira obra escrita a qual temos acesso, com a sua versão mais completa datada do século XIII antes da Era Comum serve como intertexto para elaborar a jornada do herói rosiano. Esta obra narra a história do rei de Uruk, cuja arrogância inicialmente oprimia seu povo. Para equilibrar sua natureza impetuosa, os deuses criaram Enkidu, homem selvagem que, após ser civilizado, torna-se seu companheiro inseparável. Juntos, os dois amigos buscam a glória eterna ao empreenderem uma jornada para a Floresta de Cedros, onde derrotam o gigante Humbaba, o guardião da floresta, com o auxílio do deus Shamash. Mais tarde, Gilgamesh rejeita as investidas da deusa Ishtar, que, por vingança, envia o Touro do Céu para destruir Uruk; os heróis conseguem matá-lo, mas esse ato de audácia sela o destino de Enkidu. A morte de Enkidu mergulha Gilgamesh em desespero profundo e desperta nele o terror de sua própria mortalidade. Ele abandona seu reino e parte em uma busca solitária por Utnapishtim, o único homem a quem os deuses concederam a vida eterna após sobreviver ao Grande Dilúvio. Em sua jornada, ele atravessa montanhas escuras, encontra a taberneira Siduri, que o aconselha a aproveitar as alegrias simples da vida e cruza as Águas da Morte. Após ouvir de Utnapishtim que a vida eterna não é o destino do homem, Gilgamesh falha em um teste de resistência contra o sono e perde uma planta mágica da juventude para uma serpente. Ele retorna a Uruk com as mãos vazias, mas traz consigo a sabedoria e a aceitação de sua condição humana. A obra se encerra com o lamento pela morte de Gilgamesh, celebrando o legado do rei que viu coisas misteriosas e conheceu segredos.

Este resumo expõe brevemente a jornada do herói desempenhada por Gilgamesh, a qual se encerra com o seu padecimento após a aceitação da condição humana. O chamado à aventura ocorre quando os deuses criam Enkidu, fundando esse arquétipo que se perpetua até os dias atuais na Literatura e, de certa forma, estrutura a narrativa de Riobaldo. Contudo, Rosa opera uma inversão radical. Se Gilgamesh parte em busca da glória eterna, Riobaldo

embarca na jornada para reaver sua própria alma, sua identidade e a resposta para uma questão específica: o diabo realmente existe? De partida, ele já busca o que Gilgamesh encontra na chegada: sabedoria e, no caso do jagunço, aceitação de sua condição humana perante os mistérios do mundo, não por ser divinal, e, sim, por ter vivenciado situações que estão além da sua compreensão e extrapolam a fronteira do humano. O chamado ocorre quando surge interlocutor letrado a quem Riobaldo conta a sua história, ela se dá em retrospectiva, no escopo da memória, entretanto, por ela existir para solucionar questões da alma, ainda está em curso, apesar do momento avançado de sua vida em que constrói a narrativa.

Sua travessia pelo sertão-memória, com seu bando de jagunços, não é campanha militar, trata-se de peregrinação filosófica. Cada combate rememorado, cada vereda cruzada, cada personagem citado funciona como estágio numa iniciação. O objetivo final não é a vitória sobre um inimigo humano, mas o autoconhecimento e a construção de uma certeza sobre um pacto, feito e não feito, com as forças do mal. Nesse sentido, a intertextualidade se articula com a tradição da busca espiritual, aproximando-o da inquirição de Jó sobre o sofrimento e a justiça divina, ou das indagações do Bhagavad Gita sobre o dever em meio ao caos da guerra. Riobaldo é um herói moderno, cuja arena de batalha é a consciência.

Trágico Sertanejo: Honra, Destino e a Mulher Transfigurada

A matriz da tragédia grega, exemplificada por *Antígona* de Sófocles, impregna a obra. O conflito entre a lei humana, pragmática e violenta do mundo dos jagunços, e uma lei superior, ética e pessoal, move os personagens para um destino inevitável. A honra jagunça funciona de modo tão impiedoso quanto o das tragédias clássicas, arrastando todo o mundo sertanejo em direção à violência cíclica.

Antígona desafia o édito real que proíbe o sepultamento de seu irmão, invocando leis divinais que precedem e transcendem qualquer legislação humana e estabelece o conflito: a tensão entre a lei do Estado (positiva, masculina, racional) e a lei da consciência (moral, feminina, ancestral). Antígona paga com a vida sua desobediência:

> Túmulo, alcova nupcial, prisão eterna,/ cova profunda para a qual estou seguindo,/ em direção aos meus que a morte muitas vezes/ já acolheu entre os finados! Eu, a última/ e sem comparação a mais desventurada,/ ou para lá, antes de haver chegado ao termo/ de minha vida! Mas uma esperança eu tenho:/ meu pai há de gostar de ver-me, e tu também/ gostarás muito, minha mãe, e gostarás também, irmão querido, pois quando morreste/ lavei-te e te vesti com minhas próprias mãos/ e

> sobre tua sepultura eu espargi/ as santas libações. E agora, Polinices,/ somente por querer cuidar de teu cadáver/ dão-me esta recompensa! Mas na opinião/ da gente de bom senso todo o meu cuidado/ foi justo. Sim! Se houvera sido mãe de filhos,/ ou se o esposo morto apodrecesse exposto,/ jamais enfrentaria eu tamanhas penas/ tendo de opor-me a todos os concidadãos!/ Que leis me fazem pronunciar estas palavras?/ Fosse eu casada e meu esposo falecesse,/ bem poderia encontrar outro, e de outro esposo/ teria um filho se antes eu perdesse algum;/ mas, morta minha mãe, morto meu pai, jamais/ outro irmão meu viria ao mundo. Obedeci/ a essas leis quando te honrei mais que a ninguém./ Creonte acha, porém, que errei, que fui rebelde,/ irmão querido! Assim ele me leva agora,/ cativa em suas mãos; um leito nupcial/ jamais terei, nem ouvirei hinos de bodas,/ nem sentirei as alegrias conjugais,/ nem filhos amamentarei; hoje, sozinha,/ sem um amigo, parto - ai! infeliz de mim! -/ ainda viva para onde os mortos moram!/ Que mandamentos transgredi das divindades?/ De que me valerá - pobre de mim! - erguer/ ainda os olhos para os deuses? Que aliado/ ainda invocarei se, por ser piedosa,/ acusam-me de impiedade? Se isso agrada/ aos deuses me conformo, embora sofra muito,/ com minha culpa, mas se os outros são culpados,/ que provem penas pelo menos tão pesadas/ quanto as que injustamente me impuseram hoje! (Sófocles, 1990, p. 51-52)

Sua morte desencadeia uma série de outras, cumprindo a catarse trágica. Antígona torna-se, assim, o arquétipo da resistência feminina ao poder tirânico, modelo que atravessará os séculos e as culturas.

Tomando esta narrativa como intertexto, Diadorim conforma o ápice da complexidade intertextual. Diadorim não é uma Antígona que desafia publicamente a lei para enterrar um irmão. Sua transgressão é dupla: de início, Diadorim ingressa no mundo hipermasculino e violento dos jagunços travestida de homem, para acompanhar o bando do pai, Joca Ramiro, e, depois de sua morte, vingá-lo. Esta transgressão não é meramente circunstancial: ela determina todas as suas ações e relações ao longo da narrativa. Viver como homem é a condição para existir no universo jagunço, mas é também uma prisão, pois a impede de revelar sua verdadeira identidade àquele que ama; concomitantemente, Diadorim desperta em Riobaldo amor profundo e confuso. Este sentimento, vivido na ambiguidade, subverte as categorias afetivas estabelecidas e provoca em Riobaldo uma crise identitária permanente. O amor por Diadorim é, ao mesmo tempo, a experiência mais intensa de sua vida e a fonte de sua maior angústia, pois não pode ser plenamente vivido nem compreendido.

Diadorim sintetiza e transcende arquétipos: é a virgem guerreira, a companheira de jornada, o objeto de desejo proibido e, finalmente, a revelação trágica. Sua morte e a descoberta de seu corpo feminino no desfecho carregam a catarse da tragédia. Ela é a Antígona sertaneja que, ao invés de desafiar um édito real, desafia as fronteiras de gênero e as leis não escritas do sertão, pagando

com a vida. Sua história demonstra como Rosa reescreve o mito da mulher transgressora, fundindo-o com a questão da identidade e do desejo.

Se Antígona desafia um édito real e é punida com a morte, Diadorim desafia as fronteiras de gênero e as leis não escritas do sertão, mais poderosas, até, que as divinas: "Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal..." (Rosa, 2014, p. 28). Essas leis determinam o que um homem pode ser, como deve amar, como deve lutar. Sua punição é a mesma: a morte. Mas sua morte, ao contrário da de Antígona, não é seguida de catarse coletiva imediata. Ela permanece como ferida aberta na memória de Riobaldo, que décadas depois ainda tenta compreendê-la, narrá-la, exorcizá-la. A diferença fundamental entre as duas figuras é que Antígona age no espaço público da polis, enquanto Diadorim age no espaço anárquico da jagunçagem. Antígona sabe quem é e por que luta, Diadorim está. Ela segue o fluxo das veredas sertanejas. Sua identidade é um segredo que ela carrega sem poder compartilhar. Esta é a especificidade da tragédia rosiana: o conflito não é apenas entre o indivíduo e o Estado, mas entre o indivíduo e sua própria identidade, entre o amor e a impossibilidade de nomeá-lo.

Tempo, Linguagem e o Instante Eterno: Diálogos com o Oriente e o Classicismo

A reflexão sobre o tempo, tema central em textos como *Sobre a Brevidade da Vida* de Sêneca e nos haicais de Matsuo Bashô, encontra em Rosa uma expressão ímpar. O tempo no sertão é duplo: é o tempo cíclico e brutal das secas e é o tempo subjetivo, dilatado e poético da memória e do instante. Sêneca abre seu diálogo com uma crítica àqueles que reclamam da suposta brevidade da existência:

Não dispomos de pouco tempo, mas desperdiçamos muito. A vida é longa o bastante e nos foi generosamente concedida para a execução de ações as mais importantes, caso toda ela seja bem aplicada. Porém, quando se dilui no luxo e na preguiça, quando não é despendida em nada de bom, somente então, compelidos pela necessidade derradeira, aquela que não havíamos percebido passar, sentimos que já passou. É assim que acontece: não recebemos uma vida breve, mas a fazemos; dela não somos carentes, mas pródigos (Sêneca, 2017, p. 9).

Para o autor, o problema não é a duração objetiva da vida, mas o uso subjetivo que dela fazemos. Os homens desperdiçam seu tempo com vícios, ambições desmedidas, preocupações fúteis, e só percebem, tardiamente, que viveram pouco porque pouco aproveitaram. A solução é a administração consciente do tempo: tratá-lo como a propriedade mais valiosa que possuímos, pois, ao contrário da riqueza material, o tempo perdido não pode ser

recuperado. Ele traz também o reforço de que devemos sempre nos lembrar de que morreremos. Isso não se trata de exercício mórbido, mas ferramenta para valorizar o presente e não adiar a vida para um futuro incerto. A consciência da morte é, paradoxalmente, o que torna a vida plena de sentido.

Em Bashô, o tempo é elaborado sob a estética do haicai, poema curto de três versos que busca capturar um instante de percepção aguda da natureza, um momento de iluminação em que o particular revela o universal. Trata-se de fotografias por meio das palavras. O haicai não descreve, explica ou discursa, ele apresenta um instante, um fragmento de realidade que, em sua simplicidade, contém o todo. É uma forma de despertar espiritual repentino que ocorre no contato direto com a realidade. O haicai trabalha com o efêmero: a flor que desabrocha e murcha, a lua que surge e se esconde, o orvalho que evapora ao sol. Mas é precisamente nessa fugacidade que se revela o eterno.

As formas apresentadas, cada uma com sua peculiaridade, dialogam com *Grande sertão: veredas* e apresentam bases para uma reflexão ímpar sobre o tempo, que sintetiza e transcende as duas tradições. O tempo no sertão rosiano pode ser cíclico e brutal: é o tempo das secas, da violência sem fim, da repetição interminável dos conflitos. É o tempo impessoal e indiferente aos desejos humanos, da natureza, das estações que se sucedem, dos bois que nascem e morrem, do que permanece a despeito das individualidades. Mas também é o tempo subjetivo e dilatado da alma, da memória de Riobaldo, que num longo monólogo tenta dominar e compreender uma vida inteira. É o tempo da narrativa em primeira pessoa, que permite digressões, idas e vindas, sobreposições de passado e presente. É o tempo que Sêneca nos exorta a administrar com sabedoria.

O longo monólogo retrospectivo de Riobaldo é a tentativa de domar o tempo passado por meio da linguagem, tal como Sêneca aconselhava a dominar a vida pela sabedoria. Mas é na captura do instante que Rosa dialoga mais diretamente com a estética oriental. A descrição minuciosa de um gesto, de um clarão no céu, do olhar de um animal, ou da paisagem de uma vereda, funciona, não em forma, mas em recorte temático, como um haicai em prosa. Esses momentos são congelados, elevados à categoria de epifania, revelando a eternidade e o mistério contidos no efêmero.

A própria vereda é a imagem perfeita desse tempo, é o instante fugaz que orienta a narrativa. As veredas estão em constante modificação, com as estações, com as chuvas, com o uso, são os atalhos tortuosos que tornam a travessia possível. Da mesma forma, os instantes de percepção aguda não são permanentes na vida de Riobaldo, mas são eles que dão sentido à travessia. A linguagem de Rosa, ao inventar palavras, torcer a sintaxe e criar ritmos, é o instrumento para fixar na página essa fugacidade. Os neologismos, marcas indissociáveis ao estilo do autor, não são meros exercícios: são tentativas de

nomear o que a língua comum não alcança, de capturar instantes de percepção para os quais não há palavra estabelecida. É como se Rosa, à maneira de Bashô, buscasse fotografar com palavras. O extenso romance, em sua complicada composição, sem divisões de capítulos, em diversas de suas passagens conserva a precisão do instante, como quando Riobaldo observa o metal da faca sendo corroído em menos de um dia pelo conteúdo de uma bacia:

> Um dia, num curtume, a faquinha minha que eu tinha caiu dentro de um tanque, só caldo de casca de curtir, barbatimão, angico, lá sei. "Amanhã eu tiro...", falei comigo. Porque era de noite, luz nenhuma eu disputava. Ah, então, saiba: no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sido roído, quase por metade, por aquela aguinha escura, toda quieta. Deixei, para mais ver. Estala, espoleta! Sabe o que foi? Pois, nessa mesma tarde, aí: da faquinha só se achava o cabo... O cabo, – por não ser feito de frio metal, mas de chifre de galheiro. (Rosa, 2014, p. 31)

O fenômeno descrito poderia ser muito bem aproveitado para um haicai: a rigidez do metal sendo corroído por substância aparentemente inofensiva em curto espaço de tempo. O instante capturado é utilizado para o narrador tentar justificar a ação de Deus sobre os objetos e demonstra olhar acurado caro a grandes compositores da fotografia poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SERTÃO COMO BIBLIOTECA UNIVERSAL

Grande Sertão: Veredas é a prova máxima de que a literatura-mundo não se faz apenas pela circulação de textos, mas pela capacidade de um gênio local de metabolizar o universal e recriá-lo com voz própria. Guimarães Rosa construiu seu monumental romance como um verdadeiro palimpsesto cultural. Sobre o pergaminho aparentemente rústico do sertão, ele inscreveu, em letras profundas e transformadas, os mitos da jornada heroica, os dilemas da tragédia clássica e as meditações sobre o tempo das grandes filosofias.

O sertão rosiano não se opõe ao mundo, ele o contém e o explica à sua maneira. Como afirma Antonio Candido, na abertura de seu texto "O homem dos avessos":

> Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar. (Candido, 2017, p. 121).

Essa chave interpretativa é a marca dos grandes textos: eles comportam múltiplas leituras porque são, eles mesmos, múltiplos.

Riobaldo, ao final de sua peregrinação narrativa, não encontra uma resposta definitiva sobre o Diabo, mas compreende que "viver é muito perigoso" (Rosa, 2014, p. 52), asserção repetida à exaustão ao longo da obra. Esta é a sabedoria trágica e universal que sua jornada sertaneja legou. O sertão, assim, não se opõe ao mundo; ele o contém e o explica à sua maneira. Estudar esta obra sob o escopo de uma Literatura dita universal é reforçar que grandes temas humanos, o bem e o mal, o amor e a honra, a vida e a morte, por exemplo, são as histórias que se repetem, conforme expôs o trovador sertanejo de *Rio sangue*. Contudo, é na repetição criadora, na reescrita radical como a de Rosa, que a literatura renova seu pacto de nos falar sobre o que somos, seja no meio do sertão brasileiro ou em qualquer outra geografia da alma humana.

REFERÊNCIAS

BASHO, M. B. **En la eternidad del instante.** Haikús de Matsuo Basho. Cidade do México: Verdehalago, 2012.

BRITO, R. C. **Rio Sangue.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2024.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. *In*: **Tese e Antítese** (pp. 111-130). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. *In*: **A educação pela noite** (pp. 191-222). São Paulo: Todavia, 2023.

ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Todavia, 2014.

SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

SIN-LEQI-UNNINNI. **Ele que o abismo viu**: Epopeia de Gilgámesh. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SÓFOCLES. **Antígona.** São Paulo: Zahar, 1990.

VYĀSA, K. D. **Bhagavad Gita.** São Paulo: Mantra, 2018.

EIXO IV

CARTOGRAFIAS DAS TRAVESSIAS:

Fronteiras culturais e diálogos do universal

– Capítulo 15 –

LORCA E LAMPIÃO: A HOMOPOÉTICA COMO FRONTEIRA ENTRE BRASIL E ESPANHA

Lorca and Lampião: Homopoetics as a Frontier Between Brazil and Spain

José Bete Junio Ferreira dos Santos[1]

RESUMO

Este capítulo propõe uma leitura comparada entre os poemas *El poeta dice la verdade,* e *Noche del amor insomne,* de *Sonetos del Amor Oscuro,* do autor Federico García Lorca, e os poemas *Antropofagia,* de Franklin Jorge e *Poema para teus seios,* de Leila Míccolis, da revista Lampião de Esquina (1978-1981). Sustenta-se que ambas as produções constituem a homopoética de resistência, de desejo e sentimentos, marcados por contextos repressivos. A partir de contribuições teóricas de Michel Foucault, Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, analisa-se como o desejo homoafetivo é construído como prática de insurgência simbólica, seja por meio da metáfora e do silêncio trágico, seja pela visibilidade política e pela explicitação do corpo. Argumenta-se que essas produções configuram uma cartografia transnacional da dissidência sexual, que ultrapassa fronteiras territoriais e discursivas.

Palavras-chaves: Lorca. Lampião. Homopoética.

ABSTRACT

This chapter proposes a comparative reading between the poems *El poeta dice la verdad* and *Noche del amor insomne*, from *Sonetos del amor oscuro* by Federico García Lorca, and the poems *Antropofagia* by Franklin Jorge and *Poema para teus*

1 Graduado em Letras – Espanhol e Português (UnB). Mestrando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador nas áreas de Literatura Comparada, Estudos Queer e Literatura Infantojuvenil. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/6603964754206664. E-mail: josebetejunio@gmail.com.

seios by Leila Míccolis, published in the magazine *Lampião da Esquina* (1978–1981). It argues that these works constitute distinct forms of a homopoetics of resistance, developed within repressive historical contexts. Drawing on the theoretical contributions of Michel Foucault, Judith Butler, and Eve Kosofsky Sedgwick, the chapter analyzes how homoaffective desire is constructed as a practice of symbolic insurgency, whether through metaphor and tragic silence or through political visibility and the explicit representation of the body. It further contends that these productions configure a transnational cartography of sexual dissidence that transcends territorial and discursive boundaries.

Keywords: Lorca. Lampião. Homopoetics.

INTRODUÇÃO

Este capítulo propõe uma leitura comparada entre alguns poemas de *Sonetos del Amor Oscuro,* de Federico García Lorca, e os discursos poéticos da revista Lampião de Esquina (1978-1981). Sustenta-se que ambas as produções constituem uma homopoética entendida como a elaboração estética do desejo homoafetivo em contextos de repressão, operando como estratégia simbólica de enfrentamento ao poder.

O elo entre a Espanha dos anos 1930 e o Brasil da Ditadura Militar (1964-1985) não se estabelece por continuidade histórica ou geográfica, mas por uma convergência estrutural: ambos os contextos são marcados pela vigilância, pelo silenciamento e pela violência contra dissidências sexuais. Nesse cenário, a literatura emerge como espaço privilegiado de elaboração do desejo e de resistência simbólica.

Lorca e o silêncio na Espanha pré-Guerra Civil, marcada pela violência ultraconservadora que culminaria em seu assassinato. O desejo é expresso por meio da metáfora, do ciframento e do silêncio trágico. A homopoética de Lorca resiste ao implodir o desejo em imagens densas e elegíacas, como a ferida e a noite, uma vez que a visibilidade seria fatal.

Por outro lado, Lampião e a visibilidade política no Brasil, durante a política do regime militar. A homopoética utiliza táticas de visibilidade política, humor, sátira e erotismo. Os poemas encontrados no Lampião resistem ao explodir o desejo no espaço público, desafiando a norma com deboche, ironia e militância, reivindicando a autoafirmação, mesmo que alguns destes poemas estejam sob anonimato.

A partir de contribuições teóricas de Michel Foucault, Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, analisa-se como o desejo homopoético, conceito estudado

por Losada (2013) como a produção literária que dá forma estética e simbólica às experiências homoeróticas e às subjetividades, é elaborado como forma de insurgência simbólica, conectando uma cartografia transnacional da dissidência sexual. A forma como essa homopoética se manifesta, contudo, é distinta, sendo moldada pelo grau de repressão e do local de que é reproduzido.

Assim, compreender a homopoética na literatura como dispositivo transtextual, conceito proposto por Gérard Genette (2006), permite-nos transitar pelo aspecto da vida e da história desses sujeitos que possuem nomes, mas cujas histórias não puderam ser divulgadas. A literatura, nesse sentido, torna-se o espaço privilegiado para acompanhar as formas pelas quais esses sujeitos queer resistem, performam, deslocam e reinventam-se diante de contextos históricos de supremacia e disformia de poder.

E é a partir desse enquadramento teórico que este artigo se organiza. Inicialmente, serão trabalhados os conceitos de dispositivo, performance, armário e homopoética a partir da leitura dos textos de Federico García Lorca, produzidos no contexto da Espanha pré-Guerra Civil. Em seguida, essas mesmas categorias serão mobilizadas para a análise dos textos e discursos veiculados pelo Lampião de Esquina, jornal brasileiro que circulou durante a Ditadura Militar, período igualmente marcado por vigilância, censura e repressão às dissidências sexuais. Por fim, propõe-se uma leitura comparativa entre Lorca e o Lampião, evidenciando continuidades, deslocamentos e estratégias distintas de resistência homopoética em contextos históricos e midiáticos diversos.

DESENVOLVIMENTO

Dispositivo, performance e poder

A partir do século XIX, a homossexualidade é transformada em categoria identitária, passando a ser diagnosticada, vigiada e punida. A obsessão do poder em falar sobre sexo, e simultaneamente silenciá-lo, criou o que Foucault (1999) chama de "dispositivo de sexualidade"[2]. Nessa lógica, o silêncio (a recusa em nomear) e a confissão (a obrigatoriedade de se definir) tornam-se técnicas de poder[3].

Tanto Lorca quanto os colaboradores do Lampião de Esquina viveram sob regimes que codificavam a sexualidade como desvio, perigo ou ameaça à ordem

2 Um conjunto de práticas discursivas e institucionais que, ao mesmo tempo em que incitam a falar sobre o sexo, produzem mecanismos de controle, silenciamento e normalização. Nesse regime, o silêncio é entendido como a recusa ou a impossibilidade de nomear e a confissão é a exigência de se definir e se explicar, operando como técnicas centrais de poder.

3 Michel Foucault (1999) em *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber,* argumenta que "A repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência, e, consequentemente, contratação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber" (Foucault, p.12, 1999).

social. Diante disso, a homopoética[4] emerge não apenas como expressão estética, mas como prática política de enfrentamento ao dispositivo da sexualidade, operando por meio de metáforas, silêncios estratégicos, ambiguidades e performances discursivas que tensionam as normas heterossexuais hegemônicas.

Nesse sentido, pensar a sexualidade como performance permite compreender essas produções para além de uma noção essencialista do sujeito. Foucault (1999)[5] já desloca a sexualidade do campo do dado biológico ou psicológico interno para o campo das relações de poder. Judith Butler (2018)[6] aprofunda essa perspectiva ao afirmar que gênero e sexualidade são efeitos de performances reguladas por normas sociais repetidas de forma compulsória. A heterossexualidade, assim, configura-se como uma performance normativa que estrutura o campo social e quando essas normas são deslocadas, subvertidas ou parodiadas, abrem-se possibilidades potentes de dissidência.

É nesse ponto que a noção de "armário", desenvolvida por Eve Kosofsky Sedgwick (2007)[7], torna-se central para a análise. O armário funciona como uma estrutura organizadora fundamental da vida LGBTQIAPN+ moderna, ao estabelecer fronteiras entre o que pode ou não ser dito, visto e reconhecido publicamente. Trata-se de um segredo que não apenas oculta, mas produz relações específicas de poder, regulando quem pode falar, em quais condições e com quais riscos.

4 "La homopoética, concepto acuñado por Losada (2013) para referirse a la escritura homoerótica, siempre ha sido evidente a través de recursos propios de una homotextualización; dentro de los que menciona el mismo Losada, por ejemplo: el desdoblamiento, los añorados paisajes de la juventud, los ambientes oníricos, el frenético amor ante el paso del tiempo, la fugacidad perturbadora, el miedo, el silencio, la meditación sobre la vida, el tono confesional y autobiográfico, pero también el vitalismo, la amistad, la reflexión sobre la escritura poética, el deseo de libertad y la falta de compromiso (con alguna forma establecida de pensar, patrón cultural o modo de interpretación artística)" (Lopez, 2017, p.7-8).

5 E quase um século mais tarde, a medicina, de quem se poderia esperar ficasse menos surpresa com o que tinha de formular, ainda hesita no momento de dizer: "A sombra que envolve esses fatos, a vergonha e a repugnância que eles inspiram, sempre afastaram o olhar dos observadores… Durante muito tempo hesitei em introduzir neste estudo o quadro repulsivo…" (Foucault, p.27, 1999).

6 Em seu livro *Problemas de Gênero*, Butler (2018) refere-se que a heterossexualidade compulsória e o falocentrismo são compreendidos como regimes de poder/discurso com maneiras frequentemente divergentes de responder às questões centrais do discurso do gênero.

7 O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora. Dizer, como direi aqui, que a epistemologia do armário deu uma consistência abrangente à cultura e à identidade gays, ao longo do século XX, não significa negar que possibilidades cruciais em torno e fora do armário passaram por mudanças importantes para as pessoas gays (Sedgwick, p. 22, 2007).

Essa lógica se remete aos casos que Foucault já argumentava sobre o que poderia ser proclamado, inclusive, sobre as controvérsias em torno da morte de Lorca: teria sido motivada por sua atuação política?[8] Por sua vida sexual não explícita?[9] Ou por ambas? Independentemente da resposta, o armário aparece como ponto da repressão e, simultaneamente, como espaço de emergência da homopoética, onde o silêncio e a linguagem cifrada tornam-se formas de resistência.

Sonetos del Amor Oscuro - Federico García Lorca

Lorca, em seu livro *Sonetos del Amor Oscuro,* resiste ao poder que silencia, não pelo discurso aberto, mas pela implosão do desejo em imagens do subconsciente e transmitidas pela forma de seus sentimentos como a ferida, a noite, a flor oculta. Como é relatado em seu poema *El poeta dice la verdad,* em que ao inserir termos como "Quiero matar al único testigo / para el asesinato de mis flores" implica ao escritor, e ao leitor, a entender que quem relata sentir uma fúria, uma raiva, pela descoberta do seu lado mais íntimo que não pode ser revelado.

> Quiero llorar mi pena y te lo digo / para que tú me quieras y me llores / en un anochecer de ruiseñores / con un puñal, con besos y contigo. / Quiero matar al único testigo / para el asesinato de mis flores / y convertir mi llanto y mis sudores / en eterno montón de duro trigo. (Lorca, p.30, 1998)[10]

Uma forma de silêncio trágico. Nesse caso, não como passividade, mas a única tática de insurgência simbólica possível em um contexto onde a visibilidade era primordial. Sua poesia é uma confissão disfarçada. Uma forma de tornar o desejo existente sem nomeá-lo abertamente, subvertendo a lógica da confissão imposta pelo poder. Pela força, o mesmo tipo de poder que é convergido como autoritário e impede com que ele possa se expressar como queira, sem limitações e sem condições.

8 Una cosa es recibir con entusiasmo un determinado régimen, en el que se confía, como le pasó a él en relación a la República, y otra es meterse en los laberintos de la política de ese régimen, y se contentó con llevar por pueblos y ciudades una farándula de ilusiones cuyo fin era el entretenimiento y la educación. Pero ¿Federico político? Nunca. Ni en su vida ni en su obra, García Lorca jamás dio pruebas de participación o de compromiso político (Morejón, p.231, 1998).

9 Federico García Lorca fue una de esas víctimas de un país en discordia consigo mismo que buscó por un camino equivocado la afirmación de su identidad (Morejón, p.234, 1998).

10 Tradução de Afonso Félix de Sousa: "Quero chorar a minha dor e digo-o / para que tu me queiras e deplores / num pôr-de-sol de pássaros cantores, / com um punhal, com beijos e contigo. Quero matar quem viu e a sós consigo / sabe do crime contra minhas flores / e converter meus prantos e amargores / em eterno montão de duro trigo" (Lorca, p.31, 1998).

> Que no se acabe nunca la madeja / del te quiero me quieres, siempre ardida / con decrépito sol y luna vieja. / Que lo que no me des y to te pida / será para la muerte, que no deja / ni sombra por la carne estremecida. (Lorca, p.30, 1998)[11]

Pensando por este lado, a poesia lorquiana desloca a norma ao recusar a heterossexualidade compulsória por meio da densidade lírica e da experiência da perda. Em seu soneto *Noche del amor insomne*, o eu lírico expressa um amor intenso e doloroso que, por sua própria natureza proscrita, não pode ser nomeado em sua totalidade.

> Noche arriba / los dos con luna llena, / yo me puse a llorar y tú reías. / Tu desdén era un dios, las quejas mías / momentos y palomas en cadena. / Noche abajo los dos. Cristal de pena, / llorabas tú por hondas lejanías. / Mi dolor era un grupo de agonías / sobre tu débil corazón de arena. (Lorca, p.42, 1998)[12]

O deslocamento da norma não é um ato político explícito, mas uma implosão estética: o desejo é tornado universal e trágico, desafiando a hegemonia heterossexual ao elevá-lo ao patamar da alta poesia. O sofrimento expresso é, ironicamente, a prova de sua existência e a recusa da invisibilidade imposta.

> La aurora nos unió sobre la cama, / las bocas puestas sobre el chorro helado / de un sangre sin fin que se derrama. / Y el sol entró por el balcón cerrado / y el coral de la vida abrió su rama / sobre mi corazón amortajado. (Lorca, p.42, 1998)[13]

O mesmo sangue que se derrama e que o sol ilumina é o mesmo que toca no balcão. Num espaço privado de segredo como um armário. Lorca viveu no armário compulsório, onde a revelação do desejo homoafetivo significava a aniquilação social e, como a história provou, física. Sua poesia é a linguagem da pessoa no armário, onde o segredo é a condição de sobrevivência, e a confissão se manifesta como "amor escuro". A homopoética lorquiana, nesse sentido, é a arte de viver e amar na penumbra, um testemunho da violência da estrutura do armário, onde a metáfora é a única chave para a porta.

11 Tradução de Afonso Félix de Sousa: "Que nunca chegue ao fim, nunca, esta meada / do te quero me queres, sempre ardida / com sol caduco e lua esfumaçada. / Que o que não dês e eu não te peça em vida / para a morte há de ser, sem deixar nada, / nem sombra pela carne estremecida" (Lorca, p.31, 1998).

12 Tradução de Afonso Félix de Sousa: "A noite sobre os dois com lua cheia, / eu me pus a chorar e tu, tu rias! Teu desdém era um deus; minhas sombrias queixas / pombas e instantes em cadeia. / A noite sob os dois. Voz de dor cheia, / por longes bem remotos tu gemias. / Minha dor era um grupo de agonias / sobre teu débil coração de areia" (Lorca, p.43, 1998).

13 Tradução de Afonso Félix de Sousa: "Chegou a aurora e uniu-nos sobre a cama, / as bocas postas no esguichar gelado / de um sangue que, incessante, se derrama. / E o sol entrou pelo balcão fechado / e eis que o coral da vida abriu a rama / sobre meu coração amortalhado " (Lorca, p.43, 1998).

Poéticas anônimas - *Lampião de Esquina*[14]

A escolha do nome *Lampião da Esquina* já carrega em si uma operação simbólica potente. Ao apropriar-se da figura de Lampião, ícone ambíguo de poder, violência e resistência popular, e situar-se na "esquina", espaço urbano da marginalidade, do encontro e do perigo, a revista assume uma posição de confronto direto com a ordem social. A esquina é o lugar do que escapa à vigilância plena, mas também o espaço onde corpos dissidentes se tornam visíveis. Trata-se, portanto, de uma poética da exposição, em oposição frontal à lógica do segredo.

Nesse sentido, *Lampião da Esquina* pode ser lida como uma tentativa coletiva de destruição do armário público. Conforme argumenta Eve Kosofsky Sedgwick (2018), o armário não é apenas uma experiência individual, mas uma estrutura epistemológica que organiza o conhecimento social sobre a homossexualidade.

O periódico transforma a revelação, o "assumir-se", em gesto político, deslocando o segredo do campo da vergonha para o campo do orgulho coletivo. A homopoética do Lampião é, portanto, a linguagem da saída do armário enquanto prática de resistência.

Essa proposta já se anuncia na primeira edição da revista, publicada em abril de 1978. Entre os títulos estampados na capa estão: "Homo eroticus: um ensaio de Darcy Penteado", "Celso Curi processado". Mas qual é o crime deste rapaz?" e "Uma noite no Cinema Íris", e por fim, "Exclusivo: García Lorca também assume". A referência direta a Lorca estabelece uma ponte simbólica entre a repressão vivida pelo poeta espanhol e a luta contemporânea por visibilidade no Brasil.

A reportagem recupera aspectos da sexualidade de Lorca, suas relações afetivas e amorosas, incluindo vínculos com figuras como Salvador Dalí, e enfatiza especialmente a importância de *El Público* (1930)[15], peça teatral em que o autor rompe com qualquer tentativa de ocultação do desejo homoerótico.

14 O Lampião de Esquina foi um jornal brasileiro voltado ao público homossexual que circulou entre 1978 e 1981, em pleno contexto da Ditadura Militar. Criado por jornalistas e intelectuais como Aguinaldo Silva, João Silvério Trevisan e Ney Matogrosso (entre outros colaboradores), o periódico propunha-se a romper o silêncio imposto às dissidências sexuais, articulando política, cultura e crítica social. Ao abordar temas como repressão policial, censura, direitos civis e representações da homossexualidade, o Lampião tornou-se um espaço fundamental de visibilidade e resistência, operando como uma forma de imprensa alternativa que tensionava as normas heteronormativas e o autoritarismo do período. Alguns textos publicados no jornal não possuíam nomes de seus autores.

15 Diferentemente dos *Sonetos del amor oscuro*, marcados pela linguagem cifrada. *El Público* explicita o conflito entre desejo e sociedade, denunciando a hipocrisia moral, o teatro social da heteronormatividade e a violência imposta aos corpos dissidentes.

Essa operação se intensifica ao longo das edições seguintes, especialmente no campo da produção poética. Se, nas primeiras edições, ainda aparecem poemas assinados, com marcas autorais reconhecíveis, progressivamente surgem textos e análises de poetas renomados, nos quais o desejo se expressa de forma cada vez mais direta e corporal de leitores. O "anonimato", longe de significar apagamento, funciona como estratégia coletiva: o "eu" poético dissolve-se em uma voz comunitária, que fala desde o corpo e para o corpo.

> Conduzo-te faminto / até a velha cama, / que é grande e redonda / como uma mesa de banquete. / Insalubres, nossas salivas / se confundem. / Rolam nossos corpus suados / sobre as tenras cobertas. / Bates persistente / contra o meu umbigo / com teu sexo - / peixe cego. / Arrancando-te os pelos das axilas,/ de pura agonia gozo. (Esquina, p. 10, 1978)

Nesse texto, Antropofagia de Franklin Jorge, o corpo homoerótico deixa de ser metáfora para tornar-se presença explícita. O desejo não é mais sugerido, mas nomeado, descrito, celebrado. A cama é mesa de banquete e o sexo é comparado a um "peixe cego". O gozo emerge como experiência intensa e legítima. Trata-se de uma escrita que rompe deliberadamente com a lógica da patologização, recusando qualquer leitura do desejo como desvio ou enfermidade.

Essa poética do escancaramento funciona como fator de resistência ao dispositivo da sexualidade descrito por Foucault (1999). Ao falar do sexo de forma direta, em Lampião é utilizado própria arma do poder, o discurso, contra ele mesmo. Se o Estado e a moral dominante controlam corpos por meio da vigilância e do silêncio, o periódico responde com excesso, visibilidade e repetição. O desejo, antes regulado, torna-se linguagem política como no Poema para teus seios de Leila Míccolis.

> Cerro os olhos pra não ver, / e mãos para não apalpar / e bocas pra não chupar / teus seios. / Desejo beber teu leite, / azeite de oliva branca, / e provar com minha língua / o macio de teu peito. / E se em inútil trabalho / te afasta a blusa de mim, / eu, por inúmeros meios ,/ cerro olhos pra ver / e bocas para chupar / teus seios. (Esquina, p. 10, 1978)

Radicaliza a ruptura com o silenciamento do corpo e do desejo ao elaborar uma lírica marcada pela explicitação erótica e pela inversão das normas morais e discursivas que regulam o prazer feminino. Assume uma escrita frontal, corporal e performativa, na qual o desejo não se esconde, mas se afirma como força política.

Logo nos versos iniciais: "Cerro os olhos pra não ver, / e mãos para não apalpar / e bocas pra não chupar teus seios", a repetição do verbo "cerrar" produz um efeito paradoxal. O fechamento dos sentidos não representa negação do desejo, mas evidencia sua intensidade.

Trata-se de uma estratégia irônica ao declarar que fecha olhos, mãos e bocas. O eu lírico revela justamente o excesso do desejo que tenta conter. Essa tensão entre contenção e transbordamento expõe a artificialidade da repressão moral, aproximando-se do que Judith Butler (2018) compreende como subversão performativa, a norma é reiterada apenas para ser desestabilizada.

O corpo feminino, historicamente objetificado e silenciado, emerge aqui como território de prazer legítimo. A imagem do leite, "Desejo beber teu leite, / azeite de oliva branca", mobiliza um léxico sensorial que desloca o corpo do campo do pecado para o campo da abundância, da nutrição e da celebração.

Ao comparar o leite ao azeite, símbolo de pureza e valor cultural, o poema ressignifica o erotismo feminino, rompendo com a tradição patriarcal que associa o corpo da mulher ao interdito ou à função exclusivamente reprodutiva. Além disso, a centralidade da boca e da língua, "provar com minha língua / o macio de teu peito", sublinha o caráter carnal da experiência poética. Não há metáfora que oculte o ato erótico, e sim, a exposição deliberada do gesto, do toque e do prazer.

Assim, "Poema para teus seios" não apenas dialoga com a proposta política do *Lampião da Esquina*, mas a radicaliza, ao transformar o erotismo em gesto de insubordinação. A escrita escancarada do corpo feminino constitui, nesse sentido, uma poética da resistência que se articula com o projeto maior do periódico: desmantelar o armário, ridicularizar a norma e afirmar o desejo como forma legítima de existência e identidade.

Entre fronteiras: Lorca e Lampião

Os dois poemas de Federico García Lorca e dos dois poemas publicados em Lampião de Esquina revelam menos uma oposição absoluta entre formas de dizer o desejo e mais uma contínua estratégia de resistência, moldada pelas condições históricas, políticas e discursivas de cada contexto.

Em Lorca, o desejo emerge sob o signo do silêncio trágico e da metáfora cifrada. Nos sonetos, o amor é vivido como ferida, como noite, como sangue que se derrama em segredo. A ausência de nomeação explícita do objeto amoroso não indica ausência de desejo, mas sua intensidade máxima. O sofrimento lírico é a prova da existência do amor interditado, no qual a visibilidade significava punição e aniquilação.

Já nos poemas de Lampião de Esquina, o desejo não se esconde, ele se expõe, se nomeia, se corporifica. Em "Antropofagia", o corpo masculino é descrito em sua materialidade (suor, saliva, sexo e gozo), enquanto em "Poema para teus seios", o corpo feminino é erotizado a partir de uma linguagem direta, sensorial e insistente.

Se Lorca implodiu o desejo na metáfora, em Lampião se explodia o desejo pelo discurso. Tal representação se torna não somente uma evolução linear do espaço a qual se resiste, mas como resposta performativa às condições de poder já estruturadas e estabelecidas, além das territoriais.

A conexão entre as obras faz com que todos os quatro poemas se recusem à lógica do dispositivo de sexualidade, da ideia de que tem que ser silenciado, patologizado ou que a confissão deva ser controlada. Lorca subverte esse dispositivo ao produzir uma confissão sem nome, escapando da ideia de uma categoria identitária fixa. Enquanto Lampião subverte no excesso de exposição do gesto erótico, o transformando em uma linguagem pública. O poder é enfrentado a partir de suas próprias engrenagens.

Outro ponto de convergência está na centralidade do corpo como campo de disputa política. Lorca relata um corpo ferido ensanguentado em que se fere com a exposição resistindo no escuro. Enquanto em Lampião, o corpo aparece ativo e produtor de prazer e ocupa todos os espaços públicos que possuem luz.

Esse contraste entre luz e sombra, em tempos e territórios, pode-se enquadrar na questão do armário compulsório, no qual a revelação do desejo significaria a destruição do sujeito (Lorca); e na questão da militância e destruição do armário como um gesto político (Lampião).

Além disso, os quatro poemas compartilham a compreensão do desejo como força irredutível, que persiste apesar da repressão. Em casos como o de Lorca em que amar já é resistir, e em Lampião, amar é afirmar a vida. Essa persistência do desejo confirma a tese de Butler (2018) em que explica que as normas sexuais só se sustentam pela repetição compulsória, e é justamente na falha, no excesso ou no deslocamento dessa repetição que se abre o espaço da subversão.

Desta maneira, as obras se unem na emergência do desejo homoafetivo como força poética e política em relação a um poder que busca patologizar, vigiar e aniquilar esse desejo. A homopoética entra como um dispositivo de resistência que rompe fronteiras territoriais e temporais, conectando experiências de opressão e formas de insurgência simbólica em um mapa global de lutas Queer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura comparada entre os poemas de *Sonetos del Amor Oscuro*, de Federico García Lorca, e as produções poéticas veiculadas pela revista Lampião de Esquina evidencia que a homopoética não constitui uma forma única ou estável de enunciação do desejo, mas um campo estratégico moldado pelas condições históricas, políticas e discursivas de cada contexto. O que une essas produções não é a maneira como dizem o desejo, mas a urgência de dizê-lo, ainda que sob formas radicalmente distintas.

Em Lorca, a homopoética se constrói sob o signo da penumbra. O desejo homoerótico, interditado pela violência simbólica e material da Espanha pré-Guerra Civil, que existe como metáfora, como ferida lírica, como amor escuro. O silêncio, longe de significar apagamento, opera como estratégia de sobrevivência e resistência. Ao recusar a nomeação direta, Lorca desestabiliza o dispositivo da sexualidade descrito por Foucault, produzindo uma confissão sem identidade fixa, um desejo que escapa à captura normativa e que resiste justamente por não se deixar classificar.

Já em Lampião de Esquina, a homopoética assume a forma da exposição deliberada. Em um contexto de Ditadura Militar, no qual a censura e a vigilância tentavam controlar corpos e discursos, a revista responde com excesso, visibilidade e escancaramento. Os poemas analisados rompem com a lógica do segredo e transformam o erotismo em linguagem política, seja pela celebração do corpo masculino ou pela afirmação do prazer feminino. Aqui, o desejo não implodirá na metáfora, mas explode no discurso, convertendo-se em gesto militante de destruição do armário enquanto estrutura epistemológica e social, nos termos de Sedgwick.

Dessa forma, conclui-se que a homopoética funciona como um vetor contínuo de enfrentamento ao poder, capaz de atravessar fronteiras nacionais, regimes políticos e formas estéticas. Entre a sombra e a luz, entre o silêncio e o grito, Lorca e *Lampião da Esquina* desenham um mapa comum: o da persistência do desejo como ato político e poético fundamental.

O diálogo entre Federico García Lorca e Lampião de Esquina evidencia que a poética homoerótica não se limita a um estilo literário, mas constitui um campo político. A sombra lorquiana e a luz do Lampião são respostas a contextos repressivos que, embora distintos, compartilham mecanismos de silenciamento e violência. Aproximá-los é compreender a história da dissidência sexual como uma trajetória de dor e afirmação, clandestinidade e visibilidade.

Dessa forma, a homopoética emerge como um dispositivo transtextual e transnacional de resistência queer, capaz de conectar experiências históricas convergentes em uma mesma cartografia da dissidência sexual. Seja pela metáfora ou pelo erotismo explícito, essas produções literárias demonstram que o desejo, longe de ser aniquilado pela repressão, reinventa-se continuamente como força estética, política e ética.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro, 2018.

GRUPO DIGNIDADE**. Lampião da Esquina (1978 - 1981).** Edição nº 0. Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: https://cedoc.grupodignidade.org.br/jornal-lampiao-da-esquina-1978-1981/ Acesso em: 20 mar.2026.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: A literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães. Ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. Disponível em: https://rl.art.br/arquivos/6176952.pdf?1517573258 Acesso em: 10 nov. 2024.

GREEN, James N. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

LÓPEZ, Ronald Campos. Lo Sublime En La Homopoética De Vicente Aleixandre. **Revista de Filología y Lingüística de La Universidad de Costa Rica**, Costa Rica, v. 43, n. 2, p. 11-31, 2017. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/332/33267088001.pdf. Acesso em: 22 mar. 2026.

MOREJÓN, Julio García. **Federico García Lorca**: la palabra del amor y de la muerte. São Paulo: Ibero Americana, 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Quereres, v. 28, p. 19-54, 2007. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020//Pagu/2007(28)/Sedgwick.pdf>. Acesso em 14 dez. 2025.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil da Colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

– Capítulo 16 –

MÍMESIS E TRAGÉDIA GREGA: USOS E PERCURSOS DA PALAVRA NA ANTIGUIDADE

Mimesis and Greek Tragedy: Uses and Trajectories of the Word in Antiquity

Júlia Iracy Franklin Moura[1]

RESUMO

O artigo examina a noção de mímesis no contexto da tragédia grega, articulando sua historicidade e suas implicações filosóficas e políticas. A partir da transformação do estatuto da palavra, antes vinculada à memória sagrada e à verdade mítica, discute-se como a ambiguidade linguística torna-se a base da representação trágica no século V a.C., período de consolidação democrática em Atenas. Evidencia-se como a tragédia, ao encenar tensões entre deuses e homens, destino e vontade, excesso e medida, opera como espaço de reflexão coletiva e instrumento pedagógico de formação democrática, reafirmando a relevância contemporânea da análise mimética.

Palavras-chave: Mímesis. Tragédia grega. Democracia ateniense. Representação.

ABSTRACT

This article investigates the concept of mimesis within the context of Greek tragedy, emphasizing its historical development and its philosophical and political implications. By tracing the shift in the status of the word, from its mythical association with memory and truth to the emergence of linguistic ambiguity, the study shows how mimesis becomes central to tragic representation in fifth-century Athens, a period marked by democratic transformation. The analysis demonstrates how tragedy, by staging conflicts between divine and human

1 Mestranda em Literatura, na linha de pesquisa Poéticas e políticas do texto na Universidade de Brasília. Graduada em história pela Universidade de Brasília. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6432574906263458. E-mail: juifmoura@gmail.com.

agencies, destiny and deliberation, excess and moderation, serves as a collective pedagogical space essential to democratic life, reaffirming the enduring relevance of mimesis for contemporary interpretation.

Keywords: Mimesis; Greek tragedy; Athenian democracy; Representation.

> *A linguagem da tragédia é uma linguagem dupla […] revela ao mesmo tempo sua ambiguidade e sua crise.* (Vernant; Vidal-Naquet, 2011)

PRELÚDIO

O presente artigo ocupa-se da investigação acerca da noção de mimese (mímesis)[2] no contexto da tragédia grega. De antemão, entende-se que este é um debate amplamente revisitado por estudiosos da linguagem e da teoria literária, remontando a escritos antigos e contemporâneos. Compreende-se a priori, no âmbito da escrita, que a dinâmica da imitação, bem como da representação, relaciona-se ao comportamento de ruptura e continuidade da carga simbólica de um termo, a saber de sua historicidade. A imitação não é idêntica, o mesmo elemento não se duplica com equivalência; mímesis seria então a permanência acompanhada do novo. A partir daí é que seu efeito inova constantemente o sentido das coisas, gerando deslocamentos e transformações de forma e de conteúdo.

Discorreremos, portanto, sobre a abordagem da mímesis na perspetiva de Platão, Aristóteles e Górgias, a fim de mobilizar tais escritos no bojo da tragédia grega do século V a.C., levando em conta suas implicações na dinâmica da democracia ateniense.

Da palavra una à dobra da palavra: surgimento da Tragédia Grega

A ascensão do pensamento racionalista no mundo grego dos séculos V e IV a.C. promoveu uma alteração entre categorias que se relacionavam de modo verossimilhante: linguagem e realidade (*lógos e alétheia*). Durante o micênico, a Idade das Trevas e a Idade Arcaica (até fins do século VI), o papel da palavra estava intimamente ligado à ideia da deusa *Mnemosyne* (deusa da memória) e de sua capacidade de instituir realidades fincando-as na lembrança. Nesse momento, a *Mnemosyne* é a base da indagação da verdade. Daí presume-se a importância do poeta e do seu louvor.

2 A noção de mímesis, entendida como representação da realidade humana na literatura, é amplamente desenvolvida por Erich Auerbach em *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2015, 7. ed., São Paulo: Perspectiva). No livro, Auerbach examina, ao longo de vários capítulos, como diferentes tradições literárias, desde Homero e a Bíblia até a literatura moderna, articulam estilos de representação que revelam, de formas históricas distintas, o mundo humano, suas ações e sentimentos, destacando especialmente a tensão entre visibilidade, expressão e interpretação.

> Por sua memória, o poeta tem acesso direto, em uma visão pessoal, aos acontecimentos que evoca; tem o privilégio de entrar em contato com o outro mundo. Sua memória lhe permite "decifrar o invisível". A memória não é, portanto, apenas o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular, é também, e sobretudo, a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso. Com efeito, a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é uma palavra eficaz; por sua virtude própria, ela institui um mundo simbólico-religioso que é o próprio real. (Detienne, 1973, p. 15)

No canto do poeta se encontra a oposição entre o campo da *alétheia* (palavra; luz; memória) e do esquecimento, *léthe*. Sendo assim, a função do poeta era atrelada à evocação da verdade por meio da sua palavra, servindo à soberania e à comunidade de guerreiros, já que cantava sobre os imortais e os feitos dos homens valentes. Perceba que, ao fim e ao cabo, não se tratava dos acontecimentos e decisões em si, mas do que a palavra do poeta postulava a partir disso. Nesse momento, a narrativa histórica e a poesia são indiscerníveis, basta tomar como exemplo os poemas épicos de Homero. A discussão acerca do procedimento mimético é posterior.

No entanto, o sistema polar *alétheia/léthe,* que arregimenta o discurso poético, passa a modificar-se no sentido de sua ampliação. Nota-se que a palavra, além de agir em favor da *Memória* e da *Verdade*, provoca também o esquecimento e a omissão. Em vista disso, o espaço entre esses dois pólos ascende como campo de transição entre Verdade e Esquecimento, elucidando o quão entrelaçadas estão estas noções. A palavra que rememora e cria é a mesma que esquece e destrói.

> Desta ambiguidade fundamental decorrem duas conclusões: de um lado, o "Mestre da verdade" é também um mestre do engano (*apathe*). Possuir a verdade é também ser capaz de enganar; doutro lado, as potências antitéticas Alétheia e Léthe não são contraditórias: no pensamento mítico, os contrários são complementares. (Detienne, 1973, p. 77-78)

Dado o enfraquecimento do canto como detentor da verdade e o afastamento do *lógos* de seu local de privilégio, partimos para a chave-mestra da mímesis: a ambiguidade da palavra. É importante salientar que a tragédia grega parte da lógica dos contrários, da tensão, dos significados em constante oposição, do choque entre as noções pré-estabelecidas. A ambiguidade da palavra, portanto, é fundamental, já que o próprio mito nasce no seio da contradição.

Compreender o momento histórico da ascensão da tragédia é fundamental para alcançar a mímesis e seu efeito nessa sociedade. As peças trágicas surgem no contexto em que a palavra não mais é vista com unicidade, numa Atenas que preza pelas ideias democráticas e pelo bem estar da pólis. Nesse momento, o cidadão ateniense, em especial o cidadão comum, se encontra "na miséria econômica e na insegurança, na *stasis* política entre nobres e gentes do povo, entre as apreensões e a indiferença religiosa, na dura batalha para ganhar a vida

e ser um cidadão" (Else, 1965, p. 67). Surge, portanto, a tragédia e sua palavra mimetizada, "interpretada", representando impasses e decisões que tangem os dilemas do cidadão ateniense, opondo a vontade dos homens à vontade dos deuses, a *díke* divina à justiça dos homens.

Se o período de ascensão dos textos trágicos coincide com o período de transição do domínio da aristocracia para o da democratização das instituições da cidade, é possível traçar paralelos que evidenciam a relação da tragédia e o curso político de Atenas. Na peça de Ésquilo, por exemplo, a justiça sobre Orestes, que cometeu matricídio, apresenta dois elementos da *díke*: o tribunal instituído por Atenas como a nova justiça, e as Erínias encarnando a justiça do universo mitológico. Essa oposição em cena retrata as modificações que a pólis vinha sofrendo, a partir das transições das instituições políticas. É evidente que a tragédia não se desprende dos deuses ou da tradição do mito, mas passa a tensionar um conjunto divergente de elementos.

A mímesis segundo Platão e Górgias

Alguns livros da República de Platão tratam da mímesis e, em especial, de sua repercussão no mundo grego. A noção de verdade platônica é o ponto de partida dessa discussão. Para o filósofo, é no mundo das ideias que se encontra a verdade, antecedendo qualquer realização material. O mundo sensível, das aparências, é a privação da luz. Platão, como os gregos em geral, identificou o *Bem* e o *Belo* seguindo a ideia de *kalokagathia (kalos + agathós),* o termo intraduzível para "beleza-bondade". Porém, essa unidade não funciona como uma forma elevada do conhecimento se pautada no plano material, somente no sentido de harmonia mediante proporções e medidas que estabelecem a ordem do universo.

Para Platão, portanto, há a ideia da cadeira (plano inteligível), a própria cadeira (plano sensível) e só então surge o poeta, que fala sobre a cadeira. A mímesis platônica é a imitação da imitação, é mais um desvio no rumo à verdade. Na República, entende-se que o carpinteiro é importante para a pólis, não por um suposto compromisso filosófico, pois ele ainda produz engano, mas pela utilidade do seu artefato. Segundo Platão, a cadeira é boa, mas para que serve um poema sobre a cadeira? Afinal, nos sentamos sobre a cadeira e não sobre o poema.

Como já foi dito, o conceito de verdade para os gregos está ligado à ideia de rememoração, é ela que tira do esquecimento alguma coisa. Nessa lógica, os mortos passam por um rio de lapso memorial antes de reencarnarem e, para Platão, o resgate da luz e da verdade seria alcançado somente através da maiêutica filosófica. Ou seja, a verdade está latente no indivíduo e pode vir à tona aos poucos na medida em que se exerce o "conhece-te a ti mesmo" socrático, e a mímesis provocaria, nesse sentido, o distanciamento dessa prática. "Palavras quanto mais

poéticas, menos devem ser ouvidas por crianças e por adultos que devem ser livres, e temer a escravatura mais do que a morte." (Platão, 1996, p. 103).

O poeta tem uma habilidade ilimitada e imensurável, o incômodo diante dessa potência criadora fica nítido na República. Enquanto o filósofo interroga, o poeta exclama. E o mais interessante é que Platão não trata da expulsão desses imitadores da República de forma hostil, mas frisa que não há espaço para eles em sua sociedade:

> Nessas condições se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciaríamos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele, nem é conveniente haver; e, depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade. (Platão, 1996, p. 103)

Platão não pretende ridicularizar esses indivíduos publicamente, tampouco plantar nessa situação a curiosidade do cidadão ateniense. A dobra da palavra mimética há de ser controlada pela unanimidade que lhe empresta a *alétheia* extraída do mundo das Ideias. Assim disciplinada, a mímesis deixaria de ser um meio potencialmente nocivo. Sua ideia consiste em podar e enquadrar a mímesis, e não aniquilá-la; os poetas que falassem bem dos deuses permaneceriam na República.

> Para nosso uso, teremos de recorrer a um poeta ou contador de histórias mais austero e menos divertido, que corresponda aos nossos desígnios, só imite o estilo moderado e se restrinja na sua exposição a copiar os modelos que desde o início estabelecemos por lei, quando nos dispusemos a educar nossos soldados, (Platão, 1996, p. 115)

É sabido que as peças trágicas são escandalizadoras no momento em que expõem feridas e contradições do mundo grego. Porém, de forma análoga, reforçam e reafirmam valores e identidades sociais. O caráter "desditoso" de algumas tragédias é suficiente para que Platão pontue resistência para com esse gênero, alocando-o no campo da afronta aos deuses.

> Portanto, não acreditemos nem consintamos que se diga que Teseu, filho de Poseidon, e Píritoo, filho de Zeus, se entregaram a tão terríveis raptos[3], nem que qualquer outro filho de deus e heróis ousaria cometer os feitos tremendo e ímpios de que agora os acusam. Pelo contrário, forcemos os poetas a dizer que não cometeram tais actos, ou então que não eram filhos dos deuses, mas que não afirmem as duas coisas a um tempo, nem tentem convencer os nossos jovens de que os deuses são causadores do mal, e de que os heróis não são em nada melhores do que os homens. Tal como anteriormente dissemos, isso é ímpio e falso, pois é impossível que o mal venha dos deuses. (Platão, 1996, p. 113)

3 Pirítoo ajudou Teseu a raptar Helena, e este, aquele a tentar arrebatar Perséfone do Hades.

Górgias, membro da primeira geração de sofistas, também debate a mímesis, e mais que isso, postula uma forte ruptura com a ideia de verdade. Em sua obra intitulada *Do Não Ser ou da natureza,* estabelece três pontos fundamentais: primeiro, que nada existe; segundo, que se existir alguma coisa, esta não pode ser apreendida pelo homem; terceiro, que mesmo se apreendida, não poderá ser enunciada e explicada a outrem (Dumont, 1969, p. 71). Em vista disso, Górgias entende que não é pretensão da tragédia doutrinar as palavras ou torná-la una, a ambiguidade é o cerne da instituição do conflito. Não há razão para afastar *lógos* do engano, pois para que haja engano, é necessário haver verdade, concepção negada por Górgias. Se todos fôssemos oniscientes de tudo que já aconteceu, está acontecendo e acontecerá, a mímesis do discurso perderia seu efeito desestabilizador.

É evidente que Platão assume um discurso contrário ao gorgiano. Se para Platão a verdade e o engano são indissolúveis, para o sofista eles estão mais que entrelaçados, são noções interdependentes. Sabe-se que ambos almejam persuadir o ouvinte a seguir os modelos estabelecidos por suas filosofias, aí se encontra a *hybris* de cada um. Como escreveu Luiz Costa Lima: "o Ocidente optou pela *hybris* platônica da seriedade. Condenável, o jogo não atinge somente os poetas, mas a todos os cultores de *eidola* semelhantes." (Costa Lima, 1980, p. 40).

Veja bem, o avesso de alguma coisa é primordial para afirmá-la. A ideia contrária, que está tradicionalmente ligada ao engano, é a mesma que nutre as características do "modelo". Suspender e podar a face reversa, que só é face reversa em decorrência da construção social, é empobrecer as noções que estão sendo "defendidas". A dinâmica dos signos e dos significantes exige que o embate constante ocorra, que os valores estejam em atrito, só assim o pensamento se metamorfoseia e nos permite alcançar mais do que antes.

Aristóteles e a cura pelo trágico

Ao contrário de Platão, imerso no legado do universo mítico-religioso, Aristóteles dispõe de uma certa distância que lhe influencia ao tratar dos mitos e dos deuses. Sua ideia de mímesis trágica parte da noção de que o ser é concebido a partir do existente, da materialidade da natureza, e não pela intelectualização desta. Sendo assim, o material, o palpável e o sensível não são problemas. "É dentro pois da *physis* que se dispõe os meios que constituirão o fazer humano geral, seja o dos artesãos, seja o dos "técnicos", seja o do filósofo, os meios constituídos pela matéria *(hyle*) e pela forma (*eidos*)." (Costa Lima, 1980, p. 46).

A noção de mímesis aristotélica pode, de forma superficial, ser entendida como imitação da ação humana. É natural do homem imitar, as crianças gostam

de imitar, é uma brincadeira que gera prazer. Para Platão, se afastar da razão gera aflição, enquanto a visão aristotélica atribui a imitação ao ímpeto, ao instinto do homem. Diante disso, o caráter benéfico da tragédia e seu efeito catártico são defendidos por Aristóteles na Poética.

Como já foi dito, a tragédia não só contradiz como reafirma. Os traços do povo grego são constantemente representados em cena. A identificação é justamente o fator que gera escandalização, já que o objeto reconhecido se encontra em situação de tensão. São cinco as identificações estabelecidas por Aristóteles: 1) a que se efetua por sinais, 2) a que não é artística pois é urdida pelo poeta, 3) a do despertar da memória sob as impressões que se manifestam, 4) a que usa do silogismo; dedução, e por fim 5) o reconhecimento combinado com um paralogismo (Aristóteles, 1973, p. 126-7). Para ele, as melhores identificações são aquelas que provêm da própria intriga, da reviravolta, como a atuação do destino em Édipo, por exemplo. Para que a tragédia cumpra com seu processo de cura, é fundamental que a mutação dos sucessos, de forma verossímil e necessária, aconteça. A peripécia é a chave-mestra da catarse. Mas do que se trata afinal o caráter purificador trágico?

A crença aristotélica é de que a mímesis por meio das palavras pode curar; a metaforização dessa palavra no espetáculo trágico é basilar para o reconhecimento e para a peripécia. É nesse momento que a catarse se instaura, o êxtase, liberando dois sentimentos: horror e piedade. Nesse sentido, a tragédia pode ser considerada questão de saúde pública, sendo sua finalidade de cunho fisiológico, para purificar e produzir uma alegria sem danos.

É fundamental compreender que a catarse de Aristóteles não tem sentido psicológico ou metafísico. Tampouco se assemelha a noção cristã de purificação. É a arte retirando sentimentos danosos do físico, reafirmando a natureza antitética dos seres. Para cumprir sua função democrática de saúde pública, Aristóteles pontua que o poeta deve ser eficiente na criação do universo representado, fiel à verossimilhança da obra. Ou seja, há que se preocupar com a coerência interna da trama, com as relações de necessidade, caso contrário, o reconhecimento não surge. Veja bem, não é o grau de possibilidades que define uma boa tragédia, tampouco sua atenção aos feitos realizáveis, mas forjar o real eficientemente só é possível caso o universo criado seja devoto de si mesmo.

Logo, depreende-se que Platão parte da mímesis prejudicial e mentirosa, que imita a sombra, enquanto Aristóteles parte da mímesis intrínseca à natureza, que purifica e lida com os sentimentos humanos sem negá-los ou tentar lhes escapar.

Adiante, veremos como todo esse debate se insere na tragédia grega num momento de democracia e conflitos de ideias.

Tragédia e Democracia: tensões da Mímesis

A tragédia grega (499-405 a.C.) surge no contexto de democratização das instituições da cidade. Clístenes, a partir de 508, prepara o terreno da democracia para Péricles, reduzindo o poder do Aerópago e estabelecendo a Assembléia como única instância legislativa, a que se submeteriam todas as reformas. "À Clístenes ainda deve Atenas a nova ordem, a que expressivamente chamava de isonomia, o "mais belos nome de todos", como declarava Heródoto, a igualdade dos cidadãos perante a lei, igual participação no estado" (Costa Lima, 1980, p. 17).

A ascensão do povo como parte agente da política, das decisões da pólis e das discussões coincidem com o surgimento da tragédia. A imitação por meio da ação torna o passado presente e configura situações de confronto entre os deuses e os homens, os homens e os homens, e entre os próprios deuses. A dimensão do destino e da vontade humana, do *ethos* e do *daemon,* até que ponto essas noções se entrelaçam?

A partir da tragédia Agamemnon, de Ésquilo, é possível identificar como a mímesis suscita a ambiguidade. Logo no início nos deparamos com ordens distintas vindas de duas divindades: Zeus que ordena a vingança do rapto de Helena, e Ártemis que condiciona os ventos favoráveis à expedição dos átridas ao sacrifício de Ifigênia. Como entender o destino trágico de Agamemnom, "o heróico executor da vontade de Zeus"? (Ésquilo, 1997, p. 7). Para acentuar o conflito que se apresenta, sabe-se que tanto Zeus quanto Ártemis se opõem à empresa troiana.

> Agememnon: "Sorte pesada é não obedecer, mas pesada também se dilacerar a minha filha, o ornamento da minha casa, manchando as minhas mãos de pai nas correntes de sangue de uma donzela imolada junto do altar. Qual destes dois partidos é isento de mal? Como hei de me tornar um desertor da frota, traindo os meus aliados?" (vv. 206-13) (Ésquilo, 1997, p. 7)

Nessa fala do átrida fica evidente a presença da linguagem que institui dois mundos inconciliáveis, sendo este caso ainda mais especial, já que se trata da oposição entre dois deuses.

Mais à frente da peça, vemos que Agamemnon é assassinado por sua esposa Clitmnestra, mãe de Ifigênia. Há todo um engendramento do destino e da pena hereditária no universo trágico. A morte do átrida foi premeditada, assim como a futura morte de sua esposa pelo seu filho Orestes também já estava traçada. A ideia de *nêmesis,* presente no imaginário do povo grego assim como a *sofrosine* e a *hybris*, pode facilmente ser associada à morte tanto de Agamemnon, quanto de Clitmnestra.

Em diversas tragédias é possível notar o destino calamitoso dos heróis que agem com excesso e desmesura. O herói trágico está entre o ser divino e o homem,

é aquele que, através da *hybris,* busca ultrapassar suas limitações. Aí se encaixa uma das noções pedagógicas da tragédia: o alocamento do herói à sua condição de mortalidade, por meio do aprendizado pelo sofrimento instituído pelos deuses. Assim, a *sofrosine,* valor basilar do mundo grego, se instaura novamente.

A partir disso, opera-se a noção do espetáculo trágico enquanto controle social, enquanto preparador para o sistema democrático. A tragédia pode facilmente ser encarada como laboratório experimental dos conflitos humanos. É a afirmação de que a vida é ambiguidade, e a democracia é aquilo que aceita a ambiguidade do homem. Mas para que isso se cumpra, não há espaço para o indivíduo que queira se tornar herói, logo, a tragédia se encarrega de educar publicamente, à exemplo dos fins fatídicos que tiveram aqueles que se propuseram a ultrapassar os limites.

Para além da noção trágica educadora, é importante ressaltar a influência desses espetáculos para o fortalecimento de instituições democráticas em ascensão. O próprio tribunal de Orestes, instituído por Atenas, atuou em conjunto com as Erínias. Nesse momento, Ésquilo não nega o mito, tampouco lhe desvaloriza, porém, como qualquer homem fruto de seu tempo, o autor da Oresteia constrói seu enredo de acordo com a dinâmica dos pensamentos da época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dada a discussão exposta acerca do conceito de mímesis e de seus desdobramentos na sociedade grega, entende-se que sua análise, no mundo antigo, perpassa as compreensões filosóficas do conceito de verdade. Conjugadas com a análise política, tais compreensões são elucidativas, a saber da visão aristotélica da catarse trágica, que prepara o entendimento para o espetáculo associado à educação democrática, muito trabalhado na obra do Jean-Pierre Vernant. Dito isso, em razão de seu caráter mimético, conclui-se que a tragédia grega pode ser observada de uma perspectiva educativa, no sentido de seu tratamento em relação às contradições da pólis.

Sendo assim, o objetivo do presente artigo foi reconhecer a amplitude da noção de mímesis (*imitatio*) e as possibilidades de análise vigentes até os dias de hoje, uma vez ela viabiliza a construção de sentido e suas transformações ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS

AUERBACH**,** Erich. **Mímesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Sousa. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1973.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade. Formas das Sombras.** Rio de Janeiro. Edições Graal. 1980

DETIENNE, Marcel. **Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaique**, Maspero, Paris. 1973.

DUMONT, Jean-Paul. ***Les Sophistes. Fragments et témoignages***, PUF, Denkens, Carl Winter, Heidelberg, 1969.

ELSE, Gerald. **Early forms of greek tragedy**. *Harvard University Press, Cambridge. 1965.*

ÉSQUILO. **Agamêmnon.** Traduzido do grego antigo por Manuel de Oliveira Pulquério. Brasília: Editora UnB, 1997.

PLATÃO. Livro III. *In*: **República.** 8. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e ambiguidades na tragédia grega, *in*: **Mito e tragédia na Grécia antiga.** Traduzido do francês por Anna Lia de Almeida Prado. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

– Capítulo 17 –

GUARDIÕES DO SUBMUNDO: O MITO DO CÃO INFERNAL E SUA DIMENSÃO TRANSCULTURAL

Guardians of the Underworld: The Myth of the Infernal Hound and Its Transcultural Dimension

P. H. Affonso de Paula[1]

RESUMO

O mito do cão infernal se expressa em diversos contextos no tempo e no espaço, sobretudo em culturas que possuem o protoindo-europeu como antecedente linguístico. O objetivo desta discussão é investigar os personagens que manifestam essa narrativa comparativamente, assim como criar uma síntese geral entre essas histórias para compreendê-las de forma mais profunda, em função do PIE enquanto nosso pressuposto teórico. Um problema maior surge com o reconhecimento de narrativas de cães infernais desconexas do PIE, que levantam questionamentos a respeito de uma origem do mito possivelmente anterior à existência indo-europeus.

Palavras-chave: Cérbero. Protoindo-europeu. Mitologia comparada.

ABSTRACT

The hellhound myth is expressed in many contexts in both time and space, specially in cultures that bear Proto-Indo-European as their linguistic background. The goal of this discussion is to investigate the characters that manifest this narrative comparatively, as much as to create a general synthesis between such stories in order to understand them more deeply, along with PIE as our theoretical assumption. A larger issue arises with the recognition of hellhound narratives unrelated to PIE, which raises questions towards an origin of the myth possibly earlier than the existence of Indo-Europeans.

Keywords: Cerberus. Proto-Indo-European. Comparative mythology.

1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT), na Universidade de Brasília (UnB). Graduado em História pela mesma instituição. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9549907945931543. E-mail: pedro.affonso8@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O mito do cão infernal está presente em várias culturas; em especial, naquela cuja linguística aponta para uma língua ancestral comum, que hoje é denominada protoindo-europeu (ou PIE). Esse nome carrega consigo sua definição: as línguas de origem indo-europeia predominaram na Europa e são encontradas em uma parte significativa da Ásia, chegando até a Índia. Conseguimos encontrar essa língua ancestral na compatibilidade gramatical e lexical entre várias línguas antigas — ou seja, é uma língua reconstruída, da qual não sobreviveu nenhum registro escrito. No entanto, apesar de se tratar de uma língua hipotética, desde que foi proposta surgiram inúmeros trabalhos que fortalecem essa teoria, além do caminho inverso; a hipótese do PIE também fortalece a compreensão de vários temas em culturas que compartilham desse antecedente linguístico. Como afirma Martin West, trata-se de uma "hipótese inevitável" (2022, p.1).

Dessa forma, eventualmente a indo-europeística avançou as fronteiras da linguagem e os seus estudiosos começaram a elaborar acerca de outros temas que a hipótese do PIE sustentava. Há padrões que podem ser reconhecidos nas leis, nas classes sociais e, sobretudo, nos mitos que parecem ter relação com o protoindo-europeu. Evidentemente, como lembra West, se conseguimos chegar à hipótese de uma língua, "a consequência é que havia um povo que a falava" (2022, p.2). Portanto, as culturas que possuem línguas descendentes do PIE também são portadoras de traços culturais dos chamados povos indo-europeus. Alguns elementos já foram bem elaborados, como a divindade indo-europeia *Dyeus pater*, que se manifesta, por exemplo, como Zeus, Júpiter e Tyr nas culturas grega, latina e nórdica, respectivamente.[2]

Partindo destes princípios, o mito do cão infernal parece ser outra manifestação da cultura indo-europeia em contextos posteriores. O personagem mais emblemático na tradição ocidental que expressa essa ideia é Cérbero, cão de guarda de Hades e antagonista no trabalho mais penoso de Héracles.[3] Além dele, temos outros cães que também ficam nas portas do mundo dos mortos em outras culturas. Um dos primeiros trabalhos que se ocuparam deste problema foi de Maurice Bloomfield, intitulado *Cerberus: The History of an Idea* (1905). Nele, o mito de Cérbero é comparado com outros que também veremos aqui, como os cães de Yama que aparecem no *Rigveda*. Apesar de Bloomfield não se posicionar com firmeza em relação à hipótese do PIE ao comparar os cães infernais de diferentes culturas, afirma: "é evidente que estamos lidando com o conceito de Cérbero" (1905, p.13). Com o tempo, alguns pesquisadores começaram a tratar

2 Mais detalhes sobre isso em Fortson (2004, pp.22-23) e West (2022, p.189-194). A grafia de *Dyeus pater* foi adaptada para uma leitura mais fluida.

3 Como registrado pelo menos desde a *Ilíada* (8.364-369) e *Odisseia* (11.620-626).

desse problema estabelecendo mais diretamente a conexão desse mito com o PIE, como West (2022, p.448) e Lincoln (1991, pp.96-106).

Reforço, porém, que este escrito foi concebido a partir de uma pesquisa que foi iniciada há alguns anos; mas, dado o volume de fontes e o cuidado com o qual deve-se ter ao criticá-las, o estudo continua incompleto. O que está sendo apresentado aqui não chega a ser um esboço, mas também não é o produto final do que o conteúdo exposto aqui, assim como outras fontes ainda fora do escopo, podem gerar. Também há vários detalhes teóricos sobre o estudo do mito dos quais, a princípio, preferi poupar o leitor. Portanto, aqui teremos uma passagem sobretudo expositiva pelo tema do cão infernal, com uma linha argumentativa secundária a respeito desse mito. O que proponho aqui é um exercício acerca de como diferentes culturas e suas respectivas mitologias se apropriam de um mesmo mito e como ele pode se conservar características fundamentais ao mesmo tempo que são atribuídas características próprias em cada cultura.

Os cães de Yama

O registro mais antigo que temos do mito do cão infernal está no *Rigveda*. Estamos falando de um *corpus* textual datado ainda na Idade do Bronze; aproximadamente entre 1200 e 1000 AEC, visto que vários metais diferentes são mencionados ao longo de sua extensão, mas nunca o ferro (JAMISON, p.2020, p.14). Nele, também são evidentes os vestígios de uma longa tradição oral a respeito dos deuses e eventos míticos da cultura índica. Quanto ao cão infernal em si, está presente no seio de uma narrativa escatológica que introduz os conceitos de morte e pós-vida. O décimo livro do *Rigveda*, portanto, discorre principalmente sobre os processos *post mortem* e sobre o deus Yama, o primeiro deus a morrer e a fazer o percurso que todos os mortais devem fazer quando perecem. Por ser o desbravador do submundo, toma este mundo para si e faz dele seu reino (Brereton & Jamison, 2014, p.1390; *Rigveda*, X.14.1-2). A seguir, o extrato que temos dos cães infernais:

> Fuja dos dois cães da raça de Saramā[4], malhados e de quatro olhos, pelo caminho que leva direto ao alvo. Então aproxime-se dos ancestrais em bom encontro, que chegam ao êxtase em alegria conjunta com Yama. / Seus dois cães, Yama, que são guardiões, guardas de quatro olhos do caminho com seus olhos nos homens, leve-o a eles, ó rei. Forneça-o bem-estar e livre-o das doenças. / Os dois mensageiros de nariz largo e pêlo marrom-avermelhado de Yama, ladrões de vidas, perseguem os povos. Deixe esses dois hoje e aqui garantirem uma vida afortunada para nós novamente, para que vejamos o sol. (Rigveda,X.14.10-12)[5]

4 O cão mítico de Indra, outra divindade védica.

5 Tradução minha da tradução de Brereton e Jamison do sânscrito para o inglês.

A função dos cães de Yama parece ser ambígua. Num primeiro momento, deve-se fugir deles para encontrar com os ancestrais. Depois, é como se o próprio Yama fosse responsável por fazer o morto se encontrar com os cães, mas fornece bem-estar e o livra das doenças. A seguir, os "ladrões de vidas" garantem uma "vida afortunada", provavelmente depois da passagem para o mundo dos mortos. Parece que os cães são uma espécie de filtro da passagem para o submundo védico; eles garantem essa "vida afortunada" no mundo dos mortos porque perseguem e devoram aqueles que não merecem estar ali. Por isso, parecem ser simultâneamente protetores e destruidores; conseguir passar por eles, talvez, seja o indicativo do merecimento da estadia ou morada no submundo.

O conceito dos cães de Yama continuou a ser elaborado em textos posteriores dessa tradição. Algumas passagens acrescentam ideias que vão além do que temos registrado no *Rigveda* e sugerem outras características aos cães de Yama. Entre os hinos do *Atharva-Veda*, há uma oração que suplica ao seu potencial leitor (ou ouvinte) para que, ao morrer, ascenda aos céus e esteja com os deuses, ao invés de descer aos infernos e se juntar aos seus ancestrais:

> Tua mente não deve deve ir para lá, não deve desaparecer! Não torna-te desatento aos que vivem, não siga os Ancestrais! Todos os deuses devem te preservar aqui! Não anseie pelos que partiram, que conduzem os homens para longe! Ascenda da escuridão, venha para a luz! Nós seguramos tua mão. Os dois cães de Yama, o preto e o malhado, que guardam a estrada para os céus, que foram enviados, não devem perseguir a ti! Venha cá, não deseje estar longe; não espere aqui com a tua mente voltada à distância! (Atharva-Veda, VIII.1.7-9).[6]

O *Atharva-Veda*, portanto, parece trazer uma concepção diferente de pós-vida daquela que tínhamos no *Rigveda*; agora temos um mundo celeste, perto dos deuses, oposto ao mundo subterrâneo e sombrio de Yama, onde estão os ancestrais. Aqui também há uma diferenciação entre cada cão; no *Rigveda*, todas as descrições eram aplicadas para ambos, enquanto nesta passagem um é preto e o outro malhado. Apesar disso, o conceito de guardas do *post mortem* se conserva, ainda que agora sejam guardas da estrada para os céus.

Outro hino do *Atharva-Veda* (VI.80) menciona também um "cão celestial", para o qual realiza-se sacrifícios e parece ser análogo a algum corpo celeste, como uma estrela, o sol ou a lua. É digno de nota que o *Atharva-Veda* (XVIII.2.11-13) também possui uma passagem bastante semelhante àquela do *Rigveda* que vimos anteriormente, mencionando os cães de Yama como guardas da passagem para o mundo dos mortos e conferindo-lhes praticamente as mesmas características. Isso denota que, apesar das novidades em relação à tradição rigvédica, a

6 Idem, da tradução de Bloomfield para o inglês. Texto também conferido na edição comentada de Whitney.

composição do *Atharva-Veda* estava enraizada numa tradição anterior bem estabelecida, ao menos em relação ao tema dos cães infernais.

Apesar de serem menos conhecidos do que Cérbero, por exemplo, começamos discorrendo sobre os cães da tradição índica porque, como veremos, já apresentam muitas características visíveis em tradições posteriores. A escolha de começar por essa tradição não diz respeito apenas à sua antiguidade em relação às outras, mas também ao conteúdo que foi elaborado acerca dos cães de Yama nas fontes índicas, que são um prato cheio para a análise comparativa dos próximos cães infernais que investigaremos aqui.[7]

A ponte para o pós-vida iraniano

Continuando nossa viagem pela Ásia, chegamos ao Irã: o berço do zoroastrismo. Apesar de se tratar de uma religião monoteísta[8], a espiritualidade iraniana parece ter conservado vários conceitos do politeísmo indo-europeu. Infelizmente, o corpo textual mais antigo do zoroastrismo, a Avesta, sobreviveu de forma incompleta; mas isso não significa que não possamos estudar essa tradição. Trata-se, também, de uma religião proveniente de uma longa tradição oral, assim como aquela dos Vedas. Como comentam Agostini e Thrope:

> As raízes da religião zoroástrica se encontram na Idade do Bronze, próximas ao ano 1000 AEC. Foi nesse tempo que os estudiosos afirmam que o sacerdote e poeta Zoroastro, talvez um membro de uma das tribos iranianas que habitavam as estepes da Ásia Central, começou a promulgar sua revelação da divindade suprema Ahuramazdā (Agostini & Thrope, 2020, p.xx).

O único texto da Avesta que sobreviveu integralmente, a *Vendidad*, provavelmente foi colocada por escrito no período do Império Sassânida (Boyce, 1979, p.17), entre os séculos III e VII EC. Ainda assim, como dito antes, o material zoroástrico escrito que temos remete a uma longa tradição oral e contém vários paralelos com os Vedas índicos (Boyce, 1984, p.2). Portanto, a *Vendidad* registra o personagem canino que estamos procurando, ainda que a

7 Existem ainda outros registros da tradição índica que certamente acrescentariam a esta discussão; no entanto, serão deixados de lado para serem melhor elaborados em outra oportunidade.

8 Há discussões acerca da classificação do zoroastrismo como religião monoteísta, sobretudo em virtude dos outros seres espirituais tomados como divindades (como Mithra, por exemplo) além do deus supremo Ahura Mazda. Nesse debate, sigo a linha de Hintze (2014), que critica a distinção entre "monoteísmo" e "politeísmo" orientada por pressupostos comparativos com a cultura judaico-cristã (p.226) e defende que, partindo da cosmologia interna da religião, "Mazdeístas percebem a si próprios como adoradores de um deus, Ahura Mazda" e que "noções monoteístas, dualistas e politeístas estão tão entrelaçadas na religião zoroástrica que é difícil, senão impossível separá-las uma da outra sem causar o colapso do sistema por inteiro" (p.244).

palavra "infernal" não necessariamente seja a mais adequada para descrever os cães míticos do zoroastrismo. Dentro de sua doutrina, esse texto proíbe matar cães, estabelecendo as seguintes consequências para quem violar esta regra:

> Sua alma, ao passar para o outro mundo, deverá percorrer por uivos e perseguições mais intensas do que a ovelha quando o lobo avança sobre ela na floresta. Nenhuma outra alma irá encontrar sua alma morta e ajudá-la pelos uivos e pela perseguição no outro mundo; nem os cães que guardam a ponte Kinvad irão ajudar a alma morta pelos uivos e pela perseguição no outro mundo.(Vendidad,XIII.8-9)[9]

Aqui temos um esboço do mito em questão, manifesto nos cães que guardam a ponte *Kinvad*, a passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos no zoroastrismo. Tanto na tradução de Bloomfield (1905, p.28-29) quanto na de Darmesteter (1880, p.154) do texto em avéstico, temos "cães" no plural. Ao checar a versão em pálavi na edição de Anklesaria (1980, p.279), no entanto, temos a palavra *sag*, "cão", no singular; sendo o cão da ponte *Kinvad* o "cão dos cães".[10] Uma passagem posterior da *Vendidad* retoma o tema da ponte do julgamento das almas, desta vez acrescentando mais elementos para a narrativa:

> Então o demônio, chamado Vizaresha, leva em grilhões as almas dos perversos adoradores de Daêva[11] que vivem em pecado. A alma entra num caminho destinado pelo tempo, aberto tanto para os perversos quanto para os justos. No topo da ponte Kinvad, a ponte sagrada feita por Mazda, pedem aos seus espíritos e almas pela recompensa pelos bens mundanos que doaram abaixo. Depois vem a formosa, forte e alta senhora, com os cães protetores ao seu lado, que pode discernir, que é graciosa, que faz o que quer, e tem grande compreensão. Ela faz a alma do justo ir acima do Hara-beirazati[12]; acima da ponte Kinvad, ela o coloca na presença dos próprios deuses celestes (Vendidad, XIX.29-30).[13]

Aqui temos o mesmo conceito da passagem anterior. No entanto, desta vez os cães são companheiros de uma donzela espiritual. Na escatologia iraniana, essa aparição é uma personificação da conduta do morto. Sua aparência pode variar de acordo com essa conduta, sendo mais desagradável caso a alma tenha tido uma conduta pecaminosa em vida, segundo os preceitos do Zoroastrismo.

9 Tradução minha da tradução de Darmesteter para o inglês.

10 A tradução de Anklesaria, talvez por ser acompanhada de uma edição em pálavi da *Vendidad*, parece ser mais literal do que as outras, que escolhi utilizar por serem de compreensão mais fácil.

11 *Daêva*, no zoroastrismo, são demônios ou deuses demonizados. Possui a mesma etimologia de *deva* do sânscrito, porém ganhou uma significação negativa.

12 De acordo com Darmesteter em um comentário de sua tradução: "A montanha celeste, de onde o sol nasce, e sobre a qual fica a morada dos deuses" (1880, p.213).

13 Tradução minha da tradução para o inglês de Darmesteter, com algumas adaptações baseadas na edição e tradução de Anklesaria.

Podemos ver também que a passagem pela ponte *Kinvad* é o momento do julgamento da alma, onde o destino da alma é decidido. Os cães, mais do que guardam a passagem para o mundo dos mortos; também fazem parte do julgamento, talvez da mesma maneira que os cães que vimos na tradição índica. Apesar de não ser mencionado um número específico de cães, West (2022, p.448) interpreta que os cães destas duas passagens da *Vendidad* sejam dois, relacionando-os com outros cães de tradições indo-europeias.

Um escrito posterior em pálavi conseguiu conservar a mesma ideia de cães em uma ponte para o pós-vida; no trigésimo capítulo da *Bundahišn*, intitulado "Sobre a Ponte *Činwad* e as Almas dos Mortos"[14], temos os seguinte registro:

> Um pico no centro do mundo, tão alto quanto a altura de cem homens, que chamam de Pico de Dāitī, é o sustentáculo das escamas divinas de Rašn. Uma borda fica na base do Monte Harburz ao norte, e a outra base no pico do Monte Harburz ao sul, e no meio está o Pico de Dāitī em cima. No meio, há uma borda tão afiada quanto uma espada que é tão alta, longa e larga quanto nove lanças. Ali ficam os espíritos que purificam as almas dos justos espiritualmente. Um cão espiritual está no fim da ponte, e o inferno abaixo. (Bundahišn,30.1-3)[15]

A passagem dá uma descrição mais detalhada da ponte onde passam as almas antes de irem para o seu devido lugar no pós-vida. A ponte *Činwad,* evidentemente uma variação de *Kinvad,* se localiza perto da morada dos deuses, no centro do mundo. É nela que acontece o julgamento da alma, evidenciado pela presença de Rašn, divindade do panteão iraniano que atua como juiz. Quanto ao cão espiritual, infelizmente a *Bundahišn* é econômica nos detalhes. No entanto, comparativamente à *Vendidad*, podemos entender que ambas estão falando do mesmo personagem mítico. A *Bundahišn* omite a presença da personificação da índole do morto, restando apenas o cão que acompanhava a mulher espiritual. É notável, também, que a *Bundahišn* foi escrita em pálavi, assim como a versão da *Vendidad* que apresenta um "cão dos cães" na ponte *Kinvad* ao invés de múltiplos cães. Aparentemente, a tradição mais recente em pálavi reduziu o número de cães para um, que na tradição avéstica era um número plural. Isso demonstra o distanciamento da tradição mais recente de uma tradição mais antiga, provavelmente mais vinculada àquela dos indo-europeus e que tem mais compatibilidade com a tradição védica vista anteriormente.

Por fim, um fragmento reunido e traduzido por Mills (1898, p.389), revela o que pode ser o nome do cão infernal zoroástrico:

14 Na edição de Agostini e Thrope foi traduzido como "On the *Činwad* Bridge and the Souls of the Departed" (2020, p.159).

15 Tradução minha da versão de Agostini e Thrope traduzida para o inglês.

> Eu confesso ser um adorador de Mazda - pelo aplauso de Thraetaona, o Âthwyan. … Nós sacrificamos para Thraetaona, o Âthwyan, o senhor sagrado da ordem ritual; e possamos ser livres do cão Kuro, e de Tarewani, e dos Karpan[16], nós que somos aqueles que sacrificamos em ordem. (F II.1-2)[17]

Mills comenta que os nomes *Kuro* e *Tarewani* ainda são obscuros (1898, p.389). Se tomarmos as passagens que vimos anteriormente como base, podemos supor que o fragmento se refere a rituais de sacrifício para evitar um veredito negativo para a alma na passagem pela ponte *Kinvad*. Apesar disso, não podemos tomar com certeza, ao menos por enquanto, que *Kuro* se refira a algum dos cães da ponte mítica. O fragmento também menciona Thraetaona, um herói mítico descendente de Âthwyan. Ele é mais conhecido por ter matado o dragão Azhi Dahāka, sobretudo pelo que temos registrado nas *Yashts* avésticas. Como argumenta Boyce, "algumas são conhecidas como 'grandes yashts', por causa de sua extensão e da antiguidade de alguns de seus versos, que (como paralelos rigvédicos demonstram) remontam em conteúdo ao período indo-iraniano, isto é, até pelo menos 2000 AEC" (1984, p.2). Na *Haoma Yasht*, Dahāka é descrito como um monstro de três bocas, três cabeças, e seis olhos (*Yasna*, IX.7-8)[18], o que nos remete a outro personagem do nosso interesse: Cérbero, o cão infernal da cultura grega, que veremos a seguir.

Cérbero e Ortro na cultura greco-romana

Cérbero, mencionado por Homero apenas como "o cão de Hades", é um personagem frequente nas fontes clássicas. Ao longo da história grega, surgiram inúmeras elaborações a respeito do último trabalho de Héracles e do poderoso cão que deveria ser sequestrado pelo herói para que completasse sua missão. Mas falando de Cérbero propriamente dito, a *Teogonia* de Hesíodo é o texto mais antigo em que temos o mito do cão infernal documentado com mais detalhes.[19] A primeira menção do nome *Kérberos* na tradição grega é a seguinte:

16 Uma classe de sacerdotes que cultuavam deuses anteriores ao zoroastrismo, mas que as fontes parecem atribuir seu culto aos *daêva*, em oposição à religião do profeta Zaratustra (BOYCE, 1984, p.36; MALANDRA, 1983, p.18).

17 Tradução minha da tradução de Mills para o inglês.

18 Conferido na edição e tradução das *Yashts* de Malandra (1983).

19 O poeta Estesícoro, não muito distante de Hesíodo no tempo, também escreveu um poema intitulado *Kérberos*; do qual, infelizmente, não sobreviveu conteúdo o suficiente para trabalharmos aqui. O personagem também é mencionado como "o cão de Hades" em passagens curtas da *Ilíada* e da *Odisseia*.

> É fama que com ela [Echidna] Tifão uniu-se em amor, / Terrível soberbo sem lei com a virgem de olhos vivos. / Ela fecundada pariu crias de ânimo cruel. / Gerou primeiro Ortro, cão de Gerião. / Depois pariu o incombatível e não nomeável / Cérbero carnívoro, cão de brônzea voz do Hades, / de cinquenta cabeças, impudente e cruel. / A seguir gerou Hidra, sábia do que é funesto, / e em Lerna nutriu-a a Deusa de alvos braços Hera / por imenso rancor contra a força de Héracles. (Teogonia, 306-312).[20]

Nesta passagem, Hesíodo parece conferir a monstruosidade do cão mítico à sua própria origem. A Cérbero, são conferidos vários atributos que o diferenciam de um cão comum: como a voz brônzea (em grego, *khalkeóphonon*) e as cinquenta cabeças. Além disso, através da *Teogonia* tomamos conhecimento de seu irmão, Ortro, que nessa obra permanece desprovido de maiores detalhes. Quanto a Cérbero, no entanto, uma passagem posterior estabelece melhor a função desse personagem mítico na concepção grega:

> Defronte, o palácio ecoante do Deus subterrâneo / o forte Hades e da temível Perséfone / eleva-se. Terrível cão guarda-lhe a frente / não piedoso, tem maligna arte: aos que entram / faz festas com o rabo ambas as orelhas, / sair de novo não deixa: à espreita / devora quem surpreende a sair das portas. (Teogonia. 767-773)[21]

Esse trecho nos revela o papel cosmológico de Cérbero: guardar a passagem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Podemos observar que o papel dos cães do *Rigveda* e das fontes iranianas é semelhante ao de Cérbero. Portanto, apesar de não termos um par de cães como na tradição védica (e possivelmente na zoroástrica), Cérbero conserva alguns aspectos que pudemos observar nas outras tradições. Apesar desse vínculo com uma possível tradição pré-helênica, o cão infernal continuou sendo apropriado e reelaborado por diversos autores da tradição grega, ganhando várias formas diferentes. Sua forma mais emblemática, portando três cabeças, aparece pela primeira vez na tradição escrita no século V AEC, em Eurípides (Héracles, 24-25; 1277), quando confere ao cão infernal os adjetivos *trisómaton* e *tríkranon*, "tricorpóreo" e "tricéfalo" respectivamente.

No entanto, essa descrição só foi consolidada aproximadamente no século I AEC, sobretudo em função dos poetas romanos que descreveram Cérbero com três cabeças mais precisamente.[22] Na *Biblioteca*, uma compilação de histórias e mitos gregos atribuída a Apolodoro, que por ter sido redigida no período grego sob domínio de Roma, pode ter sido influenciada pelos poetas da tradição escrita latina, temos um registro mais completo da narrativa desses personagens:

20 Tradução de Jaa Torrano, com adaptações.

21 Tradução de Torrano.

22 Entre eles, Virgílio (*Eneida*, 6.384; 6.417; 8.280); Ovídio (*Metamorfoses*, 4.416; 481; 7.404; 9.172; 10.1; 14.1) e Lucrécio (*De Rerum Natura*, 3.978-1023; 4.722-776).

> Como décimo segundo trabalho, Euristeu ordenou a Héracles que trouxesse o cão Cérbero do Hades. Este tinha três cabeças de cão, cauda de dragão e, na extensão do dorso, todos os tipos de cabeça de serpente. … Héracles o encontrou junto às portas do Aqueronte, e protegido pela armadura e revestido com a pele de leão, lançou as mãos em torno da cabeça e não o soltou, e embora fosse mordido pelo dragão que estava na cauda, Héracles o dominou e o sufocou, até que Cérbero fosse persuadido. Então ele o pegou e tendo empreendido a subida através de Trezena, retornou. Mas Deméter transformou Ascálafo em coruja, e Héracles, após mostrar Cérbero para Euristeu, levou-o de volta para o Hades. (Biblioteca, 2.5.12)[23]

Podemos notar que a descrição de Cérbero aqui se diferencia um pouco da de Hesíodo. Ao longo da história grega, o cão infernal foi mencionado diversas vezes, mas raramente com tantos detalhes. A ideia de um cão de três cabeças com serpentes saindo do corpo é antiga, tendo sido retratada em um vaso datado em cerca de 525 AEC, encontrado em Cere, na Itália.[24] No entanto, essa ideia parece não ter sido tão difundida em outras fontes gregas, com exceção de Eurípides, que vimos anteriormente. Foram os autores romanos que deram essas características para Cérbero mais assertivamente. É difícil determinar se o autor da *Biblioteca* foi influenciado pelos romanos, se foi o caminho inverso, ou se este foi um movimento geral que afetou tanto a tradição latina quanto a tradição grega. O que importa é que, independente do caso, parece que Cérbero foi alvo de atribuições que o deixaram mais monstruoso ao menos desde Hesíodo. Essa postura diante do personagem se manteve até os autores da tradição latina e até a composição da *Biblioteca*, que vieram séculos depois da *Teogonia*.

Ortro, diferentemente de Cérbero, atravessou o tempo sorrateiramente, com poucas menções quando comparadas ao volume de vezes que seu irmão canino participa de narrativas da tradição greco-latina. Eurípides já havia definido Ortro como *amphíkranon*, "bicéfalo" (Héracles, 1274). Apesar de Cérbero só alcançar uma definição descritiva mais precisa no primeiro século AEC, a representação de Ortro com duas cabeças parece ter sido mais difundida e não apresenta a mesma quantidade de variações que Cérbero em suas menções, que aparece com cinquenta cabeças em Hesíodo, três em Eurípides e sem um número específico na maioria das vezes que é citado na tradição grega.[25] Agora,

23 Tradução sempre de Cabral para a Biblioteca.

24 O vaso em questão foi nomeado "Héraklès et Cerbère" e está em exposição no museu do Louvre. A datação foi informada pela página da peça no site do museu. Mais informações na bibliografia.

25 Algumas pinturas antigas demonstram que a ideia de um Ortro bicéfalo e um Cérbero tricéfalo possam ser mais antigas e mais difundidas do que possamos perceber apenas pelas fontes escritas, um exemplo é o vaso de Cere mencionado anteriormente. Quanto a Ortro, essas evidências parecem sustentar a mesma ideia que a tradição escrita. Quanto a Cérbero, pode ser que sua representação com três cabeças em pinturas fosse apenas mais conveniente para a representação visual (que não pode incluir elementos como sua "voz brônzea", por exemplo) e não atribua necessariamente este número.

a respeito do décimo trabalho de Héracles, no qual o herói elimina Ortro com sua clava, a *Biblioteca* nos deixa o seguinte registro :

> Como décimo trabalho, Euristeu ordenou que lhe trouxesse as vacas de Gérion, da Erítia. A Erítia era uma ilha situada perto do Oceano, a qual é atualmente denominada Gadira. Nela habitava Gérion, filho de Crísaor e Calírroe, filha de Oceano, que tinha três corpos de homens que se uniam em um na cintura e fendiam-se em três pelos flancos e pelas coxas. Possuía vacas vermelhas das quais Eurítion era o pastor e cujo guardião era Ortro, o cão de duas cabeças, nascido de Equidna e Tífon. ... Porém, assim que o cão o percebeu, lançou-se contra ele; então Héracles o golpeou com a clava, e quando o pastor Eurítion veio socorrer o cão, Héracles também o matou. (Biblioteca, 2.5.10).

Nota-se inicialmente que, diferente das tradições orientais em que os cães infernais aparecem sempre juntos, Cérbero e Ortro parecem estar sempre separados em suas respectivas narrativas, sendo seu único vínculo o parentesco. As versões "definitivas" apresentadas na *Biblioteca* parecem contemplar ideias hesiódicas como a genealogia de Ortro, mas parecem estar mais atualizadas, visto que apresentam elaborações posteriores à *Teogonia*. Também vale comentar que a narrativa do décimo trabalho, na qual Héracles elimina tanto Ortro quanto seu tutor Gerião, parece ter a estrutura típica de narrativas de *katábasis*, que como afirma Giuliana Ragusa, remonta a uma tradição pré-helênica (Ragusa, 2025, p. 219). De qualquer maneira, a versão apresentada na *Biblioteca* parece reunir com mais precisão as narrativas de Ortro e Cérbero, conferindo-lhes o maior número de detalhes possível quando comparada com outros registros.

Apesar dos cães infernais gregos terem sido reelaborados algumas vezes ao longo da tradição escrita, pudemos notar que alguns elementos fundamentais de suas narrativas foram conservados. Em comparação com os outros registros que vimos em outras culturas, é evidente que o papel de cão de guarda do mundo dos mortos não é uma novidade da tradição grega, mas sim um elemento central da escatologia dos indo-europeus. A descrição de Cérbero com três cabeças parece também ter vínculo com a tradição indo-europeia; apesar de não ser descrito assim consistentemente nas fontes gregas mais recuadas no tempo, a descrição semelhante de Azhi Dahāka, outra criatura prodigiosa morta por um herói da tradição iraniana, pode ser análoga à missão de Héracles, o que nos faz chegar à conclusão de que esse atributo possa ser propriamente indo-europeu.

Lobos e cães na cultura nórdica

Os mitos escandinavos apresentam uma variedade particular de narrativas que podem entrar na categoria de "cães infernais". A *Edda Poética*, um documento que compila poemas provenientes de uma tradição oral anterior à escrita, é uma das principais fontes para o estudo da mitologia nórdica pagã. Ela não foi concebida uniformemente: seus poemas foram registrados por vários códices por pessoas diferentes e em momentos diferentes. Nenhum deles contém esse *corpus* textual de forma completa e definitiva, sendo o códice mais próximo de fazê-lo chamado de *Codex Regius*. De qualquer forma, essa falta de uniformidade é um reflexo claro da ligação desses documentos com a tradição oral anterior. Como postula Langer, a *Edda Poética*

> possui uma estrutura não uniforme, flexível, típica de skålds (escaldos), que adotaram a técnica de rememoração construtiva das narrativas orais, entendidas e aceitas pelas comunidades a que se destinavam – ou seja, tratavam-se de narrativas orais que receberam passagem então recente para a forma escrita latina. (Langer, 2006, p.54)

Dessa forma, os mitos que temos disponíveis a partir desse documento também possuem a mesma natureza dele, como veremos a seguir. A respeito do cão infernal, o poema intitulado *Vǫluspá*[26] possui uma estrofe que se repete ao longo dele que menciona um dos acontecimentos previstos para o Ragnarök, traduzido como "o destino dos deuses", o fim do mundo e preparativo do renascimento do mesmo na escatologia nórdica: Garmr ladra alto / perante Gnipahellir, / o grilhão será arrebentado / o lobo escapará. / Muito conhecimento ela sabe / mais à frente eu vejo / pelo Ragnarøk / violento dos deuses da batalha (*Vǫluspá*,43,47;56).[27]

A princípio, o que temos nestas estrofes repetitivas, evidentemente, um reflexo da circulação anterior pela via oral, nos revela um lobo chamado Garmr que irá se libertar no Ragnarök. No entanto, alguns problemas se apresentam quando analisamos as passagens com lobos ou cães na *Edda Poética*. Por exemplo, a palavra "lobo" nessas estrofes é uma tradução de *freki,* um termo em nórdico antigo comum tanto para cães quanto para lobos, que talvez seja melhor traduzido como "faminto" ou "predador". O nome próprio desse personagem também pode gerar problemas; *garmr* pode significar simplesmente "cão" em nórdico antigo. Um outro poema intitulado *Baldrs*

26 "A Profecia da Vidente", na tradução de Miranda (2018). Algumas versões mais antigas traduzem como "A Profecia da Sibylla" (ou variações), o que é uma analogia um tanto indevida entre as culturas nórdica e clássica.

27 Traduções da *Vǫluspá* e de *Grímnismǫl* sempre de Pablo Miranda.

draumar[28] também menciona um cão infernal; no entanto, nele temos uma descrição mais detalhada, que irá facilitar estabelecer um vínculo entre a tradição nórdica com as que vimos anteriormente:

> Odin se levantou, / longevo Gautur; / E ele no Sleipnir, / a sela colocou; / O abismo ele desceu / com destino a Niflhel; / Lá encontrou um cão, / que como casa tinha Hel / Estava com sangue / sobre o peito; / e para o pai da magia / por muito tempo latiu; / Avante Odin viajou, / a via do mundo estrondou; / ele chegou à monstruosa / moradia de Hel. (Baldrs draumar, 2-3)[29]

Temos aqui uma narrativa mais semelhante àquela de Héracles na cultura grega; um protagonista divino, para cumprir sua missão ou objetivo, realiza a *katábasis,* a jornada para o mundo inferior. Lá é desafiado por um cão que faz do inferno sua morada e guarda sua entrada. No entanto, não é tão fácil determinar se o *Baldrs draumar* e a *Vǫluspá* estão falando do mesmo personagem; o máximo que podemos fazer é associar os nomes dos lugares que são mencionados, como *Gnipahellir* ou "caverna Gnipa", *Niflheim* ou "caverna enevoada" ou mesmo *Hel* especificamente, que tem ligação com a palavra *hellir,* que significa simplesmente "caverna", e que seria o submundo dos nórdicos, para onde vão os mortos segundo sua escatologia. A tradução de Venâncio o determina como um cão, mas a palavra nórdica na verdade é *hvelpi*[30], que se refere na verdade a filhotes; tanto de cães, quanto de lobos.

Apesar disso, no poema *Grímnismǫ́l*, ou "Os Ditos de Grímnir", o deus Odin, disfarçado como o velho Grímnir, "O Disfarçado", revela que, entre outras coisas, "O freixo Yggdrasill, / é ele entre as árvores o mais sublime, / … Óðinn entre os *Æ*sir, / … e Garmr entre os cães" (*Grímnismǫ́l*, 45). A palavra utilizada para descrever Garmr aqui é *hunda*, que se refere mais especificamente à cães. Em estrofes anteriores desse mesmo poema, temos outra revelação escatológica:

> … Valhǫll se estende amplamente; / lá onde Hroptr / escolhe todo dia / quem é morto por armas. / É fácil em demasia / para aqueles que vêm a Óðinn / encontrar o lar, / das hastes de lanças são as vigas da moradia, / de escudos é o teto do salão, / cotas de malha esparramadas cobrindo assentos. / É fácil em demasia / para aqueles que vêm a Óðinn / encontrar o lar, / um lobo é amarrado / em frente a porta oeste / e uma águia sobrevoa acima. (Grímnismǫ́l, 8-10)

28 Ou "sonhos de Balder".

29 Tradução de Yuri Venâncio com adaptações.

30 Provavelmente a origem da palavra inglesa *whelp*, que contém um significado semelhante.

Valhǫll é outro destino para os mortos, mas apenas aqueles que morrem lutando. Odin, aqui chamado de Hroptr[31], seleciona seus guerreiros do além. Assim como em Hel, conforme vimos no *Baldrs draumar*, em *Valhǫll* também há um personagem canino (um *vargr*, "lobo") que protege sua entrada. Adiante, outra passagem nos é de interesse:

> Þund ruge, / alegre em Þjóðvitnir / no dilúvio está o peixe; / a correnteza / parece forte / para a hoste dos mortos atravessar. / Valgrind é nomeada, / situada na área que é / sagrada perante as portas sagradas; / antiga é essa porteira, / mas disso poucos sabem, / como ela é fortemente trancada. / Quinhentas portas / e quarenta, aproximadamente, / assim penso têm no Valhǫll; / oitocentos Ęinherjar / saem de cada uma das portas, / quando forem batalhar contra o lobo. (Grímnismǫ́l, 21-23)

Aqui temos o rio dos mortos Þund, que fica de frente para *Valhǫll* (Miranda, 2014, p.312) e o lobo Þjóðvitnir,[32] possivelmente o mesmo mencionado na estrofe anterior, que impedem a travessia dos mortos. Isso remete ao papel cosmológico de Cérbero que vimos anteriormente. Além deles, também temos o portão dos mortos *Valgrind*. Estamos, portanto, diante de um registro escatológico, relatando não apenas aquilo que aguarda no pós-morte, mas também uma profecia que prevê a batalha entre os guerreiros Ęinherjar escolhidos por Odin, assim como "o lobo", possivelmente uma referência ao mesmo *Garmr* acorrentado que vimos na *Vǫluspá*.

Até então, as fontes em nórdico antigo não facilitam a atribuição de todas essas narrativas a um único personagem. Alguns elementos são análogos, como o fato de se tratarem de personagens caninos e de estarem ligados ao pós-morte de alguma forma, geralmente guardando sua entrada. Apesar disso, não há uma consistência na maneira de se referir a estes personagens. Se considerarmos outros registros, isso pode ficar ainda mais confuso. Algumas passagens tratam da ideia de cães míticos em pares, como a estrofe a seguir: "a Geri e Freki / sacia o habituado a batalha / glorioso Herjafǫðr, / mas apenas de vinho / o glorioso das armas / Óðinn vive eternamente" (*Grímnismǫ́l*, 19).[33] Na *Edda* em prosa, Snorri Sturluson esclarece esta passagem: "Ele [Odin] dá a comida que está na mesa para seus dois lobos chamados Geri e Freki. Ele mesmo não precisa comer: vinho é tanto bebida quanto carne para ele" (*Gylfaginning*, 38-39).[34]

31 Como apontado por Miranda, um dos muitos nomes de Odin. Alguns desses nomes possuem traduções mais seguras, mas no caso de Hroptr, "todas as traduções são problemáticas" (Miranda, 2014, p.309).

32 Segundo Miranda, o nome significa "Lobo do Povo" ou "Grande Lobo" e é uma referência ao lobo mítico Fenrir (2014, p.312).

33 Tradução de Miranda com adaptações.

34 Traduções da *Edda* de Sturluson sempre próprias da tradução de Faulkes do nórdico antigo para o inglês.

A *Edda* de Sturluson, um tratado em prosa acerca dos mitos e poemas nórdicos, também explora o mito da criação do sol, da lua e da passagem dos dias. Conta que as divindades do sol e da lua, a deusa Sól e o deus Mána, respectivamente, são perseguidos por dois lobos. Skoll persegue o sol, enquanto Hati persegue a lua (*Gylfaginning*, 12). Esta mesma passagem do *Gylfaginning* menciona que Hati, o filho mais poderoso de Fenrir, também se chama *Mánagarmr*, que podemos traduzir como "cão da lua". O discurso prossegue elaborando sobre a origem desses lobos, mencionando uma passagem da *Vǫluspá* em que uma giganta gera uma prole terrível com o lobo mítico Fenrir:

> No Leste sentou a velha / em Járnviðr[35] / e ali pariu / a descendência de Fenrir; / entre eles todos será /um certo / destruidor da lua / em pele de troll. / Se satisfez das vidas / de homens malfadados, / pintou a morada dos Deuses / com o sangue vermelho; / Negro a luz de Sól / no verão seguinte, / o clima plenamente violento. / Queres saber mais – e o que? (Vǫluspá, 39-40)[36]

Dessa forma, a falta de consistência entre os poemas pode nos levar a mais perguntas do que respostas. Skoll e Hati são a prole de Fenrir, mas o que dizer à respeito dos cães ou lobos em *Niflhel* e em *Valhǫll*? São o mesmo personagem? Se não o são, a qual deles a *Vǫluspá* se refere? *Garmr*, citado no *Grímnismǫ́l*, é o nome de algum desses personagens? Ainda assim, é evidente que, acerca do mito do cão infernal, as fontes escandinavas também apresentam os mesmos conceitos fundamentais das outras tradições; ainda que não possamos distinguir tão seguramente se estamos falando de cães ou lobos ou de qual personagem estamos falando. Temos os cães organizados em pares assim como na tradição védica, a mais distante no tempo e no espaço entre as que estamos tratando aqui. A função de cão de guarda, apesar de em alguns momentos parecer mais a função de prisioneiro, também é notável. Dessa forma, a seguir trataremos melhor do que foi exposto em todas as tradições e como elas remontam um mito que, em tempos mais remotos, era narrado em protoindo-europeu.

O cão infernal indo-europeu

Depois da exposição dos registros de cães infernais em quatro tradições distintas, podemos concluir que temos alguns elementos notoriamente de origem anterior aos registros; presumidamente, de origem indo-europeia. O primeiro

35 *Járnviðr* significa algo como "floresta de ferro".

36 Tradução de Miranda com adaptações ("Deuses" antes era "Poderes"). É digno de nota que na tradução de Faulkes, traduz o termo *tungl*, do nórdico antigo, para "sol" ao invés de "lua". Isso pode gerar discordâncias interpretativas, caso o leitor confira apenas a edição de Faulkes da *Edda*. A interpretação aqui foi desenvolvida a partir de outras traduções e das edições do material em nórdico antigo.

deles é, evidentemente, o papel de cão de guarda da passagem pós-vida. As formas que o lugar para onde vão as almas dos mortos toma, no entanto, demonstraram ser um pouco variáveis. Na tradição índica, os cães parecem guardar apenas o submundo, ainda que exista uma alternativa para alma de subir aos céus e evitar enfrentar os cães de Yama. Na tradição iraniana, a mesma ponte que leva ao paraíso, também pode levar ao inferno. Na tradição grega, parece haver apenas a opção de ser conduzido ao Hades. A tradição nórdica também parece apresentar o conceito de um mundo nos céus e outro subterrâneo, manifesto *Valh□ll* em *Hel*; no entanto, não parece ser feito nenhum juízo de valor sobre eles. Apesar de *Valhǫll* soar como uma espécie de recompensa para os guerreiros abatidos, *Hel* não parece ser necessariamente um destino punitivo.

É digno de nota que todas as fontes parecem acentuar o cão mítico não como um guarda do mundo dos mortos de forma geral; isto é, o cão não vigia os mortos constantemente, não patrulha a paisagem do inferno para detectar qualquer irregularidade. O cão infernal é, mais especificamente, o porteiro do mundo dos mortos. Podemos ver isso na passagem para o submundo no *Rigveda*. Na tradição iraniana, temos a ponte *Kinvad*. Hesíodo propõe que Cérbero fica na frente das casas (*domoi*) de Hades, controlando, justamente, quem entra e quem sai. Nos poemas escandinavos, temos o portão *Valgrid* e a correnteza do rio *Þund* que impedem a passagem dos mortos, além do lobo que guarda a porta do salão de *Valhǫll* e o cão que tenta impedir que Odin entre em *Niflhel*.

Outro elemento narrativo recorrente é a descrição do som emitido pelos cães. A única exceção, talvez, seja na tradição índica. Em todas as outras, são destacados uivos e latidos, sobretudo no adjetivo especial que Hesíodo confere a Cérbero; "da voz brônzea" (*khalkeophonon*). No entanto, este seria um comportamento esperado de um cão; ou seja, não necessariamente configura um elemento da narrativa em PIE.

A organização dos cães infernais em pares também é evidente em todas as tradições. Na tradição índica e iraniana, parece ser simples; temos dois cães que guardam a ponte ou passagem para o pós-vida. Na tradição grega, temos Cérbero e Ortro; que raramente aparecem juntos, mas são irmãos e, de certa forma, complementares. Nos poemas escandinavos, sobram paralelos desse tipo; como vimos, temos como guardas do pós-vida um cão no inferno e um lobo nos céus; os lobos Geri e Freki, alimentados por Odin; e, por fim, Skoll e Hati, que perseguem o sol e a lua.

Quando falamos de protoindo-europeu, também é importante considerar alguns aspectos linguísticos. West reproduziu a concepção de trabalhos anteriores que argumentam que *Kérberos* e o adjetivo dos cães de Yama, *sábala*, "pintados" ou "malhados", estão linguisticamente conectados; ou seja, o nome próprio de Cérbero também significaria algo como "o Pintado" (2022, p.448). No entanto,

ao considerar outras tradições (sobretudo a germânica), Lincoln criticou essa linha argumentativa e sugeriu que, ao considerarmos os nomes *Geri* e *Garmr*, podemos chegar às raízes **gher* e **ker* do PIE. Segundo o autor, esses termos seriam uma onomatopeia dos sons produzidos pelo animal, sem possuir uma carga semântica bem estabelecida e que deu origem a várias outras palavras de línguas que possuem o PIE como antecedente linguístico. Dessa forma, Lincoln propõe que o cão infernal indo-europeu possuía um nome próprio derivado dessas raízes (1991, p. 99-100). Talvez, o cão chamado *Kuro*, que vimos em um dos registros da tradição iraniana, também seja proveniente da mesma etimologia. Se isso puder ser verificado, seria mais certo de que o fragmento se refere ao cão (ou a um dos cães) da ponte *Kinvad*.

Alguns aspectos do mito, portanto, parecem não ser necessariamente presentes já na tradição indo-europeia, mas elaborações posteriores em cada tradição. Os únicos cães que apresentam características físicas sobrenaturais são aqueles da tradição índica, com seus quatro olhos, assim como os da tradição grega; Cérbero com três (ou cinquenta) cabeças e Ortro com duas. No entanto, o mito do herói Thraetaona e seu triunfo contra o dragão Dahāka, que também possui três cabeças, pode sugerir que essas características fossem próprias do mito narrado em PIE, mas que se divergiram ao longo do tempo; sobretudo se consideramos comparativamente a narrativa da vitória de Héracles sobre Cérbero.

Um mito Paleolítico?

Ainda que as fontes vinculadas ao contexto indo-europeu facilitem apontar com mais facilidade a origem desse mito entre os antigos falantes do PIE, outras histórias registradas em outros lugares do mundo podem levantar questões sobre o cão infernal que ainda parecem estar sem solução, mas que não devem ser desconsideradas. Fora do escopo mais seguro das culturas ligadas ao PIE, temos registros de mitos semelhantes aos cães infernais trabalhados aqui em outras culturas na África, Ásia e até na América. Quanto ao último continente, a existência de um conceito semelhante ao do cão infernal indo-europeu pode levar à hipótese de que este mito já circulava antes da migração da nossa espécie para o continente americano; ou seja, em algum momento do período Paleolítico, mais conhecido como Idade da Pedra.

Entre os cães míticos dos continentes mencionados, o mais proeminente talvez seja o mito de Anúbis; segundo Pinch, os egípcios o cultuavam como o deus "protetor dos mortos e supervisor dos ritos funerários" (2002, p.80). Anúbis costumava ser representado com uma cabeça de chacal (outro animal canídeo) ou de um cão selvagem; ajudava no julgamento dos mortos e estava intimamente relacionado aos rituais de mumificação (Pinch, 2002, p.104). Assim como os

outros cães que vimos antes, Anúbis está mais ligado à passagem da alma para o submundo egípcio, chamado de *Duat*. Governar o mundo dos mortos seria, portanto, a tarefa do deus Osíris (Pinch, 2002, p.178).

Na Coréia, também existe o mito dos *Bulgae*, ou literalmente "cães de fogo". Conforme registrado na *Encyclopedia of Korean Folk Literature*, o deus do mundo dos mortos denominado *Gamangnara* (ou "Mundo Sombrio") ordenou que os *Bulgae* roubassem o sol e a lua. Segundo a própria enciclopédia, a narrativa é uma explicação para a ocorrência de eclipses (Jin-Gi *et al.*, 2014, p.205). É, no mínimo, surpreendente como a lenda dos *Bulgae* se assemelha àquela dos indo-europeus, pelo que pudemos ver, sobretudo, nas lendas escandinavas.

Por fim, na Mesoamérica, temos o deus Xolotl. Segundo James Maffie, os códices astecas costumam retratá-lo como um cão, ou ao menos com características de cães; além de ser a contraparte de seu gêmeo Quetzalcoatl, que habita o mundo de cima, enquanto seu Xolotl habita o inframundo (2014, p.204-205). É provável que Xolotl apresente tais características por conta da crença popular de que os cães acompanham as almas dos mortos no submundo asteca denominado *mictlan* (Maffie, 2014, p.204; Seler, 1988, p.144). Maffie vai além na interpretação desta deidade:

> Dado seu conhecimento especial sobre o inframundo, Xolotl guia o Sol noturno por sua jornada em direção ao Leste pelo inframundo, para que possa sair dele e renascer em todas as manhãs. Xolotl é capaz de ajudar no renascimento do Sol, já que possui não apenas o poder para entrar, mas também sair do inframundo. O ciclo de vida-morte é renovado. (Maffie, 2014, p.207)

Não podemos atribuir com exatidão um motivo pelo qual o mito de Xolotl, assim como os de Anúbis e dos *Bulgae*, tenham tantas semelhanças com os mitos indo-europeus que vimos antes. Os *Bulgae* podem ter sido influenciados pela cultura védica, dada a localização da Coreia em relação à Índia e a importação de conceitos religiosos (como o budismo, por exemplo) ao longo de sua história. No entanto, podemos considerar o fato de que o cão possui hábitos necrofágicos; ao consumir a carne de cadáveres, quem observasse esse comportamento poderia se inspirar nele e conferir características ligadas à morte quando o cão fosse manifestado em mitos e lendas. Dessa forma, a origem poligênica deste mito é bastante plausível. O isolamento das Américas em relação aos outros continentes não necessariamente indica que a gênese desse mito teria sido anterior à chegada da espécie humana no continente americano. Também não podemos ignorar as *diferenças* que estes mitos possuem apenas por que estamos *procurando* por semelhanças. Xolotl parece se destacar mais das outras narrativas pelas quais passamos, tornando-se desnecessário, pelo menos por enquanto, considerar a hipótese de que este mito já circulava antes do fim da última Era Glacial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que podemos afirmar assertivamente é que o mito do cão infernal circula pelo menos desde a Idade do Bronze. Ainda que consideremos o *Rigveda*, seu registro mais antigo, o fenômeno do PIE é capaz de recuar a datação da circulação desse mito ainda mais no tempo. O mito viajou pela Ásia e pela Europa junto com os povos indo-europeus, propagado assim como a cultura e língua que o transmitiam, o que resultou em várias versões que tivemos a oportunidade de revisitar aqui.

Quanto à sua origem no Paleolítico, ainda há bastante espaço para debate. Para fazer qualquer afirmação à respeito desta hipótese com segurança, seria necessário um exame preciso das fontes das quais dispomos acerca dos cães infernais que não tem vínculo com o PIE. Essa análise também precisaria se beneficiar de uma discussão arqueológica para conseguir argumentar em relação à chegada do homem às Américas. No entanto, caso esta hipótese possa ser confirmada, estaríamos falando do mito mais antigo a sobreviver à passagem do tempo.

O único outro exemplar, talvez, seria o mito do dilúvio[37] que, ainda assim, seria posterior ao mito do cão infernal, já que teria surgido com o derretimento do gelo predominante na Era Glacial. Porém, diferente do mito do dilúvio, que é plausivelmente mais fácil de compreender com uma origem poligênica em virtude de uma mudança climática global, o mito do cão infernal, apesar de uma origem poligênica também ser plausível, pode ter se difundido desde a domesticação do animal até chegar em culturas cada vez mais distantes, tanto no tempo quanto no espaço.

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Domenico; THROPE, Samuel. **The Bundahišn**: The Zoroastrian Book of Creation. New York. Oxford University Press. 2020.

ANKLESARIA, Behramgore T. **Pahlavi Vendidâd.** Bombay, Shabnamah Press, 1946.

BLOOMFIELD, Maurice. **Cerberus, The Dog of Hades**: The History of an Idea. Chicago, The Open Court Publishing Company, 1905.

BOYCE, Mary. **Zoroastrians**: Their Religious Beliefs and Practices. London, Routledge & Kegan Paul, 1979.

BOYCE, Mary. **Textual sources for the study of Zoroastrianism**: edited and translated by Mary Boyce. Chicago, University of Chicago Press, 1984.

37 Presente não apenas na cultura judaico-cristã na narrativa da arca de Noé, mas também na Babilônia, na Grécia e na Mesoamérica.

BRERETON, Joel; JAMISON, Stephanie. **The Rigveda**: The Earliest Religious Poetry of India. Vol. 3. New York. Oxford University Press. 2014.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. **A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia**. Tese de doutorado, 159 f. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2013.

DARMESTETER, James. **The Zend-Avesta I**: The Vendidad. Oxford. The Clarendon Press, 1880.

FORTSON, Benjamin W. **Indo-European Language and Culture**: An Introduction. Malden, Blackwell Publishing, 2004.

HÉRAKLÈS ET CERBÈRE. **Louvre site des collections.** Disponível em: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010268296. Acesso em 28/07/2024. Acesso em: 16 jun. 2026.

HINTZE, Almut. Monotheism the Zoroastrian Way. **Journal of the Royal Asiatic Society**, v. 24, n. 2. Cambridge, 2014, pp. 225-249. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-royal-asiatic-society/article/abs/monotheism-the-zoroastrian-way/925F1529DE3FC40C540D29EFF1CFEC7B Acesso em: 16 jun. 2026.

JAMISON, Stephanie. **The Rigveda**: A Guide. New York. Oxford University Press. 2020.

JIN-GI, Cheon (dir.) *et al*. **Encyclopedia of Korean Folk Literature.** Seoul, The National Folk Museum of Korea, 2014.

LANGER, Johnni. Mythica Scandia: Repensando as Fontes Literárias da Mitologia Viking. **Brathair**, v. 6 n. 2. São Luís, 2006. p.48-78. Disponível em: https://www.academia.edu/4213569/LANGER_Artigo Acesso em: 16 jun. 2026.

LINCOLN, Bruce. **Death, War and Sacrifice**: Studies in Ideology and Practice. Chicago. University of Chicago Press, 1991.

LOURENÇO, Frederico. **Ilíada.** Lisboa, Quetzal Editores, 2019.

MAFFIE, James. **Aztec Philosophy**: Understanding a World in Motion. Colorado, University Press of Colorado, 2014.

MALANDRA, William. **An Introduction to Ancient Iranian Religion**: Readings from the Avesta and Achaemenid Inscriptions. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

MILLS, L. H. **The Zend-Avesta Part III**: The Yasna, Visparad, Afrinagan, Gâhs, and Miscellaneous Fragments. Oxford, The Clarendon Press, 1887.

MIRANDA, Pablo Gomes de. Grímnismǫ́l, Os Ditos de Grímnir. **Roda da Fortuna**, v.3 n.2, 2014. p. 301-325.

MIRANDA, Pablo Gomes de. Vǫluspá, a profecia da vidente: Notas e Tradução. **Scandia**, n.1, 2018. p.178-206. Disponível em: https://www.academia.edu/86082831/Mitologia_e_Sociedade_N%C3%B3rdica_no_Per%C3%ADodo_Viking_c_S%C3%A9culo_VIII_XI. Acesso em: 16 jun. 2026.

PINCH, Geraldine. **Handbook of Egyptian Mythology.** Santa Barbara, Denver, Oxford; ABC-CLIO, 2002.

RAGUSA, Giuliana. Gado de Gerião. *In*: DUARTE, Adriane da Silva; ZANON, Camila Aline. **Os trabalhos de Hércules**: perspectiva brasileira. São Paulo, Madamu, 2025. pp.203-220.

SELER, Eduard. **Comentarios al Códice Borgia I.** México, Fondo de Cultura Económica, 1988 [1904].

FAULKES, Anthony; STURLUSON, Snorri. **Edda.** London, Everyman, 2000.

TORRANO, Jaa. **Hesíodo**: A Origem dos Deuses [Theogonía]. Iluminuras, São Paulo, 2009.

VENÂNCIO, Yuri. Baldrs Draumar (Os Sonhos de Baldur): Uma Introdução e Tradução em Português. **Scandia**, n.2, 2019. p.485-494.

WEST, Martin L. **Poesia e mito indo-europeus.** Editora Mnēma, Araçoiaba da Serra (São Paulo), 2022 [2007].

– Capítulo 18 –

SANTO AGOSTINHO ENTRE DOIS MUNDOS: LITERATURA E HISTÓRIA NO FIM DO IMPÉRIO ROMANO

Saint Augustine Between Two Worlds: Literature and History at the End of the Roman Empire

Luciana Alcântara de Medeiros[1]

RESUMO

O texto explora o papel fundamental de Santo Agostinho como uma figura de transição situada entre o declínio da Antiguidade Clássica e o surgimento da Idade Média. A narrativa destaca como a vida, os pensamentos, a filosofia e as obras do autor, desenvolvidas durante o colapso do Império Romano do Ocidente, serviram para reconciliar a tradição greco-romana com a nova fé cristã. Não se trata de uma análise profunda de suas obras, e sim o foco reside na influência de suas buscas intelectuais para a consolidação do pensamento cristão ocidental. Examina-se sua trajetória, da conversão às conquistas teológicas, como o elo que permitiu a sobrevivência do conhecimento clássico sob uma nova ordem social. Através de sua produção textual, Agostinho ofereceu respostas às crises espirituais e políticas do século IV, estabelecendo os pilares do pensamento cristão ocidental. O conteúdo enfatiza a posição histórica que Agostinho viveu, suas conclusões, suas conquistas, sua conversão e sua influência, a qual foi decisiva para moldar a cultura e a teologia que sustentariam a sociedade europeia por séculos. Assim, ele é retratado como o elo essencial que permitiu a sobrevivência do conhecimento clássico dentro da nova ordem medieval. O objetivo, portanto, é analisar e compreender a relação entre a biografia de Agostinho e seu legado histórico-cultural, fundamental para a formação da sociedade europeia medieval.

Palavras-chaves: Santo Agostinho. Transição. Antiguidade Clássica. Idade Média. Pensamento Cristão.

1 Mestranda em em Literatura na linha de pesquisa Literatura e Direito na Universidade de Brasília. Especialista em Direito Administrativo e Processo Administrativo pela Universidade Cândido Mendes – Rio de Janeiro; Bacharel em Direito – UDF. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0361661709261239. E-mail: professoralucianaalcantara@gmail.com.

ABSTRACT

This article explores Saint Augustine's pivotal role as a transitional figure situated between the decline of Classical Antiquity and the emergence of the Middle Ages. The narrative highlights how the author's life, thoughts, philosophy, and Works, developed during the collapse of the Western Roman Empire, served to reconcile Greco-Roman tradition with the burgeoning Christian faith. Beyond a strictly exegesis of his individual works, the focus lies on the influence of his intellectual pursuits in the consolidation of Western Christian thought. His trajectory is examined, from his conversion to his theological achievements. s the vital link that enabled the survival of classical knowledge under a new social order. Through his textual production, Augustine provided responses to the spiritual and political crises of the 4th century, establishing the pillars of Western culture. The study emphasizes Augustine's historical context, his conclusions, and his decisive influence in shaping the theology that would sustain European society for centuries. Thus, he is portrayed as the essential bridge between the classical heritage and the medieval world. Therefore, the objective is to analyze and understand the relationship between Augustine's biography and his historical-cultural legacy, which was fundamental to the formation of medieval European society.

Keywords: Saint Augustine. Transition. Classical Antiquity. Middle Age. Christian Thought.

INTRODUÇÃO

Entre o declínio da Antiguidade Clássica e o nascimento do mundo medieval, poucas figuras intelectuais foram tão decisivas quanto Santo Agostinho. Nesse texto, apresento uma análise comparativa do momento histórico em que Santo Agostinho viveu, ou seja, da Antiguidade Clássica para o nascimento do mundo medieval. O século IV da era cristã marcou um dos períodos mais decisivos da história do mundo antigo, caracterizado pela lenta desagregação do Império Romano e pela emergência de novas formas de pensamento religioso, cultural e político.

Santo Agostinho viveu num tempo de profundas transformações históricas, quando o mundo romano, durante séculos sustentado por instituições políticas e culturais sólidas, começava a dar sinais evidentes de declínio, sua contribuição na literatura, na filosofia e para a Igreja Ocidental foi evidente. Dentro da análise que irei apresentar, inclui entender o pensamento de Agostinho que viveu de 354 a 430 d.c.

Por ter sido um pensador do fim do império romano e testemunha do início da transição para o mundo bizantino, preocupo-me em mostrar as contribuições antes da idade média, criando base para o pensamento medieval e para o cristianismo ocidental.

O fim do Império Romano do Ocidente ocorreu um pouco depois da morte de Agostinho e não representou apenas o colapso de uma estrutura política, mas também uma profunda crise cultural, intelectual e espiritual que marcou toda a sociedade do século IV e início do século V.

Santo Agostinho (354-430 d.C.) viveu num dos períodos mais complexos e decisivos da história do mundo antigo: o fim do Império Romano e a lenta transição para uma nova ordem política, cultural e religiosa que daria origem ao mundo medieval e ao cristianismo ocidental. Nascido na cidade de Tagaste, no Norte de África romano, Agostinho foi testemunha direta das profundas transformações que marcaram os séculos IV e V, quando as estruturas clássicas do Império Romano do Ocidente entravam em colapso sob o peso de crises internas, invasões bárbaras e mudanças religiosas irreversíveis.

Com a queda de Roma em 476 d.c., a Igreja Católica sobreviveu a infraestrutura centralizada que desmoronou. Após a queda do império a Igreja ascendeu e se tornou a instituição mais poderosa da Europa Ocidental durante a idade média. Santo Agostinho viveu essa transição do mundo pagão para o mundo cristão, consolidando a filosofia cristã.

Nesse contexto de instabilidade, o Império Romano encontrava-se dividido entre Oriente e Ocidente. Enquanto o Oriente, com centro em Constantinopla, mantinha maior estabilidade administrativa, econômica e cultural, o Ocidente enfrentava um progressivo enfraquecimento do poder imperial, culminando na deposição do último imperador romano do Ocidente em 476 d.C., poucas décadas após a morte de Agostinho. Foi precisamente nesse cenário de decadência política e incerteza histórica que Santo Agostinho desenvolveu a maior parte da sua obra, refletindo sobre o sentido da história, da fé e da condição humana.

O objetivo deste texto é analisar Santo Agostinho como um pensador situado "entre dois mundos": herdeiro da tradição literária e filosófica clássica greco-romana e, ao mesmo tempo, um dos principais fundadores do pensamento cristão ocidental. Pretende-se mostrar como as suas contribuições na literatura, na filosofia e na teologia não apenas responderam aos desafios do fim do Império Romano do Ocidente, mas também lançaram as bases intelectuais e espirituais que moldariam a Idade Média e o cristianismo latino.

Além de contextualizar o momento histórico em que Agostinho viveu, este trabalho abordará aspectos centrais da sua vida pessoal, marcada por uma

intensa busca intelectual e espiritual — e destacará o impacto das suas obras num mundo em transição. Ao refletir sobre a queda de Roma, a relação entre fé e razão, e o papel da Igreja numa sociedade em transformação, Santo Agostinho tornou-se uma figura fundamental para compreender como o pensamento cristão se adaptou ao fim da Antiguidade e sobreviveu ao colapso do poder imperial.

Dessa forma, ao analisar Santo Agostinho no contexto do fim do Império Romano do Ocidente e do surgimento de uma nova ordem histórica, este artigo procura evidenciar como a sua obra permanece como um elo essencial entre a cultura clássica e o pensamento medieval, entre a história de Roma e a formação do cristianismo ocidental.

Santo Agostinho: vida e formação intelectual

Nascido em Tagaste, norte da África (atual Argélia), Agostinho está entre os pensadores mais influentes da história do cristianismo e da filosofia ocidental. Ele foi realmente um grande intérprete e continuador dos ideais da filosofia e dos valores do mundo clássico.

A trajetória de Santo Agostinho é marcada por uma intensa busca pela verdade, que atravessou diferentes correntes intelectuais e experiências pessoais profundas. A vida do Santo não foi um caminho linear. Seu temperamento passional o fez trilhar várias experiências na sua vida, mas sempre buscando a verdade. Antes de se tornar bispo de Hipona e referência da teologia cristã, Agostinho foi estudante dedicado das artes liberais, professor de retórica e um inquieto investigador das grandes questões sobre o sentido da vida, o bem, o mal e Deus.

Sua formação intelectual desenvolveu-se em diálogo constante com a cultura clássica greco-romana, especialmente com o pensamento filosófico, ao mesmo tempo em que foi sendo transformada por suas vivências humanas e espirituais. Essa combinação entre razão, experiência e fé tornou suas obras singulares e duradouras, influenciando séculos de reflexão filosófica, teológica e educacional.

> Nesse tempo em que Agostinho estava ainda completamente emaranhado na sensualidade, na cupidez e em vãos empenhos, experimentou, contudo, pela primeira vez, uma funda necessidade de introspecção. Foi isto ocasionado pela leitura de um livro, que o estadista e filósofo pagão Cícero tinha escrito, quase um século antes de Cristo. Exigia-se a leitura de Cícero aos estudantes de retórica, nos tempos de Agostinho. (Fülöp-Miller, 2004, p.109)

A vida de Santo Agostinho não foi nada convencional quando ainda não tinha se convertido, mesmo depois do batismo, Agostinho buscava fazer a diferença na sua época. Nesse panorama, ressalta-se que as obras e escritos de Santo Agostinho contribuíram de maneira significante para o cristianismo,

filosofia e literatura. Tem-se como exemplo desses escritos: Contra os Acadêmicos (Contra Academicos) – 386, debate contra o ceticismo, escrito logo após sua conversão, Do Livre-Arbítrio (De Libero Arbitrio) – *388–395, d*iscussão sobre o mal, a liberdade humana e a justiça divina, Confissões (Confessiones) – *397–400, o*bra autobiográfica e espiritual, uma das mais influentes da história do cristianismo, Da Trindade (De Trinitate) – *399–419, p*rofunda investigação teológica sobre a natureza da Trindade, A Cidade de Deus (De Civitate Dei) – *413-426,* Escrita após o saque de Roma (410), interpreta a história à luz da fé cristã, dentro outras obras relevantes.

> Na história do pensamento ocidental ele se destaca pela centralidade do seu papel como herdeiro da civilização antiga – intérprete e continuador dos ideais da filosofia e dos valores do mundo clássico – e ao mesmo tempo como precursor dos novos horizontes da civilização cristã. (Vigini, 2012, p.15)

Tamanho é o testemunho de Santo Agostinho no que tange à sua singularidade nas escolhas de caminhos e pensamentos dinâmicos que o levou a explorar doutrinas e crenças diversas antes de sua conversão ao cristianismo. A busca por Deus, inicialmente uma investigação filosófica, tornou-se posteriormente o centro de sua vida, permitindo-lhe experimentar a fé de forma íntima e transformadora.

"Agostinho penetra com profundidade no mistério e na vida íntima de Deus, mas suscita ao mesmo tempo o diálogo e o encontro pessoal com ele" (Vigini, 2012, p. 16). Imperioso salientar que, além da descoberta da interioridade com profundidade no mistério e na procura de Cristo, Agostinho nunca esteve separado da busca da união com a Igreja.

> Santo Agostinho nasceu em 13 de novembro de 354 d.c, na pequena cidade de Tagaste, na parte oriental da província africana da Numídia, estava este santo destinado a exercer, por meio de suas obras teológicas e filosóficas, decisiva influência sobre o desenvolvimento cultural do mundo ocidental. (Fülöp-Miller, 2004, p. 101)

O pai de Agostinho não fora um bom exemplo para ele, era uma pessoa desaconselhável para o filho. O pai era um libertino, sem princípios, descuidado e indolente. Não havia respeito de Agostinho para com o pai, ou seja, havia desprezo e ódio. Patrício não respeitava sua esposa Mônica e isso fazia Agostinho muito revoltado com a situação:

> "Os pais de Agostinho não partilhavam a mesma fé. Seu pai, Patrício, era pagão, e a mãe, Mônica, cristã. Disputas dogmáticas foram a primeira impressão que Agostinho recebeu em assuntos de religião humana". (Fülöp-Miller, 2004, p. 101)

Mônica foi figura ímpar na vida de Agostinho, pois essa mãe desde a sua infância ensinava para ele que havia um Deus verdadeiro, acima de todos os outros. Durante sua vida e jornada espiritual, Mônica investiu em uma vida de oração focada em Agostinho. Em se tratando da infância e adolescência de Agostinho, esse não tinha atitudes retas e também não gostava de estudar, muito pelos moldes da época de educar, ou seja, por meio de surras, vara, coação e castigos.

> As primeiras recordações de Agostinho são pecados caracteristicamente pueris de comissão e omissão. Não gostava de estudar, escreveu ele nas Confissões: "Aquelas primeiras lições de leitura, escrita e aritmética, considerava-as eu uma grande carga e castigo, como grego mais tarde. Preferia muito mais brincar do que estudar. E por meio de inúmeras mentiras enganava meu preceptor, meus mestres, meus pais, a respeito de meu gosto pelo brinquedo, de minha avidez de ver espetáculos vãos e depressa em imitá-los. (Fülöp-Miller, 2004, p. 103)

Agostinho tinha, realmente, uma personalidade diferenciada. Na juventude, caracterizava-se por uma intensa inquietação intelectual e emocional, à qual se pode também acrescentar uma certa teimosia em relação às regras impostas a ele. Dotado de grande talento retórico, buscava reconhecimento social, prestígio e sucesso profissional, especialmente por meio da carreira de orador, na qual muito se destacou na oportunidade que lhe fora dada para estudar fora de sua terra natal. Essa ambição vinha acompanhada de um forte apego aos prazeres sensíveis, que ele próprio descreve como uma vida voltada aos desejos, à vaidade e às paixões, incluindo relacionamentos amorosos instáveis e uma resistência inicial à disciplina moral cristã.

Ao mesmo tempo, Agostinho era profundamente curioso e racional, insatisfeito com explicações simplistas sobre a realidade e sobre Deus. Mesmo com a inquietação, sempre buscou a verdade e respostas aos seus questionamentos espirituais. Essa inquietação o levou a aderir, por um período, ao maniqueísmo, que lhe parecia oferecer respostas intelectualmente mais sofisticadas para o problema do mal. Ele passou muito tempo envolvido nessa seita, e isso entristecia muito sua mãe Mônica. Essa fase revela um jovem crítico, questionador e, por vezes, orgulhoso de sua capacidade intelectual, mas também frustrado diante dos limites das correntes filosóficas que conhecia.

Em nível interior, sua personalidade era marcada por um conflito constante entre razão e vontade. Sua juventude não foi de indiferença espiritual, mas de uma busca intensa, ainda desordenada, por verdade, sentido e felicidade.

Um fato muito importante de fixar nesse texto é que em toda a sua trajetória, a figura de sua mãe Mônica, como uma intercessora na vida espiritual de Agostinho, foi marcante e de forte testemunho de fé e paciência. Mônica orava

em silêncio pela conversão do filho, o qual não fora batizado quando criança. Mônica chorava muito em suas orações para que o filho se encontrasse em sua fé.

> Santa Mónica, que com fervorosas oraciones y continuas lágrimas no cesaba de pedir al cielo la conversión de su hijo, logro que éste fuera a oir las elocuentes homilías del santo obispo. Conmoviéronle tan profundamente las palabras de san Ambrosio, que se hizo bautizar por él, siendo de edad de treinte años. (Morelli, 1949, p.252)

Consoante já mencionado acima, Agostinho aderiu ao maniqueísmo e por muitos anos viveu defendendo essa filosofia.

> Como o conhecimento sem caridade incha sem edificar, ele caiu no erro dos maniqueus que afirmam que o corpo de Cristo é irreal e negam a ressurreição da carne, erro no qual permaneceu por nove anos enquanto adolescente. Foi assim levado a frivolidades como afirmar que a figueira chorava quando se arrancavam suas folhas ou fruto. Com dezenove anos de idade leu o livro de um filósofo no qual se dizia para desprezar as vaidades do mundo e se ligar à filosofia. O livro agradou-lhe muito, mas ele lamentou que não mencionasse o nome de Jesus Cristo, que ele absorvera de sua mãe, que chorava bastante tentando leva-lo de volta à verdadeira fé. (Varazze, 2003, p.707)

Agostinho foi atraído pelo maniqueísmo porque a seita oferecia uma resposta simples para o problema do mal. Essa seita tornou-se uma das crenças mais influentes do mundo antigo. Havia uma certa rivalidade com o cristianismo. Os maniqueístas respondiam que o mal existe porque é uma substância real e poderosa que luta contra o bem.

> Caí assim nas mãos de homens orgulhosamente extravagantes, demasiado carnais e loquazes. Havia na sua boca laços do demônio e um engodo, preparado com a mistura de sílabas do vosso nome, do de Nosso Senhor Jesus Cristo e do Paráclito consolador, o Espírito Santo. Jamais estes nomes se lhes retiravam dos lábios, mas eram apenas sons e estrépito da língua. O seu coração estava vazio de sinceridade. Diziam: "Verdade e mais verdade!" Incessantemente me falavam dela, mas não existia neles! (Santos; Pina, 2024, p.58)

Contudo, Agostinho se decepcionou com o maniqueísmo porque percebeu que a lógica deles falhava (ele não aceitava que Deus pudesse ser "limitado" ou "ferido" pelo mal). Ao se tornar cristão, ele desenvolveu a ideia oposta: a de que o mal não é uma substância, mas apenas a *ausência* ou a *privação* do bem. O maniqueísmo é a visão de que o mal é uma força física e real, algo que Agostinho combateu fervorosamente para consolidar a ideia cristã de livre-arbítrio e de um Deus onipotente.

Agostinho e o colapso do Império Romano

Inserido em um cenário de profundas tensões fronteiriças e convulsões internas que precederam o colapso do mundo clássico, Agostinho emergiu como um pilar decisivo para a consolidação da teologia cristã. Embora tenha falecido décadas antes da deposição final do último imperador do Ocidente em 476 d.C., o bispo de Hipona acompanhou a desintegração gradual do Império Romano.

Esse processo de fragmentação institucional foi evidenciado, entre outros fatores, pela decisão de Constantino de deslocar o eixo político para o Oriente, estabelecendo em Bizâncio, rebatizada como Constantinopla, a nova capital, o que alterou permanentemente a dinâmica de poder do Império. O Estado romano caiu, no entanto, a Igreja Católica sobreviveu e se tornou muito poderosa em toda a Europa Ocidental durante o período medieval. Frisa-se que tal divisão foi necessária para minimizar a terrível crise do império e uma tentativa de sobrevivência as questões e estruturas romanas.

> O sistema econômico, social e político do Império Romano funcionou bem nos dois primeiros séculos da Era Cristã. A partir do século III, entretanto, teve início uma grande crise que resultaria na desintegração do mundo romano, no século V. Essa crise foi provocada pelo colapso do sistema escravista, pela diminuição da produção e do fluxo comercial e pela diminuição da produção e do fluxo comercial e pela pressão dos povos que habitavam as fronteiras do Império. Com tantos problemas, o então gigantesco e poderoso Império começava a ruir. (Arruda; Piletti, 2000, p. 86)

O Império Romano foi uma das mais importantes organizações políticas da Antiguidade, estruturando-se sobre uma base sólida de poder militar, administração eficiente e um complexo sistema jurídico. A economia romana esteve por séculos fundamentada no trabalho escravo, em virtude de guerras destinadas à apropriação de riquezas dos povos conquistados, abasteceram o mundo romano com milhares de escravos, apenas durante os últimos séculos da República.

A organização do império romano estava fundamentada na centralização do poder nas mãos do imperador, aliado a uma burocracia administrativa que permitia o controle de vastos territórios. Além disso, o império se sustentava na expansão territorial, na cobrança de tributos e na utilização do trabalho escravo como elemento essencial da economia. Outro pilar fundamental foi o Direito Romano, que estabeleceu normas e princípios que influenciam sistemas jurídicos até a atualidade. A cultura romana, marcada pela assimilação de elementos dos povos conquistados, também contribuiu para a coesão do império, garantindo relativa estabilidade por séculos.

O império sofreu uma crise no escravismo, os escravos eram destinados ao trabalho nas grandes propriedades rurais, de onde provinha quase toda a produção agrícola romana. Tentando encontrar uma saída para crise, os

proprietários adotaram o sistema de arrendamento, todavia a crise provocou uma progressiva ruralização da sociedade romana.

> A crise econômica, a ruralização da sociedade e a busca da autonomia pelas vilas provocaram decréscimo nas atividades comerciais e diminuição nos lucros dos proprietários rurais. As cidades, por sua vez, entraram em crise. A cobrança de impostos ficava, assim, cada vez mais difícil. Sem recursos, o Estado aumentou os impostos e encarregou os grandes proprietários de cobrá-los. A máquina administrativa acabou descentralizada. (Arruda; Piletti, 2000, p. 86)

A análise de Arruda e Piletti (2000) no século III, a economia romana baseada, como já mencionado, no escravismo, proporcionando muito lucro ao Império Romano começou a mudar. Já não havia mais mão de obra disponível e a produção de latifúndios diminuiu de maneira drástica, bem como a arrecadação de impostos. Três fatores influenciaram bastante para esse declínio: fator militar onde para garantir uma boa produção, os proprietários precisavam de escravos baratos e em grande quantidade. A motivação das guerras havia mudado, pois os vencidos já não eram mais espoliados, com isso o número de escravos caiu e o preço no mercado elevou. O fator religioso foi outro fator de profunda importância para o declínio do império romano, pois os cristãos, que eram numerosos, consideravam importante a liberdade dos escravos, tratava-se de um ato piedoso e por fim o fator econômico onde os latifúndios começaram a ser divididos em pequenas propriedades e, assim, manter muitos escravos não valia a pena.

Ainda para Arruda e Piletti (2000), nos séculos futuros, esse longo processo de ruralização, diminuição do fluxo econômico, descentralização política e administrativa geraria as principais estruturas do sistema feudal. Houve grandes reformas onde a partir de 235, o Império começou a ser governado pelos imperadores-soldados, comandantes das fronteiras cujo principal objetivo era combater as invasões.

> Em 284 d.c., subiu ao trono Diocleciano. Para evitar os constantes conflitos por ocasião das sucessões, ele reorganizou a estrutura de poder. O império foi dividido em duas partes: ele mesmo ficou com o Oriente, cuja capital era Nicomédia, e confiou a Maximiano o Ocidente com a capital em Milão. Os dois imperadores receberam o título de Augusto. Cada um era ajudado por um imperador subalterno, o César. Cabia aos Césares substituir os imperadores após vinte anos de governo e nomear dois novos Césares. Diocleciano acreditava que essa estrutura de poder, chamada de tetrarquia, aumentava a eficiência do Estado e facilitava a defesa do território. O imperador tinha poder absoluto. (Arruda; Piletti, 2000, p. 86)

Na concepção de Arruda e Piletti (2000), após o falecimento dos imperadores, Constantino saiu vitorioso e governou de 313 a 337.Foi abolido

o sistema de tetrarquia e centralizou novamente no modelo imperial, legalizou o Cristianismo e fundou Constantinopla em 330 para onde transferiu a sede do governo. O território do Império Romano estava realmente ameaçado. O século IV foi o grande divisor de águas na história de Roma, funcionando como uma grande transição da Antiguidade à Cristandade. Iniciado sob a autoridade de Constantino, o período viu a fundação de Constantinopla como uma nova capital no Oriente e o fim das perseguições aos cristãos com o Edito de Milão (313 d.C.). Ao longo dessas décadas, o império deixou de ser uma potência puramente pagã para se tornar oficialmente cristão sob o governo de Teodósio I, em 380 d. C. Contudo, essa unificação religiosa contrastava com a fragilidade política e militar: o século foi marcado por pressões crescentes nas fronteiras e por uma burocracia cada vez mais inchada, culminando na divisão definitiva administrativa em 395 d.C., que separou irremediavelmente os destinos das metades ocidental e oriental.

> Ao logo do século IV, os povos germânicos que habitavam o norte da Europa invadiram o território romano, atraídos pelas terras férteis e mais quentes do sul. Aproveitavam-se das dificuldades que os romanos tinham para defender suas fronteiras. Eram também pressionados pelos Hunos- guerreiros mongóis que se destacavam pela destreza insuperável nos combates-, que se deslocavam por seu território. Visigodos, francos, burgúndios, anglos, saxões, entre outros povos, começaram então a romper as fronteiras e a fragmentar o território controlado pelo outrora poderoso Império Romano. Os povos invasores eram chamados de bárbaros pelos romanos, por não terem os mesmos padrões culturais. Os hábitos desses povos eram considerados brutais e poucos civilizados; a língua era incompreendida e detinham pouca tecnologia, em comparação aos romanos. (Arruda; Piletti, 2000, p. 87)

Ainda no pensamento de Arruda e Piletti (2000), a divisão definitiva do Império Romano ocorreu no ano de 395 d.C., após a morte do imperador Teodósio I. Embora o império já tivesse passado por divisões administrativas temporárias antes (como a Tetrarquia de Diocleciano em 285 d.C.), foi em 395 que ele foi dividido de forma permanente entre os dois filhos de Teodósio onde o Império Romano do Ocidente, com capital em Milão (posteriormente transferida para Ravena), ficou sob o comando de Honório e o Império Romano do Oriente, com capital em Constantinopla (antiga Bizâncio), ficou sob o comando de Arcádio. Essa divisão foi importante porque enquanto o lado Ocidental entrou em colapso e "caiu" em 476 d.C. devido às invasões bárbaras e crises internas, o lado Oriental (que ficou conhecido como Império Bizantino) prosperou e durou mais mil anos, caindo apenas em 1453. Outra importância da divisão foi que o Ocidente manteve o latim e a influência da Igreja Católica Romana, enquanto o Oriente adotou o grego e desenvolveu a Igreja Ortodoxa.

Importante salientar que o império era vasto demais para ser governado por uma única pessoa em uma época de comunicações lentas e constantes ataques nas fronteiras. Povos de origem germânica (chamados de "bárbaros" pelos romanos) começaram a cruzar as fronteiras com frequência, fugindo do avanço dos Hunos. Com o exército romano enfraquecido e sem recursos para pagar as tropas, o Ocidente não conseguiu conter as invasões e saques frequentes. A divisão foi uma tentativa desesperada de salvar o que restava da administração romana e gerenciar a crise.

Agostinho viveu durante a crise e desintegração gradual do Império Romano, mas somente após a sua morte em 430 d.c. que realmente esse grande império veio a cair por completo, ou seja, o Estado romano desmoronou, mas a Igreja Católica sobreviveu. O fim do Império Romano e a ascensão do pensamento de Santo Agostinho marcam a "ponte" entre a Antiguidade e a Idade Média. É o momento em que o mundo deixa de ser focado no Estado (Roma), infraestrutura centralizada e passa a orbitar em torno da Fé (Igreja) que sobreviveu e ascendeu.

Em se tratando da parte espiritual, Roma era politeísta, ou seja, o povo acreditava em vários deuses. Essa fase pagã incluiu o período da República e os primeiro séculos do Império. Segundo Paul Veyne (1989), as pessoas zombavam dos convertidos, o estoicismo torna-se uma ideologia bem pensante que todo mundo respeita. A filosofia deixa de ser método de vida e torna-se objeto de curiosidade intelectual.

A queda de Roma não foi um evento repentino, mas um processo de desgaste que culminou em 476 d.C. o seu fim. O Cristianismo, oficializado pelo Edito de Tessalônica em 380 d.c., mudou a lógica de adoração ao Imperador como um deus, alterando a coesão social romana. Roma era politeísta e pagã. Enquanto o Império desmoronava fisicamente, Agostinho de Hipona (354-430 d.C.) construía a estrutura intelectual que sustentaria a Europa pelos próximos mil anos.

Suas obras contribuíram de maneira significativa para a Idade Média e para a Igreja. Uma das obras foi "A Cidade de Deus" (*De Civitate Dei*) - 412-427 que foi escrita após o saque de Roma em 410 e foi uma resposta à queda de Roma.

> A cidade de Deus é, na visão metafísica e escatológica de Agostinho, um termo espiritual e transcendente, mas é, ao mesmo tempo, o modelo que identifica e constitui ontologicamente o ideal da cidade do homem. Parte e um único projeto de libertação e salvação que marca indelevelmente o curso da história, a cidade terrena é uma imagem da cidade de Deus peregrina no tempo, chamada a viver com ela uma relação de amor. Quando a cidade terrena se coloca fora deste projeto rejeitado Cristo, Senhor da história, e a Igreja – que é o seu reino neste mundo -, a história se dobra sobre si mesma e cai em poder das forças do mal. (Vigini, 2012, p.148)

Agostinho respondeu aos pagãos que culpavam os cristãos pela queda de Roma. Nessa obra pode -se perceber que Agostinho dividiu o mundo entre a Cidade dos Homens (terrena, imperfeita, destinada a acabar) e a Cidade de Deus (espiritual, eterna, perfeita), ou seja, não importava se Roma caísse, pois o verdadeiro destino da humanidade era a Cidade de Deus. Isso deu esperança e um novo propósito para as pessoas em meio ao caos.

A influência de Santo Agostinho no Cristianismo: **herdeiro da cultura clássica e fundador do pensamento cristão medieval.**

O fim do Império Romano e a ascensão do pensamento de Santo Agostinho marcam a "ponte" entre a Antiguidade e a Idade Média. Santo Agostinho vivenciou momentos terríveis do declínio do Império Romano, como o saque a Roma pelos visigodos em 410 d. c., momento em que as pessoas achavam que tinham chegado o fim do mundo e com isso foi o momento de Agostinho escrever a obra: Cidade e Deus. É o momento em que o mundo deixa de ser focado no Estado (Roma) e passa a orbitar em torno da Fé (Igreja).

> Enquanto o poder dos imperadores romanos se consolidava sobre grande parte das sociedades antigas, em uma região distante do próprio Império Romano desenvolvia-se o cristianismo: uma religião que com o tempo dominaria o mundo romano e a sobrevivência em muito às suas glórias. (Arruda; Piletti, 2000, p. 87)

Interessante, tratar sobre essa evolução do cristianismo em Roma, pois irá convergir na atuação e no legado de Santo Agostinho para a vida cristã. O cristianismo nasceu dentro do Império Romano onde o Estado era centralizado, bem como era estrutura da Igreja Católica. No início, os romanos viam os cristãos apenas como uma seita judaica menor, isso é verdade por ter-se o conhecimento de que os cristãos eram perseguidos de forma brutal. Porém, à medida que o cristianismo crescia, ele começou a ser visto como uma ameaça política, pois os cristãos eram monoteístas estritos e se recusavam categoricamente a adorar os deuses romanos, bem como recusavam-se a prestar culto ao imperador, o qual era um ato de traição e deslealdade ao Estado.

Santo Agostinho nasceu e viveu parte do período do império romano e somente em 386 d.c. que se converteu ao cristianismo, o qual já era considerado religião oficial do império. Apesar das perseguições, o cristianismo continuou crescendo rapidamente entre os plebeus, escravos e, eventualmente, nas classes altas e no exército.

A conversão de Santo Agostinho foi um dos momentos mais influentes da história do pensamento ocidental. A partir desse evento, e especialmente após se tornar Bispo de Hipona em 395 d.C., a sua produção intelectual e teológica

moldou o cristianismo de uma forma que reverbera até hoje. Agostinho faleceu em 430 d.C., deixando um legado que uniu a filosofia clássica à fé cristã.

Em se tratando da obra já devidamente citada: "Cidade de Deus", essa obra lançou as bases para a separação entre Estado e Igreja na Idade Média.

A arquitetura do pensamento medieval encontra seu alicerce fundamental na filosofia de Santo Agostinho, que estabeleceu uma síntese sem precedentes entre a tradição clássica e a teologia cristã.

Com a Idade Média, houve a ruralização da sociedade, a fragmentação do poder, mas a única estrutura que permaneceu de maneira íntegra foi a Igreja Católica que preencheu o vácuo do poder, assumindo funções administrativas e preservando a cultura escrita em seus mosteiros.

Agostinho teve algumas influências para o desenvolvimento de seus pensamentos e combateu fortes heresias durante seu período como bispo de Hipona.

Uma influência interessante para ressaltar é a de Platão, um dos fundadores da filosofia ocidental. A influência gira em torno especialmente por meio do neoplatonismo, que forneceu à Agostinho bases filosóficas para desenvolver sua teologia cristã. Assim como Platão defendia a existência de uma realidade superior, imutável e perfeita — o mundo das ideias —, Agostinho reinterpretou essa concepção ao afirmar que a verdadeira realidade está em Deus, fonte de toda verdade e conhecimento. Com a Teoria da alma Tripartite: razão, espírito e apetite. Segundo ele, a razão deve determinar as decisões de uma pessoa; o espírito deve ajudar a razão e o apetite deve obedecer (Kleinman, 2013, p.16 e 17).

A valorização da alma em detrimento do corpo, bem como a busca pela verdade como um caminho interior, também são elementos platônicos incorporados por Agostinho, que os ressignificou à luz do cristianismo, transformando a filosofia em um instrumento para compreender e alcançar Deus. O platonismo acaba convertido em cristianismo e surge assim a filosofia cristã.

No cerne de sua obra, a relação entre fé e razão é apresentada de forma intrínseca e colaborativa: para o bispo de Hipona, a fé precede o entendimento, funcionando como o guia necessário para que a intelectualidade humana alcance a verdade e embora a razão seja uma ferramenta para aprofundar o conhecimento de Deus, ela necessita da iluminação da fé para não se perder em vaidades. Em suas "Confissões", Agostinho ilustra essa busca incessante pela verdade.

> És grande, Senhor e infinitamente digno de ser louvado, grande é teu poder, e incomensurável tua sabedoria. E o homem, pequena parte de sua criação quer louvar-te, e precisamente o homem que, revestido de sua moralidade, traz em si o testemunho do pecado e a prova de que resistes aos soberbos. Todavia, o homem, partícula de tua criação, deseja louvar-te. Tu mesmo o incitas ao deleite no teu louvor, porque nos fizestes para ti, e nosso coração está inquieto enquanto não encontrar em ti descanso. (Claret, 2002, p.29)

Santo Agostinho exerceu profunda influência sobre o cristianismo ocidental porque foi um dos primeiros pensadores a sistematizar a fé cristã com base em fundamentos filosóficos sólidos, dialogando com a tradição clássica e oferecendo respostas às principais questões teológicas de seu tempo.

Suas reflexões sobre temas como o pecado original, a graça divina, o livre-arbítrio e a relação entre fé e razão moldaram a doutrina da Igreja e orientaram o pensamento de teólogos posteriores durante toda a Idade Média.

Agostinho consolidou a visão cristã de que a história é um processo progressivo com um propósito definido. Assim, a história deixou de ser um círculo sem fim para se tornar o palco da providência divina, onde cada evento é um passo rumo à consumação da Cidade de Deus.

Além disso, ao enfatizar a interioridade e a busca por Deus no íntimo da alma, Agostinho contribuiu para uma espiritualidade mais reflexiva e pessoal, característica marcante do cristianismo no Ocidente, consolidando-se como uma das maiores autoridades intelectuais da tradição cristã, embasando as doutrinas da fé católica.

Pode-se perceber essa influência e conexão entre fé e filosofia, em sua obra: Confissões.

> Tratar de Santo Agostinho (354-430) em sua obra Confissões e na De Magistro é abordar uma forma religiosa de pensar, uma filosofia cristã, como o próprio denominou seu trabalho. Além disso a obra é uma autobiografia em que o autor contrasta sua vida de pecador com a graça divina, mas o faz com preocupações filosóficas existenciais, cuidando de não esquecer do "páthos" humano que lhe era forte.
> Sobre o próprio Agostinho, ou mais precisamente Aurelius Augutinus, converteu-se ao cristianismo aos trinta e dois anos de idade. Em seus escritos, ele leva muito em consideração a questão da graça, pois essa fora sua experiência de busca de sentido para a sua vida. Acreditou que o caminho das Sagradas Escrituras e da fé lhe foram abertos por um chamado divino. A partir de então, o professor de retórica de Tagaste, província da Numídia, atual Argélia, estaria convertido pelas palavras do apóstolo Paulo, expressas na leitura que fora conclamado a realizar por uma voz que o guiava no momento da conversão. (Nassetti, 2002, p. 13 e 14)

Agostinho é sim um herdeiro da cultura clássica e fundador do pensamento cristão medieval, ou seja, deixou-se a antiguidade clássica para o nascimento de um mudo medieval. Agostinho vivia no Império Romano do Ocidente, capital Roma e após a sua morte é que veio a idade média.

Importante frisar sobre o início do cristianismo e sua irradiação para que se possa entender a influência de Santo Agostinho no cristianismo ocidental medieval.

Mais um ponto da sua influência ao cristianismo seria a questão do pecado. Nas palavras de Claret (2002), quem seria responsável pelo pecado? Como pode o ser humano pecar, se ele recebe a luz divina? É que ele precisa estar aberto a essa luz e assim Agostinho justifica a teoria do livre arbítrio. Na antropologia agostiniana, o homem está condenado e só é salvo pela graça divina. Deus criou o homem livre e dotado de vontade.

Portanto, Santo Agostinho consolida-se como a figura central de uma transição histórica sem precedentes, atuando como o elo vital que permitiu à herança da Antiguidade Clássica sobreviver e florescer sob uma nova roupagem teológica. Ao fundir o rigor do pensamento neoplatônico com a doutrina cristã, ele não apenas sistematizou a fé para os séculos vindouros, mas também conferiu à Idade Média sua identidade intelectual e moral.

Como herdeiro da cultura greco-romana e arquiteto da mentalidade medieval, Agostinho estabeleceu que o conhecimento e a existência humana só encontram seu pleno sentido quando orientados para o eterno, garantindo que sua influência permanecesse como o alicerce inabalável de toda a civilização ocidental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em última análise, Santo Agostinho consolida-se não apenas como um doutor da Igreja, mas como o arquiteto e intermediador intelectual de uma civilização em profunda mudança. Situado no limiar entre a memória da Antiguidade Clássica e a ascensão da Idade Média, sua trajetória demonstra que o colapso das instituições romanas não representou o apagamento definitivo do saber antigo, bem como da Igreja Católica, mas sim sua reinterpretação sob a proteção da fé cristã. Ao reconciliar a retórica e a filosofia pagãs com a nova ordem espiritual, Agostinho ofereceu um norte para as crises existenciais e políticas de seu tempo, legando ao Ocidente os pilares que sustentariam a cultura europeia por séculos, consolidando a sua influência ao Cristianismo.

Conclui-se, portanto, que partindo dos seus escritos, sua herança transcende a explicação textual, residindo na sua capacidade singular de atuar como o elo vital que permitiu a sobrevivência e a ressignificação do conhecimento clássico em um mundo em transformação.

Sua herança ultrapassa as fronteiras do tempo e da geografia, pois o que ele escreveu e viveu continua a iluminar caminhos, inspirando homens e mulheres na busca por sentido, espiritualidade e verdade.

REFERÊNCIAS

FÜLÖP-MILLER, René. **Os Santos que abalaram o mundo.** Oscar Mendes. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões.** Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

VIGINI, Giuliano. **Santo Agostinho**: *aventura da graça e da caridade*. Tradução de Antonio Efro Feltrin. São Paulo: Paulinas, 2012. (Coleção Luz do Mundo).

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea**: *vidas de santos.* Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ARRUDA, José Jobson de A.; PILETTI, Nelson. **Toda a história**: história geral e história do Brasil. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões.** Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002. (Coleção A obra-prima de cada autor).

KLEINMAN, Paul. **Tudo o que você precisa saber sobre filosofia**: de Platão e Sócrates até ética e metafísica: o livro essencial sobre o pensamento humano. Tradução: Cristina Sant'Anna. 12. ed. São Paulo: Editora Gente, 2014.

VEYNE, Paul (org.). **História da vida privada, 1**: do Império Romano ao ano mil. Tradução de Hildegard Feist. 12. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MORELLI, Francisco de Paula. **Flos Sanctorum de la familia cristiana**: compreende las vidas de los santos y principales festividades del año. Buenos Aires: Libreria Editorial Santa Catalina, 1949.

POSFÁCIO

O UNIVERSAL NASCE NO ENCONTRO DAS DIFERENÇAS

Reunir professores e pesquisadores, experientes e em formação, em torno dos estudos literários comparados, significa reconhecer que nenhuma tradição literária existe de maneira isolada e que toda leitura se amplia quando encontra outras vozes, outras culturas e outros modos de compreender.

Os ensaios que compuseram o livro ***Cartografias do Universal: Leituras e Travessias em Literatura Comparada*** nasceram desse espírito de encontro. Os diversos percursos críticos evidenciam a capacidade permanente da literatura de estabelecer diálogos para além das fronteiras do tempo e das línguas, demonstrando que os grandes livros permanecem vivos, a dialogar com diferentes épocas e culturas.

Agradecemos a todos os participantes que confiaram seus trabalhos a esta coletânea. Cada capítulo acrescenta à obra reflexões que destacam a vitalidade dos debates desenvolvidos na disciplina Literatura Universal, realizada no segundo semestre de 2025 no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura - Pós-Lit, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Sob a condução dos professores doutores Cacio José Ferreira e Wiliam Alves Biserra, a disciplina constituiu-se como espaço de interlocução no qual diferentes tradições literárias puderam ser revisitadas a partir de perspectivas críticas diversas.

E assim, se existe uma cartografia possível para a literatura, ela jamais estará concluída, porque cada releitura acrescenta um novo itinerário, cada texto ilumina territórios ainda inexplorados, cada encontro entre leitores e obras redesenha imaginários, alteridades e novas possibilidades.

Desejamos que os escritos aqui reunidos despertem novas perguntas, inspirem pesquisas e incentivem o retorno constante aos clássicos, pois a tradição se preserva pela capacidade de ser continuamente reinterpretada, à luz das inquietações de cada tempo, em diálogo permanente com as vozes da literatura contemporânea.

Nesse movimento, o presente posfácio prolonga uma reflexão que atravessa o prefácio da coletânea. Ao afirmar que "a literatura, ao cruzar fronteiras históricas e culturais constitui-se como espaço de reinvenção do humano", o professor Cacio José Ferreira assinala uma dimensão que os textos aqui reunidos procuram igualmente experimentar. Nesse sentido, a literatura comparada permanece aberta ao que ainda não foi dito, visto que seus mapas não se encerram nas páginas que os registram, e toda leitura pode inaugurar outra passagem, estabelecer uma nova relação e produzir novos sentidos. Portanto, enquanto houver leitores dispostos a explorar os limites da interpretação e da imaginação, as criações literárias continuarão ampliando compreensões, desafiando certezas e renovando nosso modo de habitar o mundo.

Mais do que concluir uma coletânea, este posfácio procura deixar aberta a travessia, porque entre o que a tradição legou e aquilo que cada tempo ainda pergunta, permanece a literatura, sempre capaz de nos conduzir, uma vez mais, ao encontro das diferenças.

Dirce Maria da Silva

Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília (UnB).

COMISSÃO ORGANIZADORA

CACIO JOSÉ FERREIRA
Professor Adjunto IV da Universidade de Brasília (UnB) e doutor em Literatura (UnB). Foi Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) de 2013 a 2025. Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Amazonas (2023), graduação em Língua e Literatura Portuguesa e Japonesa pela Universidade de Brasília (2005), Especialização em Linguística Aplicada (2008), Mestrado em Literatura - UnB (2010). Exerceu o cargo de primeiro secretário da Associação Brasileira de Estudos Comparados - Abralic (2024 - 2025). É vice-diretor do Instituto de Letras da UnB, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura - Poslit/UnB. Lidera o grupo de pesquisa Palimpsesto: Tecituras entre literatura japonesa, literatura brasileira e psicologia CNPq/UnB e Veredas - Grupo de Estudos em Literatura, Oralitura e Territórios CNPq/UnB. Ainda, é membro da Associação Nacional de Escritores (ANE).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1928500395861445.
E-mail: cacio.ferreira@unb.br

WILIAM ALVES BISERRA
Possui graduação em Letras - Língua Inglesa e respectiva literatura pela Universidade de Brasília (2005) e graduação em Letras - Língua portuguesa e respectiva literatura pela Universidade de Brasília (2004). Possui mestrado em literatura pela Universidade de Brasília (UnB), além de Doutorado em teoria literária pela mesma instituição. Realizou pós-doutorado em literaturas de língua inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013) e em Literatura e psicanálise na Universidade Goethe em Frankfurt-am-Main (2019). Concluiu o segundo doutorado (2021) pelo programa de pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura (UnB). Atualmente, é professor associado de literaturas de língua inglesa na Universidade de Brasília (UnB). É líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE-UnB) e Literatura e Direito (Leiteratura). É docente-orientador do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4449251240105403.
E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com

DIRCE MARIA DA SILVA
Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília, bolsista CAPES. Mestre em Direitos Humanos, Cidadania e Estudos sobre a Violência pelo Centro Universitário Unieuro/DF, na linha de pesquisa Estado, Políticas Públicas e Cidadania. Graduada em Letras português-Inglês e respectivas literaturas; em Pedagogia-Séries Iniciais/Supervisão/Orientação; Bacharel em Administração. Possui especializações nas áreas de Literatura, Ensino e Aprendizagem, Educação a Distância, Gestão Pública e Neurodivergência, bem como experiência docente no Ensino Superior e na Educação Básica. Integra o Grupo de Pesquisa Literatura e Espiritualidade (GPLE/Póslit/UnB) e do Grupo de Pesquisa em Literatura e Direito (Leiteratura-Póslit/UnB).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7836053563578154.
E-mail: profdircesalome2@gmail.com

ÍNDICE REMISSIVO

A

Alma 49, 64, 77, 92, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 147, 148, 183, 221, 224, 226, 255, 256, 257, 265, 267, 283, 284
Amor 10, 11, 55, 58, 60, 62, 78, 97, 101, 102, 103, 108, 117, 133, 134, 135, 137, 138, 166, 167, 174, 193, 195, 222, 223, 226, 228, 231, 233, 234, 236, 238, 239, 258, 281
Antiguidade 161, 171, 203, 209, 271, 272, 274, 278, 280, 281, 282, 285
Antiguidade Clássica 171, 203, 271, 272, 285
Arquétipo da criança 49, 59, 63, 64, 65, 68, 70
Arte 71, 74, 75, 77, 79, 81, 95, 107, 109, 142, 202, 203, 205, 212, 215, 220, 233, 246, 258
Artistas 74, 75, 81, 96
A Selva 176, 177, 179, 185
Autoridade 43, 54, 56, 103, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 205, 280

B

Babel 186, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 198
Bíblia 52, 53, 54, 55, 56, 57, 62, 69, 70, 86, 88, 92, 133, 142, 156, 168, 170, 174, 205, 207, 208, 209, 216, 241
Biopolítica 84, 85

C

Cântico dos Cânticos 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 142
Central do Brasil 49, 50, 51, 65, 66, 68
Cérbero 250, 251, 254, 257, 258, 259, 260, 263, 265, 266
Cidade 10, 20, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 68, 71, 87, 88, 89, 101, 114, 119, 130, 158, 162, 166, 167, 168, 170, 180, 191, 193, 217, 243, 244, 247, 273, 275, 281
Clarice Lispector 186, 187, 188, 190, 192, 193, 196, 197
Consciência 9, 10, 11, 17, 23, 49, 50, 51, 52, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 80, 103, 105, 108, 110, 113, 114, 117, 127, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 152, 188, 190, 191, 194, 196, 197, 221, 224
Consciência racial 110, 127
Consumo cultural 97, 99

Contemporânea 11, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 38, 46, 64, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 104, 107, 108, 110, 120, 121, 122, 127, 128, 129, 133, 139, 141, 189, 197, 219, 234, 240, 287
Contemporaneidade 11, 12, 14, 16, 17, 19, 21, 22, 25, 26, 35, 64, 84, 89, 90, 99, 104, 107, 108, 120, 128, 212, 216
Corpo 33, 39, 42, 45, 49, 52, 59, 60, 62, 65, 67, 68, 87, 88, 90, 104, 112, 116, 118, 132, 133, 134, 138, 140, 141, 156, 158, 160, 162, 170, 171, 173, 175, 182, 192, 222, 228, 235, 236, 237, 238, 253, 254, 259, 277, 283
Criança 49, 50, 51, 52, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 277
Cristã 49, 51, 54, 58, 64, 65, 76, 77, 131, 134, 205, 209, 211, 214, 219, 246, 254, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 282, 283, 284, 285
Cristianismo 203, 206, 208, 209, 211, 212, 273, 274, 275, 277, 282, 283, 284, 285
Cultura 14, 16, 19, 21, 23, 24, 25, 30, 69, 73, 74, 75, 76, 80, 82, 86, 89, 95, 96, 97, 109, 120, 121, 122, 126, 129, 163, 182, 183, 207, 217, 231, 234, 251, 252, 254, 257, 261, 262, 267, 268, 271, 274, 278, 282, 283, 284, 285
Cultural 11, 12, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 30, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 103, 122, 164, 187, 188, 196, 204, 213, 218, 219, 225, 231, 236, 271, 272, 273, 275
Culturas 9, 11, 12, 82, 85, 96, 133, 136, 219, 222, 250, 251, 252, 260, 261, 266, 268, 287

D

Democracia 47, 70, 241, 246, 247, 248
Democrático 46, 248
Descarte 12, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92
Desejo 5, 9, 49, 51, 56, 58, 59, 68, 72, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 97, 102, 113, 116, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 147, 148, 167, 180, 181, 190, 194, 207, 222, 223, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238
Destino 66, 78, 80, 87, 100, 101, 103, 104, 106, 108, 151, 159, 165, 166, 170, 182, 203, 214, 220, 221, 240, 246, 247, 256, 261, 262, 263, 265, 282
Deus 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 81, 125, 130, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 142, 163, 169, 171, 189, 192, 198, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 215, 216, 223, 225, 258, 274, 275, 276, 277, 281, 282, 283, 284, 285
Dido 12, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 175
Diletantismo 71, 75, 80, 81, 82
Dilúvio 206, 263, 268
Direito 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 42, 43, 46, 47, 48, 54, 63, 126, 167, 203
Direito à Cidade 29, 30, 31, 32, 35, 38, 42, 43, 46, 47
Divino 11, 12, 54, 58, 60, 63, 65, 71, 80, 81, 91, 133, 135, 137, 139, 142, 147, 167, 171, 203, 207, 247, 262, 284

E

Encarnação divina 51, 58, 60
Escrita 12, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 26, 87, 100, 102, 118, 133, 139, 140, 148, 151, 178, 185, 186, 190, 193, 195, 196, 203, 207, 220, 235, 236, 241, 256, 258, 259, 260, 261, 276, 281, 283

Espírito 18, 50, 55, 56, 60, 62, 73, 74, 77, 103, 132, 140, 147, 180, 182, 183, 202, 283, 287
Espiritual 11, 62, 64, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 170, 221, 224, 255, 256, 273, 274, 275, 276, 281, 282, 285
Espiritualidade 11, 140, 254, 284, 285
Estética 11, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 25, 74, 77, 82, 84, 86, 89, 91, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 106, 107, 108, 121, 122, 133, 188, 195, 197, 198, 218, 224, 229, 230, 231, 233, 238
Ética 10, 11, 18, 73, 74, 87, 91, 120, 141, 148, 186, 188, 190, 195, 196, 197, 205, 221, 238, 286
Exílio 23, 68, 88, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 206, 207, 208
Experiência do tempo 25, 199, 200, 202, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 213, 215, 216
Experiência humana 9, 12, 17, 18, 68, 94, 138, 144, 152, 187, 189

F

Fé 54, 205, 206, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 283, 284, 285
Feminina 65, 103, 104, 105, 108, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 171, 172, 173, 218, 221, 222
Feminino 58, 64, 156, 159, 160, 161, 163, 164, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 222, 235, 236, 238
Filosofia 145, 148, 151, 152, 204, 219, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 281, 283, 284, 285, 286
Finitude da vida 143, 148
Floresta Amazônica 176, 177, 178, 179, 183, 185
Força 18, 21, 28, 41, 42, 45, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 58, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 96, 103, 118, 122, 126, 134, 135, 136, 137, 140, 166, 167, 170, 171, 172, 180, 182, 183, 194, 203, 206, 232, 235, 237, 238, 258, 277
Fray Luis de León 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140
Fronteiras 12, 18, 20, 24, 25, 67, 85, 91, 109, 180, 222, 223, 228, 231, 236, 237, 238, 251, 278, 279, 280, 281, 285, 287, 288

G

Gênero 77, 98, 107, 143, 156, 161, 163, 164, 174, 175, 222, 223, 231, 238, 244
Grande Sertão: Veredas 61, 70, 218, 219, 225

H

Haruki Murakami 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 24, 25, 26, 131, 132, 133, 139, 140
História 9, 17, 22, 24, 26, 34, 35, 44, 47, 54, 58, 59, 73, 75, 77, 78, 85, 92, 95, 96, 113, 116, 118, 124, 128, 134, 150, 158, 160, 162, 164, 168, 172, 173, 183, 184, 185, 187, 188, 191, 194, 195, 199, 202, 203, 206, 207, 208, 211, 212, 214, 215, 220, 221, 223, 230, 233, 238, 240, 257, 259, 267, 272, 273, 274, 275, 280, 281, 282, 284, 286
História em Quadrinhos 28, 29

Histórico 19, 71, 77, 98, 128, 136, 160, 165, 186, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 202, 207, 208, 209, 213, 214, 215, 242, 271, 272, 273
Homem 18, 33, 35, 42, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 67, 78, 86, 90, 92, 101, 114, 123, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 181, 182, 183, 184, 186, 193, 194, 195, 196, 198, 220, 222, 223, 225, 226, 245, 246, 247, 248, 268, 281, 283, 285
Homopoética 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 238

I

Idade do Bronze 252, 254, 268
Idade Média 216, 271, 273, 281, 282, 283, 284, 285
Identidade 10, 11, 19, 20, 22, 23, 58, 90, 103, 104, 105, 106, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 160, 165, 174, 189, 196, 221, 222, 223, 231, 236, 238, 285
Igreja 76, 133, 137, 205, 211, 272, 273, 274, 275, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285
Igreja Católica 76, 273, 278, 280, 281, 282, 283, 285
Império Romano 12, 208, 271, 272, 273, 274, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 286
Intelectual 79, 80, 82, 136, 140, 168, 169, 171, 172, 205, 211, 273, 274, 276, 281, 282, 285
Intertextualidade 100, 219, 221

J

Japonesa 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 289
Jeferson Tenório 12, 110, 111, 116, 120, 124, 129, 130
Juiz Dredd 28, 29, 30, 31, 34, 35, 38, 48
Justiça Social 32, 47

L

Lampião 228, 229, 230, 234, 235, 236, 237, 238
Leitura 9, 16, 21, 23, 28, 41, 42, 45, 76, 80, 91, 97, 99, 117, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 152, 158, 159, 161, 164, 170, 178, 185, 186, 188, 197, 200, 207, 228, 229, 230, 235, 237, 251, 274, 276, 284, 287, 288
Leitura Comparada 9, 133, 186, 188, 197, 228, 229, 237
Língua 73, 74, 90, 96, 123, 181, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 203, 205, 214, 225, 235, 236, 251, 268, 277, 280, 289
Linguagem 5, 9, 11, 16, 18, 21, 24, 25, 30, 42, 43, 74, 83, 84, 85, 90, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 104, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 166, 178, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 212, 216, 218, 219, 224, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 241, 247, 251
Linguagem Estética 93, 95, 97, 98, 99
Linguagem Poética 98, 99, 133, 135, 138, 140
Literárias 78, 96, 97, 106, 108, 120, 122, 131, 133, 140, 160, 172, 176, 177, 185, 199, 203, 206, 208, 210, 215, 238, 241, 287, 288
Literário 16, 17, 18, 22, 25, 26, 76, 77, 89, 95, 96, 97, 104, 107, 119, 122, 124, 128, 136, 141, 188, 197, 201, 205, 206, 238

Literatura 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 30, 31, 47, 50, 59, 75, 84, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 107, 108, 109, 110, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 158, 159, 160, 175, 176, 177, 178, 179, 185, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 216, 218, 225, 226, 229, 230, 239, 241, 248, 272, 273, 275, 287, 288, 289
Literatura brasileira 110, 119, 120, 121, 122, 129, 289
Literatura Comparada 1, 12, 84, 131, 156, 176, 228, 287
Literatura japonesa 14, 15, 16, 17, 19, 25, 26, 289
Literatura japonesa contemporânea 14, 15, 17, 26
Literatura Ocidental 9, 25, 134, 241, 248
Literatura Universal 96, 100, 133, 136, 218, 287
Lixo 84, 85, 86, 87, 90, 91
Lógica 10, 20, 24, 26, 31, 37, 38, 40, 42, 45, 59, 65, 74, 81, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 97, 106, 107, 118, 126, 161, 162, 163, 164, 168, 169, 170, 171, 209, 230, 232, 234, 235, 237, 238, 242, 243, 277, 281
Lorca 228, 229, 230, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239

M

Masculino 58, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 171, 172, 173, 236, 238
Materialidade 84, 85, 86, 91, 112, 133, 135, 137, 215, 236, 245
Mediação 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 124, 131, 136, 138, 140, 141, 156, 158, 160, 162, 170, 172, 173
Megalópole 30, 38, 46
Memória 11, 19, 22, 40, 84, 87, 92, 103, 111, 112, 113, 117, 118, 146, 171, 193, 195, 205, 207, 221, 223, 224, 240, 241, 242, 246, 285
Metáfora 12, 20, 25, 74, 84, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 152, 186, 192, 212, 228, 229, 233, 235, 236, 237, 238
Milan Kundera 12, 71, 72, 76, 77, 79, 82
Mímesis 240, 241, 247, 248, 249
Mística 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 196, 219
Mito 12, 156, 158, 159, 160, 164, 165, 169, 186, 187, 188, 189, 194, 197, 223, 242, 243, 248, 250, 251, 252, 255, 257, 264, 266, 267, 268, 270
Mitos 87, 89, 157, 158, 160, 162, 171, 173, 174, 218, 219, 225, 245, 251, 258, 261, 264, 266, 267
Modernidade 11, 14, 22, 23, 24, 25, 26, 73, 74, 75, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 187, 195
Morte 45, 54, 80, 81, 90, 100, 101, 103, 104, 105, 115, 116, 117, 118, 126, 143, 145, 148, 152, 168, 170, 172, 192, 193, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 232, 233, 244, 247, 252, 263, 267, 273, 280, 281, 284
Mulher 52, 58, 67, 72, 76, 78, 79, 113, 114, 116, 125, 150, 156, 158, 160, 163, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 173, 223, 236, 256
Mulheres 71, 75, 76, 78, 81, 103, 114, 117, 122, 125, 158, 159, 160, 162, 169, 170, 285
Mulher negra 113, 114
Murakami 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 131, 132, 133, 139, 140, 141
Música 21, 25, 81, 93, 95, 97, 99, 100, 102, 108, 195

N

Narrativa contemporânea 128, 133
Narrativas 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 30, 31, 34, 47, 72, 78, 84, 85, 99, 100, 102, 107, 120, 128, 134, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 168, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 182, 185, 186, 194, 196, 197, 219, 250, 259, 260, 261, 263, 267

O

O livro de Jó 50, 51, 52, 70

P

Paleolítico 266, 268
Poder 10, 12, 30, 31, 38, 45, 47, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 66, 69, 73, 76, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 122, 139, 147, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 179, 193, 196, 199, 207, 208, 222, 223, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 247, 267, 273, 274, 278, 279, 281, 282, 283
Poema 50, 53, 54, 69, 89, 97, 165, 166, 167, 224, 232, 236, 243, 244, 257, 261, 262
Poemas 9, 120, 132, 228, 229, 235, 236, 237, 238, 242, 261, 264, 265
Poesia 11, 69, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 109, 131, 133, 134, 140, 141, 179, 217, 232, 233, 242
Poesia lírica 93, 94, 95
Poeta 89, 93, 95, 97, 136, 201, 202, 214, 228, 232, 234, 241, 242, 243, 244, 246, 254, 257
Poética murakamiana 22, 25
Poeticidade 93, 95, 97, 98, 99, 100, 107, 108
Política 32, 86, 87, 89, 90, 111, 121, 141, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 173, 203, 204, 208, 211, 213, 217, 228, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 247, 248, 273, 279, 280, 282
Pós-modernidade 22, 23, 24, 26
Povos 54, 176, 177, 178, 185, 199, 203, 206, 209, 220, 251, 252, 268, 278, 280
Protoindo-europeu 250, 251, 264, 265

R

Racionalidade 42, 87, 88, 90
Racismo 110, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 120, 128
Rainha de Sabá 12, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 168, 169, 170, 172, 173, 174
Raymond Williams 110, 111, 116, 121, 130
Recepção 12, 17, 95, 97, 99, 141, 199, 202, 204, 205, 209, 214, 215, 216, 219
Reconhecimento 39, 43, 45, 61, 62, 67, 75, 77, 94, 95, 96, 100, 106, 108, 123, 164, 167, 168, 169, 171, 173, 190, 191, 197, 246, 250, 276
Representação 9, 14, 15, 17, 22, 23, 26, 53, 57, 59, 63, 81, 99, 106, 107, 110, 114, 115, 116, 123, 126, 127, 128, 130, 147, 162, 163, 202, 204, 210, 211, 212, 213, 216, 237, 240, 241, 248, 259

Resistência 84, 92, 96, 110, 112, 115, 121, 122, 130, 140, 141, 191, 197, 220, 222, 228, 229, 230, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 244, 276
Retórica literária 200, 204, 205, 212, 215
Revolução Industrial 201
Romance 61, 77, 78, 82, 86, 101, 108, 110, 112, 115, 119, 120, 125, 127, 130, 177, 178, 179, 183, 185, 190, 191, 192, 204, 219, 225

S

Sabedoria 10, 53, 54, 55, 158, 159, 161, 163, 168, 169, 171, 220, 221, 224, 226, 283
Sagrado 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 160, 164, 173, 198, 244, 257
Santo Agostinho 12, 211, 271, 272, 273, 274, 275, 281, 282, 283, 284, 285, 286
Sêneca 10, 12, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 218, 223, 224
Sensibilidade 16, 18, 25, 66, 93, 95, 99, 111, 119, 121, 133, 135
Sensibilidade Estética 18, 93, 95, 99
Sertão 61, 70, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226
Sertão Rosiano 218, 219, 224, 225
Silêncio 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 23, 25, 52, 53, 88, 112, 137, 138, 139, 140, 141, 148, 173, 181, 182, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 228, 229, 230, 232, 234, 235, 236, 238, 277

T

Tempo 10, 12, 16, 18, 19, 25, 30, 32, 35, 36, 51, 59, 60, 71, 76, 95, 97, 98, 102, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 118, 121, 125, 133, 134, 136, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 160, 162, 165, 168, 185, 189, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222, 223, 224, 225, 230, 231, 241, 244, 248, 250, 251, 252, 254, 255, 257, 259, 260, 262, 264, 266, 268, 272, 273, 274, 275, 276, 281, 282, 284, 285, 287, 288
Temporalidade 95, 209
Tensão 14, 16, 20, 22, 26, 38, 62, 75, 84, 95, 115, 116, 125, 133, 137, 138, 139, 140, 161, 164, 189, 190, 196, 197, 221, 236, 241, 242, 246
Tortura 54, 58, 121
Tradição 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 52, 87, 91, 96, 100, 104, 118, 120, 121, 122, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 156, 157, 159, 160, 163, 166, 168, 169, 171, 173, 200, 203, 204, 213, 215, 217, 221, 236, 243, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 271, 273, 283, 284, 287, 288
Tragédia 10, 30, 41, 45, 60, 101, 102, 103, 104, 126, 148, 152, 174, 219, 221, 222, 223, 225, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249
Tragédia grega 10, 221, 240, 241, 242, 246, 247, 248, 249
Trágico 40, 51, 100, 102, 104, 106, 108, 116, 148, 152, 167, 170, 205, 218, 228, 229, 232, 233, 236, 245, 246, 247, 248
Transição 108, 124, 164, 242, 243, 271, 273, 274, 280, 285

U

Unamuno 12, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152

V

Verdade 52, 55, 58, 73, 79, 80, 91, 92, 114, 118, 119, 120, 159, 162, 166, 169, 181, 192, 194, 202, 203, 210, 212, 218, 228, 240, 241, 242, 243, 245, 248, 262, 274, 276, 277, 282, 283, 285
Viagem pelo Brasil 176, 177, 178, 179, 182, 185
Vida 10, 30, 31, 32, 33, 38, 39, 41, 42, 45, 51, 52, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 81, 82, 88, 90, 91, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 123, 125, 126, 135, 137, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 181, 184, 190, 192, 193, 195, 202, 203, 211, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 230, 231, 232, 233, 237, 242, 248, 252, 253, 254, 255, 256, 265, 267, 271, 273, 274, 275, 276, 281, 282, 284, 286
Violência 9, 11, 33, 35, 42, 43, 45, 46, 47, 56, 61, 65, 87, 110, 116, 118, 119, 121, 126, 128, 162, 163, 164, 172, 195, 196, 221, 224, 229, 233, 234, 238
Violência simbólica 162, 163, 164, 172, 195, 238



EDITORA
SCHREIBEN