



JORNADAS
DE ESTUDOS
CLÁSSICOS E
HUMANÍSTICOS
DE PARINTINS

ANAIS

UEA-UFAM
Latinitates

20, 21 e 22 de outubro de 2022



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

Secretaria de
**Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação**

Ângelus Cruz Figueira

Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico,
Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI



Marcia Perales Mendes Silva

Diretora-presidente da Fundação de Amparo
à pesquisa do Estado do Amazonas

Esta obra foi financiada pelo Governo do Estado do Amazonas com recursos da
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

André Luiz Nunes Zogahib | Reitor

Kátia do Nascimento Couceiro | Vice-Reitora

Nilson José de Oliveira Sobrinho | Pró-reitor de Admin.

Roberto Sanches Mubarak Sobrinho | Pró-reitor de pós-grad. e
pesquisa

Raimundo de Jesus Teixeira Barradas | Pró-reitora de Ens. graduação

Darlisom Souza Ferreira | Pró-reitor de Ext. e As. Comunitários

Joésia Moreira Julião Pacheco | Pró-reitora de planejamento

Valber Barbosa Martins | Pró-reitora de interiorização

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE PARINTINS

Marceliano Eduardo de Oliveira | Diretor

Francisca Keila de Freitas Amoedo | Coord. Qualidade de Ens.

Weberson Fernandes Grizoste | Coordenador de Letras

ORGANIZADORES DO EVENTO

Weberson Fernandes Grizoste (UEA)

Alexsandro Melo Medeiros (UFAM)

COMITÊ CIENTÍFICO

Alexsandro Melo Medeiros (UFAM)

Alexandre Santos de Moraes (UFF)

Carlos Renato Rosário de Jesus (UEA)

Félix Jácome (USP)

Flávia Vasconcellos Amaral (USP)

Francisco Bezerra dos Santos (UEA)

Francisco de Assis Costa de Lima (UFAM)

Franklin Roosevelt Martins de Castro (UEA)

Gleidys Meyre da Silva Maia (UEA)

Patricia Christina dos Reis (UEA/UFMG)

Priscilla Gontijo Leite (UFPB)

Tadeu da Silva Macedo (UEA/FLUC)

Vivian Lorena Navarro Martínez (Uni. Freiburg)

Weberson Fernandes Grizoste (UEA)

Weberson Fernandes Grizoste
(Org.)

Anais da III Jornadas de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins

<http://latinitates.com/>
<https://amazonas.academia.edu/latinitas>
<https://www.facebook.com/latinitates/>
<https://www.youtube.com/latinitates>

Arte da capa: Renner da Silva Carvalho
Diagramação: Weberson Fernandes Grizoste
Revisão: Alessandro Melo Medeiros

ISBN: 978-65-00-53317-0
ISBN digital: 978-65-00-53319-4

Latinitates – Estudos Clássicos e Humanísticos
Centro de Estudos Superiores de Parintins
Universidade do Estado do Amazonas
Parintins – AM
2022

APRESENTAÇÃO

*Siquis in hoc artem populo non nouit amandi,
Hoc legat et lecto carmine doctus amet*
Ovídio

Senhoras e Senhores, Doutores, Mestres, Professores, Acadêmicos, Pesquisadores, Estudantes e Comunidade em Geral, temos a honra de divulgar os *Anais da III Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins* realizada entre os dias 20 e 22 de outubro de 2022. Este figura-se, junto com o *Caderno de Resumos* e o livro *Recepção e Ekphrasis no Ensino de Letras Clássicas* as três publicações pensadas para o evento. O livro saiu primeiro. Ocorre que o evento, programado para 20 e 21 de abril de 2020, foi adiado em virtude da pandemia. A novidade da III Jornadas é que o evento apresenta-se pela primeira vez desvinculado das Amazonidades, preservando, contudo, na sua essência a Recepção dos Clássicos na Amazônia.

Vem à lume depois de um árduo trabalho. Dessa vez, o evento foi financiado, quase integralmente, pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM). O evento, pensado como desdobramento da Gratificação por Produtividade *Poéticas da obscenidade. Estudos de sexualidade*, só pode vir à lume no âmbito do projeto, *O ensino de latim no contexto da formação de professores de língua portuguesa no CESP-UEA*. É fruto, também, dos desdobramentos do grupo de pesquisa *Latinitates – Estudos Clássicos e Humanísticos*. E realizou-se nas dependências do Centro de Estudos Superiores de Parintins (UEA) e do Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia (UFAM).

Não faltará quem aponte fragilidade nos Anais: a maior parte dos estudos foram realizados por alunos de graduação «uma realidade bastante parintinense» e recém-graduados – desenvolvidos no âmbito das Avaliações de disciplinas e de projetos de Iniciação Científica. Há aqui, também, ensaios oriundos de acadêmicos de pós-graduação, mestres e doutores, cooperando e abrilhantando os Anais.

Terá sido um árduo trabalho o desenvolvimento dos Estudos Clássicos em Parintins. Sinto-me imensamente honrado e agradeço o apoio recebido de nobres colegas que contribuíram conosco. Assim, dispomo-nos aos juízos quanto a III Jornadas de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins.

O Organizador

SUMÁRIO

Filosofia e tecnologia: um breve estudo da origem do conceito <i>techné</i> a partir de Platão.....	5
Considerações sobre a <i>kátharsis</i> em Aristóteles	11
O método dialógico em Sócrates e o ensino de filosofia para crianças em Matthew Lipman: da Grécia antiga para os dias atuais	17
A recepção da retórica clássica na estrutura do texto jurídico moderno.....	24
Princípios da evolução sintática: do latim ao português	34
Estudo linguístico acerca da classificação de alguns morfemas verbais latinos.....	41
O ensino de latim em Parintins: novas perspectivas	46
<i>Eneida</i> – uma análise da figura feminina na Roma antiga e sua influência na sociedade moderna	54
As semelhanças da <i>Eneida</i> de Virgílio com os textos bíblicos	60
O amor entre guerreiros na épica clássica.....	65
A Justa Medida: do <i>carpe diem</i> ao <i>hakuna matata</i>	72
As contradições em Catulo.....	78
Hípólito e Beatriz: bodes expiatórios de paixões incestuosas	85
O livre-arbítrio nas confissões do livro IV de Santo Agostinho: pelas estradas do erro.....	91
O cantor de (mais) um povo extinto: do último tupi ao último abencerragem e a conquista de Espanha.....	96

FILOSOFIA E TECNOLOGIA: UM BREVE ESTUDO DA ORIGEM DO CONCEITO TECHNÉ A PARTIR DE PLATÃO

Adrielle Almeida da Rocha [UFAM]

Alexsandro Melo Medeiros [UFAM]

Resumo: *A história do termo techné, de onde deriva o termo tecnologia, remete a uma grande complexidade e um vínculo entre ciência e técnica, como podemos perceber a partir do estudo deste conceito na Grécia antiga. Considerando a necessidade de delimitação do tema, o objetivo deste trabalho é procurar compreender sua origem a partir da compreensão do termo grego techné, levando em consideração sua abordagem na obra do filósofo grego Platão. Como metodologia, adotamos a pesquisa bibliográfica.*

Palavras-chave: Filosofia, Techné, Episteme, Tecnologia.

INTRODUÇÃO

Quando se fala em tecnologia, nos dias atuais, imediatamente pensamos nos mais avançados instrumentos como foguetes e satélites espaciais, robôs, smartphones, máquinas automotivas de última geração, supercomputadores, que tornam inclusive a nossa vida mais cômoda.

Genericamente, podemos entender a tecnologia como “um conjunto de conhecimentos e informações organizados, provenientes de fontes diversas como descobertas científicas e invenções, obtidos através de diferentes métodos e utilizados na produção de bens e serviços” (CORRÊIA, 1999, pg. 250).

Entretanto, pensar em tecnologia nos remete a uma realidade muito mais ampla do que apenas aquela associada à engenharia e às ciências aplicadas. Pensar a tecnologia implica em questões tanto ontológicas quanto epistemológicas, tanto éticas quanto sociais e até existenciais, exigindo, portanto, algum tipo de reflexão filosófica sobre a questão:

“Desde a banal questão acerca das vantagens de possuir um telefone celular, até a requintada meditação de quem se pergunta se não seria melhor um mundo sem tecnologia, passando pelas pesquisas sociológicas e históricas sobre as formas da sua existência e evolução, a

tecnologia é sem dúvida objeto de reflexão” (CUPANI, 2016, p. 11).

Filosofar sobre um assunto consiste em indagar acerca “do que isso é” e para entender o que é a tecnologia, nesse sentido mais amplo, nós iremos buscar uma compreensão deste conceito a partir da origem do termo grego *techné*, sobretudo a partir da obra do filósofo grego Platão e como essa visão pode estar de alguma forma relacionada com o conceito de tecnologia na atualidade.

TECHNÉ E EPISTEME EM PLATÃO

Semanticamente o conceito de *techné* comporta uma complexidade comum a grande maioria dos conceitos de origem grega que não serão aprofundados aqui. A palavra tecnologia é de origem grega, *techné*, e pode ser pensada a partir de dois significados: 1) inicialmente temos a arte de fazer como atividade do artesão, implicando um modo de fazer, interessado na solução de problemas práticos; 2) e posteriormente, a partir da sua relação com a *episteme*, temos a arte de pensar como atividade do filósofo, implicando um modo de conceber a realidade e o mundo.

O termo *techné* remete a uma ampla complexidade, onde se pluraliza em questões de modalidade divergentes não só intelectuais, mas também manuais, onde o saber era marcado pela divisão do trabalho, dando autonomia para a criação e diversificação de técnicas e métodos, isso desde o século V a.C, nascendo de uma perspectiva metodológica filosófica, possibilitando assim o acesso de todos que se interessavam pelo aprendizado, dentro das respectivas regras da *episteme*.

Inicialmente *techné* designa uma arte/habilidade manual: “O marceneiro possui uma habilidade, uma arte, de lidar com a madeira. Essa habilidade prática, manual, é a *techné*” (MURACHCO, 1998, pg. 13).

Mas o mundo helênico à época de Platão estava se desenvolvendo em um ritmo crescente resultado do desenvolvimento da técnica, passando a constituir-se, inclusive, como uma modalidade de saber, de tal modo que se pode dizer que a origem da pólis está, de alguma forma, ligada a *techné*, se entendermos que nesse novo contexto a *techné* não se restringe as habilidades meramente práticas, mas também ao conhecimento científico (*episteme*), atribuindo assim

um papel de relevo à reflexão filosófica e o pensamento técnico como saber específico.

Se a *techné*, de início, era considerada uma habilidade manual, depois passou a ser aplicada a qualquer habilidade. É a habilidade “de Hefesto, de Górgias, de Atena, do piloto, e do artesão, do marceneiro no Crátilo que introduz na madeira o eidos da lançadeira e do ferreiro, que introduz no ferro o eidos da furadeira” (MURACHCO, 1998, pg. 15).

A *téchne* pressupõe que seu detentor, o artífice, detenha uma *episteme*. O homem passa então a ter a capacidade de dispor de conhecimentos científicos que se pode chamar de *episteme*, e como consequência o poder de *technites*, que é transmitir essa *episteme* a alguém, que não contém algum tipo de conhecimento. Essa interação da *episteme* com a *techné*, é algo dinâmico que interage tanto com o aprender como com o ensinar.

Assim, podemos pensar que a medicina hipocrática é uma *episteme* (conhecimento científico) e a arte de dominá-la e direcioná-la à saúde do homem é uma *techné* (arte ou habilidade) usada com êxito. Essa relação entre *techné* e *episteme* é muito evidente em Platão, como poderemos perceber.

Por um lado, a medicina e a arquitetura eram consideradas como *techné*, um conjunto de conhecimentos e habilidades profissionais e neste caso temos os exemplos de Vitruvius, na arquitetura e na construção; Ptolomeu nas descobertas geográficas; Hipócrates na medicina, etc.

Mas Platão associava *techné* (técnica/arte) e *episteme* (conhecimento/ciência). Pensar a arte da medicina ou a arte da música nos leva a pensar no conhecimento e no domínio das habilidades que torna possível a consecução de tais funções. As atividades intelectuais também são uma *techné*, como a matemática e a astronomia. Temos então atividades práticas e teóricas, que pressupõem um conhecimento científico (*episteme*), que torna possível certas atividades. A *techné* está associada com o saber como fazer determinadas atividades e que implica um componente teórico, a *episteme*.

A matemática, ao lado da medicina, é invocada como um modelo supremo de *techné*, pois a matemática funciona como um prelúdio à dialética: “De todas as *téchnai*, a matemática é, para Platão, a que mais se aproxima da dialética [...] A matemática é a justa

preparação para a dialética, sua porta de entrada, pois é a mais importante das *technai*” (BICUDO, 1998, pg. 79).

Até mesmo a arte de governar e a arte da oratória são *technés*.

De fato, A República (342 e) apresenta o governo [ou a governança] como uma *technē*, de modo que saber governar é uma espécie de conhecimento com uma função e um fim determinados, mas, também, uma arte. E, dentro da argumentação da República, no Livro IV, o filósofo é aquele capaz de governar, por ter conhecimento teórico das formas — mais bem apresentado pelo conceito de *epistēmē* —, mas que não deixa de ser balizado pelo conceito de *technē*, que parece ser um equivalente, nesse diálogo (KUSSLER, 2015, pg. 190-191).

Conforme Araújo (1998, pg. 92), a *techné*, que tem como ideia o conceito de “produção de coisas”, exige conhecimentos, tanto práticos como racionais. Então nessa única e restrita palavra se nomeia múltiplas atividades, como: ferreiro, carpinteiro, oleiro, escultor, pintor, cozinheiro, médico, e também o poeta, pessoas essas que dispõem de uma *episteme* prática, criativa, uma *episteme* que se relaciona diretamente com a *techné*.

Ainda segundo Araújo (1998, pg. 93) a partir de Platão, a reflexão sobre a técnica, aborda um significado de nível padronizado, é como se a elaboração partisse de um saber específico, um saber teórico (*theórein*).

Partindo de um roteiro platonista, há quem dissesse que sua acentuação da *techné* em sua obra *República*, fosse de fato um grande interesse pela técnica em si, mas, um interesse negativo, que refletiu na desqualificação da prática do homem como artesão, marginalizando todos que estão associados a funções técnicas, como se a técnica não fosse exercício autônomo de poder.

Já no caso da oratória temos os diálogos *Górgias* e o *Sofista*, de Platão. Nestes diálogos aparece a questão *techné*. A arte da oratória é também uma *techné*. E aqui Platão não deixa de fazer sua crítica tão conhecida aos sofistas, pois um sofista é aquele que comercializa sua *techné*. “O sofista é produtor e vendedor de sua própria *techné*” (PIMENTA, 2013, pg. 10). Temos aqui a *techné* de um mercenário, que troca suas habilidades por dinheiro.

Outro diálogo de Platão no qual aparece a questão da *techné* é o Íon. Este diálogo é importante para entender o conceito de *techné* na obra do filósofo pois é um dos primeiros textos filosóficos onde se atesta a sinonímia entre *techné* (como conhecimento prático) e *episteme* (como saber científico). No Íon, temos o saber técnico relacionado com a capacidade de ensinar e transmitir um conhecimento do qual se tem o domínio ao mesmo tempo em que se relaciona com a hermenêutica como uma técnica de tradução. Por um lado, o detentor de um saber científico (*episteme*) pode transmiti-lo a outro que não possui e, por outro, conforme atesta Galera (2012, pg. 06), no Íon tem-se uma compreensão da tradução como excelência, uma tradução pautada pela técnica (*techné*), e pela ciência (*episteme*), onde se prevalece a hermenêutica do sentido, então entende-se como saber técnico (*techné* + *episteme*), todo o processo de hermenêutica (técnica da tradução).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo procuramos relacionar o conceito de tecnologia dos tempos atuais com o conceito *techné* dos tempos antigos (gregos), exaltando a capacidade e a habilidade de produção a partir de técnicas que enfatizam a fabricação pelo homem, seja ela industrial, corporal ou intelectual. Caracterizamos esse saber, sobretudo a partir de Platão, como um conhecimento prático e operativo, a partir da relevância feita por inúmeras constatações filosóficas, que saem de encontro direto com a *episteme* (ciência), tendo por ciência toda e qualquer ação humana de produção, habilidades próprias, condizentes com a capacidade de fazer, produzir, fabricar, e também desenvolver esse conhecimento repassando tal habilidade a outros intelectuais.

A partir de Platão pode-se dizer que a *techné* é como um primeiro estágio da ciência, ainda não evoluída, pois para que haja tal evolução, precisa-se encará-la como uma ciência (*episteme*) não aplicável, mas sim capacitável, onde esse conhecimento é algo do intelecto que pode ser prático e racional, partindo sempre de uma concepção que todo conhecimento é científico, que pode tornar-se uma técnica padronizada.

A complexidade da questão é, na verdade, uma ramificação de conceituação, para se saber o que é ou o que deixa de ser uma *techné* em sua relação com *episteme*, sem que se desvalorize toda ou nenhuma

técnica humana, baseada na ciência. A Grécia é um berço de criação de muitos conceitos científicos e históricos, onde se formaliza conhecimentos, descobertas científicas e as mais diversificadas invenções do mundo atual, sendo relevante a capacidade filosófica de se poder conceituar algo, e a partir desses conceitos ter inúmeras variedades de conhecimento, com diferentes métodos, que nos levam a uma reflexão do que pode ser bom ou ruim para a raça humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- R. Araújo (1998). «O solo histórico da noção de techné e a reflexão de Platão na República». **Hypnos** 4, p. 74-81.
- F. Galera (2012). «A compreensão da techné como episteme no Íon: um modelo hermenêutico de racionalidade». **Revista Desenredos** 4, p. 1-18.
- I. Bícudo (1998). «Matemática: técnica ou ciência?» **Hypnos** 4. p. 74-81.
- M. B. Corrêia (1999). «Tecnologia». In: CATTANI, Antonio D. (Org.). **Trabalho e tecnologia: dicionário crítico**. Petrópolis: Vozes: Editora da Universidade/UFRS.
- A. Cupani (2016). **Filosofia da Tecnologia: um convite**. 3. ed. Florianópolis, Editora da UFSC.
- L. M. Kussler (2015). «Técnica, Tecnologia e Tecnociência: da Filosofia Antiga à Filosofia Contemporânea» **Kínesis** 15. p.187-202.
- H. G. Murachco (1998). «Eidos – Téchné – Tektón». **Hypnos** 4. p. 9-17.
- D. R. Pimenta (2013). «Ontologia, linguagem e techné no *Sofista* de Platão». **Plêthos** 3, 1, p. 8-16.
- Platão (1972). **Sofista**. São Paulo: Abril Cultural.



CONSIDERAÇÕES SOBRE A KÁTHARSIS EM ARISTÓTELES

Alexsandro Melo Medeiros [UFAM]

Resumo: *O conceito de catarse tem sido utilizado na religião, na medicina, na psicologia, na filosofia e pode ser analisado a partir da ideia grega de purgação ou purificação: kátharsis. Merece destaque as análises do filósofo Aristóteles que refletiu sobre esta ideia sobretudo na sua obra Poética (2008) e o objetivo deste trabalho consiste, portanto, em analisar o conceito de catarse em sua obra a partir da dimensão cognitiva e ética e a relação entre estas duas dimensões.*

Palavras-chave: kátharsis, dimensão cognitiva, dimensão ética, Aristóteles

INTRODUÇÃO

Catarse significa purgação ou purificação: kátharsis (κάθαρσις). Cátaro (katharós) é alguém que passou por uma catarse (kátharsis), isto é, um processo de purificação. “O vocábulo tem sido usado na religião, na medicina e na filosofia da Grécia antiga, no sentido de expulsão daquilo que é estranho à essência ou à natureza de um ser e que, por esta razão, o corrompe e o adocece” (ALMEIDA, 2010, pg. 76).

Na medicina antiga, essa purificação poderia ser feita através do vômito, evacuação de fezes, urina, suor ou através da menstruação. Essa é a origem do vocábulo purgante, medicamento utilizado para limpeza interior ou desintoxicação do organismo, como algo que purga, purifica, limpa.

Ao analisar do ponto de vista semântico o conceito de kátharsis, Nussbaum (1995, pg. 389) pondera que não resta dúvidas de “que o significado principal do termo é o de ‘limpeza’ ou ‘clarificação’, isto é, de remoção de algum obstáculo (sujeira, ou mancha, ou obscuridade, ou mistura) que faz o item em questão menos limpo do que é em seu estado original”.

Aristóteles, por sua vez, produziu um discurso sobre a catarse especialmente no conhecido passo da *Política* (1341b-1342a) sobre a música, em que essa manifestação é interpretada como pedagógica ou catártica (análogo ao da medicina) e também na sua obra *Poética*. Na *Poética* o termo designa o ato de tornar puros os sentimentos, referindo-

se aos efeitos da tragédia, gênero de poesia dramática, própria e exclusiva da cultura grega antiga, em que atores, através de adequada representação, suscitavam “temor e piedade” na plateia, mobilizando afetos virtuosos e redentores (ALMEIDA, 2010, pg. 77).

A partir da obra de Aristóteles podemos falar de pelo menos quatro interpretações da ideia de catarse: 1) biológica; 2) psicológica (YEBRA, 1974); 3) ética (LESSING, 1964); 4) cognitiva (GOLDEN, 1976; FERREIRA, 2008). Nesta comunicação iremos nos concentrar principalmente na dimensão cognitiva (levando em consideração a obra *Poética* de Aristóteles), a dimensão ética (levando em consideração o conjunto das obras do filósofo grego) e como esta se liga àquela.

A DIMENSÃO COGNITIVA DA KÁTHARSIS

A *Poética* trata do teatro e da literatura e é nesta obra que Aristóteles elabora os conceitos de imitação (mímesis) e catarse (kátharsis) ao examinar a produção da tragédia grega. A tragédia é uma arte mimética, ela é imitação de ações humanas e é teleológica, ou seja, visa a um fim que é a catarse, a purificação de emoções como o terror e a piedade. A catarse “consiste na purificação dos excessos no sentimento de piedade e terror, pela razão, reconduzindo-os em direção à virtude” (BOLOGNESI, 2002, pg. 74).

O fenômeno da tragédia é expressão do período histórico grego com suas problematizações e dilemas. É todo um universo conflitante de valores mercantis e aristocráticos, interesses humanos, necessidades políticas, além de ressaltar o universo dos deuses que estão presentes na composição trágica.

“Os conflitos constituintes da tragédia são correlatos àqueles do século V ateniense e sua experiência democrática. O próprio espaço cênico no qual se desenvolveu a tragédia é uma abstração das instâncias políticas da democracia. O coro ocupa o lugar central circular, a orquestra, abstração da praça pública, a *Ágora*. O espaço da cena é destinado às personagens objeto da tragédia, como os reis e governantes em seus palácios. Assim, a compreensão do fenômeno trágico alia-se ao entendimento do período grego da democracia, de modo que a tragédia passa a ser uma forma do real, uma

abstração que hoje se dá a nós como matéria artística” (BOLOGNESI, 2002, pg. 73-74).

Como arte catártica, a tragédia é uma espécie de medicina da alma, que atua sobre a alma do espectador, no teatro, fazendo-o sentir as paixões narradas/representadas e permitindo-lhe, ao imitá-las em seu interior, liberar-se delas, purificando-se. Aristóteles afirma ser através da piedade e do medo que a tragédia produz a catarse das emoções. Ao assistir uma tragédia, é inevitável sentir medo ou piedade. Ao se identificar com as situações apresentadas no palco o público se torna suscetível às emoções provocadas pelos fatos narrados, provocando a catarse, purgação dos sentimentos de terror e compaixão por parte dos espectadores.

Para Aristóteles (2008, 1453b e ss.), o poeta trágico deve procurar fazer despertar no seu público as duas emoções: o terror e a piedade, que por sua vez irão produzir a catarse.

“Sensibilizando-se com o horror dos acontecimentos em cena, a tragédia suscita no espectador, simultaneamente, um sentimento de compaixão pelo herói, devido ao destino que lhe foi reservado; e de grande horror (terror) diante das mortes, ferimentos e dores que se narram em cena” (CAMPOS, 2012, pg. 24).

Golden (1976) é um dos principais defensores da ideia de catarse na poética a partir de uma visão cognitiva e intelectualista, associada ao prazer de aprender.

“Aristóteles identifica o prazer associado às representações miméticas com o prazer de aprender; sendo a mimesis algo natural ao homem, juntamente com sua propensão ao saber, como nos diz no primeiro livro da *Metafísica*. Há prazer na contemplação da coisa representada e esse prazer provém do reconhecimento do que esse objeto manifesta, seja ele agradável ou não, isso porque visualizar imagens e reconhecê-las requer a abstração de sua forma, requer um movimento do particular ao universal, o que implica raciocínio e aprendizagem, sendo que o prazer em aprender é inerente a todos os homens e não somente aos filósofos” (FERREIRA, 2008, pg. 12).

O prazer evocado pela mimesis trágica é o prazer de aprender e inferir: “Aristóteles nos diz que a mimesis trágica nos guia ao encontro de algum acontecimento particular de piedade e medo à compreensão filosófica da natureza universal da piedade e do medo na existência humana” (FERREIRA, 2008, pg. 59). É a partir deste argumento que Golden (1976) conclui pela ideia de catarse como clarificação intelectual (definição dada no capítulo VI da tragédia, segundo Golden). O medo é uma emoção que nos faz pensar e deliberar sobre como agir diante de um perigo iminente. A piedade é uma emoção que sentimos ao ver o sofrimento de alguém que passou por algo sem o merecer. A piedade nos leva ao medo, ao pensar na possibilidade de que também podemos cair em desgraça sendo que o temer indicaria o desejo de evitar a situação trágica. “Visto que a tragédia é poesia e, logo, mimesis, precisa envolver aprendizado, e considerando que a tragédia é especificamente associada à piedade e ao medo, fica claro que a tragédia precisa engendrar aprendizado sobre essas emoções” (FERREIRA, 2008, pg. 13).

“O prazer que Aristóteles atribui a toda *mimesis* é o prazer que Golden traduz por “aprendizado e inferência (ou dedução)” [...] Todas as formas de *mimesis*, incluindo a epopéia e a tragédia, precisam expressar este prazer essencial da imitação. Aristóteles afirma que o prazer intelectual essencial surge da piedade e do medo, e compreendemos que os *insights* proporcionados pela tragédia são direcionados às dimensões de piedade e medo da existência humana. Aristóteles atribuiu o mesmo prazer à epopéia e à tragédia que, por ser esta última mais sucinta, é mais eficiente em alcançar o prazer do que a epopéia. O objetivo essencial, tanto da epopéia quanto da tragédia é, segundo Golden, uma experiência intelectual de aprendizado prazerosa alcançada através da *mimesis* da piedade e do medo” (FERREIRA, 2008, pg. 14).

A DIMENSÃO ÉTICA DA KÁTHARSIS

A partir da dimensão cognitiva da ideia de kátharsis e agora considerando não apenas a *Poética*, mas o contexto geral das obras de Aristóteles, podemos dizer que a dimensão cognitiva está, em certa

medida, associada com a dimensão ética. A tragédia, ao aprofundar nosso entendimento sobre aspectos da existência humana representados na mimesis artística, tem uma finalidade educativa e formadora do caráter e das virtudes pois o espectador deve aprender, pela imitação (representação no espetáculo), o bem e o mal das paixões, o que podem fazer de terrível ou benéfico para os humanos.

“a piedade baseada no nosso reconhecimento de que o infortúnio sofrido pelo personagem é imerecido; o medo que surge com o reconhecimento de que este infortúnio está acontecendo a alguém como nós. Desta maneira, a clarificação intelectual é um pré-requisito necessário para a realização de julgamentos morais. Portanto, no caso do drama trágico, devemos primeiramente processar intelectualmente o fluxo de fatos do qual o início, o meio e o fim, são estruturados pela necessidade e pela verossimilhança. O resultado deste processo intelectual é a aquisição de um novo conhecimento e o aprofundamento de níveis anteriores de entendimento. Em alguns casos, nossa experiência intelectual é enobrecida quando confrontamos figuras trágicas que servem como um modelo de luta mesmo em face do inevitável; em outros, podemos partir somente com a consolação de que nenhuma vã ilusão permanece entre nós e a realidade inexorável” (FERREIRA, 2008, pg. 62).

Precisamos pensar e refletir sobre quais ações são nobres ou baixas e, como resultado desta reflexão, decidir se a piedade e o medo são apropriados às circunstâncias. Neste caso, a catarse se torna uma experiência de aprendizado, seja sobre a causa, o efeito ou a natureza da piedade e do medo. Em outras palavras, podemos entender como uma passagem ou transição da ignorância para o conhecimento, através do qual o espectador se dá conta de que o que está acontecendo no drama, pode acontecer também em sua própria vida.

A tragédia teria o poder de moderar as emoções ou de reduzi-las na justa medida. A tragédia traria a possibilidade de uma melhoria moral, nos tornando melhores. A catarse indica a purgação dos excessos que existem nas emoções de medo e piedade, provocando a correta medida das sensações. O processo catártico purga tais

emoções, aliviando a sensação dolorosa e provocando, no final, o prazer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aristóteles refletiu sobre o conceito de catarse tanto em sua obra *Política*, quando faz uma breve referência sobre a música, em que essa manifestação é interpretada como pedagógica ou catártica (análogo ao da medicina), mas principalmente na sua obra *Poética*, onde o termo designa a purificação das emoções e sentimentos, principalmente aqueles que suscitam temor e piedade na plateia. Por isso se pode dizer que a tragédia tinha para o ser humano a capacidade de libertação, purgação ou purificação (catarse), que era provocada no público durante e após a representação de uma tragédia grega.

Embora se possa falar de diferentes tipos de purificação, nesta comunicação levamos em consideração a dimensão cognitiva, a dimensão ética e como as duas estão de alguma forma relacionadas. A dimensão cognitiva reside no fato de que a tragédia envolve aprendizado sobre as emoções do medo e da piedade: é o sentido de catarse como clarificação intelectual. Por outro lado, associada a ideia de que a tragédia aprofunda o nosso entendimento sobre aspectos da existência humana, pode-se ressaltar que ela tem uma finalidade educativa e formadora do caráter e das virtudes pois o espectador deve aprender, através da representação, o bem e o mal das paixões, o que podem fazer de terrível ou benéfico para os humanos. E, neste caso, a dimensão cognitiva está estreitamente relacionada com a dimensão ética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles (2008). **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- W. C. Almeida (2010). «Além da catarse, além da integração, a catarse de integração». **Revista Brasileira de Psicodrama** 2. p. 75-95.
- M. F. Bolognesi (2002). «Brecht e Aristóteles». **Trans/Form/Ação**, 1. p. 67-78.
- J. N. de Campos (2012). **Ação, destino e deliberação na tragédia grega e na Ética aristotélica**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás (dissert. policop.).

- E. V. Ferreira (2008). **A katharsis como clarificação intelectual na Poética de Aristóteles**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (dissert. policop.).
- L. Golden (1976). «The Clarification Theory of Katharsis». **Hermes**, 104. p. 437-52.
- G. E. Lessing (1964). **De Teatro e Literatura**. São Paulo: Ed. Herder.
- M. Nussbaum (1995). **The fragility of goodness. Luck and ethics in greek tragedy and philosophy**. Cambridge University Press. Cambridge.
- V. G. Yebra (1974). **Poética de Aristóteles** (edición trillingüe). Madrid.



O MÉTODO DIALÓGICO EM SÓCRATES E O ENSINO DE FILOSOFIA PARA CRIANÇAS EM MATTHEW LIPMAN: DA GRÉCIA ANTIGA PARA OS DIAS ATUAIS

Dalila Araújo de Sousa [UFAM]

Alexsandro Melo Medeiros [UFAM]

Resumo: *Neste artigo, que adota como metodologia a pesquisa bibliográfica, nosso objetivo é abordar o Programa de Filosofia para Crianças criado por Matthew Lipman e como o filósofo norte-americano foi influenciado, diretamente, pelo método dialógico do filósofo grego Sócrates. Veremos como, através do diálogo investigativo, Lipman elaborou o seu programa de modo a permitir que as crianças façam perguntas, pensem em hipóteses e tirem conclusões possibilitando, às crianças, a construção do conhecimento.*

Palavras-chave: Diálogo Investigativo, Ensino, Filosofia para Crianças.

INTRODUÇÃO

Um homem caminha pelas ruas de Atenas, na Grécia Antiga. Ele não tem outra ocupação, senão a de fazer os seus concidadãos refletirem sobre questões ligadas à existência humana. Quem nós somos? O que estamos fazendo da nossa existência? Por que devemos

praticar o bem? Embora septuagenário, ele se assemelha a uma criança de seus quatro ou cinco anos, que está na fase dos “por quês”, e não se cansa de interrogar seus amigos e discípulos sobre questões que ele considera essenciais para a vida humana. Estamos falando de Sócrates, um dos mais importantes filósofos de todos os tempos e, talvez, o mais sábio de toda tradição filosófica ocidental, cujo método de fazer perguntas e respostas ficou imortalizado ao longo de toda a história da filosofia.

Quase dois mil e quinhentos anos depois um outro filósofo, norte-americano, acreditou que era possível resgatar o método de Sócrates de fazer filosofia e o que parece ainda mais notável, aplicar esse método ao ensino de filosofia para crianças. Estamos falando de Matthew Lipman, o criador do Programa de Filosofia para Crianças, e fundador, junto com sua principal colaboradora, Ann Margareth Sharp, do *Institute for the Advancement of Philosophy for Children* (IAPC)¹.

Neste artigo, que adota como metodologia a pesquisa bibliográfica, nosso objetivo será, portanto, abordar o Programa de Filosofia para Crianças criado por Matthew Lipman e como o filósofo norte-americano foi influenciado, diretamente, pelo método socrático de fazer filosofia, através do diálogo.

O MÉTODO EM SÓCRATES

Sócrates foi um filósofo que nasceu na Grécia por volta do ano 469 a.c e veio a falecer em 399 a.c. De família de poucos recursos financeiros, seu pai tinha como profissão a esculturaria, e sua mãe era parteira. Segundo relatos, Sócrates ainda chegou a exercer a profissão de seu pai em sua juventude, mas não se “encontrava” na profissão, pois achava difícil desempenhar o ofício.

O filósofo vivia uma vida simples, gostava de andar pelas ruas de Atenas, conversar com o público sobre os mais diversos assuntos, além disso, era um cidadão democraticamente ativo; sempre se manteve participativo das decisões políticas Ateniense.

Diferentemente dos filósofos pré-socráticos que tinham como preocupação o estudo da Natureza, Sócrates se volta para as especulações sobre a vida humana, mas de uma forma diferente dos Sofistas. Estes andavam de cidade em cidade levando seus

¹ O site do instituto está disponível em: <https://www.montclair.edu/iapc/>.

ensinamentos sobre a arte da retórica e da argumentação a quem se interessasse, e tivesse condições financeiras de pagar, visto que esses mestres cobravam devidos valores aos jovens que demonstravam interesse em assisti-los nas praças. Sócrates, ao contrário, não cobrava por seus ensinamentos. Eis então uma diferença entre os Sofistas e Sócrates: os primeiros, eram professores que obtinham riquezas através de ensinamentos que levavam aos povos, e por causa do alto custo dessas aulas, somente jovens de família abastadas podiam pagar tais quantias. Outro diferencial entre esses filósofos, era que os Sofistas tinham como real intenção em seus diálogos argumentativos, o de tentar convencer seus interlocutores de que eles, os Sofistas, continham em si a verdade por assim se considerarem sábios e dotados de certos conhecimentos; conhecimentos esses embasados no uso da razão; Sócrates, por sua vez, não pedia valor algum por compartilhar seus conhecimentos (até rejeitava quando o ofereciam), sua meta era de que as pessoas pudessem ser capazes de compreender a verdade humana por si só, e possibilitar com que esses indivíduos alcançassem sua autonomia moral.

Para isso, o Filósofo fazia uso do diálogo para alcançar seu objetivo; seu método socrático consistia em dialogar com o público utilizando-se de perguntas e respostas. Dessa maneira, fazia com que essas pessoas expusessem seus pensamentos mais ocultos, dos quais nem elas mesmas sabiam da existência, dessa maneira, traziam para fora ideias internas, encobertas à luz de suas próprias compreensões, “para Sócrates, a primeira virtude do sábio, seria adquirir consciência da sua ignorância. Por isso mesmo ele dizia: ‘só sei que nada sei’” (DOMINGOS, 2015, pg. 18)

A metodologia socrática baseava-se de longas conversas com seus interlocutores atenienses, logo que encontrava alguém disponível ao diálogo, o mestre grego colocava em prática seu método dialógico-investigativo no qual era embasado em dois elementos: a ironia e a maiêutica. Essas duas fases do processo de investigação de Sócrates, consistia basicamente em trabalhar o que ele acreditava ser essencial ao homem: o autoconhecimento da verdade humana:

“O método socrático, sendo aplicado com essa finalidade, marca toda a diferença entre o método usado pelos sofistas voltado também para a problemática do homem, mas que não tinha o mesmo compromisso que

Sócrates. Porque o objetivo do filósofo de cuidar da alma humana tinha uma relação com o seu compromisso assumido com o deus de Delfos” (DOMINGOS, 2015, pg. 17).

Sócrates coloca em prática seu método, inicialmente, com o uso da ironia: “a ironia, resulta de uma dissimulação da parte de Sócrates, que ‘reconheceria’ seu não saber, ‘o sei que nada sei’ [...] onde ele se traveste de alguém que ignora o que está sendo sustentado pelo interlocutor” (HOBUSS, 2014, pg. 90).

Durante uma conversa com o interlocutor, fazia-lhes perguntas ao mesmo tempo que ia desconstruindo as respostas recebidas, como se não as tivesse compreendido, mas, a ideia era fazer com que o sujeito chegasse ao ponto de compressão de sua própria ignorância, quando finalmente o receptor chegava a conclusão de que o que pensava saber na verdade nada sabia, Sócrates via ali o momento perfeito para então aplicar a próxima fase, a maiêutica, que segundo o Filósofo grego, essa técnica dialógica o ajudaria a solucionar suas dúvidas a partir de sua própria compreensão, dessa forma, Sócrates era apenas o mediador do desenvolvimento dos saberes que esse indivíduo expunha, o mérito era todo do receptor. Sócrates, apenas tinha como papel o de ajudá-lo durante esse processo; por isso ele mesmo afirmava ser um parteiro de ideias, ajudando pessoas a “parir” conhecimento, menção na qual ele fazia a sua mãe, que tinha o ofício de parteira, como já mencionado.

A esse processo de partear ideias deu-se o nome de *maiêutica*: uma espécie de *arte obstétrica espiritual* “em aguda alusão à sua mãe parteira, manifestando assim, sua clara intenção de fazer que os demais dessem à luz em suas mentes ideias verdadeiras com vistas a ações justas” (REYES, 2008, pg. 4 – tradução nossa). Por isso Sócrates é “considerado o pai da maiêutica, ciência fundada por ele, à qual tinha como objetivo principal interpelar seus interlocutores sobre aquilo que cada um supunha saber” (FREIRE, 2016, pg. 62).

O MÉTODO DO PROGRAMA DE FILOSOFIA ENSINO PARA CRIANÇAS E A INFLUÊNCIA DE SÓCRATES

No Programa de Filosofia para Crianças desenvolvido por Lipman temos o chamado diálogo investigativo. Na obra *Filosofia na sala de aula*, Lipman, Sharp e Oscanyan (2006) afirmam que é o diálogo

que possibilita a construção do conhecimento. É por meio do diálogo, que permite que as crianças façam perguntas, pensem em hipóteses e tirem conclusões, que elas podem ser levadas a elaborar classificações e analisar ambiguidades. Ora, e não era exatamente através do diálogo que Sócrates procurava fazer com que as pessoas refletissem sobre suas vidas e também a descobrir as verdades que estavam presentes em suas almas?

Por isso, podemos dizer que um dos pontos que ligam o pensamento de Lipman com o de Sócrates é a investigação através do diálogo. Lipman, Sharp e Oscanyan (2006) destacam como a metodologia de Sócrates se baseia na conversação, envolve a elaboração de perguntas e adquire relevância quando se leva em consideração o incentivo à reflexão durante os diálogos:

“[...] Sócrates envolve as pessoas nas conversações: um fato que, ao menos superficialmente, parece ser pouco extraordinário, mas se levado em conta o contexto da sua insistência para que vivamos com reflexão, a exigência da conversação se torna mais compreensível e significativa” (LIPMAN; SHARP; OSCANYAN, 2006, pg. 12).

No Programa de Lipman o professor assume um papel semelhante ao de Sócrates, como mediador, que usa o método dialógico para promover e facilitar a busca de respostas. O método proposto por Lipman parte da concepção socrática de que o conhecimento é construído por meio do diálogo e de questionamentos filosóficos.

“A quantidade de informações ou conhecimento que as crianças adquirem é menos essencial para a sua educação filosófica que o desenvolvimento de seu juízo intelectual [...] a ênfase do programa de Filosofia para Crianças está no *processo* da discussão, e não em atingir determinada conclusão [...]” (LIPMAN; SHARP; OSCANYAN, 2006, pg. 144).

Um dos conceitos fundamentais do Programa de Filosofia para Criança é o de *comunidade de investigação* e o uso dessa metodologia revela mais uma vez a influência das ideias de Sócrates sobre Lipman. Na comunidade de investigação, inicialmente, as crianças sentam-se em círculos; inicia-se a aula com a leitura de um capítulo de uma das

chamadas novelas filosóficas²; em seguida temos a indicação de passagens que possam ser consideradas interessantes e que possibilitem algum tipo de discussão, sendo que esta escolha deve ser feita pelas crianças; no decorrer da discussão não é necessário que a turma chegue a uma conclusão ou uma resposta única sobre a discussão, mas sim que faça uma avaliação sobre ela ao final de cada aula.

Esse método utilizado por Lipman tem o propósito de despertar o desejo ao aprendizado nas crianças, através do desenvolvimento do pensamento crítico, criativo e investigativo, pautado no conceito de um “pensar por si próprio”.

Analisando de modo mais amplo, sabemos que é na infância que surgem as primeiras dúvidas e questionamentos da vida humana, como a exemplo a conhecida fase dos “por quês”. Nessa fase, a criança começa a se dar conta de que ela está inserida num universo “cheio de coisas”, mesmo que ainda não compreenda isso de maneira concreta, ela é capaz de perceber que esses elementos existem, e, se existem, “como surgiram?”. Partindo dessa curiosidade comum do universo infantil, o conceito de comunidade de investigação elaborado por Lipman tinha como ideal, nas palavras de Lima (2018, pg. 57) o de “[...] propor um método que tivesse por foco o ensino de Filosofia para crianças desde as idades escolares iniciais, levando-as a discutirem temas filosóficos importantes, explorando conceitos constituintes da racionalidade humana”.

“a comunidade é o lugar do diálogo filosófico, o caminho autêntico de se fazer filosofia. Uma pessoa se constitui pelas normas e valores que adquire no convívio social. É de suma importância cultivar atitudes democráticas e filosóficas na sala de aula, para que se possam formar alunos com ideais democráticos e atitudes filosóficas. Sendo imprescindível o estabelecimento da comunidade de investigação, pois ao estimular o “diálogo filosófico”, ela forneceria elementos para desenvolvimento de

² Como recurso didático-pedagógico Lipman utiliza “[...] livros didáticos denominados Novelas Filosóficas, também conhecidos por romances, e manuais para o professor correspondentes a cada um deles” (LEVORATO, 2018, pg. 49).

modelo ideal de sociedade e de indivíduos” (PEREIRA, 2009, pg. 2).

Seu objetivo, portanto, é desenvolver na sala de aula, diálogos filosóficos que contribuam para que a criança anseie pelo conhecimento, despertando nela sua criatividade, e capacidade do pensamento crítico-reflexivo sobre os acontecimentos políticos-sociais que refletem diretamente na vida em sociedade.

Podemos considerar, à guisa de conclusão, que as contribuições de Sócrates para o pensamento de Lipman permitem uma reflexão acerca de uma educação baseada nos princípios da investigação e do diálogo para aprimorar o pensamento das crianças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- S. A. Domingos (2015). **Sócrates e a sua pedagogia**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense (monog. policop.).
- A. de B. Freire (2016). **A escrita da voz e do nome: Sócrates e Meleto na Apologia de Platão**. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba (tese policop.).
- J. F. N. Hobuss (2014). **Introdução à História da Filosofia Antiga**. Pelotas: NEPFIL online.
- T. B. Levorato (2018). **A construção do conhecimento nas comunidades de investigação de Matthew Limpan**. Maringá: UNICESUMAR- Centro Universitário de Maringá (dissert. policop.).
- C. S. Lima (2018). **Criança Filosofando: uma proposta metodológica de ensino à luz de Matthew Limpan**. São Luís: Universidade Federal do Maranhão (dissert. policop.).
- M. Lipman; A. M. Sharp; F. S. Oscanyan (2006). **A Filosofia na Sala de Aula**. Trad. Ana Luiza Fernandes Marcondes. São Paulo: Nova Alexandria.
- J. A. Pereira (2009). «A possibilidade do Ensino de Filosofia para Crianças: uma abordagem a partir do pensamento de Matthew Lipman». **Revista Ensino e Educação** 1, p 61-68.
- C. H. Reyes (2008). «La mayéutica de Sócrates em la formación humana». **Planeación y Evaluación Educativa** 43, p. 3-10.



A RECEPÇÃO DA RETÓRICA CLÁSSICA NA ESTRUTURA DO TEXTO JURÍDICO MODERNO

Francisco de Assis Costa de Lima [ENS-UEA]

Resumo: *A redação jurídica, ainda que tenha sofrido modificações, continua sendo prova da permanência clássica na modernidade. A estrutura da petição inicial, uma das peças mais importantes do Direito, apresenta em muitos aspectos, mutatis mutandis, estrutura similar à dos discursos judiciais da retórica clássica, em que se podia vislumbrar exórdio, narração, confirmação (proposição, argumentação, refutação), peroração e partes eventuais (digressão e amplificação). O processo de construção do texto jurídico moderno também remonta às partes da retórica clássica, em que se percorriam as fases de inuentio, dispositio, elocutio, memoria e actio para o estabelecimento do discurso judicial. Articulando referenciais teórico-metodológicos da retórica clássica (Retórica, de Aristóteles) e dos novos estudos de retórica, este artigo se propõe a demonstrar que os textos jurídicos modernos recepcionaram a estrutura textual da retórica clássica, que continua a nortear o modo de dizer o direito no ordenamento jurídico.*

Palavras-chave: Retórica clássica; recepção clássica; texto jurídico moderno.

INTRODUÇÃO

A máxima latina “uerba uolent, scripta manent³” pode nos dar a dimensão da importância dos textos escritos para o Direito. Em nosso sistema jurídico, textos escritos são a regra para se dizer o direito. Diariamente, operadores do direito estão envolvidos com a produção, interpretação ou aplicação de um texto jurídico. Mesmo com essa prática habitual, passa despercebido à maioria dos profissionais que há uma estrutura subjacente ao texto herdada de uma sistematização realizada ainda na Antiguidade Clássica pela retórica. Pode-se dizer, portanto, que a retórica clássica foi recepcionada basilamente pela estrutura do texto jurídico moderno. Para a compreensão e para uma visão diacrônica desse processo de recepção, é necessário remontar ao surgimento e à sistematização da arte retórica.

³ As palavras voam, os escritos permanecem.

RETÓRICA CLÁSSICA: ORIGENS E DESENVOLVIMENTO

Desde sua origem, de fato, a retórica tem a finalidade de convencer o interlocutor por meio de técnicas persuasivas de comunicação. Reboul (2004, p. 2) explica que a origem da retórica, por volta de 465 a. C., na Sicília grega, está ligada a conflitos judiciais, uma vez que a arte nasce vinculada à necessidade de defesa jurídica dos cidadãos expropriados de seus bens por tiranos. Para auxiliar os litigantes na defesa de suas causas, Córax e seu discípulo Tísias publicaram uma série de regras procedimentais práticas, uma “arte oratória” (*tekhnè rhetorikè*)⁴, uma espécie de manual didático com exemplos para quem quisesse recorrer à justiça e sustentar em juízo uma tese com vistas a vencer o litígio.

Da Sicília, a retórica migra para Atenas, que rapidamente a adotou, promovendo um refinamento de suas técnicas para aplicação na esfera política – principalmente no desenvolvimento da democracia da *polis* grega, fundada nos debates populares para as decisões políticas – e também na esfera judiciária. Nesse contexto judiciário, vencia não a causa necessariamente mais justa, porém o argumento de persuasão mais eficiente defendido em juízo, o que permite a ilação de que a retórica argumenta não a partir do verdadeiro, mas do verossímil⁵ (REBOUL, 2004, p. 2).

Nessa primeira fase da retórica, destacaram-se os sofistas, mestres itinerantes que ensinavam a eloquência e a filosofia, entre os quais se encontram Górgias (485 - 380 a. C) e Protágoras (486 - 410 a. C). Cabe a Górgias a criação de uma retórica literária, que se utiliza de uma prosa eloquente, fundamentada no uso de figuras de palavras e de pensamento, com o fim de conquistar a plateia por meio da beleza discursiva, mas que não passava de uma prosa grandiloquente, apenas com finalidade estética, sem preocupação com a busca da verdade

⁴ Conforme Reboul (2004, p. 233), “Retórica, portanto, na origem é um adjetivo, que significava oratória. Com Aristóteles, a *tekhnè rhétorikè* tornar-se-á simplesmente *rhétorikè*, assim como hoje se diz linguística”.

⁵ Verossímil é o que é provável, o que parece verdadeiro sem sê-lo. “Segundo Aristóteles, só o verossímil é objeto de persuasão, não a verdade. A persuasão está a serviço da opinião. Nesse ponto Aristóteles se opõe radicalmente a seu professor Platão para quem a persuasão é um instrumento de exposição da verdade e da opinião verdadeira” (TRINGALI, 2014, p. 48).

(REBOUL, 2004, p. 4-6). Protágoras, por sua vez, relativizará toda a possibilidade de conhecimento da verdade ao defender que “o homem é a medida de todas as coisas”, inexistindo, portanto, uma verdade objetiva. Para Protágoras, “não existe a verdade em si, mas uma verdade de cada indivíduo” (REBOUL, 2004, p. 8).

Em seus diálogos, o filósofo grego Platão (427 – 347 a. C.) combaterá duramente as ideias dos sofistas, os quais ele acusa de construírem uma falsa arte do discurso: “A autêntica arte do discurso, desvinculada do verdadeiro, não existe e não poderá jamais existir” (FEDRO, 260, *apud* REBOUL, 2004, p. 18). Em lugar dessa falsa retórica, Platão propõe uma retórica que realmente prepare o cidadão para falar e pensar, uma retórica que se funde na verdade e que busque a aprovação não das multidões, mas dos deuses, contudo a proposta do filósofo cria uma retórica a serviço da dialética, como mera expressão da filosofia, destituída de autonomia (REBOUL, 2004, p. 19). Caberá a seu discípulo, Aristóteles, buscar conferir autonomia à retórica, sistematizando-a de forma rigorosa.

A SISTEMATIZAÇÃO DE ARISTÓTELES

Aristóteles (384 – 322 a. C.) tem o mérito de ser o primeiro a sistematizar, na Antiguidade clássica, os estudos sobre os meios de persuasão, lançando o que se pode chamar de verdadeira pedra angular da teoria retórica.

A sistematização promovida por Aristóteles divide a retórica em quatro partes, que representam as quatro fases de composição de um discurso a serem cumpridas pelo orador, se não quiser que seu discurso se torne vazio, ou desordenado, ou mal escrito, ou inaudível: a invenção (*hénuresis*, em grego; *inuentio*, em latim) – etapa na qual o orador empreende a busca de todos os argumentos e outros meios de persuasão relativos ao tema do discurso, é encontrar o que dizer (*quid dicat*); a disposição (*táxis*, em grego; *dispositio*, em latim) - fase em que o orador organiza a apresentação das ideias, ordenando os argumentos em um plano de exposição de acordo com as estratégias de convencimento, é colocar o que vai dizer no seu devido lugar (*quo loco dicat*); a elocução (*léxis*, em grego; *elocutio*, em latim) – etapa em que as ideias são transformadas em palavras escritas, ou seja, a fase de redação do discurso, incluindo aqui o estilo, é o melhor modo de dizer o que se vai dizer (*quo modo dicat*); a ação (*hypócrisis*, em grego; *actio*, em latim)

– o momento de enunciação efetiva do discurso, compreendendo todos os efeitos de voz, mímicas e gestos (REBOUL, 2004, p. 43-44)⁶.

Essa sistematização do estagirita apresenta um percurso para a elaboração de um discurso desde a busca dos argumentos, na invenção, passando pela organização lógica e pela adequação linguística, na disposição e na elocução; até o pronunciamento com toda a modulação de voz e de gestos, na ação.

Dentre essas quatro partes da retórica, sistematizadas por Aristóteles, é na disposição (*dispositio*, *táxis*) que encontramos a estrutura do texto judiciário da retórica clássica: *exordium*, *narratio*, *confirmatio* e *peroratio*.

AS PARTES DO DISCURSO NA DISPOSIÇÃO

Após o orador achar o que vai dizer (*quid dicat*), tarefa que realiza na fase da invenção, deve colocar cada coisa no seu devido lugar (*quo loco dicat*), ou seja, é preciso organizar o discurso, dispondo cada argumento encontrado no melhor lugar possível. Como enfatiza Tringali (2014, p. 159), “A disposição é uma arte de organizar [...] [...] Uma boa divisão, distribuição e colocação ajudam a memorização”.

Há diversos planos de organização das partes do discurso propostos pelos autores de retórica. Observando o que propõem Aristóteles, Herênio, Cícero, Quintiliano e outros, Tringali (2014, p. 161) apresenta o seguinte esquema de divisão do discurso: 1) Exórdio, subdividido em princípio e insinuação; 2) Narração; 3) Proposição; 4) Partição; 5) Argumentação, subdividida em confirmação e refutação; 6) Peroração; 7) Partes eventuais e móveis (Digressão, alteração e amplificação). Para Aristóteles (Retórica, 1414a),

São duas as partes do discurso. É forçoso enunciar o assunto de que se trata e depois proceder à sua demonstração. [...] Destas duas partes do discurso, uma é a exposição, outra são as provas, tal como se fizesse a

⁶ Em grego, cada fase é denominada, respectivamente, *béuresis*, *táxis*, *léxis* e *hypócrisis*. Os romanos, embora com a reconhecida influência grega, cuidaram de traduzir para o latim, criando, na retórica romana, as palavras correspondentes a cada etapa da construção discursiva: *inuentio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio*. Além disso, acrescentaram a essas fases a *memoria*, fase em que o orador procura aprender de cor e reter na memória os argumentos a serem usados.

distinção de que uma coisa é o problema, outra a sua demonstração.

Todavia o modelo mais clássico divide o discurso judicial em quatro partes: exórdio, narração, confirmação e peroração.

O exórdio (em latim, *exordium* – princípio; em grego, *prooimion* – proêmio ou preâmbulo) é a parte introdutória, a parte que inicia o discurso, tendo, como função, tornar dóceis os ouvintes, obter-lhes a atenção e conquistar-lhes a benevolência (*captatio benevolentiae*). Para tornar dóceis os ouvintes, é preciso falar como se estivesse ensinando (*docere*), colocando-os na posição de aprendizagem e de compreensão, expondo de modo claro e breve o assunto que será tratado. Aristóteles (Retórica, 1415a) afirma que “A função mais necessária do proêmio é, por conseguinte, pôr em evidência qual a finalidade daquilo sobre o qual se desenvolve o discurso”. A atenção do auditório deve ser obtida, buscando-se chamar a atenção para a relevância do assunto que será tratado, buscando controlar os sentimentos dos ouvintes (*mouere*). A conquista da benevolência tem o objetivo de agradar (*placere*), de conquistar a simpatia e a condescendência dos ouvintes, mostrando-se agradável, com o fim de cativá-los. No exórdio, na retórica clássica, dominam os argumentos éticos, ou seja, os argumentos que constituem o *ethos*, o caráter do orador, pois o orador se mostra, qualifica-se, apresenta-se ao auditório como alguém digno de ser ouvido.

A narração (em latim, *narratio*; em grego, *diégesis* - narração) é a parte em que se contam os acontecimentos para contextualizar a questão. No gênero judiciário, a narração é indispensável para relembrar os fatos, a fim de exigir-se o direito que se pretende. Trigali (2014, p. 164) aduz que:

A narrativa propriamente dita, como parte integrante da causa, não é meio de prova, mas quando bem manipulada ajuda ou prejudica a argumentação. Ela é sempre um pressuposto da discussão, o pano de fundo onde se situa o debate. Na narrativa contam-se os fatos que definem o estado da questão: se foi, o que é, quais as circunstâncias.

Trata-se, portanto, de uma parte essencial à causa, devendo, para ter eficácia, conter três qualidades: clareza, brevidade e credibilidade. A clareza se obtém pela organização do texto, buscando uma apresentação dos fatos, de preferência, cronológica. A brevidade ou objetividade obtém-se pela exclusão de tudo o que for despidendo

para o esclarecimento dos fatos. A credibilidade pode ser auferida por meio de uma exposição dos fatos sem incoerências, sem contradições internas que possam ser refutadas.

A confirmação (em latim, *confirmatio*; em grego, *apódeixis* ou *písis* – demonstração, prova) é o conjunto de provas ou argumentos expostos pelo orador com a finalidade de comprovar sua tese. Os argumentos devem ser dispostos segundo uma ordem de força. Segundo Garavelli (2000, p. 118-9), observava-se a ordenação dos conteúdos (sobretudo a disposição dos argumentos demonstrativos) a partir de três modelos possíveis: a ordem de força crescente (argumentos mais fracos no início e mais fortes no final), a ordem de força decrescente (argumentos mais fortes no início e mais fracos no final) e a ordem chamada homérica ou nestoriana⁷ (argumentações mais sólidas no início e no final do discurso, pondo-se os argumentos mais fracos no meio). Na confirmação, recorre-se não apenas ao *logos*, mas também ao *phatos*⁸, buscando despertar piedade ou indignação no auditório. Fiorin (2017, p. 234) aponta para a estruturação interna da confirmação “em proposição, que é o resumo do que está em debate; argumentação, que é a exposição das provas propriamente ditas; altercação, que é a refutação dos argumentos contrários”. Aristóteles divide as provas ou argumentos de persuasão em *átekhnai* (não técnicas ou inartísticas) e *étekhnai* (técnicas ou artísticas)⁹:

Das provas de persuasão, umas são próprias da arte retórica e outras não. Chamo de provas inartísticas a todas as que não são produzidas por nós, antes já existem: provas como testemunhos, confissões sob tortura,

⁷ Chama-se deste modo porque, segundo o relato de Homero no quarto livro da *Ilíada*, quando Nestor ordenou o alinhamento das tropas gregas, colocou as menos seguras no centro. (GARAVELLI, 2000, p. 119)

⁸ Definido por Aristóteles como um dos instrumentos de persuasão das provas *étekhnai*, ao lado do *ethos* (caráter do orador) e do *logos* (a dimensão racional, o raciocínio), o *pathos* é o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o discurso do orador deve despertar nos ouvintes.

⁹ As provas *átekhnai* (não técnicas), também chamadas de inartísticas ou extrínsecas, são as que não resultam da técnica retórica, pois já estão pré-constituídas; as provas *étekhnai* (técnicas), também chamadas de artísticas ou intrínsecas, são aquelas que resultam de um trabalho técnico do orador, de criação, de descoberta, de invenção da arte retórica.

documentos escritos, e outras semelhantes; e provas artísticas, todas as que se podem preparar pelo método e por nós próprios. De sorte que é necessário utilizar as primeiras, mas inventar as segundas. (Retórica, 1355b)

Na divisão proposta por Aristóteles, cabe ao orador descobrir, ou seja, inventar as provas técnicas (artísticas ou intrínsecas), pois as não técnicas (inartísticas ou extrínsecas) já existem, cabendo-lhe apenas utilizá-las, uma vez que são pré-constituídas, a saber: a lei, o testemunho, o contrato e a confissão obtida por tortura.

A peroração (em latim, *peroratio*; em grego, *epílogos*) é o fim do discurso, o fecho, a parte “em que o orador busca elevar-se diante do auditório e diminuir seu adversário; em que se amplifica o que foi dito no discurso; em que se procura envolver o ouvinte, despertando paixões como a compaixão ou a cólera, em que se recapitula o discurso” (FIORIN, 2017, p. 234).

Além dessas partes, há outras móveis que podem aparecer ao longo de todo o discurso: a *digressão* e a *amplificação*. A digressão pode ocorrer ou não no discurso, não havendo um lugar fixo, pode aparecer em qualquer uma das partes; trata-se de um procedimento usado para servir à causa, consiste em abrir parênteses e distrair o auditório ou causar piedade e indignação, depois fecham-se os parênteses, voltando-se ao discurso. A *amplificação*, também trecho móvel, tem como função enfatizar, aumentando ou diminuindo, explorando o exagero, de forma positiva ou negativa, com função argumentativa e persuasiva, com a finalidade de, no discurso judicial, acusar ou defender.

A RECEPÇÃO DA RETÓRICA NOS TEXTOS JURÍDICOS MODERNOS

Foi a partir dessa organização das partes do discurso judiciário da retórica clássica que se desenvolveu a estrutura do texto das peças jurídicas fundamentais do Direito hodierno. Basta observarmos a estrutura da petição inicial para encontrarmos seções supérstites da antiga estrutura textual da retórica clássica: a seção de *qualificação das partes*, a seção *dos fatos*, a seção *do direito* e a seção *do pedido*. Pode-se dizer que do *exórdio* clássico restou, na *petição inicial* moderna, a parte que corresponde à *indicação do júízo* e à *qualificação das partes*, conforme previsão dos incisos I e II do artigo 319 do Código de Processo Civil

(CPC)¹⁰. Além disso, é possível afirmar, também, que a classificação da ação também faz parte do exórdio da petição inicial moderna, indicando, a exemplo do que se fazia no exórdio clássico, o assunto que será tratado (Ação de cobrança, ação de obrigação de fazer, ação de consignação em pagamento, ação de reintegração de posse, ação de reconhecimento de união estável, ação de investigação de paternidade, ação de divórcio etc.).

A seção *dos fatos* corresponde à parte da *narração* da retórica clássica, pois continua a ser, ainda hoje, a parte em que os fatos são narrados pelo autor. No gênero judicial, constitui uma parte essencial, uma vez que a articulação desses fatos com os fundamentos jurídicos apresentados servirá para constituir o direito do autor. Uma narrativa desenvolvida de forma lógica e coerente ajuda a argumentação, ao passo que uma narrativa desenvolvida de forma desordenada e incoerente traz prejuízos à argumentação.

A seção *do direito* da petição inicial moderna corresponde à parte da *confirmação* da retórica clássica, pois, nessa seção moderna, apresenta-se o conjunto de provas ou argumentos com a finalidade de comprovar a tese. É o momento da demonstração, em que os fatos narrados são valorados e interpretados a partir de fundamentos jurídicos e legais, com uma exposição argumentativa, a fim de estabelecer-se o nexos entre os fatos e o direito reivindicado. O inciso III do artigo 319 do CPC continua a exigir na petição inicial a narração dos fatos (seção *dos fatos*) e a fundamentação jurídica (a seção *do direito*)¹¹. O fato jurídico com todas as circunstâncias que fundamentam a demanda é, no texto da petição inicial moderna, a causa de pedir, que encontra respaldo no art. 319, III do CPC.

¹⁰ Art. 319. A petição inicial indicará: I - o juízo a que é dirigida; II - os nomes, os prenomes, o estado civil, a existência de união estável, a profissão, o número de inscrição no Cadastro de Pessoas Físicas ou no Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica, o endereço eletrônico, o domicílio e a residência do autor e do réu; III - o fato e os fundamentos jurídicos do pedido; IV - o pedido com as suas especificações; V - o valor da causa; VI - as provas com que o autor pretende demonstrar a verdade dos fatos alegados; VII - a opção do autor pela realização ou não de audiência de conciliação ou de mediação.

¹¹ Art. 319. A petição inicial indicará: I - (...); II - (...); III - o fato e os fundamentos jurídicos do pedido;

A *peroração* da retórica clássica, por sua vez, chegou à petição inicial como a seção *do pedido*, a parte em que se conclui, com decorrência lógica dos fatos e da fundamentação jurídica, a petição do direito pretendido. Assim como na *peroração* da retórica clássica, a seção *do pedido* é a parte que coroa todo o trabalho anterior erigido na seção *dos fatos* e na seção *do direito*. Note-se que a petição inicial pode ser considerada inepta e, por isso, ser indeferida de plano quando lhe faltar o pedido ou causa de pedir ou quando da narração dos fatos não decorrer logicamente a conclusão, nos termos do artigo 330, I, § 1º, I, III, do Código de Processo Civil¹².

Deve-se, finalmente, registrar que, além da petição inicial, a estrutura de outras peças jurídicas processuais é similar, confirmando a recepção da retórica clássica na estrutura do texto jurídico moderno, como se pode observar no quadro a seguir.

PARTES DO DISCURSO	ESTRUTURA DAS PEÇAS PROCESSUAIS MODERNAS			
	petição inicial	Sentença	acórdão	parecer
Divisão clássica	Dos fatos Narração dos fatos pelo autor	Relatório Fatos relevantes do conflito e do processo	Relatório Fatos relevantes do conflito e do processo	Relatório Fatos relevantes do conflito e do processo
<ul style="list-style-type: none"> • Exórdio • Narração • Confirmação das provas • Peroração 	Do direito <ul style="list-style-type: none"> • Valoração dos fatos narrados; • Interpretação jurídica dos fatos para estabelecer o nexo entre os fatos o direito. 	Motivação <ul style="list-style-type: none"> • Valoração dos fatos narrados; • Interpretação jurídica dos fatos para estabelecer o nexo entre os fatos o direito. 	Motivação <ul style="list-style-type: none"> • Valoração dos fatos narrados; • Interpretação jurídica dos fatos para estabelecer o nexo entre os fatos o direito. 	Fundamentação <ul style="list-style-type: none"> • Valoração dos fatos narrados; • Interpretação jurídica dos fatos para estabelecer o nexo entre os fatos o direito.

¹² Art. 330. A petição inicial será indeferida quando: I - for inepta [...]; § 1º Considera-se inepta a petição inicial quando: I - lhe faltar pedido ou causa de pedir; II - (...); III - da narração dos fatos não decorrer logicamente a conclusão; [...]

Divisão de Aristóteles	Do pedido	Dispositivo	Dispositivo	Conclusão
(reduzida)	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação de uma norma como consequência de um raciocínio argumentativo anteriormente desenvolvido. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação de uma norma como consequência de um raciocínio argumentativo anteriormente desenvolvido. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação de uma norma como consequência de um raciocínio argumentativo anteriormente desenvolvido. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação de uma norma como consequência de um raciocínio argumentativo anteriormente desenvolvido.
<ul style="list-style-type: none"> • Exposição (dos fatos) • Provas (confirmação das provas) 				

No quadro acima, podemos observar que a seção *dos fatos* da petição inicial corresponde ao *relatório* na sentença, no acórdão e no parecer; a seção *do direito* guarda relação com a *motivação*, na sentença e no acórdão, e com a *fundamentação*, no parecer; a seção *do pedido*, por fim, equivale ao dispositivo, na sentença e no acórdão, e à *conclusão*, no parecer.

Todas as peças apresentadas no quadro seguem um mesmo percurso que parte da narração dos fatos, passando, em seguida, a uma valoração e interpretação jurídica desses fatos, para, no desfecho, chegar à aplicação de uma norma como decorrência de um raciocínio anteriormente desenvolvido. Valverde, Fetzner e Tavares Junior (2013, p. 46) argumentam que, a exemplo dessas peças processuais apresentadas:

Todas as demais peças processuais complexas seguem uma estrutura lógica de construção: descrição das partes envolvidas no litígio, narrativa dos fatos relevantes da lide, fundamentação de um ponto de vista e conclusão (na forma de pedido, decisão, opinião fundamentada etc.)

Isso nos permite afirmar que, *mutatis mutandis*, subjaz ao texto das peças processuais jurídicas modernas a mesma estrutura herdada de uma sistematização realizada ainda na Antiguidade Clássica pela retórica, em que se pode observar a existência de exórdio, narração, confirmação e peroração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A. G. M. Valverde, N. L. C. Fetzner, N. C. Tavares Junior (2013) **Lições de argumentação jurídica: da teoria à prática.** Rio de Janeiro: Forense.

- B. M. Garavelli,(2000) **Manual de retorica**. 3. ed. Madrid: Cátedra.
- D. Tringali (2014) **A retórica antiga e outras retóricas: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Musa Editora.
- J. L.Fiorin (2017) **Argumentação**. São Paulo: Contexto.
- M. Alexandre Júnior, P. F. Alberto, A. N. Pena (1998) **Aristóteles, Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda.
- O. Reboul (2004) **Introdução à retórica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.



PRINCÍPIOS DA EVOLUÇÃO SINTÁTICA: DO LATIM AO PORTUGUÊS

Ana Paula de Sousa Abecassis [CESP-UEA]
(orientador) Weberson Grizoste [CESP-UEA]

RESUMO: *Esse artigo apresenta um estudo acerca da sintaxe do latim clássico e do latim vulgar e os principais aspectos da sua evolução, analisando diferenças sintáticas entre ambas as vertentes da língua latina, e características herdadas do latim pela língua portuguesa por meio desse processo evolutivo, exemplificando essas modificações e utilizando como método a pesquisa bibliográfica.*

Palavras-chave: Evolução sintática; latim clássico; latim vulgar; português.

O latim divide-se em duas vertentes: clássico, a língua escrita, e vulgar, a língua falada; o latim vulgar é a origem das línguas românicas e dele partem as heranças linguísticas que fundamentam o português moderno. De acordo com Melo (1981, p 65) “esse latim de que as línguas românicas são continuação histórica tem aspecto bastante diverso daquela língua polida e requintada [...]. O latim ponto de partida dos idiomas românicos é o latim vulgar [...], língua instrumento de comunicação diária, com finalidades práticas e imediatas”. Sabe-se que entre a língua culta e a língua popular há uma série de diferenças linguísticas e estruturais que, com sua evolução, culminam nas línguas românicas.

O latim clássico era uma língua sintética, o latim vulgar, por sua vez, assumiu uma estrutura analítica, adotando o uso de preposições para marcar a função sintática, com a ordem das palavras passando a ser significativamente importante para a construção do sentido: “latim clássico: *pater dedit libros historiae pueris* > latim vulgar: *pater dedi libros de historia ad pueros* > português: *o pai deu livros de história para os meninos*” (MARASCHIN, s/d., p. 50). Ilari (2004, p. 108) define a tendência analítica do latim vulgar como a “principal característica em confronto com o latim clássico”, característica esta que foi herdada pelo português e pelas outras línguas românicas.

Foi por conta da tendência à analiticidade e, de acordo com Williams (1991, p. 22-23), da recorrência da semelhança fonética entre algumas desinências e declinações, que o sistema sintético do latim clássico foi sofrendo reduções e dando lugar às construções perifrásticas:

“É provável que as modificações fonéticas (principalmente a perda das consoantes finais e a perda e o enfraquecimento de vogais átonas) acarretadas por um acento de intensidade incrementado precipitassem a ruptura do sistema morfológico do latim clássico, que se tornava, assim, inadequado às necessidades de uma sintaxe altamente sintética. A flexão foi substituída pela perífrase. A análise tomou o lugar da síntese. E a ordem das palavras veio assumir em sintaxe um papel de máxima importância.”

Assim, os casos do latim clássico foram pouco a pouco sofrendo reduções, restando apenas o nominativo, caso do sujeito, e o acusativo, caso do complemento. Ilari (2004, pp. 91-92) afirma que o caso vocativo foi absorvido pelo nominativo porque só se distinguia deste nos nomes masculinos da 2ª declinação. A evolução fonética contribuiu para que o acusativo absorvesse o ablativo, visto que as terminações dos dois casos acabaram por se igualar. E o dativo e genitivo se fundiram por conta do cruzamento das duas construções de posse: *magistro est liber* (o livro é do mestre) e *liber magistri* (o livro do mestre).

O nominativo continuou com suas funções anteriores e mais a função de vocativo, e o acusativo absorveu as funções dos outros casos, expressando-as com o uso de preposição. Posteriormente, na

Península Ibérica, houve uma fusão entre os dois casos, prevalecendo o acusativo com o auxílio de preposições e da ordem específica das palavras na frase (BAGNO, 2007, p. 29). Com essa redução, as construções frasais sintéticas passaram a ser analíticas: “latim clássico: *liber Petri* > latim vulgar: *libru de Petru* > português: livro de Pedro. Gonçalves e Besso (2009, p. 28) descrevem um resquício do sistema de casos encontrado nos pronomes pessoais do português:

“*eu* é a forma de nominativo e *me* é a forma de acusativo, seguindo a declinação nominal latina, em que havia ego (nominativo), me (acusativo), e mihi (dativo, que resultou em mim no português). Não temos problema para formar frases como *Pedro me viu* e *Eu vi Pedro*, por exemplo, e perceber que *eu* é o sujeito da primeira e *me* é o objeto da segunda. Também não trocamos as formas, como *Pedro eu viu* e *Me vi Pedro*.”

A ruptura do latim vulgar com o sistema de casos gerou uma série de mudanças no que diz respeito à regência e à concordância. Pode-se dizer que as concordâncias nominal e verbal do latim foram herdadas pelo português, mas há algumas peculiaridades destacadas por Ferreira, Abdon e Brito (2009, p. 74), pois, sobre a concordância nominal, no latim clássico, além da concordância em gênero e número, havia a concordância em caso entre o substantivo e adjetivo, sendo que esta última não foi herdada pelo português, por causa da queda dos sufixos de caso. E sobre a concordância verbal, as autoras destacam que no latim o sujeito era reconhecido através do caso nominativo, por isso, apesar da existência da concordância verbal no latim, não havia a necessidade crucial dessa concordância para identificação do sujeito como há no português.

As relações de regência foram atingidas diretamente pela queda dos sufixos de caso. No latim clássico a subordinação na frase era expressa pelas desinências e apenas em casos específicos com o uso de preposição e conjunção. No latim vulgar, e posteriormente no português, há uma extensão no uso das preposições e conjunções: *uia inundatur pluvia* > a rua foi inundada pela chuva. A expressão do agente da passiva também sofre transformações: no latim eram usadas as expressões *a*, *ab* e *abs*. Essa construção muda no português, no qual se utiliza a preposição *de* (em contexto literário) e *por*: *ille laudatur a patre, ab amicis et abs te* > ele é louvado pelo pai, pelos amigos e por ti; *ella est*

amatus ab omnis > ela é amada de todos (FERREIRA, ABDON e BRITO, 2009, p. 78).

Quanto à regência das orações substantivas, que no latim clássico eram construídas assindeticamente, o latim as expressava analiticamente com *quod*, e hoje, em português, são expressas com o *que*: “latim clássico: *uulgus dicit terram esse rotundam* > latim vulgar: *uulgus dicit quod terra est rotunda* > português: o povo diz que a Terra é redonda” (SALCES, 2016, p. 159).

Apesar de, no latim clássico, a ordem das palavras não marcar funções sintáticas, havia uma organização mais comum: “a ordem básica, ou não marcada, da oração era sujeito – objeto/complemento – verbo, ou SOV. Assim, ao dizer uma frase como ‘Pedro vê Paulo’, um romano escrevendo em latim clássico utilizaria a ordem *Petrus Paulum videt*” (GONÇALVES e BASSO, 2010, p. 27). Já na evolução para o latim vulgar, e posteriormente para as línguas românicas, a ordem básica das palavras se fixa em SVO: sujeito – verbo – objeto.

Como dito anteriormente, no latim clássico não existiam artigos, e por isso a relação de determinante/determinado era expressa pelos casos, mas no latim vulgar essa relação se expressa de forma analítica. Segundo Ferreira, Abdon e Brito (2009, p. 63) “no latim vulgar prevaleceu o emprego de pronomes demonstrativos e do numeral *unus* com o valor de determinativos, preferindo-se dizer, então, *illu libru* (> o livro) ou *unu libru* (> um livro)”. Vale ressaltar que na ordem não marcada de palavras na frase nominal do latim clássico o determinante precedia o determinado, mas na evolução para o latim vulgar e línguas românicas a ordem passou a ser a contrária, com o determinado precedendo o determinante: “latim clássico: *felix homo* > latim vulgar: *homo felix* > português: homem feliz” (GONÇALVES e BASSO, 2010, p. 27).

A analiticidade do latim vulgar evidencia-se, mais uma vez, na evolução das construções verbais. O futuro construído sinteticamente no latim clássico, passou a uma construção perifrástica no latim vulgar, feita com o infinitivo mais o indicativo do verbo *habere* ou com o verbo *volo* “expressando compromisso, obrigação” (ILARI, 2004, p. 100), o que resultou na construção verbal atual no português: “latim clássico: *amabo, debebo* > latim vulgar: *amare habeo, debere habeo* > português: amar hei – amarei/vou amar, deber hei – deverei/vou dever” (MARASCHIN, s/d., p. 49).

A voz passiva também passou a ser construída de forma analítica, com o uso do auxiliar *sum* junto do participípio. No presente: “latim clássico: *ille amatur a patri* > latim vulgar: *ille est amatus a patre* > português: ele é amado pelo pai” (FERREIRA, ABDON e BRITO, 2009, p. 62). E no passado: “latim clássico: *amatus eram* > latim vulgar: *amatus fui, amatus fueram* > português: fui amado/a, fora amado/a” (MARASCHIN, s/d., p. 49). Ferreira, Abdon e Brito (2009, p. 63) falam sobre um vestígio da voz passiva sintética desinencial latina no português:

“O que hoje se denomina, segundo registra a Nomenclatura Gramatical Brasileira, de passiva sintética é uma forma de construção verbo-pronominal, que se distingue também da passiva participial porque nela não se explicita o agente da passiva. Compare: A prefeitura construiu dois novos viadutos na cidade (voz ativa). Dois novos viadutos foram construídos na cidade pela prefeitura (voz passiva participial). Construíram-se dois novos viadutos (voz passiva pronominal).”

Já o infinitivo no latim clássico é empregado nas funções de complemento direto, de sujeito e de nome predicativo. E no latim vulgar o infinitivo expande os seus empregos adquirindo funções que antes eram ocupadas pelas outras formas nominais do verbo: substantivo verbal (aumenta meu sofrer), com verbos de movimento (viemos ver, mandamos chamar), complemento nominal regido de preposição (feliz por saber, vontade de fazer), imperativo negativo (não atravessar), oração substantiva reduzida em contextos de interrogação indireta (não sei o que dizer), e infinitivo pessoal (depois de eles chegarem). Esta última, hoje, é uma peculiaridade do português, mas há registros da presença desta função em outras línguas românicas (ILARI, 2004, p. 107).

O gerúndio latino preenchia as lacunas do infinitivo substantivado, do genitivo, acusativo, dativo e ablativo, sendo que, do latim clássico para o vulgar só a declinação do ablativo permaneceu. Segundo Ilari (2004, p. 109) foi a partir desta função que, ainda no latim vulgar, se originaram as outras funções do gerúndio:

“a) a de expressar causa, condição, consequência etc.
“não havendo quorum, o presidente encerrou a sessão”
[...]; são estes empregos, em que o gerúndio equivale a

vários tipos de orações subordinadas, que o tornam apto à construção de vários tipos de oração reduzida; b) a de indicar atitude, funcionando como um verdadeiro adjetivo verbal: “vi-o bebendo de novo”; c) era natural que certos verbos que também podiam expressar atitude se combinassem com esse gerúndio, formando perífrases verbais: de *stare* originalmente: “estar de pé” ou “ficar parado” e de *ire* “ir” mais o gerúndio derivam algumas perífrases presentes na maioria das línguas românicas para expressar uma ação em desenvolvimento: cp. port, “o teto está rachando”, it. “va cercando” etc.”

A evolução das construções com adjetivos também manifesta a tendência à analiticidade. O latim clássico usava duas construções para descrever a matéria que constituía um objeto: adjetivos indicando matéria: *vas aureum*, ou o substantivo construído com *ex* e o ablativo: *vas ex auro*. O latim vulgar conservou a forma analítica, mas com o uso da preposição *de*: *vasum de auro* (ILARI, 2004, p. 105). Observa-se que a diferença entre os nominativos singulares se dá pela distinção do clássico *vas, vasis* para o vulgar *vasum, vasi*.

No latim clássico os graus comparativo e superlativo do adjetivo podiam ser expressos tanto de forma sintética (com as desinências *-ior, -ius*) quanto analítica (com *magis* e *plus*), mas a forma sintética era mais utilizada. Já na passagem para o latim vulgar a forma analítica prevaleceu: “latim clássico: *Marcia altior est amica* > latim vulgar: *Marcia magis alta est quod amica* > português: Márcia é mais alta do que a amiga (MARASCHIN, s/d., p. 49). No português há as formas sintética e analítica de construção do superlativo absoluto: “sintético: elegante + íssimo = elegantíssimo; analítico: muito elegante, extraordinariamente elegante” (LIMA, 1991, p. 149), mas a forma analítica continua sendo a mais usada.

De acordo com Ilari (2004, p. 106) O latim clássico não expressava o pronome objeto, diferentemente do latim vulgar e das línguas românicas: “assim, à construção literária, que soaria “assim que viu o pai, abraçou” (isto é, abraçou o pai, abraçou-o) a língua vulgar faz corresponder uma construção com objeto explícito”. Outra diferença no âmbito dos pronomes é que no latim clássico o uso do pronome sujeito era enfático e no latim vulgar esse uso se tornou facultativo.

Isso evoluiu de duas formas: em algumas línguas românicas o pronome sujeito é obrigatório e em outras omitido, como é o caso do português.

“Assim, eram formas de expressão latina frases como *sum bonus*: sou bom, *loquitur*: [ele] fala. Isso significa que o emprego do pronome como expressão do sujeito (primeira, segunda ou terceira pessoa) foi uma aquisição da língua portuguesa: cf.: Eu sou bom. Ele fala (FERREIRA, ABDON E BRITO, 2009, p. 63).”

Em sua evolução para o latim vulgar e línguas românicas, o pronome *se* - cuja função original era a de pronome reflexivo - assumiu funções não existentes no latim clássico: a de realçar a espontaneidade do verbo: “rom. a se veni (vir-se), it. andarsene, fr. s’en aller, port. esp. irse”; a função de partícula apassivadora: “vendem-se casas”, “aluga-se um quarto”; partícula que expressa reciprocidade; e índice de indeterminação do sujeito: “aqui não se vive, vegeta-se” (ILARI, 2004, p. 107).

Conclui-se que a tendência a analiticidade foi um processo definidor da evolução sintática e a principal diferença entre a sintaxe do latim clássico para a do latim vulgar e do português. Por causa dessa tendência, as construções sintéticas deram, em sua maioria, lugar às construções perifrásticas, causando reduções no sistema de casos do latim clássico, e gerando a estrutura predominantemente analítica do latim vulgar e do português, que esse artigo apresentou ao exemplificar mudanças na concordância, regência, construções verbais, adjetivas e pronominais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- M. Bagno (s/d) **Gramática Histórica do Latim ao Português**. Brasília: UNB.
- M. N. Ferreira, I. N. Abdon, C. M. Brito (2009) **Sintaxe**. Belém: EDUFPA.
- R. T. Gonçalves, R. M. Basso (2010) **História da língua**. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC.
- R. Ilari (2004) **Linguística Românica**. São Paulo: Presença.
- R. Lima (2011) **Gramática normativa da língua portuguesa**. 49.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- L. T. Maraschin (s/d) **Latim Vulgar**. Universidade Federal De Santa Maria - Centro De Artes E Letras.

- G. C. de Melo (1981) **Iniciação à filologia e à linguística portuguesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.
- C. D. de Salces (2016) **História da Língua Portuguesa**. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A.
- E. B. Williams (1991) **Do Latim ao Português (Fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.



ESTUDO LINGUÍSTICO ACERCA DA CLASSIFICAÇÃO DE ALGUNS MORFEMAS VERBAIS LATINOS

Victor de Lima Serudo [UFAM]
(orientadora) Soraya Paiva Chain [UFAM]

Resumo: *O presente artigo visa discutir, com base em estudos linguísticos, aspectos morfológicos dos verbos latinos nos tempos do infectum, analisando detalhadamente seus constituintes, a fim de apresentar uma outra classificação para alguns constituintes verbais que são classificados, pelas Gramáticas Latinas, de forma que não condiz com os estudos linguísticos modernos. Quanto à metodologia, a pesquisa será desenvolvida com base na Teoria Estruturalista, que coloca o morfema no centro da análise.*

Palavras-chave: Língua latina; Morfologia; Linguística; Estruturalismo.

INTRODUÇÃO

Os verbos latinos são apresentados nas Gramáticas Latinas (GLs) em quatro conjugações, sendo uma delas uma conjugação mista, de acordo com o tema que apresentam. Ou seja, os verbos da primeira conjugação têm tema em *a*, os da segunda conjugação têm tema em *e*, os da terceira são atemáticos, isto é, têm tema em consoante, e os da terceira mista e os da quarta conjugações têm tema em *i*.

Nesse sentido, este artigo está estruturado da seguinte forma: primeiramente, analisamos as Gramáticas Latinas com enfoque nos verbos dos tempos do *infectum* da diátese ativa e a forma como a qual são apresentados nas GLs. Em seguida, apresentamos o embasamento teórico, sob viés do estruturalismo, acerca de alguns

constituintes/morfemas verbais. Por conseguinte, são apresentadas as considerações finais e as referências.

Ressaltamos, ainda, que esta pesquisa está em estado inicial, por isso, não serão apresentadas análises das estruturas morfológicas, nem considerações finais. Logo, pretendemos, com este estudo, apresentar uma discussão linguística acerca da classificação de alguns morfemas verbais latinos, à luz do estruturalismo, que estuda a estrutura e a formação dos vocábulos, colocando os morfemas no centro da análise, para demonstrar todos os morfemas constituintes de cada pessoa/modo-tempo/conjugação dos verbos latinos nos tempos do *infectum*.

APRESENTAÇÃO DOS VERBOS NOS TEMPOS DO INFECTUM COM BASE EM GRAMÁTICAS LATINAS

Os verbos são apresentados em algumas GLs, como a Gramática Básica do Latim, de Oswaldo Furlan e Raulino Bussarello (1997), o Compêndio de Gramática Latina, de Maria Almendra e José Figueiredo (2003), assim como a Gramática Latina, de Antônio Freire (1987), de acordo com o paradigma verbal do qual fazem parte.

Tais verbos são divididos em quatro conjugações, sendo uma delas uma conjugação mista, a saber: os verbos da primeira conjugação, como o verbo *abnego, as, āre*; os verbos da segunda conjugação, como *fulgeo, es, ēre*; os verbos da terceira conjugação, como *laccio, is, ěre*; os da terceira conjugação mista, como *prosilio, is, ěre*, assim como os verbos da quarta conjugação, como *definio, is, ĩre*.

Além disso, os verbos latinos possuem elementos morfológicos que são capazes de expressar número, pessoa, tempo, modo etc. Sendo assim, há desinências que apresentam uma especificidade de tempo (presente, pretérito e futuro) e de modo (indicativo e subjuntivo), sendo estas classificadas como desinências de modo-tempo.

Nesse sentido, utilizamos os verbos *abnegāre, fulgĕre, laccĕsĕre, prosilĕre* e *definĕre*, sendo um verbo de cada conjugação, conjugados nos tempos do *infectum*, para exemplificar como as GLs apresentam os constituintes de cada forma verbal.

ESTUDO SOBRE ASPECTOS DA MORFOLOGIA DO VERBO SOB A VISÃO ESTRUTURALISTA

Segundo estabelece Ataliba T. de Castilho (2014, p. 673), o Estruturalismo seria um domínio da linguística cuja análise pode ser feita em vários níveis, como, por exemplo, o nível fonológico, morfológico e o sintático. Tal concepção entende a língua como um fenômeno complexo, organizado por partes, para constituir um todo estruturável. Nesse sentido, o Estruturalismo é: “ramo da linguística interessado na apreensão das estruturas linguísticas a partir do comportamento linguístico observado” (CASTILHO, 2014, p. 673).

Os estudos estruturalistas possuem seu ponto de partida nos postulados do suíço Ferdinand de Saussure que tinha como pressuposto a análise de línguas dentro de um sistema no qual seus elementos são definidos por relações e diferenças entre os constituintes. Conforme apresenta Saussure (2008, p. 142) “as relações e as diferenças entre termos linguísticos se desenvolvem em duas esferas distintas, cada uma das quais é geradora de certa ordem de valores; a oposição entre essas duas ordens faz compreender melhor a natureza de cada uma”.

Sendo assim, o Estruturalismo estabelece uma relação de equivalência na qual seus elementos são analisados de forma isolada mediante a sua estrutura e sua relação entre os termos dispostos. Baseamo-nos nessa concepção para analisarmos as estruturas verbais que demonstraremos no decorrer desta pesquisa.

Estabelecida a noção inicial do que configura o Estruturalismo, passamos à ideia de morfema, ou seja, aquilo que entendemos como a menor unidade significativa e indivisível dentro de uma palavra. Isto é, um morfema é uma “unidade mínima da morfologia” (CASTILHO, 2014, p. 684), que possui um significado específico dentro de qualquer vocábulo.

Como vamos analisar formas verbais, vale aqui falarmos um pouco dos constituintes que poderão aparecer nas formas que iremos trabalhar, como radical, vogal temática, vogal de ligação, desinência modo-temporal e desinência número-pessoal, além da noção de morfema zero.

A estrutura instituída de significado cujos elementos são irreduzíveis denomina-se radical. Conforme apresenta Kehdi (2007, p. 26) “o radical corresponde ao elemento irreduzível e comum às palavras de

uma mesma família”. Dessa forma, compreendemos que o radical é uma parte comum e necessária dentro do verbo. Como observamos nos verbos latinos, cujos radicais apresentados não irão sofrer alterações dentro do paradigma verbal: *abneg-*, *fulg-*, *laccs-*, *prosil-* e *defin-*.

Dentre os constituintes do verbo, encontramos a vogal temática, que é o elemento que pode aparecer imediatamente após o radical dos verbos para a construção de uma base, cujo nome denomina-se tema. A vogal temática estabelece a inserção de determinados morfemas ao radical, como, por exemplo, as desinências modo-temporais. Tais vogais temáticas inserem determinadas conjugações verbais dentro de um paradigma específico.

No latim, as vogais temáticas são: -a-, para verbos de 1ª conjugação; -e-, para os verbos pertencentes a 2ª conjugação; -i-, para os verbos de 3ª (mista) e 4ª conjugações. Os verbos de 3ª conjugação são aтемáticos.

Consoante analisamos as estruturas morfológicas, encontramos os morfemas denominados de desinências modo-temporais e desinências número-pessoais. As desinências são morfemas cujas utilizações são indispensáveis para o padrão da língua, já que carregam noções de modo, tempo, número e pessoa, e tais aspectos são de grande importância dentro da estrutura do verbo. No latim, as desinências modo-temporais dos tempos do *inflectum* são, conforme Furlan e Bussarello (1997, p. 57-78), *ba*, *b*, *a*, *e*, e *re -*; e as número-pessoais são *o*, *m*, *s*, *t*, *mus*, *tis* e *nt*, além de *-te*, para a segunda pessoa do plural em verbos no modo imperativo no tempo presente.

Além disso, encontramos o morfema zero para a desinência modo-temporal no tempo Presente do modo Indicativo; e morfema zero para desinência número-pessoal, na segunda pessoa do singular (P2) do presente do imperativo.

Sendo assim, falaremos um pouco sobre um constituinte verbal, que não é morfema, mas que pode se fazer presente na estrutura verbal: a vogal de ligação, que tem o seu uso diretamente ligado à eufonia. Segundo Kehdi (2007, p. 37), esses constituintes, “fonemas de ligação [...] são os que ocorrem no interior do vocábulo, normalmente entre o radical e o sufixo [...]. Sua utilização está, geralmente, ligada à eufonia”. A vogal de ligação irá aparecer dentro do

paradigma verbal latino nos tempos do *infectum*, em algumas conjugações, a depender do tempo, modo e pessoa.

Em algumas formas verbais, quando há uma ausência significativa, representamos esta ausência de um morfe, que apresenta significado, como morfema zero, representado pelo símbolo (\emptyset). Isso pode ser observado no tempo presente do modo indicativo, em que não são apresentadas desinências modo-temporais. Essa ausência se configura como significativa, sendo representada, em análises morfológicas, por um morfema zero. Além disso, também é atribuída, em análises morfológicas, morfema zero para a desinência número-pessoal da segunda pessoa do singular dos verbos de todas as conjugações no tempo presente do modo imperativo.

Todavia, conforme apresenta Kehdi (2007, p. 24, *grifos do autor*),

Só podemos postular um morfema \emptyset se três condições forem satisfeitas: 1) é preciso que o morfema \emptyset corresponda a um espaço vazio; 2) esse espaço vazio deve opor-se a um ou mais seguimentos (no par utilizado, o \emptyset de *falava* contrapõe-se ao *-mos* de *falávamos*); 3) a noção expressa pelo morfema \emptyset deve ser inerente à classe gramatical do vocábulo examinado. Em nosso exemplo, as noções de número e pessoa existem obrigatoriamente em qualquer forma verbal portuguesa.

Sendo assim, o espaço vazio apresentado anteriormente caracteriza-se como uma ausência significativa, pois se opõe a outro seguimento dentro do paradigma verbal analisado. Satisfazendo, assim, as condições apresentadas por Kehdi (2007, p. 24) para a presença do morfema zero na análise morfológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- M. A. Almendra, J. N. de Figueiredo (2003) **Compêndio de gramática latina**. Portugal: Porto Editora.
- A. T. de Castilho (2014) **Nova gramática do português brasileiro**. São Paulo: Contexto.
- S. P. Chain (2018), «Uma proposta de classificação dos constituintes morfológicos que compõem os substantivos latinos», **Revista DLCV – Língua, Linguística & Literatura** 2 207-230.

- A. Freire (1987) **Gramática latina**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa.
- O. A. Furlan, R. Bussarello (1997) **Gramática básica do latim**. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- V. Kehdi (2007) **Morfemas do Português**. São Paulo: Ática.
- J. L. Monteiro (2002) **Morfologia Portuguesa**. Campinas: Pontes.
- M. C. Rosa (2019) **Introdução à morfologia**. São Paulo: Contexto.
- F. de Saussure (2008) **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix.



O ENSINO DE LATIM EM PARINTINS: NOVAS PERSPECTIVAS

Weberson Fernandes Grizoste [CESP-UEA]

Ana Paula de Sousa Abecassis [CESP-UEA]

Resumo: *Considerando a importância do estudo de línguas clássicas para a formação de professores de Língua Portuguesa e o panorama histórico e atual do Latim no Brasil, este artigo discute as novas perspectivas para o ensino desta língua na cidade de Parintins, com destaque à criação de um novo manual e à nova metodologia que serão utilizados em aula, buscando um maior envolvimento do estudante de Letras no processo de aprendizagem do Latim através do uso de textos e elementos lexicais contextualizados às peculiaridades sociais e culturais da região parintinense.*

Palavras-chave: ensino, método, latim, professor, português.

O latim está na gênese de todas as línguas românicas. Williams (1961, pg. 15) destacou que, enquanto o latim clássico tornou-se cada vez mais uniforme sob influência da cultura e do aprendizado, o latim vulgar se tornou cada vez mais diversificado na medida em que se disseminou pela vasta expansão do Império Romano. Assim, à medida que o latim clássico avançou a tornar-se uma língua morta, o latim vulgar desenvolveu-se nas chamadas línguas românicas ou neolatinas. Logo o estudo do Latim vulgar é essencial no processo de compreensão plena das estruturas das línguas modernas, e, portanto, uma disciplina imperativa na formação de professores de Língua Portuguesa. Apesar disso, durante um longo tempo viveu-se, nas palavras de Melo (2013, pg. 32), um “declínio da disciplina de Língua

Latina e sua atividade docente nos Cursos de Letras na Educação Brasileira”. Em Parintins não foi diferente. A última grade do curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins, da Universidade do Estado do Amazonas, possuía apenas uma disciplina de Latim e outra de Literatura Latina.

A ministração da disciplina de Latim na Instrução Pública e Superior já teve caráter obrigatório. Porém, após a Revolução Industrial, surgiu a necessidade de adaptar o currículo escolar a um utilitarismo imediato, um requisito da modernidade e da produção em larga escala:

concentraram-se os esforços na preparação do indivíduo e da sociedade para o uso dos recursos tecnológicos e na universalização do ensino. Há na LDB/1961 a preocupação de oferecer ensino a todos, estabelecer um currículo mínimo e obter resultados práticos e imediatos. Nesse quadro o ensino de Latim no ensino de línguas clássicas no secundário não faz sentido (HECK, 2013, pg. 28).

Estas medidas justificaram-se numa suposta falta de utilitarismo imediato e prático, a que esta sociedade tecnocrática submete todo o ensino (GOUVEIA, 1973, p. 89; cf. GRIZOSTE, 2021, p. 148). Assim, a suposta inutilidade do latim acabou reforçada pelas ideias desenvolvidas em virtude dos padrões sociais do capitalismo, de produção célere e de larga escala e pela globalização, que priorizam o ensino de línguas modernas, sobretudo aquelas que possuem mais falantes, para atender aos requisitos do mercado de trabalho em detrimento do ensino de línguas clássicas.

Com a promulgação da LDB de 1961, estabeleceu-se definitivamente a ausência dos estudos obrigatórios de Latim na educação básica brasileira. Para Leite e Castro (2014, p. 235) foi um golpe definitivo, que levou os estudos clássicos não só a perderem a supremacia que exerciam na Instrução Pública, mas também a desaparecerem das práticas escolares. Embora a disciplina do Latim no Brasil tenha percorrido este período desfavorável, atualmente, percebe-se um novo crescimento do interesse pela língua romana, renascimento:

O mundo mudou muito nas últimas décadas e, mais ainda, o Brasil. A destruição dos conceitos normativos –

segundo os quais todos devemos ser iguais e obedecer às normas – levou consigo os usos reacionários do mundo antigo. O ressurgimento do interesse generalizado pela Antiguidade Clássica deu-se, em primeiro lugar, para compreender a nossa própria civilização, tão ancorada no mundo antigo (PRATA e FORTES, 2015, pg. 12).

Cada vez mais, os estudos sociais, culturais e políticos buscaram situar as suas raízes nos estudos clássicos. Difunde-se a ideia que esteve latente em que para compreender o presente, primeiro é preciso compreender o passado e buscar aí as suas heranças. Isto provocou maior procura pelos estudos clássicos e o reconhecimento de que o latim não merece ser estudado apenas para conhecermos os fatos passados ou para traduzirmos os romanos, mas para compreendermos através de estudos filológicos o legado linguístico deixado nas línguas românicas pela língua do Lácio. Assim, como observa o professor Carlos de Jesus (2022, pg. 15): “quando era de se esperar que o latim se esvaísse de vez do mundo acadêmico, ele ganha mais força e cada vez mais as diversas áreas do conhecimento voltam sua atenção para o universo antigo”.

Apesar disto, o crescimento da busca pelo Latim não significa o fim da resistência ao estudo da disciplina por parte de alguns alunos da graduação em Letras, iniciantes nos estudos clássicos – e inclusive de professores de língua portuguesa. Um dos fatores que contribuem para a aversão aos estudos latinos está a utilização de métodos e processos obsoletos, incapazes de captar o interesse dos alunos; o predomínio de gramaticalismo; o apelo abusivo à memorização e o estudo da língua desvinculado da civilização romana (FARIA, 1973, p. 65-66; cf. GRIZOSTE, 2021, p. 146). Desde a introdução dos estudos de Latim no Brasil, no século XVI, pela pedagogia jesuítica até os dias atuais, a metodologia predominante é fundamentada na gramaticalidade, com a memorização sendo utilizada como base para fixar uma profusão de regras gramaticais, promovendo, assim, um distanciamento da compreensão das relações naturais entre o Latim e o Português:

o latim não deve ser visto apenas como um pretexto para se aprender análise sintática nem deve ser ensinado por meio de memorização. Provavelmente assim se torna um estudo sem sentido para o aluno e de difícil assimilação;

a consequência é a rejeição. E, lamentavelmente, esse ensino desde sua inserção no Brasil tem sido aplicado desse modo (RIBEIRO, 2015, pg. 12).

Este recurso da memorização contaminou, inclusive, o estudo da língua portuguesa na educação básica – método que também está a ser combatido atualmente. Assim, há uma influência negativa no nível de conhecimento linguístico do aluno que chega ao Ensino Superior, e, conseqüentemente, em sua competência para aprender a estrutura de uma língua clássica. Como afirmam Coelho, Furlan e Nunes (2012, pg. 33): “a gramática tradicional portuguesa foi estabelecida a partir da gramática latina, e o conhecimento daquela é imprescindível para o conhecimento desta”. Comumente, o desconhecimento da gramática tradicional do português está na raiz das dificuldades para o aprendizado de latim. Embora isto não impeça que o aluno aprenda o latim, impede que estabeleça quais as relações vivas que o latim mantém com a língua portuguesa.

Assim, em virtude da deficiência no domínio de gramática de Língua Portuguesa, o professor, que já não dispõe de um tempo insuficiente para a ministração eficaz da gramática latina, sente-se obrigado a reservar algum tempo para ir a um conteúdo que devia ter sido aprendido anteriormente:

E assim, quando o aluno toma contato com o latim nos cursos de Letras que ainda o mantêm, geralmente parte-se do zero – pelo fato, quase sempre, da carência de base da gramática normativa da língua portuguesa por parte do alunado, mesmo sendo de nível superior. [...] se o aluno tem dificuldades no ensino da língua materna, a rejeição ao latim dispensa explicações (RIBEIRO, 2015, pg.11).

Estas coisas, aliadas a uma metodologia arcaica pautada no ensino de declinações e memorização, tornam ainda mais difícil o aprendizado e contribuem para a resistência ao estudo do latim. Essa metodologia aposta no abuso dos recursos das declinações, o que torna a aula monótona e pouco produtiva. Somente colocado diante das unidades semânticas do latim é que o aluno será capaz de perceber as estruturas sintáticas, bem como as semelhanças e diferenças com o português (GRIZOSTE, 2021, p. 150); e que o Latim não é apenas um conjunto de regras gramaticais para se memorizar – que “o português e o latim são, de fato, duas variedades de uma mesma língua” (JESUS,

2022, pg. 17).

A razão para o professor do Latim recorrer mais à gramática do que a outros métodos de ensino atualmente mais aceitos pela comunidade de linguística é porque o seu ensino não pode ser feito como seria se fosse uma língua moderna, visto que esse estudo se limita aos registros escritos da literatura antiga ou produzidos, na atualidade, por quem aprendeu e dominou a língua, já que não existe falantes nativos. Não nos esqueçamos ainda que, uma das funções do ensino de latim, no curso de Letras, conforme explicitado por Leni Leite (2021, p. 199) e com a qual estamos inteiramente de acordo, é que o professor de língua portuguesa precisa conhecer os rudimentos da cultura e da literatura latina, talvez mais que da língua, uma vez que esta cultura e literatura escritas em latim atravessaram séculos e foram sementes nas culturas e literaturas europeias ocidentais. Assim, é imprescindível que o futuro professor de língua portuguesa seja capaz de sozinho encontrar essas conexões. Portanto, há que fugir da gramaticalidade e recorrer a métodos diferentes daqueles que se tem aplicado com abuso à memorização e excessiva declinação.

A simples memorização de dados gramaticais pode, em certa medida, proporcionar uma “decodificação” do texto latino, ou seja, algo que permita ao aluno realizar uma leitura em primeiro nível, em que se depreendam os conteúdos superficiais. Porém, isso em nada pode garantir a compreensão do texto numa dimensão mais aprofundada. Rever os métodos e os processos consagrados pela tradição, à luz dos ensinamentos lingüísticos, numa tentativa de aproximar o aprendizado do latim de um processo mais natural, é a condição necessária para derrubar o mito de supralíngua e entendê-la como língua materna, isto é, em sua dimensão humana” (LONGO, 2006, pg. 26).

Assim, preocupados com um método de ensino que atenda as tendências filológicas e a iniciação ao repertório literário e cultural latino; preocupados que o futuro professor de língua portuguesa seja capaz de perceber as contribuições que o aprendizado de latim fornece à sua formação; preocupados com inquietações que encontraríamos, mais tarde, em Leni Leite (2021, pp. 199-200), a saber: que o aluno de Letras precisa conhecer os rudimentos da cultura e literatura latina, que

o aluno precisa ter noções da língua latina, que o aluno possa adquirir condições de ler textos, que o aluno seja capaz de vislumbrar possibilidades conforme o avanço do conhecimento do idioma, e que seja capaz de lembrar do latim com alegria e não com horror; construímos o projeto *In Hoc Signo Vincas*, cujo objetivo central foi a busca de um ensino que utilizasse o método indutivo dado às circunstâncias históricas em que estamos envolvidos no Brasil, partindo paulatinamente do conhecimento local para o conhecimento do mundo antigo:

Ainda no plano pedagógico, precisamos de uma iniciação ao latim que leve em consideração a familiaridade dos alunos ao explorar as características culturais, regionais e históricas do Brasil como uma tentativa de induzir a motivação no aluno. [...] As heranças latinas no Brasil, tal como em toda América Latina, mais do que na Europa, são abstrações que podem passar despercebidas se não houver uma pedagogia intuitiva (GRIZOSTE, 2021, pg. 154).

O projeto culminou, mais tarde, em pesquisa de gratificação por produtividade acadêmica, agora em andamento, “o ensino de latim no contexto da formação de professores de língua portuguesa no CESP-UEA”. O propósito inicial do *In Hoc Signo Vincas* é a criação de um material didático que combata a cultura do apostilamento, pois em geral, os manuais de latim são densos e preparados para postulantes a seguir carreira nos estudos clássicos, sem levar em consideração as peculiaridades e concisão da disciplina nos cursos de licenciatura e bacharelado em Letras (cf. GRIZOSTE, 2021, pp. 152, 155), e os estudos «como em quase todo curso de Letras» têm sido feitos com base em fragmentos de compêndios e manuais de gramática que «não raro» desvalorizam financeiramente a propriedade intelectual.

Recentemente, a atualização do Plano Pedagógico do Curso de Letras do Centro de Estudos Superiores de Parintins devolveu o Latim II ao núcleo das disciplinas obrigatórias. Assim, somado ao Latim I e a Literatura Latina, os Estudos Clássicos correspondem a 180 das 2.175 horas da carga horária teórica obrigatória – possibilitando ainda ao aluno interessado, através das optativas exigidas como complemento à carga teórica total, ingressar-se às disciplinas que comumente já vinham sendo ofertadas, a saber, Linguística Românica,

Latim III, Latim IV, Latim V, Literatura Latina II e Literatura Grega, e ainda na esteira da filologia clássica, a disciplina de Etimologia. Além disso, temos desenvolvido dezenas de projetos de iniciação científica que tem por base a investigação do Latim, bem como os estudos clássicos; projetos de extensão que levam o ensino para além das fronteiras da Universidade – dentre os quais, destacamos, o projeto “Latim em LIBRAS” que consiste em lições gravadas e editadas para o canal Latinitates, na plataforma do YouTube (cf. LEAL, GRIZOSTE, 2022). O interesse dos académicos manifesta-se em estudos monográficos voluntários, desde estudos da cultura romana, tradução do latim, até os estudos de recepção clássica. A isto, soma-se ainda a participação, a realização de eventos e a publicação de centenas de trabalhos na área.

Enfim, as preocupações elencadas, os recentes avanços nos Estudos Clássicos em Parintins, inclusive recém a criação do primeiro grupo de pesquisa na área no interior do estado, conduzem-nos ao desafio da criação de um manual “que observe a concisão, as especificidades e os desafios de futuros professores de língua portuguesa” (GRIZOSTE, 2021, p.153).

O processo de criação do manual define-se nessas etapas: a seleção de autores e textos latinos para tradução, seleção de excertos de textos que estejam de acordo com a proposta do projeto, seleção de vocábulos que aproximem o ensino do Latim às características parintinenses, tais como *fluvius, nauta, piscator, piscari, insula e silva* (rio, marinheiro, pescador, pescar, ilha e selva), construção de exercícios de latim, criação de um vocabulário bilingue dos termos utilizados no manual e a disponibilização destes vocábulos, textos e exercícios na plataforma Latinitates para possibilitar a consulta virtual e gratuita, tornando o material mais acessível.

As primeiras lições deverão pautar elementos locais, através de frases artificiais com estrutura latina para tradução; e só adiante introduziremos os textos clássicos. A cada lição, pautaremos elementos de filologia clássica, de forma que o aluno perceba as dificuldades da língua portuguesa explicadas apenas com o estudo do latim. Fornecemos um exemplo para ilustração: para que o aluno entenda substantivos femininos e masculinos com desinência *-a* é necessário mostrarmos as suas relações com a primeira declinação. Aproveita-se aí para demonstrar fenômenos evoluções fonéticas de palavras da lição.

Na primeira declinação, por exemplo, *silva* tornou-se selva, em termos fonéticos «comum troca do *i* pelo *e*, em português, *advogado*>*adevogado*); que *turbida*>*turva* cuja passagem do *v* pelo *b* «*vassoura*>*bassoura*», ou a queda do átono paroxítono *-id-* de *túrbida* «como em *lâmpada*>*lampda*>*lampã*». Ao cabo, a realização de exercícios de tradução, iniciando com frases até evoluir para textos de autores latinos.

Nas palavras da professora Giovana Longo: “O que deve ser esperado como resultado de todo processo de aprendizagem é a construção de um *saber consciente*. E isso só é possível através de uma prática constantemente acompanhada por uma reflexão sobre questões de linguagem” (2006, pg. 26). Neste caso, essa reflexão será realizada através da presença do recurso diacrônico e do diálogo entre o Latim e as peculiaridades da cultura de Parintins que permeiam a fala da Língua Portuguesa nesta região, sempre com o foco no uso de frases e termos latinos que se aproximem da linguagem regional e do diálogo sobre as ligações da Língua Latina com as línguas derivadas dela, procurando cumprir o objetivo de apresentar o aluno à língua clássica através de sua própria cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- F. Coelho; M. Furlan; Z. G. Nunes (2012). **Língua Latina I**. Florianópolis: LLV, CCE, UFSC.
- M. R. D. Heck (2013). **O ensino do Latim no Brasil: objetivos, método e tradição**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (monog. policop.).
- W. F. Grizoste (2021). «O ensino de Latim no contexto de formação de professores de Língua Portuguesa» **Revista Philologus** 79 pp: 147-159.
- C. R. R. Jesus (2022). **Introdução à Língua Latina**. Curitiba: Appris.
- L. Leal; W. F. Grizoste (2022). «Latim em LIBRAS» **Caderno de Resumos da XIII Semana de Letras** pp. 93-95.
- L. R. Leite (2021); «Latim, por que e como? As bases para a criação de um método» **Revista Intertexto** 14. pp. 191-208.
- L. R. Leite; M. B. Castro (2014). «O ensino de língua latina na Universidade brasileira e sua contribuição para a formação do graduando em Letras». **Organon** 56. Pp. 223-244.

- G. Longo (2006). **Ensino de Latim: problemas linguísticos**. Araraquara. UNESP. (dissert. Policop.).
- P. A. G. Melo (2013). «Linguagem e ensino: a Língua Latina curricular e atividade docente no curso de Letras» **Revista EnsiQlopédia** 1. pp: 32-47.
- P. Prata; F. Fortes. Orgs. (2015). **O Latim hoje: reflexões sobre cultura clássica e ensino**. Campinas. Mercado de Letras.
- D. H. P. Ribeiro (2015). «Agoniza no Brasil o ensino do Latim» **Revista Transformar** 7. pp: 8-19.



ENEIDA – UMA ANÁLISE DA FIGURA FEMININA NA ROMA ANTIGA E SUA INFLUÊNCIA NA SOCIEDADE MODERNA

Anália Luísa Freire Holanda [ENS-UEA]

(orientador) Francisco de Assis Costa de Lima [ENS-UEA]

Resumo: *Através de Eneida (19. a.C.), épica sobre o surgimento de Roma, pode-se observar de que maneira as mulheres eram retratadas na Antiguidade e em como tais representações e comportamentos ainda são presentes. Ao proceder o estudo das personagens através de uma pesquisa qualitativa e bibliográfica procura-se evidenciar violências de gênero como silenciamento, culpabilização e invisibilidade da mulher. Traçando o paralelo da representação feminina na Antiguidade Clássica com a Modernidade compreende-se o papel da literatura ao tratar da figura da mulher e seus impactos sociais. Para tratar dessa temática contribuem autores como Adriano (2021), Beard (2017) e Manso (2012).*

Palavras-chave: Representação Feminina; Violência de Gênero; Literatura Clássica; Eneida.

INTRODUÇÃO

Roma permanece no pensamento moderno seja na civilização, política ou cultura. E esse pensamento envolve inclusive a maneira como as mulheres são vistas. Os estereótipos e silenciamentos femininos não surgiram recentemente, eles vêm sendo cultivados

desde os primórdios da civilização e sobre isso a cultura ocidental tem milhares de anos de prática.

Um ótimo exemplo para estudar como a mulher era representada na Roma Antiga é a epopeia sobre seu surgimento, Eneida. A obra apresenta Eneias, um guerreiro troiano que viaja pelo Mediterrâneo até chegar ao Lácio para cumprir seu destino que era fundar Roma. Diversas personagens femininas são apresentadas com estereótipos de fúteis, maléficas, fracas ou inseguras. Se olhar atentamente para as representações femininas na Modernidade, não mudou muita coisa. Antes de falar sobre essas personagens e o que cada uma representa, deve-se entender o papel que a mulher possuía na Antiguidade.

A MULHER NA ROMA ANTIGA

Obviamente a sociedade romana era marcada pela supremacia masculina fazendo com que o papel adequado da mulher fosse se dedicar ao marido, produzir a geração seguinte, ser um objeto, uma administradora do lar e contribuindo com as despesas domésticas através da tecelagem. Essas tarefas como fiar ou tecer não eram de exclusividade das mulheres do povo pois até mesmo as rainhas o faziam. Já as mulheres que possuíam um estilo de vida mais livre sem restrições impostas pelo marido ou pela lei eram vistas inclusas em um núcleo marginal de atrizes e meretrizes. As mulheres eram segregadas, no império de Augusto, por exemplo, tinham que sentar-se nas fileiras do fundo de teatros e arenas. Os banheiros femininos públicos eram menores do que os masculinos e claramente quanto a entretenimento as atividades masculinas dominavam o lar romano. As mulheres tinham que ser do lar, não detinham poder, porém não eram de todo dependentes.

A mulher romana comparada a mulher grega possuía maior independência. De fato, a mulher romana não era publicamente invisível e a vida doméstica não era dividida em espaços em função do gênero. Quanto as práticas à mesa, a mulher romana poderia fazer as refeições junto com os homens enquanto para os gregos uma mulher de respeito não comia em presença masculina. Em relação a posses apesar de possuírem bem menos liberdade quando se tratava do próprio casamento, a mulher romana não assumia o nome do marido nem ficava sob sua autoridade legal. Ela poderia assumir propriedades

após a morte do pai, herdar, comprar ou vender. Claro que se tudo isso se tivesse um tutor para aprovar a decisão.

O parto certamente era o campo de batalha das mulheres. Procriar era a mais perigosa das obrigações pois era a maior causadora da morte das romanas. A maioria confiava no auxílio das parteiras e quando havia intervenção obstétrica só acrescentava mais riscos como o corte cesariano, por exemplo, que consistia em retirar um feto viva de uma mãe morta ou prestes a morrer. Até mesmo as mulheres libertinas devem ter sido dominadas pelo dever da gestação. Além do sofrimento e do risco, os romanos culpabilizavam inteiramente a mulher quando o casal não conseguia ter filhos, principal causa do divórcio.

Décadas de gravidez eram enfrentadas pelas mulheres sem possuir um meio contraceptivo com exceção da abstinência. E quando conseguiam engravidar? Obviamente um menino era mais desejado que uma menina e um dos motivos certamente era dote, peso orçamentário para famílias mais carentes. Com frequência o casal se livrava da criança se esta fosse uma menina. Devido à alta taxa de mortalidade uma mulher deveria ter em média cinco ou seis filhos para garantir a população existente e os pais só investiam emocionalmente e afetivamente na criança quando passava a fase recém-nascida.

É importante falar sobre a função da mulher antigamente pois não se deve analisar as personagens de Eneida com uma ótica moderna e sim na perspectiva de Virgílio, que apenas escreveu o que vivenciava.

A FIGURA FEMININA EM *ENEIDA*

Na falta de etnografias das civilizações clássicas, as obras literárias principalmente as epopeias assumem múltiplas funções que possibilitam a extração de informações a respeito das idealizações femininas na Antiguidade. Nesse contexto a epopeia de Virgílio encaixa-se perfeitamente dentro do tema proposto pois seu enredo trata justamente da formação do povo romano estabelecendo padrões na era augusta sobre a romana ideal.

Virgílio ao propor a identidade romana em sua obra reconhece com aversão que as mulheres biologicamente são necessárias para continuar a existência do povo e alerta para o que pode acontecer quando elas ultrapassam os limites propostos para as suas funções. Dessa forma é certo mencionar que Eneida foi escrita para atingir

quatro propósitos sendo a descrição de uma identidade nacional romana, identificação das qualidades próprias dos cidadãos romanos, avisar sobre limites ultrapassados e fortalecer os papéis de gênero.

Vale ressaltar que Eneida foi escrita a pedido do Imperador Augusto e no contexto histórico político-social de Roma a República havia caído. Então na intenção de reforçar o Império o desejo de retornar os valores morais e tradicionais era uma prioridade para fazer com que a população refletisse sobre seus deveres, problemas e possibilidades de uma nova identidade nacional. Para isso, Virgílio molda a identidade romana através de Enéias que apresenta virtudes e provações e na caracterização das personagens femininas e suas relações com Eneias. Afinal se os romanos desejavam prosperidade para sua nação deveriam aprender com Eneias e as mulheres que interagiam com ele, tanto os exemplos positivos quanto os negativos postos de forma didática. Para examinar o papel feminino na obra virgiliana personagens como Amata, Camila, Cassandra, Creúsa, Dido, Juno, Lavínia e Pentesileia serão brevemente contextualizadas sintetizando os papéis que desempenhavam.

Personagem	Característica	Papel que desempenha
Amata	Mãe de Lavínia	Ultrapassa os limites impostos ao seu gênero quando contesta as decisões do marido ainda que possua vícios confirmando sua feminilidade. Mulher emotiva e descomedida.
Camila	Comandante dos volscos	Líder e guerreira, sua morte é causada pela própria avareza que naquela época era um vício tipicamente feminino.
Cassandra	Filha de Príamo; Profetisa	A mulher que não tem credibilidade no que diz. Está presente como uma agente de “amor desvairado” que concorda com a imagem irracional e descontrolada atribuída a mulher no mundo antigo.
Creúsa	Esposa de Eneias; Filha de Príamo	Mulher emotiva. A romana ideal. Tragédia da esposa exemplar, a perda faz parte da construção do herói.
Dido	Rainha de Cártago	Personagem complexa. Apesar de poderosa e fundar Cártago sozinha,

		se rende ao estereótipo da irracionalidade e passionalidade que acabam a levando ao suicídio.
Juno	Deusa	Mulher raivosa e impaciente, histérica.
Lavínia	Princesa do Lácio	Nova esposa de Eneias, se enquadra no estereótipo idealizado da feminilidade sendo bela e indiferente aos assuntos dos homens.
Pentesileia	Guerreira Amazona, inimiga dos troianos	Líder, guerreira e virgem. Foge do padrão de feminilidade e se aproxima de traços masculinos. Detinha um poder que era de domínio masculino. Mata acidentalmente sua irmã e se mata após envolver-se com Aquiles.

A INFLUÊNCIA NA MODERNIDADE

Já se sabe que os discursos de violência feminina não surgiram recentemente. Atualmente as mulheres quando não são silenciadas pagam um preço alto para serem ouvidas e há uma longa história por trás desse comportamento. O aviso de Cassandra aos troianos sobre a armadilha grega é um dos vários exemplos de silenciamento que ocorreram. A falta de credibilidade na personagem, que ainda assim é uma sacerdotisa, é apenas o primeiro caso numa longa lista de tentativas bem-sucedidas de excluir as mulheres do discurso público que se estendem por toda a Antiguidade. Uma exceção no mundo clássico para abominar o discurso público feminino é quando as mulheres têm “permissão” para falar desde que sejam vítimas ou mártires, como é o caso de Dido que ao descobrir que foi abandonada por Eneias pragueja contra os troianos e tira a própria vida.

Outra exceção no mundo clássico é quando as mulheres podem se manifestar desde que seja para defender seu lar, seus filhos ou seu marido. Ainda assim podem defender publicamente os próprios interesses, mas não podem falar pelos homens como um todo. É o caso de Amata que oferece a mão de Lavínia a Eneias, porém é contrariada pelo marido Latino. Dominada pela fúria e com o ânimo inflamado ela questiona o marido, mas obviamente não obtém nenhum resultado desejado. Então vagueia pela cidade reunindo outras mães para realizar um culto dedicado a Baco. Seu destino, quem diria, é o

suicídio ao perceber que a guerra está perdida. O lembrete claro de que quem ultrapassa os limites do seu gênero possui um fatídico fim.

Esse comportamento de silenciamento feminino que persiste atualmente e que pode ser representado com as personagens acima vem de uma exclusão muito ativa das mulheres no discurso público. A prática da oratória eram habilidades que definiam a masculinidade como gênero, portanto tornar-se homem era reivindicar o direito de falar. Já uma mulher que discursasse em público não era de fato uma mulher. Até mesmo a voz era uma característica que segregava esse comportamento, uma voz grave mostrava uma coragem masculina enquanto uma voz fina revelava uma covardia feminina.

Em Eneida o poder feminino é representado quase que de forma irônica. As personagens poderosas não estão ali para serem um modelo de comportamento. Quando retratadas como detentoras de poder são ilegítimas de maneira que levam ao caos, a ruptura do Estado, morte ou destruição. Novamente Dido é aqui posta como uma rainha poderosa. Antes mesmo de ser rainha ela assume uma posição de poder ao liderar sua expedição até Cártago e fundar seu reino. Uma rainha sem rei certamente era incomum para a Antiguidade, porém isso é compensado com o fato de Dido continuar fiel ao seu marido mesmo sendo viúva, representando a esposa romana ideal. O destino de Dido de ter se rendido as emoções e sucumbido ao suicídio acaba se tornando um lembrete ao povo romano de que não se deve abandonar o país por uma mulher, mesmo que poderosa, ainda mais se tratando de uma mulher estrangeira. O poder anda de mãos dadas com o trágico para as mulheres.

Há um outro tipo de poder que é apresentado em Eneida, o associado a guerra que era normalmente de domínio masculino. Pentesileia, guerreira amazona e inimiga dos troianos. Por um lado, era líder fugia do padrão feminino ao apresentar traços masculinos. Por outro era virgem, consequência de ser uma amazona. Esse tipo de poder que a personagem possui de liderar e de possuir traços masculinos é muito visto atualmente em mulheres que para chegar a um lugar de poder não se limitam somente a imitações das atitudes dos homens, mas também ao abdicar de vestimentas que as deixem delicadas e passam a usar roupas mais masculinas. Mulheres podem ter poder e podem ser respeitadas como tal desde que se pareçam com um homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao selecionar personagens femininas em Eneida que possuam estereótipos manifestados na atualidade pode-se perceber que as mulheres podem ter um fim fatídico por extrapolar seu papel e invadir os domínios masculinos principalmente devido a vícios atribuídos tipicamente as mulheres. As mulheres em Eneida são viciosas ou problemáticas e ameaçam os papéis tradicionais de gênero na sociedade romana sendo assim os destinos trágicos dessas mulheres servem muito mais como um alerta ou punição exemplar. De todo modo, para relacionar a maneira como as mulheres são vistas na Modernidade é importante prestar atenção no modo como são vistas na Antiguidade de modo a compreender melhor as fontes da misoginia ocidental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- M. H. F. Adriano (2021). «Limites da feminilidade na *Eneida* de Virgílio» **Revista Angelus Novus** 17. p. 1-29.
- M. Beard (2017) **SPQR: Uma História da Roma Antiga**. São Paulo: Planeta do Brasil.
- M. Beard (2018) **Mulheres e Poder: Um Manifesto**. São Paulo: Planeta do Brasil.
- j. H. Manso (2012) «As mulheres da Eneida: desafios inglórios à hegemonia do homem» **Narrativas do Poder Feminino** 1 395-406.
- C. A. Nunes (2014) **Virgílio, Eneida**, São Paulo: Editora 34.



AS SEMELHANÇAS DA ENEIDA DE VIRGÍLIO COM OS TEXTOS BÍBLICOS

Bruno Pereira Barros
(orientador) Weberson Grizoste [CESP-UEA]

Resumo: *Este trabalho tem como objetivo mostrar as semelhanças entre o clássico de Virgílio com narrativas bíblicas. Sua importância na área é expor para o leitor algumas das relações existentes. Conseguimos esta leitura através de textos teóricos e das explicações em aulas de literatura latina. Assim, chegamos à conclusão de que pode haver relação entre o texto clássico de*

Virgílio, com textos religiosos, principalmente com os livros de Genesis e Êxodo.

Palavras-chave: *Bíblia, Eneida, Semelhanças, Moisés, Eneias*

INTRODUÇÃO

Nosso objetivo será mostrar ao leitor, através de uma perspectiva comparativa, as semelhanças entre a *Eneida* de Virgílio e a *Bíblia*. Começaremos por comparar a profecia de Abraão e a profecia de Eneias, em seguida usaremos a história de Moisés, o seu nascimento e como veio a tornar-se o líder dos hebreus, e com ele faremos a comparação com as peripécias de Eneias.

É evidente nos estudos de intertextualidade, influência e recepção que os mitos de outros povos frequentemente estão em relação com os mitos e narrativas judaico-cristãos. Coincidência ou não, não se pode estimar, mas que isso mostra que estes povos de alguma forma tiveram, certamente, a mesma forma de inspiração literária ou poética. Fato é, são parecidas as relações que estes povos tiveram com o elemento divino, e que suas obras literárias nos vieram carregadas de mitologia e da relação dos heróis com os deuses.

A PROFECIA À ENEIAS E A PROMESSA À ABRAÃO

No segundo livro da *Eneida*, Eneias narra, a pedido da rainha Dido, todos os desastres que ele seus compatriotas sofreram desde a destruição de Tróia, e em alto-mar, até chegarem em Cartago. Durante esta narrativa fala-se de uma profecia dada pelos deuses. Esta profecia tinha sido relevada ao herói no momento em que procurava sua esposa Creúsa, quando ele tinha perdido ela de vista, enquanto carregava o seu velho pai nos ombros e o seu filho na fuga da cidade. Durante esta procura, Eneias encontra Creúsa, mas sob a forma de fantasma. Já era tarde para salvá-la, mas não para salvar-se. Creúsa revela ao herói que é chegada a hora dele partir para a Itália, onde daria origem a uma nova linhagem, uma grande nação, maior que Tróia.

No livro de *Gênesis*, mais precisamente no capítulo 12, encontra-se a história de Abraão. Nesta narrativa, logo no início, deparamo-nos com uma profecia. Nesta profecia, dissera Deus à Abraão “Ora, disse o Senhor a Abrão: Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai e vai para a terra que te mostrarei; de ti farei uma grande nação, e te abençoarei, e te engrandecerei o nome.” (*Gên.* 12:1-2) (cf. Camps, 1962,

22). Aqui, percebe-se que há semelhanças nessas duas narrativas pelos seguintes fatores: primeiro Eneias e Abraão tiveram que sair de suas terras, é claro que existe diferenças, Eneias saíra por causa da guerra, Abraão pela promessa; segundo, estes dois personagens têm um grande papel no nascedouro de duas civilizações, são delas os precursores; e terceiro, através de uma profecia, de uma promessa de um futuro a qual jamais verão, ambos são motivados.

MOISÉS E ENEIAS

Segundo o *Gênesis*, Moisés nasceu em um período de escravidão de seu povo e, curiosamente, em um momento em que Faraó, o rei do povo opressor, se sentia ameaçado por uma possível revolta dos hebreus. Ocorre que os mesmos já haviam aumentado consideravelmente de número ultrapassando os egípcios. Por isso Faraó tinha determinado que todos os varões nascidos dos hebreus fossem executados. No entanto, a hebreia que deu à luz a Moisés não quis entregá-lo à morte, senão que resolveu escondê-lo provisoriamente. Mais tarde, impossibilitada de continuar a empreita, meteu-o num cesto e o abandonou nas águas do rio Nilo. Quis a providência divina que o cesto fosse levado até a filha de Faraó. Estava, a princesa, se lavando nas margens do rio. Coincidentemente, desconhecendo os fatos, a princesa usou a própria mãe de Moisés para amamentá-lo. Moisés foi automaticamente aceito na corte de Faraó, tendo sido educado e crescido como um egípcio de alta classe. Os laços de Moisés com os egípcios romperam-se quando este matou um egípcio que estava a espancar um escravo hebreu. Por razão da morte fugiu para o deserto e ficou por lá alguns anos. Ao fim, Moisés recebera a ordem celestial de libertar e liderar o povo hebreu do Egito e conduzi-lo até a terra prometida (cf. Grizoste, 2013, 166).

No que diz respeito a Eneias, embora o troiano aceite a sua missão, não conhece seu caminho e não chega a entender o que se passa diante de seus olhos. De início, não só Eneias titubeia com sinais divinos, mas todos que estão com ele. Há um certo momento em que o pai de Eneias, Anquises, não quer sair de Troia, mas perecer com a cidade. Finalmente, Eneias é avisado pelos deuses e acaba convencido por um sinal no céu. A *Eneida* narra a trajetória de um herói que está predestinado a dar continuidade a uma geração de guerreiros, de um povo, conduzidos pelos deuses, que ora os encaminham para seu

destino, que no caso são Júpiter e Vênus, e ora tentam detê-los, no caso a deusa Juno. Tudo para fundar a cidade de Roma, que só existirá no futuro. Porém, sabe-se que a conquista desta cidade não seria simplesmente a chegada dos troianos às praias da Itália; seria às custas de guerras, lutas e derramamento de sangue.

Muitas são as semelhanças entre as duas narrativas. Eneias e Moisés são considerados os progenitores de um povo; ambos lideraram a fundação dessa nova pátria; ambos têm dificuldades de aceitar o destino para qual estão incumbidos. O cumprimento da tarefa de conquistar terras ou construir uma grande nação não seria fácil e nem simples, já que as terras eram habitadas por outros povos. Então, tanto os troianos quanto os hebreus tiveram que conquistar suas terras através de lutas e guerras sangrentas. Outro ponto que deve ser levado em consideração é que ambos, os heróis e suas estirpes, passaram anos vagando até, finalmente, chegarem à terra prometida. Cada qual em um ambiente adverso. Os troianos passaram três anos no mar e os hebreus quarenta anos no deserto e outros mais no Egito.

Tantos anos perambulando por terra e mar, muitas vezes, troianos e hebreus, duvidaram de seu destino; e muitas vezes, sentiram falta da antiga pátria. Há um momento da narrativa da *Eneida* em que mulheres chegaram mesmo a incendiar as embarcações enquanto seus esposos estavam distraídos nos jogos funerais – isto porque não queriam peregrinar mais uma vez. Estas incertezas ou murmúrios frequentemente estavam entre o povo hebreu, e muitas vezes chegaram a receber punições divinas.

O NASCIMENTO DE MOISÉS E AS SEMELHANÇAS COM RÔMULO E REMO

Por outro lado, as histórias dos primeiros dias de Moisés remetem-nos à lenda de Rômulo e Remo. Quando Moisés nascera, Faraó tinha dado a ordem de executar todas as crianças hebreias. A criança recebera proteção da mãe até ser colocada num cesto de junco selado com betume e abandonado à própria sorte no rio Nilo. No caso de Rômulo e Remo, eles nasceram de Reia Sílvia (descendente de Eneias), sacerdotisa virgem, consagrada a deusa Vesta, que foi engravidada pelo deus da guerra Marte. Amúlio prendera Reia em um calabouço e mandara jogar seus filhos no rio Tibre. Milagrosamente o cesto em que estava os bebês ficara atolado na margem do rio, junto à

ilha Tiberina, entre os montes Palatino e Capitolino. Ali, uma loba os encontrara e os amamentara. As semelhanças são evidentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É evidente que toda obra literária tem intertextualidade com outras obras. Nenhum autor está imune às influências, sejam elas de cunho literário, político ou religioso. No caso da *Eneida*, é sabido que o poema épico foi encomendado pelo imperador Otávio Augusto, para rivalizar com as obras homéricas e enaltecesse o Império Romano. É uma obra que também serve como propaganda política, uma vez que canta indiretamente a grandeza de César Augusto, à medida que Eneias é um ancestral seu. Muitas são as semelhanças que encontraremos entre a *Eneida* e a *Bíblia*, e o que aqui apresentamos é apenas um aperitivo. Sabemos que Virgílio se inspirou nas epopeias de Homero para compor a *Eneida*, mas cabe-nos perguntar se ele também não se inspirou em narrativas do Antigo Testamento dos Judeus? Já que as escrituras judaicas existiam no seu tempo. Estou convencido que isto seja provável, uma vez que os romanos se apropriavam da cultura dos povos dominados, a exemplo do que fizeram aos gregos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- J. F. Almeida (1999) **Bíblia Sagrada**. Barueri: SBB.
- W. A. Camps (1969). **An introduction to Virgil's Aeneid**. Oxford: Oxford University Press.
- W. F. Grizoste (2013). **Os Timbiras. os paradoxos antiépicos da Ilíada Brasileira**. Coimbra: FLUC (policop.).
- D. Jardim Júnior (1985). **Virgílio. Eneida**. São Paulo: Ediouro.
- V. Pereira (1992). “Sementes de Frustração na Eneida” in W. Medeiros, et al. **A Eneida em contraluz**. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos. Pg. 77-130.
- J. M. Rodríguez (2013). “Similitudes entre la eneida y el éxodo bíblico” **Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade** 1 pg. 1-20.
- J. M. Rodríguez (2006). “Moisés y Rómulo y Remo: Entre la Historia y el Mito” **Veleia** 23. pg. 25-39.



O AMOR ENTRE GUERREIROS NA ÉPICA CLÁSSICA

Ediane Glória Barbosa [SEMED]
(orientador) Weberson Grizoste [CESP-UEA]

Resumo: *Guerreiros como Aquiles, o herói de Homero da epopeia *Ilíada*, Niso e Euríalo, os soldados de Eneias na épica de Virgílio *Eneida*, apresentam laços amorosos evidenciados no sentimento de amizade que os une. Aquiles e Pátroclo eram primos, tinham uma profunda amizade, apesar de não ficar tão explícito na obra um possível laço amoroso. Porém, constatam-se evidências de uma aproximação afetiva entre ambos, ao qual poderíamos julgar por um ato homossexual.*

Palavras-chave: Literatura Clássica. Homossexualidade. Guerreiros. Aquiles. *Phília*.

INTRODUÇÃO

No Mundo antigo, tal como na Grécia Antiga, era comum um homem adulto ter relações sexuais com um jovem. Tal relação denominava-se pederastia. Segundo Dover (2007) o filósofo grego Sócrates, o qual era aderente ao amor homossexual, afirmava que o coito anal correspondia a melhor forma de inspiração. O filósofo falava que o sexo heterossexual servia apenas para procriar. Para a educação dos jovens atenienses, esperava-se que os adolescentes aceitassem a amizade e os laços de amor com homens mais velhos, para absorver suas virtudes e seus conhecimentos de filosofia. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo fazer um estudo sobre os heróis épicos que eram adultos e tinham um amigo mais novo. Exemplos da relação amorosa entre guerreiros encontramos na *Ilíada* com Aquiles e Pátroclo e na *Eneida* com Niso e Euríalo. Nas epopeias mencionadas a questão da amizade verdadeira é exaltada por seus correspondentes poetas, Homero e Virgílio, respectivamente. O trabalho enquadra-se em uma pesquisa básica, pois objetiva gerar conhecimentos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática. No que diz respeito aos objetivos, é uma pesquisa exploratória, já que envolve levantamento bibliográfico. Quanto aos procedimentos técnicos, corresponde a uma pesquisa bibliográfica, pois será elaborada a partir da recuperação de estudos realizados no meio acadêmico-científico.

AQUILES E PÁTROCLO

Homero apresenta aos seus leitores, além de muitas outras questões-núcleos da sua epopeia *Ilíada*, o laço afetivo entre o semideus Aquiles e o guerreiro Pátroclo. Diz-se, portanto, conforme se analisa aqui neste trabalho, um laço de amizade/amor entre guerreiros. Em Homero, conforme aponta Viegas (2013, p. 29), *philia* (amor, amizade) entre homens e mulheres é extremamente ligada ao *pathos* em sua carga semântica mais primitiva – um sentimento que estrangula e domina o homem de modo fortíssimo.

Na referente epopeia homérica, atenta-se para o fato de que no decorrer da narrativa seja cantada a “ira” de Aquiles, ou melhor, “duas iras” em circunstâncias e intensidades diferentes, assim como descreve Viegas (2012, p. 72):

O que poderíamos chamar de primeira ira – a fúria diante de Agamêmnon, por causa de Briseis, que o tira (a Aquiles) deliberadamente da guerra; e a segunda ira, muito mais profunda e dolorida, gerada pela perda de seu companheiro Pátroclo; ira que o faz retornar à guerra, derramar muito sangue e lágrimas, e matar Heitor, com cujas exéquias dá-se fim à narrativa.

Conforme a análise da autora, ao enfatizar a ideia de que a segunda ira causa uma dor mais intensa em Aquiles, concebe-se a questão de que há uma espécie de conotação amorosa nas entrelinhas do canto homérico. É possível observar que o semideus perde o controle ao constatar da morte de Pátroclo. Esse descontrole se concretiza na morte de vários inimigos e, principalmente de Heitor, responsável por tal desgraça para com o “seu igual”.

[...] se perdi o meu companheiro querido, Pátroclo, o melhor de todos os meus parceiros, o meu cabeça igual [...]

Nesse excerto fica explícito um sentimento especial que Aquiles nutre por Pátroclo. Não é à toa que aquele se revolta com a perda de um companheiro querido. “O grito de Aquiles chamando Heitor para a morte diante dos muros de Troia configura sua dor e manifesta claramente a Andrômaca que ficará viúva em breve” (VIEGAS, 2013, p. 33).

Uma passagem interessante de ser analisada é no canto XVI quando se mostra tanto a força do discurso em Pátroclo quanto a sua humildade apresentadas como virtudes:

O herói acusa Aquiles de frio e omissivo com o intuito de persuadi-lo a retornar às batalhas. Como não consegue, usa como último recurso o passar-se pelo companheiro: sabendo que não é um dos melhores guerreiros, pede a armadura de Aquiles a fim de que, tomando sua identidade, amedronte seus oponentes (VIEGAS, 2012, p. 73).

Pátroclo se mostra determinado a atuar na guerra, a ponto de se “sacrificar” passando-se pela figura de Aquiles. Essa atitude o leva a vulnerabilidade na batalha, pois mesmo sendo citado como um guerreiro valente, não gozava, pois, de certas habilidades desempenhadas por Aquiles. Pátroclo, como já se comentou, não tem um final feliz durante a batalha. A morte do guerreiro comove a todos, porém, a dor é muito maior em Aquiles.

No canto XVIII da *Ilíada*, Aquiles responde à Tétis o porquê de estão chorando, mesmo consagrado vitorioso no final da batalha.

Mas que satisfação tenho eu nisso, se morreu o companheiro amado (φίλος), Pátroclo, a quem eu honrava acima de todos os outros, como a mim próprio?

Aquiles demonstra certa culpa pelo fato de seu único e amado companheiro não ter tido a sorte de sobreviver e usufruir da vitória sobre o inimigo. Aquiles não se vê honrado diante disso, uma vez que Pátroclo o havia advertido a voltar para a guerra. E justamente ele (Pátroclo) se atreveu a lutar no lugar daquele (Aquiles), num ato que lhe trouxera a morte e, logo, a dor de Aquiles.

Conforme Viegas (2013, p. 34), esta *phília* de Aquiles e Pátroclo ultrapassa a vida cotidiana. Diante do e sobre o corpo morto de Pátroclo, Aquiles chora longa e amargamente, implorando ao destino que espere e una os dois (XXIII, 94-99) e prolonga até o dia seguinte aos funerais sua recusa a tomar alguma refeição. Importa notar que, “na *Odisseia*, quando Odisseu vai ao *Hades*, encontra Pátroclo ao lado de Aquiles, o que mostra a continuidade entre as duas obras de Homero: o pedido de Aquiles ao destino – que se dera na *Ilíada* – e sua concretização (*Od. XI*, 467-468)”, conclui Viegas (*Ibidem*).

Dessa forma, vê-se que Aquiles e Pátroclo possuem uma ligação que os leva a ter um contato para além da vida, como bem descrito na épica Odisseia. O ato de usar a roupa do semideus não foi por acaso. Realmente Pátroclo fora escolhido para ser sacrificado como uma forma de reestabelecer a organização do cosmos, uma vez Aquiles havia se retirado do campo de batalha. Essa escolha tem muito a dizer sobre a relação que ambos mantinham por intermédio de laços afetivos. Equivale dizer que os deuses manifestaram o desejo do sacrifício com base no sentimento, e Aquiles exercia de um amor verdadeiro pelo seu companheiro Pátroclo e vice-versa.

NISO E EURÍALO

Diante de diversas questões que movimentam e chamam a atenção na estrutura narrativa da Eneida, vale ressaltar os laços amorosos entre dois guerreiros troianos Niso e Euríalo. Conforme analisa Carlos Ascenso André (2006, p. 180), “é certo que o narrador jamais refere, pelo menos diretamente, um possível relacionamento físico entre os dois soldados de Eneias”. Essa indagação, porém, não exclui a possibilidade de uma relação para além de uma amizade.

Dois jovens amantes se aventuram em uma excursão militar. Um deles é capturado, e o outro, entre tentar salvar a vida de seu companheiro ou cumprir seu dever cívico e prosseguir em sua missão, escolhe o primeiro e se entrega ao inimigo, que mata os dois. É esse o destino de Niso e Euríalo, uma história de amor e guerra, que ocupa grande parte do livro IX da Eneida, marcando o início das hostilidades entre troianos e latinos, que culminariam com a vitória de Eneias sobre Turno, com a conquista do Lácio e com a fundação de Roma (ESTEVEVES, 2016, p. 101).

A passagem de ambos os guerreiros no decorrer da narrativa traz à tona a dualidade vivida por eles nos percursos traçados pelos deuses. Entre o amor e a guerra eles se mantiveram juntos, cúmplices até o momento do último suspiro. Nesse ato quando um dos guerreiros encontra-se em perigo e o outro de imediato tenta salvá-lo é que se observa com maior clareza a expressão do amor que os unia. Esse instante de extremo perigo os leva ao mesmo destino, inseparáveis até a morte.

Em boa verdade, um par de guerreiros que morrem um pelo outro, ligados pela amizade, não seria nunca romano, mas sim grego. O *pius* amor que os une deve ser interpretado no seio da sua comunidade, a troiana, que faz a passagem imaginária entre a epopeia grega e a romana. Niso e Euríalo são, pois, gregos, referem-se a modelos gregos e Virgílio nada fez para apagar a conotação de pederastia no episódio. Ora, sendo certo que, em Virgílio, tudo obedece a um desígnio amadurecido, é justamente a opção por manter inalterável este modelo grego que importa sublinhar (ANDRÉ, 2006, p. 186).

Essa relação, conforme acrescenta Esteves (2016, p. 101), é um dos paradigmas de amor e de virtude que Virgílio decidiu apresentar aos seus leitores, tanto a seus contemporâneos da sociedade augustana, como aos indistintos leitores futuros, aos quais igualmente se destinava a epopeia – um amor entre dois soldados e uma virtude que, ainda que não despreze o compromisso com a comunidade, privilegia os laços afetivos e de lealdade entre dois amantes.

Para além de uma profunda amizade, Carlos Ascenso André (2006, p. 181), acrescenta a ideia de que a epopeia virgiliana admite e, porventura, legitima outro tipo de suspeições. Suspeições essas que indicam uma possível relação homoafetiva entre Niso e Euríalo. Não se trata de uma afirmação, como bem coloca o autor, trata-se apenas de uma sugestão: “Mas o poeta, perito na arte de significar, não o diz. Apenas o sugere” (*Ibidem*).

Virgílio, ao fazer o leitor se inteirar sobre as características notáveis de Niso e Euríalo, assim diz, conforme a tradução de Carlos Ascenso André: “Euríalo, notável pela sua beleza e pelo verdor da sua juventude, Niso, pelo amor piedoso para com o jovem” (*Eneida*, 5.295-296). Nesse sentido, encontra-se uma sugestão, por intermédio da palavra “amor”, de que Niso nutria um sentimento por Euríalo. Como fica evidente, este “se encontra no vigor da juventude, ao passo que Niso é já um guerreiro experimentado, de idade madura; e este último alimenta pelo primeiro apelidado, e não por acaso, de *puer*, um amor *pius*” (ANDRÉ, 2006, p. 182). Esteves (2016, p. 105) reforça esse ponto de vista ao analisar que a beleza e a juventude de Euríalo, que poderiam

se afirmar de maneira absoluta, afetam especificamente Niso, que ama o rapaz, consubstanciando uma típica relação pederástica.

Esteves (2016, p. 104), ao reparar na apresentação dos jovens guerreiros no canto V da *Eneida*, nota que a caracterização de Virgílio a Niso e Euríalo foge à regra. Pois os competidores são, em sua maioria, caracterizados em função de suas origens nacionais ou familiares. O poeta cita, por exemplo, Diores “da egrégia linha de Príamo”; Sálío e Pátron, um acarnaniano, outro de sangue arcádio de uma família de Tegeia; Hélio e Panopes “jovens sicilianos”. “A exceção à regra é a caracterização de Niso e Euríalo, a qual, ao introduzir a apresentação dos competidores e, por extensão, toda a narrativa da corrida, deixa evidente a intenção de Virgílio de ressaltar a dupla”, conclui Esteves (*Ibidem*).

Durante o acontecimento dos jogos fúnebres em honra de Anquises, ao qual Niso e Euríalo participam da corrida pedestre, é possível observar nitidamente que existe um laço amoroso entre ambos. No ato da queda de Niso, quase terminando a prova, aquele olhou para trás e não hesitou, ao avistar Euríalo e demais competidores, ao procurar um modo de ajudar o companheiro.

Contudo, ele não se esqueceu de Euríalo, não se esqueceu de seu amor mútuo, pois, levantando-se naquela passagem escorregadia, interpôs-se a Sálío. Esse, por sua vez, caiu de costas, revolvendo-se na areia espessa. Euríalo se lança à frente e, vencedor com o favor do amigo, toma a dianteira [...]

Nota-se, mais precisamente no verso 334, uma exaltação de um sentimento que é recíproco e profundo. É interessante observar essa ação descrita por Virgílio, pois fica cada vez mais evidente no decorrer da narrativa essa cumplicidade entre os guerreiros, um laço amoroso que só aumenta até o último ato da vida deles.

Em um combate prenunciado por Juno, canto IX da *Eneida*, para que Turno atacasse os troianos a frente do exército rútilo, Niso e Euríalo têm seus destinos traçados em um desfecho infeliz, porém surpreendente. A philía que os une é, portanto, mais intensa em um último ato da vida dos guerreiros. Diante de Niso, Euríalo é morto por um dos soldados rútilos, Volscente.

Euríalo debate-se na morte; por seu belo corpo desce o sangue e sua nuca desfalecida recai sobre os ombros:

como quando a flor púrpura, cortada pelo arado, enlanguesce ao morrer; ou como as papoulas, com a haste cansada, inclinam suas cabeças quando as chuvas as tornam mais pesadas.

Niso, antes de ser mortalmente ferido, consegue, portanto, atingir Volscente. Assim, em um ato de vingança, conseguiu matar aquele que o deixara infeliz ao tirar a vida de seu prezado companheiro Euríalo. Nesse instante, “Então, alvejado, jogou-se sobre seu amigo exânime e foi ali que descansou com uma morte serena”.

Ambos os soldados troianos têm o mesmo fim, num momento tenso de um assassinato em que um (Niso) tem a infelicidade de assistir a morte do outro (Euríalo). A dor que atinge o então sobrevivente não o leva a temer um destino semelhante ao de seu companheiro, mas o impulsiona a vingá-lo e a morrer com honra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi um pouco mais a fundo e ousou tratar de relações afetivas entre guerreiros. Essa discussão trouxe à tona questões que remetem a uma forma de homossexualidade na Antiguidade em um contexto em que a virilidade era mais intensa. A referência homossexual entre os guerreiros da épica clássica teve um embasamento a partir daquilo que se cantou nas epopeias Eneida e Ilíada e daquilo que se discutiu em alguns estudos críticos realizados na modernidade. Virgílio e Homero apresentam cenas épicas em que jovens guerreiros possuem um vínculo para além de uma simples amizade. Em certos cantos isso não fica mais subentendido, pois certas atitudes ou de Niso e Euríalo ou de Aquiles e Pátroclo, deixa claro que o laço afetivo entre eles atinge um grau próximo de um ato amoroso e homoerótico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- C. A. André (2006). **Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do século I a.C.** Lisboa: Cotovia.
- K. J. Dover (2007). **A homossexualidade na Grécia antiga.** São Paulo: Nova Alexandria.
- A. M. Esteves (2016). «Niso e Euríalo: uma releitura otimista da Eneida» in A. M. Esteves; A. M. Azevedo; F. Frohwein (Orgs.)

- Homoerotismo na antiguidade clássica.** Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, p. 101-123.
- F. Lourenço (2013). **Homero. Ilíada.** São Paulo: Companhia das Letras.
- A. S. Viegas (2012). «A arrogância de Aquiles e a doçura de Pátroclo: a narrativa de uma *philia* mediada pelo equilíbrio entre *hybris* e *sofrosýnos*». **Principia: Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras**, pp. 71-79.
- A. S. Viegas (2013). «O amor de Aquiles: de quem é o coração do herói mais belo da Ilíada de Homero? Pátroclo ou Briseis?». **Nearco: Revista Eletrônica de Antiguidade**, pp. 27-43.
- M. O. Mendes (2005). **Virgílio. Eneida.** São Paulo: Ateliê Editorial.



A JUSTA MEDIDA: DO CARPE DIEM AO HAKUNA MATATA

André Luís Martins Rodrigues [SEMED]
(orientador) Weberson Grizoste [CESP-UEA]

Resumo: *O artigo discute as semelhanças dos conceitos da justa medida proposta por Horácio, sintetizada na expressão carpe diem e de sua relação com a expressão hakuna matata vivenciada pelas personagens Timão e Pumba na trilogia cinematográfica O Rei Leão, verificando até que ponto o pensamento de Horácio perpassa na filosofia de vida das personagens e como pôde ser transposto para a via cinematográfica, através do processo de transposição intersemiótica.*

Palavras-chave *carpe diem, hakuna matata, Timão e Pumba, justa medida.*

O conceito de Horácio acerca da justa medida no viver propõe o equilíbrio nas ações e o distanciamento de tudo aquilo que possa causar dor e perturbações para a vida. Para o poeta, o homem necessita viver o hoje e aproveitar o agora como se fosse o seu último dia. Condena, por outro lado, aqueles que vivem nos abusos dos prazeres da vida, tal como prega o hedonismo da escola cirenaica, que preconizava “o prazer (*hedonè*) era o fim supremo da vida humana e,

portanto, o homem deveria buscar todo prazer e evitar toda dor” (SOUZA; MELO, 2013, p.02). A filosofia de vida do poeta Horácio resume-se, portanto, pode ser resumida na expressão do *carpe diem*, encontrada em seu primeiro livro de odes (I.11), que basicamente significa “colher o dia”.

De outro lado, temos a expressão *hakuna matata*, popularizada a partir da trilogia de filmes O Rei Leão (1994). O enredo da trama gira em torno do leão Simba, herdeiro legítimo de seu pai Mufasa, em sua jornada para reconquistar o trono que lhe fora destinado, após seu maquiavélico tio Scar ter arquitetado a morte do próprio irmão e tomar o reino para si. No período em que se encontra longe de seu reino, Simba conhece e passa a conviver temporariamente com as personagens Timão e Pumba, até o momento em que decide reivindicar, de fato, o trono. São estes personagens, que apresentam a Simba a filosofia do *hakuna matata*. Em decorrência do tamanho sucesso e aceitação que estas personagens, originalmente secundárias, obtiveram do público, uma série em spin-off, protagonizada por ambos, foi exibida entre 1995 e 1999, contando com um total de 88 episódios e apresentando as aventuras da dupla de amigos.

À primeira vista, o *carpe diem* de Horácio e o *hakuna matata* de Timão e Pumba apresentam certo nível de semelhança, haja vista que a premissa de ambas filosofias consiste no alcance de uma vida afastada de perturbações que podem impedir de se gozar de uma vida plena e tranquila. De acordo com Silva, a expressão *hakuna matata*, que as personagens Timão e Pumba tomam como base norteadora de suas ações, é uma filosofia de vida expressa num lema, uma expressão coloquial que é quase um mantra e que apregoa etimologicamente a não existência dos problemas (na tradução do dialeto suaíle para o português, temos: *hakuna* = no; *matata* = trouble; isto é, sem problemas ou não há problemas) (SILVA, 2018, p. 40).

Horácio já nos falava de uma vida livre de perturbações, que é alcançada através da prática da áurea justa medida: o comedimento e o equilíbrio na tomada de ações. Da mesma forma que o *hakuna matata*, podemos sintetizar o pensamento horaciano na expressão *carpe diem*. De acordo com o poeta, uma vida desregulada e desequilibrada geralmente acarreta uma consequência negativa em proporção equivalente. Semelhantemente, o lema de Timão e Pumba prega, à primeira vista, uma vida livre de preocupações e de problemas.

DA POESIA AO ECRÃ: RELAÇÕES INTERPOÉTICAS

Para Rodrigues, as vias cinematográficas são um instrumento essencial para a permanência do conhecimento acerca da cultura clássica na modernidade. O teórico afirma que “sendo a banda desenhada uma das formas de arte mais apreciadas no mundo contemporâneo, o recurso aos temas da Antiguidade Clássica permite uma aproximação de um público, aparentemente menos atraído pelo peso da erudição dos clássicos e respectivos conteúdos” (RODRIGUES, 2003, p. 80). Nesse sentido, a banda ou desenho animado acaba por difundir os temas remetentes à antiguidade clássica a um público que não, a princípio, pode não demonstrar interesse pelos temas e autores clássicos. As obras analisadas por Rodrigues (2003) apresentam um panorama de como a sociedade greco-romana se constituía no período clássico. Apesar da representação fiel aos elementos daquela época, tal como vestimentas, costumes etc., o autor afirma que estas bandas desenhadas estão sujeitas a erros ao apontar as incongruências históricas que podem ser encontradas nestas produções. Podemos concluir, portanto, que a tradução intersemiótica é um processo que não está isento de erros.

A trilogia de filmes do Rei Leão não utiliza de nenhum elemento histórico que estejam diretamente ligado à antiga sociedade romana, período no qual Horácio compôs suas odes. Pelo contrário, a ambientação do enredo do filme ocorre no habitat da savana africana. As personagens, por sua vez, são compostas inteiramente por animais pensantes. Silva segue a classificação proposta por Goodenough, de que “sob a perspectiva filosófica os filmes podem ser agrupados em três categorias: a) filmes que ilustram teorias filosóficas; b) filmes sobre filosofia; e filmes que são filosofia” (SILVA, 2018, p. 43). Segundo a classificação apresentada pelo teórico, podemos afirmar que a referida série de filmes é pertencente ao primeiro grupo, pois as personagens aludem de forma indireta aos princípios postulados nas filosofias.

Os elementos que remetem à antiguidade clássica são as filosofias pregadas e incorporadas no modo de vida levado por Timão e Pumba. A própria cantiga entoada pela dupla confirma que os dois vivem sob a égide de uma filosofia. Na letra original da canção, descreve-se uma forma de se viver desprovida de preocupações para o resto da vida:

bakuna matata,
que frase maravilhosa,
bakuna matata
não é uma loucura passageira.
Isso significa nenhuma preocupação
para o resto de seus dias,
é o nosso “livre de problemas”,
uma filosofia,
bakuna matata” (CAVARIANI, 2016, p. 76).

Nota-se que, na canção, a filosofia não é tratada como se fosse algo momentâneo e efêmero. Pelo contrário, a expressão é tratada como algo que a dupla deve praticar pelo resto de suas vidas. É interessante destacar aqui para o fato de que o conteúdo da música apresentada nos filmes estar relacionado apenas à história de Pumba. Na composição, é revelado o drama dos motivos que levaram o javali a ser abandonado por todos os outros animais. Esta opção dos compositores não seria despropositada, considerando que a personagem mencionada, é aquela que se mais aproxima das práticas da filosofia epicurista, e portanto, seria a mais adequada para ser representada na canção.

Apesar de, no filme, a expressão do *bakuna matata* ser apresentada primeiramente a Timão, e ser esta a personagem mais determinada da dupla a alcançá-lo, os produtores optaram por não o contemplar na composição da canção oficial que é apresentada no filme. Se a canção estivesse voltada para a história de vida de Timão, poderíamos notar um contraste nítido entre o refrão e as estrofes, pois o refrão fala sobre a vivência do *bakuna matata*, totalmente oposta à personalidade de Timão, pois a vivência do suricate aproxima-se muito mais das práticas pregadas pela escola hedonista cirenaica.

Para que os conceitos da justa medida horaciana sejam transpostos ao longa-metragem em forma de via cinematográfica é necessário que se haja uma reformulação, pois trata-se da transposição inter-artes. A via cinematográfica configura-se como uma arte mais complexa, pois envolve várias outras artes para ser composta, como afirma Diniz: “o material de expressão do sistema cinematográfico é constituído não só de imagens, mas também de palavras, signos impressos, música e ruídos” (DINIZ, 1998, p. 316). Para este processo, utiliza-se o recurso da transposição intersemiótica, que diz respeito

entre a transição de uma arte para outra. Para Diniz, “a tradução intersemiótica, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre sistemas os mais variados” (DINIZ, 1998, p. 313). Neste caso, especificamente, tratamos da transposição intersemiótica que parte da literatura para a via cinematográfica. Não nos propomos aqui a afirmar que os criadores da trilogia de filmes se basearam diretamente nos escritos de autores como Horácio, mas procuramos demonstrar que a filosofia do filme em questão assemelha-se de modo considerável ao que estes autores nos legaram em seus escritos.

Uma das possibilidades do processo de tradução intersemiótica da qual nos fala Diniz, é a utilização dos equivalentes, recurso no qual uma imagem verbal seria representada por outros sistemas de signos, e que de acordo com a teórica, “muitas partem diretamente do texto, embora retomadas de modo diferente, outras derivam da interpretação do cineasta” (DINIZ, 1998, p. 317-318).

Em *Rei Leão 3*, podemos pontuar algumas imagens visuais que poderiam fazer alusão aos temas cantados por Horácio em suas odes, representado na forma de imagens verbais. A contraposição da constituição dos ambientes, no filme, poderia atuar como um desses equivalentes: a comunidade dos suricates convive em um ambiente árido e escuro, onde devem viver trabalhando para não se tornarem alvos das hienas. A coloração pesada e tonalidade escura cria um clima tenso ao ambiente. Este ambiente poderia representar aquilo que Horácio procurava afastar: uma vida atormentada com as perturbações externas.

De outro lado, temos o paraíso alcançado por Timão e Pumba. A floresta onde a dupla finalmente acredita vivenciar a filosofia do *bakema matata*, por sua vez, é totalmente contrária à representação da comunidade de suricates. O ambiente encontrado por Timão e Pumba é apresentado em tonalidades mais vivas. Os locais mostrados são repletos de cachoeiras, espaços abertos em contrapartida ao ambiente fechado e escuro dos túneis dos suricates, além da abundância de insetos à disposição da dupla. Toda esta composição criada teria como finalidade representar a tranquilidade e o sossego da vida daqueles que optam por apartar-se para longe de seus problemas externos.

De modo bastante semelhante, Horácio constrói, em sua lírica, um ambiente supostamente desagradável para aqueles que não se

portam sob os princípios da áurea justa medida: Quem quer que a áurea justa medida ame | a são e salvo à miséria se esquivará | de uma casa em ruínas (Hor. *Carm.* II.10.5-7).

De outro lado, a representação que Horácio faz do ambiente onde o homem deveria aproveitar o momento presente tem uma constituição contrária ao que fora representado no exemplo anterior; uma casa em ruínas. Pelo contrário, o ambiente descrito pelo poeta na ode 1.4 é vivo e colorido. Horácio utiliza a chegada da primavera cantar em seu poema, e supõe-se que o ambiente descrito é agradável e prazeroso, em contrapartida ao ambiente que lhe antecedeu: o inverno:

“Agora é tempo de cingir a luzidia testa com o verde
mirto,
ou com a flor que a terra livre trouxe;
é hora de oferecer nos umbrosos bosques a Fauno
sacrifícios,
quer exija uma cordeira, quer prefira um cabrito” (Hor.
Carm. 1.4.9-12).

Em Rei Leão, o ambiente em que Timão, Pumba e Simba vivem o *bakuna matata* é semelhante ao ambiente apresentado por Horácio. Ambos podem representar a vivacidade daqueles que vivem seguindo os preceitos da justa medida.

Por fim, podemos concluir que há, de fato, uma essência carpediana que atravessa significativamente a intenção da expressão *bakuna matata*. Ambas se resumem a máximas que exortam para a vivência de uma vida afastada de problemas e despreocupada. A aplicação dos princípios destas máximas proporcionaria ao praticante gozar da plena tranquilidade do corpo e da alma, tal como fora o objetivo da ataraxia proposta por Epicuro, que por sua vez influenciou fortemente o pensamento de Horácio. O diferencial, porém, reside na própria vivência praticada pela dupla de amigos. As personagens inovam o conceito do que deveria ser o *bakuna matata*, dando novas tonalidades à sua filosofia.

Podemos concluir que não seria possível prosseguir com a vivência do *bakuna matata*, se não fosse a conjunção das personalidades singulares de cada um deles, pois elas se contrabalançam entre si. Enquanto Timão é astuto, e deseja alcançar a todo custo seus objetivos, Pumba conforma-se com aquilo que lhe é oferecido. A filosofia do

hakuna matata, portanto, se sustenta nesse equilíbrio, expressado pela amizade de Timão e Pumba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- H. A. Silva (2018), «Ética e filosofia em Timão e Pumba: cinismo, cinismo, epicurismo e estoicismo» **Imaginário!** 14. p. 39-65.
- J. Q. Moraes (2010), **Epicuro. Máximas Principais**. São Paulo: Loyola.
- N. S. Rodrigues (2003) «A Antiguidade Clássica em Banda Desenhada» in J. Ferreira, P. B. Dias, (orgs.), **Som e Imagem no Ensino dos Estudos Clássicos**. Coimbra: FLUC, 51-81.
- O. M. Souza, J. P. Melo (2013), «O hedonismo de Epicuro e o hedonismo da escola cirenaica», **Seminário de Pesquisa do PPE**, p. 1-11.
- P. B. Falcão (2008). **Horácio. Odes**. Lisboa: Cotovia.
- T. F. N. Diniz (1998), «Tradução intersemiótica: do texto para a tela», **Cadernos de Tradução** 3, 313-338.
- T. M. B. Cavariani (2016) «Análise da tradução da canção ‘*Hakuna matata*’ do inglês para o português brasileiro» in A. Zavaglia, B. Z. Silva, T. M. P. Sarmiento (orgs.). **Estudos tradutológicos: primeiros passos** 1. p. 70-77.



AS CONTRADIÇÕES EM CATULO

Ely Raimunda Barros Evangelista [SEMED]
(orientador) Weberson Grizoste [CESP-UEA]

Resumo: *Este estudo é uma sucinta análise dos carmes catulianos tendo como principal objetivo assinalar as contradições, sejam através do uso de aliterações, antíteses e até mesmo de suas confusões sentimentais. Tal pesquisa faz uso da metodologia bibliográfica e é resultado de artigo de defesa da Conclusão de Curso, onde o estudo em tese obtém três capítulos, porém aqui faz-se um recorte utilizando somente o capítulo das contradições analisadas a partir dos carmes de Catulo.*

Palavras-chave: Catulo, Contradições, Poesia.

Catulo, é um dos poetas clássicos que preenche suas composições com várias facetas de uma mesma emoção, pois, quando o mesmo canta o amor, canta também o amor erótico, o espiritual, e até mesmo o platônico. Essa intensidade de sentimentos, se repete quando o mesmo retrata a mulher amada. É autenticidade da paixão que movimenta sua história, a qual é verdadeiramente sentida e expressada com grande pureza e beleza. Ao se deixar enlaçar por uma mulher chamada Clódia, cujo pseudônimo poético é Lésbia, se torna um homem perdido em seus próprios sentimentos, sabe que é enganado, e apesar de não querer, a despreza, o que parece ser uma das sensações mais desagradáveis sentidas pelo poeta.

O que caracteriza Catulo é a sua persistência por essa paixão avassaladora, que faz com que surja uma das principais características dos carmes catulianos, a contradição. É a esse fascínio e entrega por Lésbia, o qual já sabia que era infiel e frívola, que Catulo canta em seus poemas. As contradições aparecem nos Carmes de composições breves, onde são usados argumentos ínfimos, frívolos e algumas vezes delicados, fazendo uso de uma sensibilidade íntima, intensa e profunda, é a poesia como modo de vida.

Quando falamos sobre as expressões de amor e ódio em Catulo, consideramos que é a partir disso que vemos as melhores poesias da antiguidade romana. É comum quando abordamos sua obra vemos a mesma como marco contextual de estudo, é uma história limpa do amor turbulento por Lésbia, cujas alternativas aparecem refletidas nos poemas com precisão sugestiva. Isso sem dúvida, não é um produto de uma simples leitura compreensiva, mas sim o fruto de um estudo mais ou menos particularizado da biografia crítica, que estabelece uma identidade a Clodia-Lésbia em sentido amplo.

A partir do momento em que o poeta se deixa envolver pela sedutora Lésbia é arrebatado poeticamente, a celebração desse amor é mostrada em versos singelos. No Carme 11, Catulo escreve para dois amigos Furio e Aurelio uma longa carta, não se pode negar que a partir desse poema vemos uma história feita de momentos de êxtase, desprendimento, insultos e traições, pois o homem apaixonado escreve sobre as devassidões da mulher amada que tentou uma reconciliação, e confiou uma mensagem aos dois amigos de Catulo, o qual por sua vez devolve a mensagem, que na verdade é um adeus, pois despede-se de Lésbia, mas dá-nos uma das mais belas amostras de semelhança do

amor que é traído. Sob o mesmo ponto de vista no Carmen 51, Catulo exalta e compara Lésbia como uma deusa para no final premonir que será destruído por ele mesmo ao cantar o *Otium*, além de “revelar os sintomas físicos que manifesta ao ver Lésbia” (OLIVA NETO, 1996, pg. 39)

Catulo resgata o silêncio conflituoso da paixão, mostrando a desordem instaurada pelo desejo e, à semelhança de |Safo, expressa, de forma eloquente, a paradoxal incapacidade de falar diante da amada. (GRIMAL apud AZEVEDO, 2016, pg. 63)

Uma das principais características de Catulo é a antítese, e logo no Carme 5, dito por Oliva Neto em sua tradução como o Poema dos beijos há presença da contrariedade. É através do conceito das palavras que podemos observar ideias que se opõem como: *brevis x perpetua; lux x nox; uiuamos x occidere; conturbamimus x sciamus; unius x multa, millem centum*. O poeta usa como recurso estilístico o uso de repetições, mediante a aliteração, ou anáfora. No começo do poema Catulo faz uma apelação a sua amada “*Viuamos, mea Lesbia*” para celebrar o amor, cujo é cheio de desejos e de certa forma urgente, tal como acontece no Carme 7, o qual tem a mesma estilística.

O convite amoroso feito a Lésbia expressa de maneira significativa essa ideia de que eles devem se amar e não dar atenção ao que os outros dizem, pois a morte, que também em Homero aparece representada pela noite (nox), ao chegar lhes tira a possibilidade de desfrutarem desse amor (POLASTRI, MORAIS, ALVES, FAUSTINO, 2008, pg. 457).

No entanto, no Carmen 8 encontramos um poeta desanimado e amargurado, entende-se que Lésbia já o traía e que ele estava no começo de suas perturbações emocionais, queria de alguma forma expressar seu anseio em começar ou até mesmo dar nome a relação com sua amada, que porventura estava esgotada. Primeiramente Catulo escreve fazendo referência a ele mesmo para logo em seguida informar qual a consequência da reflexão que já havia feito:

Pobre Catulo, põe termo ao teu delírio
E o que vês desaparecer considera-o perdido
Outrora luminosos sóis brilharam para ti,
Quando ocorrias onde te chamava uma donzela,

amada por mim como nenhuma outra será.
Então faziam-se tantas coisas agradáveis
Que tu querias e a tua amada não deixava de querer.
Na verdade brilharam para ti luminosos sóis.
Agora já ela não quer. Não queiras tu também,
Nem busques quem foge, nem vivas amargurado;
Suportas antes de coração resoluto e sofre.
Adeus, donzela, Catulo já se tornou insensível
E não te procurará nem suplicará, se não te queres.
Mas tu vais lamentar, quando ninguém te procurar.
Ai de ti, minha celerada! Que vida te vai restar!
Quem vai se aproximar de ti? A quem parecer bela?
A quem amar agora? A quem dirás pertencer?
A quem beijarás? De quem morderás os lábios?
Mas tu, Catulo, resoluto, mantém-te insensível.

Neste poema, traduzido por José Ribeiro Ferreira, percebe-se que há planos, cujos se alternam entre presente, passado e futuro, o poeta ao mesmo tempo que se abre para o presente, abrigar-se no passado e empurra-se para o futuro, mas acaba terminando sua fantasia no presente, há uma certa sucessão de argumentos racionais e cheios de memórias que se confundem com a mudança de “personalidade, em manifesto confronto entre a voz da razão e a voz da paixão” (ANDRÉ, 2005, pg. 49). André ainda pondera que é neste poema “o qual, pelas oposições que se vai, verso a verso, construindo, pode bem ajudar a compreender a feição paradoxal do célebre dístico *odi et amo* (Idem).

No Carmen 72 é um quê de amar versus amar, que para Catulo é mais um conflito ao qual foi forçado a se sujeito. Tudo se dá por conta de uma possível ofensa que Lésbia o havia cometido, como resultado o poeta é forçado a fazer a dissociação entre dois sentimentos: “*amar magis*” e “*sed bene vele minus*”, sendo que esses dois sentimentos não são etapas desiguais do amor, podem ser incluídos em ambos, mas ao mesmo tempo em opostos. Agora Catulo não mostra mais a singeleza ao cantar sobre seus sentimentos, pelo contrário, denota e expressa toda sua amargura, e acontece de se questionar no Carmen 72. 7-8

“Como pode ser”? – perguntas. Ao ama uma traição assim constringe a amar mais e a bem-querer menos.

Questiona-se e reflete, pois é por causa das traições de sua amada que o levam, talvez, a ter uma paixão ainda mais forte, mas a amá-la menos. Acontece a contradição de sentimentos que é cada vez mais explorada pelo poeta, tendo em vista que a paixão pode aumentar com as traições de Lésbia, porque o amor é baseado na irracionalidade, mas para amar é preciso ter confiança da pessoa que tanto estima e deseja, entretanto é impossível que tal fato aconteça, pois Catulo denota que já conhece a face de Lésbia e assim diz *multo mi tumem es uilior et lenior* (para mim, todavia, és muito mais vil e mais leviana) (Carme72. 6). Afirma André que *a dilaceração que o atinge manifesta-se, de modo bem expressivo, na própria enunciação: coabitam-se, no seu íntimo, dois – o que ama com irracionalidade da paixão e o que, lucidamente, entende estar na hora de renunciar, de pôr fim a tudo* (ANDRÉ, 2005, pg. 47).

Logo em seguida, no Carmen 76 uma luta interna inicia em Catulo, que é instaurada em face a tudo aquilo que poeta já vivera, a razão entra em contradição com a emoção. Apesar de ter esperança de que *multa parata manet tum in longa aetate, Catulle*, (muitas te estão te esperando agora reservadas, na tua longa vida, Catulo) (76.5), mas que se lamenta por não ter tido retribuição em seu amor e diz que Lésbia tem alma *ingratae*. Questiona-se:

Então por que ainda te torturas por mais tempo?

Porque não mantém um coração firme e dali não te afastas?

E, com os deuses contra, por que continuas um desgraçado?

Ora, a desgraça, a aflição é a condição que o homem apaixonado sente e assim é atormentado, a razão é o caminho a ser seguido para melhor êxito, pois não se pode fazer mais nada além de desistir. Entretanto é *Dificile est longum subito deponere amorem* (É difícil, mas é preciso que o faças, de qualquer modo) (76.13). André afirma que *súbito é ao mesmo tempo que uma objecção, uma porta aberta ao prosseguimento do duelo interior*” (ANDRÉ, 2005, pg. 47) No decorrer do poema vemos um poeta que vai declinando, ora tende a seguir a voz da razão, ora resiste, nem almeja mais aquilo que tanto desejava, a correspondência de seu amor. Termina sua súplica dizendo *ipse ualere opto et taetrum hunc deponere mormum* (por mim, desejo reaver a saúde e largar esta fustena doença) (76.25). Ao cantar o Carmen 92 vemos duas facetas: da idealização à demonização:

Lésbia passa a vida a maldizer-me e não se cala nunca
a meu respeito. Eu morra, se Lésbia me não ama.
Qual prova? Comigo sucede o mesmo: cubro-a de
maldições
a toda a hora, e eu morra, se não a amo

Ora, anteriormente vimos poemas em que Catulo e Lésbia alegravam-se embriagados em tantos beijos, porém, aqui, vemos a quebra desse ciclo. Lésbia o estilhaça, fazendo que Catulo passe totalmente para o lado do sofrimento que acarreta consigo a cólera e a maldição. Catulo no Carme 104 faz um pequeno desabafo, tudo indica que Lésbia ouvira algo ao seu respeito, cujas palavras tenham sido proferidas pelo amante

Ao adotar a face do homem que deseja a felicidade da amante, o poeta vai contra tudo aquilo que sente, ou tenta pelo menos, podendo também estar com o ego ferido por ver a mulher desejada no colo de tantos amantes, e assim expõe de forma aberta a quão infida ela era, mesmo a desejando uma vida feliz. Já no Carmen 72 Catulo profere: *Multo mi tamem es uilior et lenior* (És para mim muito mais desprezível e insignificante).

Embora fique em nossa imaginação o que poderia ter acontecido para o poeta pronunciar o poema 104, não se pode negar que outrora já havia pronunciado palavras que ofendem o caráter de sua amada e desta forma se contradiz ao entoar o Carmen 104, pois deixa transparecer de forma clara que desejava ser o único amante de sua musa. O Carmen 09 é mais uma prova da oscilação Catuliana *aerernum hoc sanctae foedus amicitiae* (ode-se entender que há uma amizade pelo menos por parte do homem apaixonado, mesmo querendo que esse relacionamento se torna-se algo com uma base mais sólida, uma amizade sagrada, vemos um poeta que se move com facilidade, é inconstante e instável, o que outrora era a busca pelo amor correspondido, agora é o desespero de manter a amante por perto, mesmo que seja em outra condição. Ao longo deste estudo observamos algumas contradições existentes no poeta, entretanto nenhuma delas podem ser comparadas ao paradoxo de odiar e amar aquela que tanto mexeu com seus sentimentos. Encontramos no Carme 85, intitulado em sua tradução por José Ferreira como “Odeio e Amo” um dos mais belos carmes de Catulo acerca de suas contradições.

Odeio e amo. Talvez perguntes por que faço isso.

Não sei, mas sinto que acontece e me torturo.

Essa declaração do poeta faz sentido para toda sua obra, quando se trata da mulher que se deixou envolver. É a visão do que de mais paradoxo podemos encontrar no presente estudo. Neste ponto o poeta já não sabe explicar por qual razão tem tais sentimentos tão contraditórios.

Trata-se de sentimentos paradoxais de um poeta que ama e odeia e não sabe explicar as razões, nem como isso acontece. É um quê de indizível, que nem mesmo o poeta sabe dizer e resume num dístico. Ele apenas sabe que isso acontece dentro de si, então se tortura entre dois cálices opostos, (...) (EVANGELISTA, 2019, pg. 9).

São todas as aversões juntas em um só conflito que é explicitamente recorrido com absoluta lucidez. Não há nenhuma tentativa de explicação psicológica, é pura fenomenologia, pois não pode fazer mais nada e o único caminho é admitir, pois sabe que não tem resposta para isso, apenas sente o que está acontecendo e por isso se angustia.

As contradições são conduzidas de forma inexoravelmente que levam à despedida. É um enamoramento, que aos poucos, vai sendo fechado, vai se acabando, e quando o poeta se dá conta da despedida já é tarde demais. Assim acaba criando um outro mundo, onde constrói o passado, mesmo vivendo no presente. É um amor que beira o ódio, é um ódio confundido com amor, é a contradição, desilusão, paixão, obsessão, ciúme, ódio, amor, e não tem remédio para isso. Catulo sem dúvidas é a mais pura demonstração de contradições dentro da Literatura Latina, e isso se deve ao fato de todas as suas conturbações amorosas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- C. A. André (2005). «Tanto de meu estado me acho incerto»: contradições do amor, de Catulo a Ovídio» **Revista Ágora - estudos clássicos em debate** 7. p. 37-63.
- K. T. C. Azevedo (2016). «O homoerotismo como modelo universal de amor no poema 51 de Catulo» **Cadmo: Revista de História Antiga** 25. p. 57-70.

- P. S. Vasconcellos (1991). **Catulo. O cancionero de Lésbia**. São Paulo: Hucitec.
- J. Ferreira (2005). **Catulo. Odeio e amo**. Coimbra, Minerva.
- J. A. Oliva Neto (1996). **Catulo. O Livro de Catulo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- E. R. B. Evangelista; W. Grizoste (2019). «As contradições de Catulo» **Caderno de Resumos da XII Semana de Letras**. p. 8-10.
- B. E. Polastri; C. P. F. Morais; D. M. Alves



HIPÓLITO E BEATRIZ: BODES EXPIATÓRIOS DE PAIXÕES INCESTUOSAS

Miriam Trindade Lima [SEMED]
(orientador) Weberson Grizoste [CESP-UEA]

Resumo: *O delírio que sobre cai nas vidas de Hipólito e Beatriz faz com que trilhem por caminhos funestos, através de suas vidas inocentes que se constata o sentimento de injustiça e violação. O presente trabalho pretende analisar o trágico destino dos seres que sofreram enquanto filhos, a desgraça de serem alvos de uma paixão incestuosa pelos pais, indivíduos que deveriam proteger, todavia, não o fazem. Devido a isso, os filhos adotam as semelhanças sacrificiais do “bode expiatório”, da alma que é imolada pala expiação da culpa de outros.*

Palavras-chave Hipólito, Beatriz, incesto, Bode expiatório.

Hipólito e Beatriz carregam o peso de serem os alvos de sentimentos incestuosos pelas figuras paternas, embora de épocas distintas, as obras Fedra de Sêneca e Beatriz Cenci de Gonçalves Dias tematizam sobre a prática do incesto, ato que acarreta terríveis danos à saúde da aliança familiar.

O mito da paixão irracional de Fedra por seu enteado Hipólito revela inúmeras fatalidades, o filho de Teseu foge da rainha quando ela oferece seu pérfido amor, de modo a se livrar da culpa e sofrendo com a rejeição de seu amado Hipólito, mente ao marido, contando-lhe que seu enteado é quem atentou contra sua honra, fazendo Teseu irar-se contra ele e amaldiçoá-lo. Seu trágico destino a partir de então é

decretado, morre heroicamente após lutar com um monstro que emergiu das águas. Quando a verdade vem à tona, seu corpo já tinha padecido ao furor da paixão incestuosa de sua madrastra, bem como a perplexidade e precipitação de seu pai.

O fato histórico de Beatrice Cenci inspirou diversas obras, Gonçalves Dias em sua versão, retratou de forma drástica o desejo de Francisco Cenci de possuir a filha, a jovem não sabia dos verdadeiros desejos do pai, pois eram camuflados em forma de proteção e cuidado. Todavia, logo a farsa é desfeita com a realização do sórdido desejo do progenitor. Beatriz, seu noivo Marsio e a madrastra Lucrécia, cansados dos horrores do patriarca planejam por um fim a vida de D. Francisco, no entanto, são descobertos por ele, e uma cena de sangue é o que se passa, a família é aniquilada e Beatriz acaba por se condenar nessa catastrófica tentativa de vingança contra seu pai.

Hipólito e Beatriz são as vítimas por excelência das tragédias, é na figura deles e por meio de suas mortes prematuras e inocentes que se pode constatar o sentimento de violação e injustiça, desta forma, podem-se perceber semelhanças sacrificiais com o caso do “bode expiatório” neste estudo, como o bode expiatório de paixões incestuosas.

HIPÓLITO E BEATRIZ

A celebridade do príncipe ateniense dava-se pela sua vida honrosa, casta e livre de qualquer vício, o Hipólito de Sêneca é produto da filosofia do poeta, a filosofia estoica. Cardoso (1999, p. 130) vai nos dizer que “Sêneca deu frequentemente às tragédias um caráter parabólico, utilizando-as como exempla que ilustram as consequências do descontrolo dos sentimentos e das paixões”. Se Fedra simboliza a pessoa que se deixou dominar pelas paixões, tanto que perdeu a razão e quis possuir o enteado, por outro lado, o jovem é alguém de boa conduta, que vive de acordo com o pensamento estoicista, buscando o bem supremo, a natureza em harmonia e a sabedoria.

“Não há vida mais livre, isenta de vícios,
nem que respeite mais os costumes antigos,
Do que a de quem, longe dos muros, ama as selvas.
O furor do desejo voraz não inflama
Quem, inocente, consagrou-se aos altos cumes”
(Phae. 488-492).

Abstendo-se das paixões que a Urbs proporciona escolhe viver no campo servindo a casta Diana, rejeitando impetuosamente a vida citadina, bem como as paixões descontroladas. E diante disso, “padece de uma misoginia que o conduz a castidade e ao distanciamento das mulheres”(PIRATELI, MELO. 2010, p. 1).

São mais suaves as feras. A mulher, contudo,
é o guia do mal; sendo perita no crime,
envolve as almas: pela lasciva dessa impura,
tantas cidades ardem e há tantas guerras,
tantos reinos sepultos debaixo de escombros. (*Phae.* 569-573).

Hipólito rejeita com ferocidade as mulheres, responsabilizando-as pelas perversidades das sociedades, por isso Hipólito é incapaz de conviver harmonicamente com uma mulher, mantendo-se longe das cidades e das paixões, dedica-se a vida selvagem, a caça, a natureza e ao exercício de seus valores.

Conforme Pirateli e Melo (2010) Sêneca estabeleceu um padrão de “homem ideal” segundo a sua filosofia, que corresponde “àquele que seria capaz de manter o domínio e racionalização dos sentimentos, dos impulsos e das paixões” Hipólito é um exímio possuidor desse caráter, e através de suas obras “o dramaturgo romano propõe uma crítica e alternativas para os valores sociais presentes no mundo antigo” (SILVA, 2001, p. 155). Fazia dessa forma implicações à permissividade da sociedade romana. Zélia de Almeida Cardoso (2005, p. 190) faz um interessante estudo sobre o discurso misógino de Hipólito em Fedra e sua rejeição a Urbs, Hipólito ao “recusar a cidade corresponde a abominar seus males e a integrar-se no corpo universal cuja alma, segundo o pensamento estoico, é sopro ígneo que comanda a natureza, concedendo-lhe a estabilidade necessária”. Quanto mais se busca a perfeição moral ao abster-se do mundanismo mais se molda como o “homem ideal” senequeano.

Gonçalves Dias retratou drasticamente o drama de Beatriz Cenci, a filha que sofre o horror de ser alvo da luxúria de seu pai, Francisco Cenci. A bela jovem prepara-se para voltar ao convívio social, já que passara anos reclusa da sociedade como quis D. Francisco, assim como explica Priscila Souza de Lira:

Beatriz Cenci, personagem principal da obra, passa muitos anos enclausurada num calabouço do castelo

Rocca Petrella[...] Sua prisão fora arquiteta por seu pai, Francisco Cenci, que objetivava manter a filha longe das impurezas do mundo, garantindo que nenhum homem tivesse a ousadia de apreciar sua beleza. Após ter vivido esse longo período enclausurada, Beatriz Cenci é libertada e passa a morar no palácio com o pai e a madrasta Lucrecia Petroni. Nesse período, Francisco Cenci, passa a realizar vários saraus [...] Os saraus de Francisco Cenci, repletos de música, luzes e dança, tinham um objetivo em vista: “fascinar alguém” e esse “alguém” era sua filha, Beatriz Cenci (LIRA, 2012, p. 82).

A donzela vive de acordo com os desígnios de seu pai e se mantém inocente enquanto os seus reais desejos, Lucrecia que é igualmente vítima de seu marido inescrupuloso tem conhecimento das horrendas aspirações e tenta salvar a enteada, mas por estar em uma posição subalterna, não consegue proteger da desgraça que aguardava a menina.

A partir da violação de seu pai, Beatriz incutida pela madrasta planeja se vingar do patriarca e acabar com as suas monstruosidades. A família caminha por caminhos nefastos, a possibilidade de concerto é impossível, pois os atos de D. Francisco desencadeiam reações irremediáveis que chamam pela morte.

Minha mãe!...Minha mãe!... ah! (lançando-se nos braços della e escondendo o rosto) estou perdida!

D. LUCRÉCIA. Eu já sabia!... vinga-te.

BEATRIZ (afastando-se) Vingar-me!. Vingar-me! De meu pae?!!...

D. LUCRÉCIA Sim, de teu pae. – Ah! D. Francisco tiveste o arrojo de me insultar e estupidamente adormeceis no vosso leito. Oh!. Dormi meu nobre esposo! – dormi tranquilo que eu velarei solícita a vossa cabeceira.

O BODE EXPOIATÓRIO DE PAIXÕES INCESTUOSAS

As duas representações literárias trazem a temática do incesto em sua essência. Beatriz e Hipólito perecem por terem como algozes seus familiares, pessoas que deveriam oferecer proteção rompem com os princípios da aliança familiar, segue-se, então, desta forma, a imolação

das vítimas. Cardoso apud Dupont fala sobre a natureza sacrificial das tragédias senequianas:

“Tal espetáculo se inseriria numa ordem especial de espetáculos e ritos entre os quais se avulta pela importância os de natureza sacrificial. Na tragédia existe sempre um sacrifício, muito embora seu ritual seja pervertido já que quem o realiza está acometido de furor, a loucura em que se converte a paixão ou que com esta se identifica” (2005, p. 131).

Quando o ato incestuoso sobrevém a uma casa tem-se a morte conjunta familiar, a morte principalmente na condição espiritual, pois mesmo que se mantenha a vida, já não existe vida. Fedra e Hipólito padecem pelos desejos pecaminosos de seus pais, sangue inocente por mãos vis. Essas características que nos permitem a evocar a semelhança com o caso do bode expiatório e tomar como referência alguns de seus predicados.

Na antiguidade clássica, especialmente nas tragédias a problemática do *pharmakós* era constante, a alma que carregava o peso da expiação da culpa de outros, o sofrimento de inocentes em prol da legalidade cósmica, Grizoste (2013, p.74) na sua análise acerca do “caráter arcaico do *pharmakós*” declara que “o *pharmakos* não é culpado porque não há feito algo que lhe seja digno de sua expiação, mas pertence a uma categoria culpada”, nesse sentido trata-se de “um sacrifício involuntário e necessário a própria sorte” (GRIZOSTE, 2013, p. 79).

Dessa maneira, Hipólito não é culpado do desejo de sua madrasta, mas sucumbe por pertencer a uma sociedade culpada, tão culpada que leva o rapaz a fugir da sociedade, devotar sua vida a deusa da caça de maneira obcecada tornando-se selvagem e misógino que se transforma em furor com o ataque da madrasta.

A morte de Hipólito decreta sua inocência, pois o que lhe acontecera é muito maior do que ele poderia ocasionar no mundo, mas em parte é culpado por suas ações serem reflexos de uma sociedade culpada, no entanto não se nega o caráter sacrificial de quem dominado pelo furor agiu dissimuladamente, decretando-lhe o destino.

A jovem “beatriz, é um anjo do paraíso – a quem bastará - a certa altura – dizer que, afinal de contas, não deixa de ter nas veias o sangue dos Cencis (JACOBBI, 1958, p. 64). Possuidora do sangue

culpado busca vingança pelo crime cometido contra sua honra. De Beatriz fora tirado tudo, morreu de todas as formas possíveis, como filha; perdeu sua mãe, personagem que se legitimou como sua protetora, seu noivo Marsio e a esperança de liberdade que nutria quando planejaram acabar com o pai.

A obra não apresenta uma cena de morte de Beatriz, Lucrecia chega no momento em que D. Francisco estava revelando para moça que sabia da farsa e da tentativa de assassinato. Ciente de que vai morrer apunha-la a esposa e morrem os dois juntos. Com tudo, por um lado tem-se a verdade histórica e a confirmação da condenação a morte de Beatriz, por outro, a morte enquanto solidão de estar sozinha no mundo que não conhece por crescer longe, trancafiada no palácio, de outro jeito jaz imolada, pois morrera muito antes da falência de seu pai

Contudo, tanto as paixões avassaladoras que desencadeiam catástrofes, quanto o atos libidinosos provocados por desvio de caráter que leva aos vícios, a imolação dessas vidas, de certa forma apresentam um estabilização da ordem, Hipólito morre e leva junto a Fedra e sua doença, ainda deixando o impacto do acontecido para a população, servindo de ensinamento. Em Beatriz Cenci extingue-se um ciclo de violências e abusos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A filosofia estoica baseia-se no refreamento das paixões, embora de épocas distintas, pode-se perceber que as ações desmedidas sem a racionalização, pode levar vidas a ruínas, Hipólito e Beatriz são as vítimas por excelência das tragédias e sofrem diretamente as consequências desses atos, tornam-se as ovelhas mudas que vão para o matadouro pelos atos de seu pai. Finalizo com o pensamento de Cardoso (1999, p. 138) falando sobre as paixões em Sêneca “Em todos esses casos os crimes são marcados pela violência, pela crueldade, por terem como objeto pessoas da mesma casa, parentes, consanguíneos. Em todos esses casos, também, existe uma possibilidade de escolha”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Z. A. Cardoso (2005). **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda. p. 185-196.
- Z. A. Cardoso (1999). «O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca». **Letras clássicas**. 3, p. 129-145.

- A. G. Dias (1998) **Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas**. A. Bueno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- R. Jacobbi (1958). **Goethe, Schiller, Gonçalves Dias**. Porto Alegre, UFRS.
- W. F. Grizoste (2013) «O pharmakós: a questão do sacrifício voluntário» in K. Koike; W. Grizoste. **Estudo de hermenêutica e antiguidade clássica**. Coimbra, Edição de autores. p. 71-96.
- P. S. Lira (2012). **Gonçalves Dias Consagração e infâmia: a recepção crítica da dramaturgia de Gonçalves Dias**. Belém: Universidade Federal do Pará (dissert. policop.).
- M. A. Pirateli; J. J. P. Melo (2008) «O caráter pedagógico da poesia trágica de Sêneca». **Anais do Seminário de Pesquisa do PPE**.
- J. A. S. Campos (2006) **Sêneca. Tiestes**. Lisboa: Verbo.
- J. B. Fontes (2007) «Sêneca. Fedra» in **Eurípedes, Sêneca, Racine, Hipólito e Fedra: três tragédias** São Paulo: Iluminuras.



O LIVRE-ARBÍTRIO NAS CONFISSÕES DO LIVRO IV DE SANTO AGOSTINHO: PELAS ESTRADAS DO ERRO

Sanny Kellen Anjos Cavalcante Canuto [UNEMAT]

Resumo: *Este artigo apresenta a concepção de livre-arbítrio segundo Santo Agostinho, a fim de verificar a origem do pecado e sua relação com as escolhas humanas. A pesquisa bibliográfica elucidada a busca humana pela liberdade e de que maneira a questão “vontade” deve ser considerada e relativizada. Diante desses postulados, Agostinho infere que o livre-arbítrio é um bem dado por Deus, cujo seu bom ou mau uso depende da ação humana.*

Palavras-chave: Livre-Arbítrio; Liberdade; Vontade; Pecado; Santo Agostinho.

INTRODUÇÃO

Aurelius Augustinus, popularmente conhecido como Santo Agostinho de Hipona, foi um estudioso teólogo e filósofo que buscava investigar o equilíbrio entre fé e razão. Desse modo, encontrava explicações filosóficas para indagações recorrentes acerca da fé cristã, não lhe bastando apenas o preceito de que “a fé é o fundamento da

esperança, e uma certeza a respeito do que não se vê.” (Hebreus 11:1), mas também buscava formas racionais para explicá-la a fim de sanar suas inquietações.

Dentre as 123 obras e mais de 200 cartas e sermões escritos por Santo Agostinho, toma-se, neste trabalho, a obra “O Livre-Arbítrio” que se divide em três livros intitulados: O pecado provém do livre-arbítrio; A prova da existência de Deus revela-o como fonte de todo o bem. Deus não é o autor do mal, mas do livre-arbítrio, que é um bem; e louvor a Deus pela ordem universal, da qual o livre-arbítrio é um elemento positivo, ainda que sujeito ao pecado. A obra em quatro expõe um diálogo entre Agostinho e seu amigo Evódio¹³, em que se discute a necessidade de liberdade do homem e a possível origem do mal advinda dessa mesma liberdade.

Essencialmente, o livre-arbítrio é um bem concedido pelo autor de todo o bem, ou seja, de Deus. Seguindo tal preceito, aborda-se a questão do amor de Deus para com seus filhos, implicando a questão de que, só será de fato livre, aquele que aceita e faz o bem. Nesse bojo, analisa-se a relação entre livre arbítrio, liberdade e vontade.

LIVRE-ARBÍTRIO E O AUTOR DO PECADO

No livro I de *O Livre-Arbítrio*, Santo Agostinho inicia o diálogo com seu amigo Evódio, no qual discorrem acerca da origem do pecado e indagam sobre quem seria o autor do mal. No decorrer dessa conversa, eles inferem que Deus agraciou o homem com um bem, que seria o livre-arbítrio. No entanto, Agostinho instiga o amigo ao questionar: “Evódio Peço-te que me digas, será Deus o autor do mal?” (AGOSTINHO, 1995, p. 25). Após tecerem considerações acerca da indagação, os amigos chegam à conclusão de que Deus não é o autor do mal, mas que o mal provém do uso que o homem faz da liberdade que lhe é dada por Deus.

Com base nas convicções de Agostinho, pode-se levantar a seguinte questão: Para qual finalidade nos foi dado o livre-arbítrio, se este nos permite pecar, não seria também Deus o autor do mal? Agostinho responde que não, pois acredita que: *Deus contemplou toda a sua obra, e viu que tudo era muito bom.* (Gn. 1:31). Por isso, se Deus tivesse

¹³ Amigo por quem Agostinho nutria grande respeito e admiração.

criado o mal, até o mal faria parte de um plano maior e este, por sua vez, seria um bem.

Para Agostinho, a causa do mal deve ser procurada no próprio homem, mais precisamente, deve ser procurada no interior desse, e não somente em seus atos externos [...]. Assim, o mal é visto como um exercício de vontade, cuja fonte deve ser buscada na vida interior. (SCAPIN, 2007, p.25).

Após Santo Agostinho e Evódio chegarem à conclusão de que o mal é fruto das escolhas, da liberdade e, conseqüentemente, das ações humanas, pois Deus, com toda sua magnificência, sendo amor e justiça, não poderia ser responsável pelo mal humano, uma vez que “[...]o objecto do amor é o bem, porque ninguém ama o mal enquanto mal; o amor é invisível; o amor é o próprio Deus” (SANTO, 2005, p.256). Destarte, não haveria mais lacunas para que se pensasse de outro modo. No entanto, acreditando que o livre-arbítrio é um presente dado ao homem por Deus por causa de seu infinito amor, Evódio questiona:

Mas quanto a esse mesmo livre-arbítrio, o qual estamos convencidos de ter o poder de nos levar a pecar, pergunto-me se aquele que nos criou fez bem de no-lo ter dado. Na verdade, parece-me que não pecaríamos, se estivéssemos privados dele [...]. (AGOSTINHO, 1997, p. 30).

Diante do sólido questionamento de Evódio, Agostinho se propõe a responder ao amigo de forma racional, uma vez que parte fundamental de seus estudos se dava em considerar o equilíbrio entre fé e razão.

Dessa forma, Agostinho infere que Deus existe e que todas as coisas boas provêm dele. A fim de fundamentar essa premissa, utiliza boa parte do livro II para explicar que o livre-arbítrio é o poder de escolha entre o bem e o mal, diferenciando-o da liberdade que para ele seria o bom uso do livre arbítrio. Isso implica, segundo Agostinho, que a liberdade do homem é relativa quanto ao uso do livre arbítrio, pois depende sempre de como o ser humano usa esse poder. De modo que o livre arbítrio está mais interligado com a vontade, na qual apresenta discrepância, consistindo em a vontade ser uma ação, enquanto o livre

arbítrio, um privilégio. Nesse caso, o privilégio de escolher qual ação executar.

VONTADE: UM BEM OU UM MAL?

No capítulo I do livro IV das *Confissões*, Santo Agostinho revela o caminho que percorreu até sua conversão, citando paixões, incredulidades, desfaçatez e o quão fácil parece ser enveredar “pela estrada larga”. “A nova estrada era estreita, mas segura e luminosa. Para nela entrar Agostinho concluiu que precisava desviar-se inteiramente daquela outra, de comodidades mundanas e sensualidade pecaminosa”. (PESSANHA, 2013, p.11). O Bispo de Hipona afirma que o homem possui uma vontade, que só pelo conceito não se pode ser tomada como boa ou ruim. Para ele, o que caracteriza a vontade como sendo boa ou ruim é a opção que o ser humano faz, pois a partir dessa escolha ocorre uma ação que pode ser algo bom ou ruim para si mesmo ou para o próximo.

Diante das informações supracitadas sobre livre-arbítrio e vontade humana, propõe-se, aqui, uma breve analogia entre duas obras de Santo Agostinho. Trata-se de *O Livre Arbítrio* como subsídio e *O Professor* como sendo uma experiência vivenciada pelo próprio autor. Segundo o Bispo de Hipona, o poder de fato existe, pois antes de converter-se, utilizava-se da arbitrariedade para viver da maneira que acreditava ser correta. É possível observar essa assertiva no capítulo I, intitulado *Pelas estradas do erro*:

[...]era seduzido e seduzia, era enganado e enganava: às claras, com as ciências a que chamavam liberais e às ocultas, sob o falso nome de religião. Aqui ostentava-me soberbo, além supersticioso e em toda a parte vaidoso. (AGOSTINHO, 1980-p.1).

Perante aquilo que Agostinho considera como sendo uma conversão, em que as antigas atitudes que o caracterizavam como ruim foram abandonadas, infere que sua escolha em mudar de atitudes foi pautada em seu livre-arbítrio, tornando-o, segundo sua concepção, livre. Ou seja, Santo Agostinho fez uma escolha usando do livre-arbítrio para então agradar a Deus, pela vontade que possuía dentro de si em ser livre, seguindo a Cristo e renunciando às paixões carnisais.

Portanto, para Agostinho, a livre vontade no homem é um bem, e não só um bem, mas algo necessário, pois,

mesmo os que vivem vida perversa, possuindo o livre-arbítrio, podem voltar a ter vida reta, caso queiram. Ao contrário, se não o tivessem, não poderiam vir a ter vida reta. Por isso, a livre vontade é um bem necessário, sem o qual ninguém pode viver retamente. (COSTA, 2007; p.94)

Com base nas premissas instituídas por Santo Agostinho, é possível compreender que a vontade do ser humano é suprema em si mesma, em que o agir mal pode ser atribuído a essa vontade. Para o autor, a boa vontade é a que nos faz viver com retidão e honestidade, instigando o ser humano a alcançar o apogeu da sabedoria. Consiste em aceitar a graça de Deus, visando a premissa de que só será de fato livre aquele que optar por fazer a vontade dele e esquecer de si mesmo, porém, isso ocorrerá apenas se houver aceitação da graça divina, preceito primordial para aquele que escolhe fazer a vontade de Deus, visto que o ser humano sozinho não conseguiria fazê-lo.

Para Santo Agostinho, o livre-arbítrio não implica automaticamente na liberdade, mas sim quando a liberdade resulta em ações que culminam o bem. Em suma, o conceito de liberdade em Santo Agostinho está em aceitar a graça de Deus, uma vez que, “a graça precede todos os esforços de salvação e é seu instrumento necessário”. (AGOSTINHO, 1984, p.27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo pretendeu explicitar a concepção de livre-arbítrio segundo Santo Agostinho e mostrou a relação entre pecado e liberdade humana, concernente ao bom ou mau uso dessa liberdade, levando em consideração as teses de Santo Agostinho sobre o assunto abordado. Agostinho e Evódio levantaram diversos questionamentos sobre a origem do pecado e quem seria o autor do mal, concluindo, dessa maneira, que Deus, um ser supremo, dotado de virtude excelsa, não impõe ao ser humano ser escravo das paixões carnis, mas que é justo e permite que o ser humano faça suas escolhas livremente.

Com base nas teses acerca dos questionamentos presentes nas obras de Santo Agostinho, foi possível levantar dados que permitem inferir que o livre-arbítrio é um bem concedido por Deus para que o ser humano possa ter a liberdade de utilizar sua vontade como melhor lhe aprouver. Na concepção de Santo Agostinho, isso não significa que

essa vontade tornará o homem livre, mas que pode utilizá-la tanto para o bem quanto para o mal. Em outros termos, Deus deixa o ser humano livre para possa fazer suas escolhas, estando ciente de suas ações e das possíveis consequências fruto de suas vontades. Portanto, para os cristãos, a liberdade em Cristo consiste em manter-se no caminho da retidão, aceitando a graça divina em detrimento da sua própria vontade humana.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

- A. E. Santo (2002) «Imagens do Amor em Santo Agostinho» **HVMANITAS LIV** p. 101-113.
- A. Ricci (1984) **Santo Agostinho, De Magistro** (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural.
- J. P. Castro (2007). **Bíblia Sagrada**. O.F.M. São Paulo.
- E. P. Scarpin (2007) **O conceito de liberdade humana em O Livre Arbítrio de Santo Agostinho**. Santa Maria. Faculdade Palotina (FAPAS).
- J. O. Santos. A. A. de Pina (1973) **Santo Agostinho, Confissões**. São Paulo: Abril.
- M. R. N. Costa (2012), “O livre-arbítrio, segundo Santo Agostinho: um bem ou um mal”, **Ágora Filosófica** 1 89-110.
- N. A. Oliveira. (1995) **Santo Agostinho, O livre-arbítrio**. São Paulo: Paulus.



O CANTOR DE (MAIS) UM POVO EXTINTO: DO ÚLTIMO TUPI AO ÚLTIMO ABENCERRAGEM E A CONQUISTA DE ESPANHA

Weberson Grizoste [CESP-UEA]

Gisely Garcia Lima [CESP-UEA]

Resumo: *O presente artigo é de caráter bibliográfico e objetiva analisar as influências de Chateaubriand e Swinburne junto à concepção de Gonçalves Dias enquanto cantor de um povo extinto, dessa vez com a “americanização” da nobre linhagem norte-africana que governou Granada durante a época dos Nasridas: do último tupi (em I-Juca Pirama) ao último abencerragem de Chateaubriand e menções a Swinburne.*

Palavras-chave: Influência; Chateaubriand; Swinburne; Gonçalves Dias.

Os princípios da Poética Americana fundam-se na figura desconstruída e reconstruída pelo imaginário europeu de um indígena, ora selvagem e canibal, ora um *Bom Selvagem* nos moldes do folclore europeu (GRIZOSTE, 2013, 63-74).

Gonçalves Dias forja um indígena paradoxal. Para uns, trata-se de um indianismo artificial e europeizado; para outros, há uma certa originalidade atribuída ao contato direto que o poeta tivera com os indígenas de sua terra. Não descartamos as influências pré-Coimbra, mas apontamos que o seu indianismo é anterior às viagens à Amazônia e que há certas características Tupis em Timbiras tiradas das leituras dos cronistas e inclusive comprovamos que “Alkindar, Jeppipó, Ipperu e Konian são nomes com erros gráficos que Hans Staden cometeu no seu livro *Viagem ao Brasil*” (GRIZOSTE, 2013, 127, 181).

Já apontamos algumas influências de Chateaubriand no indianismo de Gonçalves Dias. Os manitôs, por exemplo, são uma importação do francês (GRIZOSTE, 2013, 206). Nesta ocasião, comprovaremos que Gonçalves Dias transporta a influência de Chateaubriand para além do seu indianismo e funda parte de sua dramaturgia num misto de pensamento americano ‘indianista’ e europeu. A visão do último tupi encontrado em *I-Juca Pirama* não é uma inovação gonçalvina, mas um pensamento de época. Fenimore Cooper já tinha celebrado *O último dos moicanos* em 1826; no mesmo ano, Chateaubriand publicara *O último Abencerragem*. Não satisfeito com o “último tupi”, o poeta da brasilidade celebrou o “último mouro” da Espanha em *Boabdil*. Se considerarmos que *Boabdil* é datado de 1850 (de abril), que *I-Juca Pirama* foi publicado no início de 1851 nos *Últimos Cantos*, é por obviedade fácil mensurar quanto é que este adjetivo esteve impregnado no imaginário do poeta. No fundo as histórias se repetem: o último troiano deu lugar ao primeiro romano; o último Abencerragem ao primeiro espanhol; o último tupi ao primeiro brasileiro.

N’Os *Timbiras*, Gonçalves Dias intitula-se a si próprio o “cantor de um povo extinto”. Neste sentido, o poema épico de 1857 é uma reafirmação do *I-Juca Pirama*. Se, em primeira mão, apontamos que o indígena gonçalvino tem um conceito de nobreza europeizado (GRIZOSTE, 2013, 227); em *Boabdil* perceberemos um caminho inverso de “americanização” da nobre linhagem norte-africana que governou Granada.

Segundo Eugenio Gomes (*apud* MENDES, 2014, p.16) é especificamente no poema *I Juca-Pirama* que o indígena brasileiro perde sua “selvaticidade”, pois aos Timbiras é atribuído um sentimento que jamais tiveram: a compaixão. Se os indígenas não eram capazes de tamanha generosidade, também não choravam diante da morte. A contradição do herói, como temos ressaltado, é a marca antiépica comum do indianismo gonçalvino. *I-Juca Pirama* tem dois tipos de lágrimas, do pranto ignóbil e do pranto de orgulho e alegria que não desonra (GRIZOSTE, 2011, p. 105-130). O último tupi de *I-Juca Pirama* traz as marcas de um rútilo bastante conhecido na literatura antiga – nos últimos versos da *Eneida* encontraremos Turno tão semelhante ao tupi, ambos reclamando à compaixão da velhice de seus pais e a diferença consiste-se que não encontraremos um troiano semelhante ao chefe Timbira (GRIZOSTE, 2013, p. 163).

Tão dúbio quanto o último tupi, é o último Abencerragem de Gonçalves Dias. Ao perceber a gravidade da invasão espanhola, o rei Boabdil, com o coração cheio de ódio e ciúme, tem a chance heroica de poupar a vida de Aben-Hamet para que se juntasse aos outros e lutasse em favor de Granada. Mas, a razão e o ciúme não andam juntos. Boabdil está preso no desejo de vingança – vingança torpe e cega. Por outro lado, o último tupi está preso ao desejo de viver e cumprir os desígnios filiais.

Eis o fardo de que dispõe o herói central de *I-Juca Pirama*: está incumbido de honrar a sua tribo, como o último guerreiro a morrer pela honra do nome dos Tupis. Ao passo que, ao morrer, viverá em nome da honra do seu povo. Mas também possui um fardo, está preso ao passado e é sua obrigação desprendê-lo de si (GRIZOSTE, 2011, p. 115).

Os heróis encontram-se diante de uma escolha difícil. Gonçalves Dias entrega ao leitor duas cenas com polos antagônicos. Não há como fugir da escolha, de um lado o último tupi precisa honrar sua tribo e morrer com dignidade como todos os seus antepassados e irmãos deixando sozinho seu velho pai ou resta chorar e implorar pela vida para que possa cumprir até o fim o seu dever de filho; do outro lado, Boabdil tem que decidir entre o sentimento do dever pátrio e o ciúme pela esposa. A vergonha da primeira escolha do último tupi é compensada por uma chance de regeneração, Boabdil não teve a

mesma sorte. Em *Boabdil* é possível que se aplique o que Franchetti (2007, pp. 65-66) aplicou ao *I-Juca Pirama*: “Gonçalves Dias constrói um herói sentimental, porque não assumiu convenções divinas para o herói, mas características puramente humanas” (cf. GRIZOSTE, 2011, P. 126). Em *I-Juca Pirama*, o velho pai ao perceber que o filho havia escapado das mãos dos Timbiras, alegra-se por imaginar que o mesmo teria resistido e vencido os seus rivais em batalha; no entanto, decepciona-se ao descobrir que o filho tinha chorado diante da morte. São, provavelmente, as mais duras palavras de questionamento de um pai em toda literatura indianista:

“Tu choraste em presença da morte?

Na presença de estranho choraste?

Não descende o cobarde do forte;

Pois choraste, meu filho não és! (vv. 350-353)

Gonçalves Dias eleva o cenário de angústia ao extremo com um pai desapontado a expropriar seu filho pusilânime com as mais duras imprecações: a honra não pode estar abaixo do desejo de viver; mas o jovem tupi precisou ouvir isto de seu próprio pai para livrar-se das responsabilidades filiais. Temos neste quadro influência de Chateaubriand. É possível comparar a angústia do velho tupi com a angústia que Aixa, mãe de Boabdil, sentiu ao ver seu filho chorando ao abandonar Granada: “Chora agora como uma mulher um reino que tu não soubeste defender como homem!” (CHATEAUBRIAND, 2012, p. 1622).

Pesa-se ainda em Gonçalves Dias a influência de Chateaubriand no tocante ao fato religioso ou a representatividade de Deus ou do deus que cada um acredita. Muito das consequências viriam como forma de castigo. A religião indígena em Gonçalves Dias é uma inovação com roupagens cristãs, em parte influência desde os Jesuítas. “Os índios não prestavam orações aos deuses. O máximo que faziam era respeitá-los e sentir extremo temor pelo mal que podiam causar” (GRIZOSTE, 2011, p. 138).

Resta o temor do castigo vindouro, no pós-morte, pois o indígena consciente sabe que os heróis repousam no Ibaque, conhece a necessidade de um túmulo e das armas para servir-lhe no paraíso (*Os Timbiras* 4.30-36 cf. GRIZOSTE, 2013, p. 214). Ao velho tupi, Tupã reservara tamanho fado “já nos confins da vida” (*I-Juca Pirama*, vs. 399), ver o filho fugindo da morte. Em *Boabdil*, Aixa não aceita que o filho

mulçumano tenha escolhido uma mulher cristã para se casar; acredita, por isso, que uma força maior induz o destino do rei. São pais desapontados com a falta de compromisso com a religião de seus filhos. O canibalismo assume em *I-Juca Pirama* as feições religiosas denunciadas por muitos cronistas: a antropofagia se justificava não pela fome, mas pelas virtudes presentes nas carnes dos heróis – assim, o chefe Timbira recusa-se a derramar sangue ignóbil, pois os fortes Timbiras só de heróis faziam pasto.

As razões do choro do jovem tupi, como já dissemos, deviam-se ao sentimento de dever filial a um velho pai, cansado e cego às portas da morte. Em *Boabdil* um guerreiro também suplica pela vida, mas ao contrário do jovem tupi, as razões são mais nobres. Aben-Hamet sabe que não pode escapar da morte e nem se queixa do seu destino, antes quer alongar a vida para morrer no campo de batalha ou entregando-se ao rei após a vitória.

Swinburne retrata em sua obra *Viagens pela Espanha nos anos de 1775 e 1776*, uma disputa pelo poder e as várias mortes como consequência desta guerra. Dentre estas histórias, chega a Granada já então empossada pelos espanhóis. Swinburne descreve a fraqueza de um rei que permitiu, ou melhor, que causou a morte de inocentes para satisfazer o seu ego pessoal, simplesmente pela saciedade de sentir-se vingado. Gonçalves Dias em seus dramas, buscou fontes seguras e conhecidas de seus antecessores, segundo Giron (2004, p. XXVII-XXVIII) em *Boabdil* não foi diferente:

o drama andaluz-oriental inspirou-se na história do último sultão de Granada, tal como é narrada no livro *Travels through Spain 1775-1776* do escritor inglês Henry Swinburne (1743-1803), provavelmente por meio da tradução para o francês de J.B de Laborde, publicado em 1787. Extraíu material apenas indiretamente do romance *Les aventures du dernier Abencerrage* de Chateaubriand, publicado em 1826.

Como se vê, Swinburne também pode ter servido de fonte literário-histórica para Gonçalves Dias e Chateaubriand uma fonte de inspiração. Gonçalves Dias intitula *Boabdil*, Chateaubriand de *O último Abencerragem*, mas a fonte histórica é a mesma. O romance entre Branca e Aben-Hamet sofre poucas alterações em relação a Zoraima e Aben-Hamet. Em linhas gerais, o *Boabdil* de Chateaubriand não é diferente

do Boabdil gonçalvino. Por outro lado, o *Boabdil* é o mais indianista dos teatros gonçalvinos – aliás, é o único com feições indianistas, posto que de “exotismos árabes pouco consistentes”, como dissera Pizarro (1970, p. 91). Ocorre que *Leonor de Mendonça*, *Patkull* e *Beatriz Cenci* são anteriores às poesias americanas, já *Boabdil* surge no mesmo ano em que os *Últimos Cantos* foram conduzidos à guisa para vir a lume no início de 1851. Em boa medida, Boabdil poderia ser uma personagem americana de *Os Timbiras*, pois enquanto sua terra era assaltada, preocupava-se com querelas maritais – não é diferente de Itajuba; por outro lado, Aben-Hamet nos lembrará o jovem tupi de *I-Juca Pirama* – não é capaz de fugir do destino. O lamento da “América Infeliz” (*Os Timbiras* 3.78-97) foi pressagiado nos últimos versos de *Boabdil* e sintetiza-se na última palavra de Aíxa, “insensatos”. De um lado os indígenas enastravam capelas para o vencedor ao invés de fabricarem tapapes; de outro, Boabdil mata seus próprios guerreiros por sede de vingança, abrindo o flanco para o vencedor. A ingenuidade, como observa Grizoste (2013, p. 65) é uma das marcas do indianismo:

Quando o colono miscigenado transformou-se no dono da terra, floresceu então a nostalgia de quando o índio era pintado sob duas caricaturas: uma bestial e ingênua e a outra bruta e selvagem. Basicamente, *ipsis litteris*, a sua brutalidade e selvageria converteu-se junto com a sua ingenuidade e bestialidade nos dons que a natureza lhes deu e que a colonização lhes havia tirado, é este o índio que apareceria em Chateaubriand, Fenimore Cooper, José Hernandez, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias.

Inegavelmente, a insensatez de Boabdil é um indício de ingenuidade. Assim, o cantor do último tupi e dos Timbiras, torna-se o cantor de mais um povo extinto. Chateaubriand também se deixara seduzir pelo mouro espanhol, mas ele era sobretudo um homem da Europa. Não nos esqueçamos, entretanto, que Gonçalves Dias, educado em Coimbra, é também filho de europeu (GRIZOSTE, 2013, p. 394). Ao cabo, a história se repetiu: a disputa entre as tribos americanas abriu espaço para o colonizador; a disputa pelo poder entre as tribos em Granada deu lugar aos espanhóis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- F. R. Chateaubriand (2012). **Atala, René, As aventuras do último Abencerragem**. Kindle Edições Digitais.
- A. G. Dias (1998). **Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas**. Org. A. Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- A. G. Dias (2004). «Bobdil» in **Teatro de Gonçalves Dias**. Org. L. A. Giron. São Paulo: Martins Fontes.
- P. Franchetti (2007). **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia, Ateliê Editorial.
- W. F. Grizoste (2011). **A dimensão anti-épica de Virgílio e o Indianismo de Gonçalves Dias**. Coimbra: CECH.
- W. F. Grizoste (2013). **Os Timbiras: os paradoxos antiépicos da Ilíada Brasileira**. Coimbra, FLUC (tese policop).
- M. A. C. N. Pizarro (1970). **Gonçalves Dias e o drama romântico**. Coimbra, M.A.C.N. (monog. policop).
- H. Swinburne (1787). **Travels Through Spain in the Years 1775-1776**. London: Elmsly.



ÍNDICE DE AUTORES

Adrielle Almeida da Rocha	5
Alexsandro Melo Medeiros.....	5, 10, 17
Ana Paula de Sousa Abecassis.....	34, 46
Anália Luísa Freire Holanda.....	54
André Luís Martins Rodrigues.....	72
Bruno Pereira Barros	60
Dalila Araújo de Souza.....	17
Ediane Glória Barbosa	65
Ely Raimunda Barros Evangelista	78
Francisco de Assis Costa de Lima.....	23
Gisely Garcia Lima.....	96
Miriam Trindade Lima	85
Sanny Kellen Anjos Cavalcante Canuto	91
Victor de Lima Serudo	41
Weberson Grizoste	46, 96

Fomento

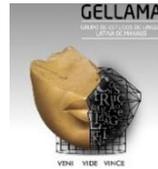


FAPEAM
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Amazonas



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

Apoio



UEA
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DO
AMAZONAS

