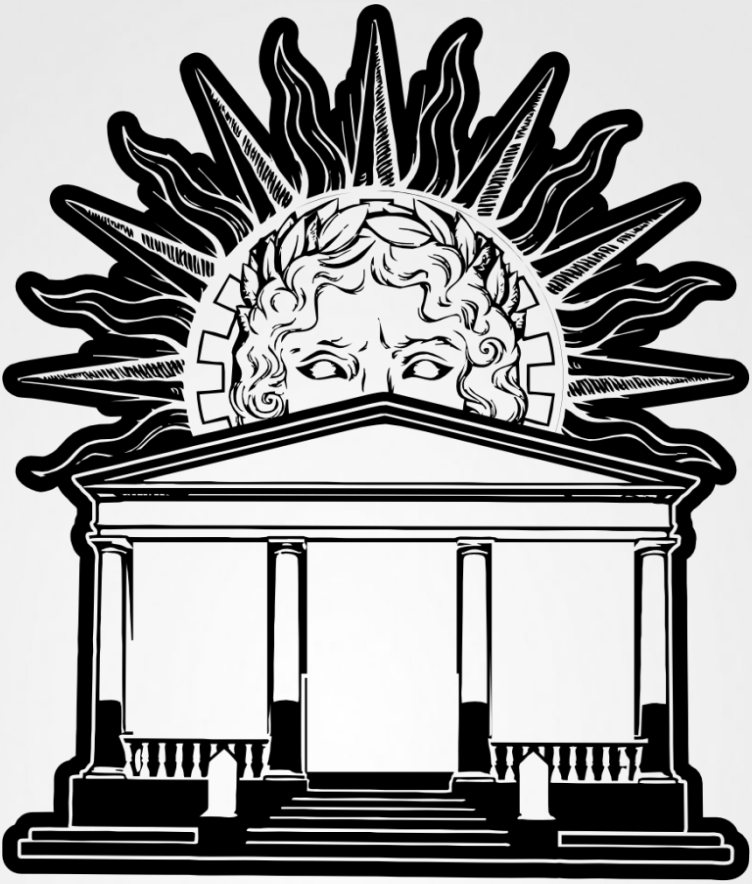


Anais da V Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins 2026

Edições LATINITATES

Ana Paula de Sousa Abecassis
Weberson Fernandes Grizoste
(Organizadores)

Anais da V Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins

18 e 19 de novembro de 2026

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

Arte da capa: Thiago Godinho
Diagramação e Revisão: Weberson Fernandes Grizoste

ISBN: 978-65-979445-4-5

Edições Latinitates
Latinitates – Estudos Clássicos e Humanísticos
Laboratório de Cultura Clássica (LCC)
Centro de Estudos Superiores de Parintins
Universidade do Estado do Amazonas
2026

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
André Luíz Nunes Zogahib | Reitor
Kátia do Nascimento Couceiro | Vice-Reitora
Nilson José de Oliveira Sobrinho | Pró-reitor de Admin.
Roberto Sanches Mubarac Sobrinho | Pró-reitor de pós-grad. e pesquisa
Raimundo de Jesus Teixeira Barradas | Pró-reitor de Ens. graduação
Valber Barbosa Martins | Pró-reitor de Ext. e As. Comunitários
Samantha Pinheiro Paiva | Pró-reitora de planejamento
Monica Dias de Araújo | Pró-reitora de interiorização

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE PARINTINS
Francisca Keila de Freitas Amoedo | Diretora
Francisco Otávio Miranda Farias| Coord. Qualidade de Ens.
Dilce Pio Nascimento | Coordenadora de Letras

EQUIPE ORGANIZADORA
Weberson Fernandes Grizoste (UEA/PPGL-UFAM)
Ana Paula de Sousa Abecassis (PPGLA-UEA)
Dayane Pontes de Araújo (CESP-UEA)
Geovanne Amaral Borges (PPGL-UFAM)
Taylla Larissa Leite Barbosa (PPGL-UFAM)
Aline Fernandes Gonzaga (UEA)
Elton Gonçalves dos Santos (UEA)
Maiane de Melo dos Reis (UEA)
Marcela Soares Menezes (UEA)

COMITÊ CIENTÍFICO
Ana Paula de Sousa Abecassis (PPGLA-UEA)
Carlos Renato Rosário de Jesus (PPGLA-UEA)
Francisco de Assis Costa de Lima (UEA/UNICAMP)
Maria Ozana Lima de Arruda (CEST-UEA)
Soraya Paiva Chain (PPGL-UFAM)
Tadeu da Silva Macedo (CESTB-UEA)
Weberson Fernandes Grizoste (UEA/PPGL-UFAM)
Weslley Dias Cerdeira (PPGL-UFPR)

APRESENTAÇÃO

Non est ad astra mollis e terris via
Sêneca

A todos os professores, pesquisadores, acadêmicos, estudantes e membros da comunidade interessados, temos a honra de apresentar os *Anais da V Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins*, realizada nos dias 18 e 19 de novembro de 2026, no Centro de Estudos Superiores de Parintins da Universidade do Estado do Amazonas (CESP-UEA). Esta publicação constitui o registro das contribuições acadêmicas apresentadas no evento, dando continuidade a uma iniciativa que, desde 2016, procura promover os Estudos Clássicos e Humanísticos no interior do Amazonas.

Não faltará quem aponte diferentes graus de aprofundamento nos trabalhos aqui reunidos. A maior parte das contribuições é de autoria de acadêmicos do curso de Letras, muitos dos quais dão seus primeiros passos na investigação científica, apresentando resultados de pesquisas desenvolvidas no âmbito de disciplinas da graduação, projetos de iniciação científica e outras atividades de formação acadêmica. Não se pretende, portanto, atribuir a todos os textos o mesmo alcance teórico ou grau de maturidade investigativa. Reúnem-se, nestes Anais, exercícios de reflexão, investigações em desenvolvimento e estudos de maior percurso, incluindo contribuições de pesquisadores da pós-graduação, mestrandos e doutorandos. Essa diversidade constitui um retrato da própria realidade de formação e pesquisa no Amazonas, na qual a participação dos graduandos e recém-graduados representa uma dimensão importante para a continuidade e o desenvolvimento dos Estudos Clássicos e Humanísticos.

A V Jornada foi organizada pelo grupo de pesquisa Latinitates: Estudos Clássicos e Humanísticos e pelo Laboratório de Cultura Clássica (LCC), contando com o apoio do Núcleo 'Giancarlo Stefani' de Investigação em Gramática e Retórica, Antigas e Modernas (Nigram), do Grupo de Estudos de Língua Latina de Manaus (Gellama), e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (PPGL-UFAM). Sua realização contou com o financiamento do Programa de Apoio ao Desenvolvimento de Eventos (PADEV) da UEA. Agradecemos, portanto, o empenho de todos os participantes, o qual tem permitido ampliar as possibilidades de investigação, formação e difusão da cultura clássica em Parintins.

Os Organizadores

SUMÁRIO

Quantidade, timbre e acento: uma introdução à evolução do sistema vocálico do latim ao português 5

E se Roma tivesse boi-bumbá? Uma proposta de recepção dos clássicos por meio do festival folclórico de Parintins em perspectiva inclusiva 13

Caracterização estilística na poesia épica homérica 24

A crítica social nas fábulas de *Fedro*: representações de poder na sociedade romana do século I d.C. 32

Uma investigação sobre a sintaxe latina do caso acusativo 42

Noções de latim: uma breve contextualização da obra de Agenor Ferreira Lima 48

Relações de gênero: antiguidade *versus* atualidade 55

Momentvm mortis: providências para a morte como prática de formação moral nas cartas a Lucílio de Sêneca 66

Perspectivas sobre o feminino: identidade e representação na literatura clássica de Marco Valério Marcial 74

Vozes femininas em Gonçalves Dias e Propércio: diálogos, tensões e reconhecimento 83

Discursos patriarcais e culpabilização da vítima: aproximações entre o mito clássico de Medusa e o conto Shirley Paixão de Conceição Evaristo 92

QUANDO A TEORIA LITERÁRIA MODERNA ENCONTRA UM TEXTO ANTIGO: UM ESTUDO DO NARRADOR DE *SATYRICON* 99

A prática teatral como instrumento de desenvolvimento da comunicação falada e corporal: do Clássico ao Contemporâneo 106

Lucrécia e a representação feminina diante da violência e da autopunição 111

Da retórica à epístola: a construção do *ethos* aristotélico no discurso de Paulo 116

Mulheres em perspectiva: representações femininas nas *Heroides*, de Ovídio, e na contemporaneidade 122

Homoerotismo, masculinidade e sátira nos epigramas de Marcial .. 133

Introdução à retórica de Áquila romano seguida de tradução da *Ἀποσιώπησις* do livro *De figvris sententiarum et elocutionis* 140

O aborto voluntário em Ovídio 147

O conceito de *fatum* na *Eneida* como mecanismo de legitimação do poder político romano 154

Práticas integradas de produção textual e artística nos *Ludi Scholastici* 162

Quem julga os pecadores: diabo, inversão e a construção do julgamento no *auto da barca do inferno* 173

A recepção da tragédia clássica na construção da personagem Ofélia de Shakespeare e suas releituras modernas 180

Satyricon, de Petrônio e as representações e práticas culturais romanas do século I d. C. 191

Bertha, uma *Medeia* romântica: *furor*, *nefas* e o teatro da crueldade como herança de sêneca em *Patkull* de Gonçalves Dias 199

Matrizes clássicas do teatro de Gonçalves Dias 208

QUANTIDADE, TIMBRE E ACENTO: UMA INTRODUÇÃO À EVOLUÇÃO DO SISTEMA VOCÁLICO DO LATIM AO PORTUGUÊS

Alice Gomes Severo [ENS-UEA]
Carlos Renato Rosário de Jesus [PPGLA-UEA]

Resumo: *Este trabalho apresenta, de modo introdutório, uma breve descrição do sistema vocálico da língua latina, com algum alcance de sua recepção na língua portuguesa. Visamos discutir brevemente a transformação de um sistema vocálico em que a quantidade silábica constituía oposição distintiva, como ocorre no latim, para sistemas em que as diferenças de timbre assumem maior relevância, como ocorre no português. No latim clássico, as cinco vogais /a, e, i, o, u/ podiam ocorrer como breves ou longas, de modo que a duração participava da distinção entre palavras, como mostram pares tradicionalmente empregados nas descrições do sistema, a exemplo de mālum 'mal' e mālum 'maçã', ou lĭber 'livro' e līber 'livre'. A escrita latina, entretanto, normalmente não registrava essa diferença de modo sistemático, razão pela qual a reconstrução da quantidade depende de fontes métricas, gramaticais e comparativas. Ao longo da história do latim, sobretudo nas variedades faladas que deram origem às línguas românicas, a oposição de quantidade foi progressivamente enfraquecida e reorganizada. No domínio românico, a mudança não consistiu simplesmente na passagem de dez vogais para cinco: nas sílabas tônicas, a antiga oposição de quantidade associou-se a diferenças de qualidade, contribuindo para a emergência de sistemas com vogais médias abertas e fechadas. O português oferece um exemplo particularmente didático desse processo, pois apresenta, em posição tônica, sete vogais orais: /i, e, ɛ, a, ɔ, o, u/ sem oposição fonológica geral de quantidade. Nosso objetivo é descrever, de forma panorâmica, esse percurso e mostrar, por meio de exemplos, como a história do português conserva vestígios da organização vocálica latina, ao mesmo tempo que a transforma. A discussão utiliza noções elementares de fonologia histórica e de peso silábico, sem pretender resolver controvérsias particulares da reconstrução românica.*

Palavras-chave: Latim; Português; Prosódia; Sistema Vocálico.

INTRODUÇÃO

Uma das maneiras mais produtivas de aproximar estudantes e interessados em língua portuguesa dos estudos clássicos é mostrar que o latim não constitui apenas um objeto literário ou gramatical distante, mas também uma etapa fundamental para compreender fenômenos que ainda se encontram, de maneira transformada, no português contemporâneo. A história das vogais oferece um excelente ponto de partida para essa aproximação, pois se trata de um tema suficientemente simples para uma primeira apresentação, mas, ao

mesmo tempo, capaz de abrir caminho para questões mais complexas de fonética, fonologia, prosódia e mudança linguística.

A proposta deste artigo não pretende reconstruir em detalhe toda a história do vocalismo latino-românico, tampouco discutir exaustivamente as diferenças entre latim arcaico, latim clássico, latim tardio, variedades românicas medievais e português moderno. O objetivo é apresentar uma linha de desenvolvimento que permita ao leitor perceber uma mudança estrutural fundamental. Em termos simplificados, o latim clássico distinguia vogais breves e longas; o português moderno, em sua variedade padrão brasileira, não apresenta uma oposição geral de quantidade vocálica capaz de distinguir léxico, mas dispõe de sete vogais orais em posição tônica, incluindo as médias abertas /ɛ, ɔ/ e fechadas /e, o/. Essa mudança não deve ser concebida como uma simples substituição mecânica de um inventário por outro. A perda da quantidade vocálica foi acompanhada por uma reorganização do sistema e por diferentes mudanças fonéticas e fonológicas. Como observam Alkire e Rosen (2010), o colapso da quantidade distintiva foi um dos acontecimentos decisivos da transformação do sistema vocálico românico.

Nossa escolha das vogais como objeto de uma comunicação introdutória apresenta ainda uma vantagem didática: permite combinar dados de três naturezas. De um lado, temos a descrição do sistema latino; de outro, os mecanismos de mudança fonológica; por fim, podemos observar palavras portuguesas cuja forma atual remete, de modo mais ou menos transparente, a formas latinas, de modo que seja perceptível que acompanhar a mudança linguística resulte não de uma lista de regras abstratas, mas de uma trajetória sistêmica das línguas.

AS VOGAIS DO LATIM: QUANTIDADE E QUALIDADE

Na descrição tradicional do latim clássico, distinguem-se cinco vogais básicas: /a, e, i, o, u/. Cada uma delas podia apresentar, em princípio, uma realização breve ou longa. A oposição pode ser representada, portanto, da seguinte maneira: /a/ /aː/, /e/ /eː/, /i/ /iː/, /o/ /oː/ e /u/ /uː/. Isso produz um sistema de dez fonemas vocálicos, se a quantidade for tomada como propriedade distintiva do segmento (Faria, 1970).

É importante, contudo, não confundir quantidade da vogal com quantidade da sílaba. Uma vogal longa tende a tornar a sílaba

pesada, mas uma sílaba que contém vogal breve também pode ser pesada quando apresenta uma coda consonantal. Allen (1978) chama atenção precisamente para essa distinção: segundo o autor, 'pesada' (*length*) é propriedade da sílaba, enquanto 'quantidade' (*quantity*), em sua terminologia, diz respeito à estrutura temporal da vogal. Assim, em termos simplificados, uma sílaba aberta com vogal breve é leve, ao passo que uma sílaba fechada ou uma sílaba com vogal longa é pesada.

A própria tradição gramatical latina oferece evidências explícitas de que a duração era relevante. Quintiliano, ao discutir a escrita, observa que a mesma sequência gráfica podia receber interpretações diferentes conforme a vogal fosse 'breve' (*correpta*) ou 'longa' (*producta*). O exemplo de *malus* é particularmente esclarecedor: uma pronúncia com vogal breve podia remeter a 'mau', enquanto a forma com vogal longa designava a árvore. O autor afirma: *ut 'malus' arborem significat an hominem non bonum apice distinguitur* ("como 'malus', que, para se distinguir como 'árvore' ou 'homem mau', usa o ápice" – Quint., *Inst. orat.* I, 7, 3). A passagem é importante porque mostra que a distinção não é uma reconstrução moderna arbitrária: os próprios gramáticos antigos reconheciam a existência de contrastes de duração. Em outro trecho, ao tratar da métrica, Quintiliano também explica que uma sílaba com vogal breve pode tornar-se longa por posição quando é seguida de determinadas sequências consonantais: *nam 'a' breuis, 'gres' breuis, faciet tamen longam priorem* ("pois, embora a letra 'a' seja breve, e a sílaba 'gres' seja breve, ela tornará, contudo, a anterior longa" – Quint., *Inst. orat.* IX, 4, 86). Aqui, o mestre de retórica ilustra exatamente a necessidade de separar a quantidade intrínseca da vogal do peso da sílaba. Para uma introdução à fonologia, essa distinção é especialmente útil, pois impede que se empreguem os termos longo e pesado como se fossem sinônimos.

A ortografia latina, por sua vez, não costumava indicar sistematicamente a oposição entre vogais breves e longas. Segundo Allen (1978), a escrita comum deixava essa diferença sem marcação, embora a Antiguidade conhecesse recursos gráficos para indicá-la. Na tradição filológica moderna, empregam-se frequentemente o sinal longo (mácron) e o breve (braquia): ā/ă, ē/ĕ, ī/ĭ, ō/ŏ, ū/ŭ. Essa convenção será adotada neste artigo apenas quando for útil para tornar visível o fenômeno.

Podemos representar didaticamente alguns pares tradicionalmente utilizados para demonstrar o valor distintivo da quantidade:

Forma	Quantidade	Sentido	Forma contrastiva
Mălum	a breve	'mal, desgraça'	mālum 'maçã'
Lĭber	i breve	'livro'	līber 'livre'
Pălus	a breve	'pântano, pântano'	pālus 'estaca'

Quadro 1: pares prosódicos latinos; Fonte: os autores

O ponto central não é memorizar pares isolados, mas compreender o princípio: no latim clássico, a duração vocálica podia integrar a representação fonológica da palavra.

QUANTIDADE VOCÁLICA, PESO SILÁBICO E ACENTO

A quantidade vocálica não era um fenômeno isolado. Ela participava da organização prosódica do latim, sobretudo porque o acento de palavras polissilábicas dependia do peso da penúltima sílaba, isto é, se a penúltima sílaba fosse pesada, o acento recaía sobre ela; se fosse leve, o acento recuava para a antepenúltima. Essa regra é tradicionalmente chamada de regra da penúltima. Alkire e Rosen (2010) observam que o acento latino era sensível ao peso silábico e que a quantidade vocálica fornecia uma das principais bases para determinar esse peso. Assim, uma vogal longa em posição penúltima tornava a sílaba pesada. Uma vogal breve em sílaba aberta, por outro lado, produzia uma sílaba leve. A estrutura pode ser esquematizada como: sílaba pesada > acento na penúltima; sílaba leve > acento na antepenúltima.

A importância histórica dessa relação é grande. Quando a oposição distintiva de quantidade começou a desaparecer, o sistema prosódico precisou ser reorganizado. As línguas românicas não conservaram simplesmente a regra acentual do latim clássico, embora tenham preservado, em muitos casos, a posição do acento lexical, isto é, a perda da quantidade distintiva está diretamente relacionada à transformação da antiga regra latina de acento em sistemas românicos posteriores (Trumper; Ledgeway, 2010). Por isso, a história fonológica deve ser entendida como reorganização de contrastes. Uma oposição pode deixar de ser distintiva em determinado domínio e, ao mesmo tempo, outras propriedades podem adquirir maior importância.

DA QUANTIDADE AO TIMBRE: A REORGANIZAÇÃO ROMÂNICA E PORTUGUESA

Embora o desenvolvimento das línguas românicas é marcado pela perda progressiva da oposição fonológica entre vogais breves e longas, isso não significa, evidentemente, que toda diferença fonética de duração tenha desaparecido, pois línguas sem quantidade fonológica podem apresentar diferenças de duração condicionadas pelo contexto, pelo acento ou pela prosódia. O que desaparece é a função distintiva geral da duração. A descrição de Alkire e Rosen (2010) é especialmente útil para uma apresentação inicial porque mostra a reorganização como uma passagem da quantidade para a qualidade. Sem entrar em todas as etapas intermediárias, pode-se representar o processo de forma esquemática. As vogais breves e longas das séries médias /e, o/ e /i, u/ passaram por mudanças que favoreceram contrastes de abertura e timbre. A vogal /a/ teve desenvolvimento diferente, pois não participa da oposição aberto/fechado da mesma maneira. O resultado, em boa parte das línguas românicas, foi a constituição de sistemas vocálicos tônicos sem quantidade distintiva. Não se trata de um único sistema românico, porque as línguas divergiram. O espanhol, por exemplo, possui cinco vogais orais tônicas; o português brasileiro e o europeu dispõem, em diferentes análises e contextos, de um sistema mais rico. Essa diversidade é uma das razões pelas quais é preferível falar em tendências históricas e não em uma única regra de transformação.

No português, a descrição tradicional do sistema oral tônico reconhece sete vogais: /i, e, ɛ, a, ɔ, o, u/. Mateus e d'Andrade (2000) descrevem esse inventário e mostram que o português possui uma oposição entre vogais médias abertas e fechadas. Assim, /e/ e /ɛ/ são contrastivas, assim como /o/ e /ɔ/. Essa propriedade do português contemporâneo pode ser relacionada, historicamente, à reorganização do vocalismo latino, embora a correspondência entre cada vogal latina e cada vogal portuguesa não seja absolutamente mecânica. De fato, se considerarmos apenas a escrita, podemos imaginar que a passagem de *lĭber* para 'livro', ou de *fŏcus* para 'fogo', consiste simplesmente em substituir letras; porém, do ponto de vista fonológico, o que ocorreu foi uma sucessão de mudanças nas propriedades dos segmentos, nas estruturas silábicas e nas condições prosódicas. A grafia é apenas uma representação posterior desse processo.

A tabela seguinte resume, de forma deliberadamente simplificada, algumas correspondências de vogais tônicas:

Latim	Tendência histórica simplificada	Português	Observação
ĕ / ē	oposição de abertura reorganizada	ɛ / e	as médias mostram resultados diferentes
ŏ / ō	oposição de abertura reorganizada	ɔ / o	há condicionamentos e analogias
ĭ / ī	perda da quantidade	I	a distinção quantitativa deixa de ser geral
ŭ / ū	perda da quantidade	U	a distinção quantitativa deixa de ser geral
ă / ā	perda da quantidade	A	o timbre baixo não gera o mesmo contraste

Quadro 2: vogais em latim e em português; Fonte: os autores

Um exemplo bastante conhecido é a oposição histórica entre as vogais médias. De modo geral, vogais médias breves latinas tenderam, em determinados contextos, a produzir vogais mais abertas nas línguas românicas, enquanto vogais longas puderam contribuir para resultados mais fechados. Essa tendência ajuda a entender por que o português moderno apresenta pares de timbre como /e ~ ɛ/ e /o ~ ɔ/. Todavia, o resultado efetivo de uma palavra depende também da posição do acento, da estrutura silábica, de alterações posteriores e de analogia.

Um exemplo didático está em *pĕdem* 'pé', acusativo de *pēs*, *pedis*. A forma portuguesa pé conserva o acento e mostra uma vogal média aberta. O caminho histórico é muito mais longo do que a simples fórmula 'ĕ > ɛ', pois envolve a perda de material final e a reorganização fonológica do item. Ainda assim, o exemplo é útil para mostrar que uma diferença de timbre presente no português pode ser relacionada, em termos históricos gerais, à antiga oposição vocálica latina (Hricsina, 2013, pp. 212-214)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: RELAÇÕES ENTRE O SISTEMA VOCÁLICO LATINO E O PORTUGUÊS

Uma maneira simples de interpretar o fenômeno é dizer que a mudança histórica envolve o deslocamento do lugar em que a língua codifica uma oposição. Como vimos, no latim clássico, a duração da vogal podia ser distintiva, pois, em uma representação abstrata, /a/ e /a:/ pertenciam a categorias diferentes. No português contemporâneo, por outro lado, a duração não exerce, em regra, essa função distintiva geral, já que o sistema de nossa língua utiliza principalmente diferenças de qualidade e abertura para estabelecer contrastes entre vogais médias. Tal interpretação é compatível com uma concepção estrutural da mudança fonológica: sistemas linguísticos não são inventários aleatórios, mas conjuntos de oposições que mantêm relações entre si. Quando uma oposição perde produtividade, outras propriedades podem assumir funções que anteriormente pertenciam à oposição desaparecida. Não é necessário afirmar que os falantes conscientemente 'substituíram' quantidade por qualidade. A mudança ocorre por meio de alterações fonéticas graduais que, em determinado momento, adquirem consequências fonológicas, de acordo com a história efetiva de cada língua românica.

Partimos da afirmação de que a língua falada não coincide com sua representação gráfica. Nesse sentido, conforme deixamos entrever acima, o latim escrito apresenta uma ortografia relativamente conservadora e, em grande medida, não registra a quantidade vocálica nas palavras, de modo que, sem dispor de todas as informações fonológicas necessárias, a filologia e a linguística histórica recorrem, a métricas, gramáticas antigas, inscrições, comparação entre línguas e evidências internas. Mas isso não significa que a mudança linguística seja sinônimo de corrupção ou simplificação, pois a perda de uma oposição pode vir acompanhada da criação ou expansão de outras regras e fenômenos, ou seja, se, por um lado, o latim clássico tinha dez vogais fonológicas (se a quantidade for tomada como distintiva), o português tônico moderno apresenta sete vogais orais que possuem um conjunto de oposições de timbre que o latim não organizava exatamente da mesma maneira. Portanto, o sistema não se torna simplesmente 'menor': ele se reorganiza.

Além disso, no que diz respeito à continuidade entre latim e português, quando dizemos que o português deriva do latim, isso não significa que cada palavra portuguesa seja uma tradução fonética direta de uma palavra clássica. O português resulta sobretudo da

continuidade histórica de variedades faladas de latim, submetidas a mudanças sucessivas e a contatos linguísticos. Mateus e d'Andrade (2000) situam a emergência do português no processo de desenvolvimento das variedades românicas, enquanto Williams (1962) mostra, em detalhe, como alterações fonológicas se acumulam ao longo da história.

Finalmente, a principal conclusão pode ser formulada de maneira bastante simples é a seguinte: o português não conserva o sistema vocálico do latim, mas conserva parte de sua história. As vogais portuguesas são, em muitos casos, resultado de uma longa cadeia de transformações em que duração, timbre, acento e estrutura silábica interagem. Estudar essas transformações significa, portanto, observar a própria dinâmica da mudança linguística.

REFERÊNCIAS

W. S. Allen (1978) **Vox Latina: a guide to the pronunciation of Classical Latin**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press.

T. Alkire e C. Rosen (2010) **Romance languages: a historical introduction**. Cambridge: Cambridge University Press.

E. Faria (1970) **Fonética histórica do latim**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica.

J. Hricsina (2013) "Evolução do sistema vocálico do latim clássico ao português moderno (tentativa da verificação **in corpora**)". **Études romanes de Brno**, 34 (2), 205-225.

M. H. M. Mateus e E. D'Andrade (2000) **The phonology of Portuguese**. Oxford: Oxford University Press.

J. Trumper e A. Ledgeway (2011) "Syllable, segment and prosody". In M. Maiden, J. C. Smith e A. Ledgeway (eds.), **The Cambridge history of the Romance languages**. Cambridge: Cambridge University Press, 50-108.

E. B. Williams (1962) **From Latin to Portuguese: historical phonology and morphology of the Portuguese language**. 2. ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

M. F. Quintilianus (1920-1922) **Institutio oratoria**. Ed. H. E. Butler. Cambridge, MA: Harvard University Press; London: William Heinemann.

E SE ROMA TIVESSE BOI-BUMBÁ? UMA PROPOSTA DE RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS POR MEIO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS EM PERSPECTIVA INCLUSIVA

Aline Fernandes Gonzaga [CESP-UEA]
Weberson Fernandes Grizoste [UEA; PPGL-UFAM]

***Resumo**: O ensino da Antiguidade Clássica ainda enfrenta desafios relacionados à aproximação dos conteúdos com a realidade sociocultural dos estudantes, especialmente em contextos nos quais as manifestações culturais locais exercem papel central na construção das identidades. Nesse cenário, a Recepção dos Clássicos apresenta-se como uma perspectiva teórico-metodológica capaz de promover releituras e ressignificações do legado greco-romano por meio do diálogo com diferentes culturas. Este artigo tem como objetivo apresentar uma proposta pedagógica baseada na adaptação do Ludi Boarii ao contexto do Festival Folclórico de Parintins, utilizando o Lençol Literário como recurso de mediação pedagógica e acessibilidade comunicacional para estudantes surdos e ouvintes. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza aplicada, fundamentada em revisão bibliográfica e na elaboração de uma oficina pedagógica voltada ao ensino dos clássicos em perspectiva inclusiva. A proposta articula os pressupostos da Recepção dos Clássicos, da educação inclusiva e da valorização da cultura amazônica, compreendendo que práticas contextualizadas favorecem aprendizagens mais significativas e promovem o reconhecimento das identidades culturais dos estudantes. Espera-se que a oficina contribua para ampliar as possibilidades metodológicas do ensino dos clássicos, demonstrando que o diálogo entre patrimônio clássico e manifestações culturais amazônicas constitui uma estratégia viável para o desenvolvimento de práticas pedagógicas acessíveis, críticas e culturalmente situadas.*

Palavras-chave: Recepção; Festival Folclórico de Parintins; Educação Inclusiva; Cultura Amazônica; Lençol Literário.

INTRODUÇÃO

O ensino da Antiguidade Clássica na Educação Básica permanece, em muitos contextos, associado a abordagens centradas na transmissão de conteúdos linguísticos, históricos, culturais e literários, por vezes, pouco relacionados às experiências socioculturais dos estudantes. Embora o legado greco-romano constitua importante referência para a compreensão da formação das sociedades no Ocidente, sua apresentação descontextualizada pode dificultar a construção de aprendizagens significativas, especialmente em regiões cujas manifestações culturais desempenham papel fundamental na constituição das identidades locais. No município de Parintins, no

estado do Amazonas, o Festival Folclórico tornou-se um dos mais expressivos patrimônios culturais brasileiros, reunindo narrativas, símbolos, práticas artísticas e saberes que fazem, por sua vez, parte da vivência cotidiana da comunidade escolar (Grizoste; Santos, 2021).

Os estudos da Recepção dos Clássicos oferecem importantes contribuições para superar esse distanciamento ao compreenderem que as produções da Antiguidade não permanecem restritas ao passado, mas são continuamente reinterpretadas em diferentes contextos históricos, culturais e sociais. Sob essa perspectiva, ensinar os clássicos deixa de significar apenas estudar a Grécia e Roma antigas para envolver processos de diálogo entre o patrimônio clássico e outras manifestações culturais, possibilitando novas leituras e novos significados para esses conhecimentos.

Paralelamente, a consolidação da educação inclusiva tem evidenciado a necessidade de desenvolver práticas pedagógicas que garantam a participação efetiva de todos os estudantes, considerando suas diferentes formas de aprender e de se comunicar. Mais do que assegurar o acesso ao espaço escolar, a inclusão pressupõe a eliminação de barreiras pedagógicas e comunicacionais, favorecendo ambientes de aprendizagem nos quais a diversidade seja compreendida como elemento constitutivo da educação. Nesse contexto, recursos didáticos que integrem diferentes linguagens assumem papel relevante na construção de práticas acessíveis e colaborativas (Mantoan, 2015; Brasil, 2008).

Apesar do crescimento das pesquisas sobre Recepção dos Clássicos, cultura amazônica e educação inclusiva, observa-se a escassez de estudos que articulem esses três campos. Unindo estes três elementos, o *Ludi Boarii*, inspirado no Festival Folclórico de Parintins, apresenta-se na comunidade mediante o uso do Lençol Literário como recurso didático de acessibilidade comunicacional. Essa lacuna evidencia a necessidade de investigar possibilidades pedagógicas que aproximem o ensino da Antiguidade Clássica das experiências culturais amazônicas, promovendo práticas inclusivas voltadas à participação conjunta de estudantes surdos e ouvintes.

Busca-se, com este projeto, demonstrar que o diálogo entre patrimônio clássico, cultura amazônica e educação inclusiva pode contribuir para o desenvolvimento de metodologias inovadoras,

favorecendo aprendizagens contextualizadas, críticas e socialmente comprometidas.

RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS: CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO

A Antiguidade Clássica ocupa posição de destaque na constituição do pensamento ocidental, influenciando diferentes áreas do conhecimento, como a literatura, a filosofia, a política, o direito e as artes. Entretanto, durante muito tempo, seu ensino esteve associado a uma perspectiva tradicional, centrada na transmissão de informações históricas e na leitura de textos considerados canônicos, frequentemente apresentados de forma desvinculada das experiências culturais dos estudantes. Essa abordagem contribuiu para a construção da ideia de que o mundo greco-romano representa um conhecimento distante, restrito ao passado e pouco relacionado às realidades contemporâneas.

Nas últimas décadas, os estudos de Recepção dos Clássicos passaram a questionar essa compreensão ao defender que as produções da Antiguidade não permanecem estáticas em seus contextos de origem, mas continuam sendo reinterpretadas, apropriadas e ressignificadas por diferentes sociedades. Sob essa perspectiva, o interesse desloca-se da busca por uma fidelidade histórica às obras clássicas para a análise das múltiplas formas pelas quais esses elementos são recriados em novos contextos culturais.

A Recepção dos Clássicos possibilita estabelecer diálogos entre o patrimônio greco-romano e diferentes manifestações culturais, favorecendo práticas educativas que aproximam conteúdos historicamente distantes da realidade dos estudantes. Essa perspectiva amplia as possibilidades do ensino ao reconhecer que os clássicos permanecem vivos justamente porque continuam sendo reinterpretados por diferentes grupos sociais.

No contexto escolar, essa abordagem apresenta importantes contribuições para o processo de ensino e aprendizagem. Em vez de limitar o estudo da Antiguidade à memorização de datas, personagens e acontecimentos históricos, a Recepção dos Clássicos permite que professores e estudantes estabeleçam relações entre o passado e o presente, identificando permanências, transformações e novas formas de representação dos elementos clássicos na contemporaneidade.

Dessa maneira, o patrimônio clássico deixa de constituir um conteúdo distante para tornar-se objeto de reflexão sobre diferentes manifestações culturais.

Assim, a Recepção dos Clássicos constitui o principal eixo teórico desta pesquisa por oferecer uma perspectiva capaz de aproximar o patrimônio da Antiguidade da realidade amazônica sem descaracterizar nenhuma dessas tradições culturais. Ao reconhecer a interpretação, a adaptação e a criatividade como elementos constitutivos do ensino, essa abordagem contribui para a elaboração de práticas pedagógicas contextualizadas, culturalmente situadas e comprometidas com a formação crítica dos estudantes.

O FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS E A VALORIZAÇÃO DA CULTURA AMAZÔNICA

Na Amazônia, essa compreensão adquire características particulares em razão da diversidade étnica, ambiental e cultural que marca a região. Povos indígenas, comunidades ribeirinhas, caboclas e urbanas contribuíram para a formação de um patrimônio cultural singular, no qual convivem narrativas míticas, manifestações religiosas, festas populares, expressões artísticas e conhecimentos tradicionais que integram o cotidiano da população amazônica. Como observa João de Jesus Paes Loureiro, a cultura amazônica resulta das relações estabelecidas entre o ser humano, a natureza e o imaginário, constituindo uma forma própria de interpretar e representar o mundo (Loureiro, 2001).

Entre as manifestações culturais mais representativas da Amazônia brasileira destaca-se o Festival Folclórico de Parintins, realizado anualmente no município de Parintins, no estado do Amazonas. Reconhecido nacional e internacionalmente, o Festival reúne música, dança, teatro, artes visuais, literatura, alegorias e narrativas inspiradas nas tradições amazônicas, transformando-se em um dos maiores espetáculos culturais do país. Entretanto, reduzir o Festival ao seu caráter artístico ou turístico significa desconsiderar sua importância histórica e social para a população local.

Essa característica permite compreender o Festival como patrimônio cultural vivo. Diferentemente de manifestações preservadas apenas pela memória histórica, o Boi-Bumbá permanece em constante transformação, incorporando novos temas, linguagens e

recursos artísticos sem romper com os elementos que constituem sua identidade. Essa capacidade de renovação aproxima-se da própria lógica da Recepção dos Clássicos, uma vez que ambas reconhecem que as produções culturais permanecem relevantes justamente porque continuam sendo reinterpretadas ao longo do tempo.

Além de sua relevância para a identidade amazônica, o Festival constitui importante espaço de produção de conhecimentos. A preparação dos espetáculos mobiliza pesquisas sobre história regional, culturas indígenas, biodiversidade amazônica, artes visuais, música, literatura e patrimônio cultural, demonstrando que o Boi-Bumbá ultrapassa a condição de entretenimento para assumir também uma dimensão educativa. Crianças e jovens crescem inseridos nesse universo simbólico, apropriando-se de narrativas, personagens e referências que passam a integrar sua formação cultural.

Desse modo, o Festival Folclórico de Parintins deixa de ocupar apenas o lugar de objeto cultural e passa a constituir elemento estruturante da proposta pedagógica apresentada neste estudo. Sua presença não se justifica apenas pela valorização da cultura regional, mas por seu potencial para aproximar conhecimentos historicamente distantes da experiência cotidiana dos estudantes, favorecendo a construção de relações entre o patrimônio clássico e a cultura amazônica.

EDUCAÇÃO INCLUSIVA E ACESSIBILIDADE COMUNICACIONAL

As discussões acerca da educação inclusiva vêm transformando a compreensão sobre o papel da escola na garantia do direito à aprendizagem. Se, durante muitos anos, o debate esteve centrado no acesso das pessoas com deficiência ao ensino regular, atualmente compreende-se que a inclusão envolve a participação efetiva de todos os estudantes nas experiências educativas, exigindo mudanças nas práticas pedagógicas, na organização curricular e nas formas de mediação do conhecimento.

No contexto brasileiro, esse entendimento é respaldado por importantes marcos legais, entre eles a Constituição Federal de 1988, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei n.º 9.394/1996), a Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva (2008) e a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com

Deficiência (Lei n.º 13.146/2015). Em conjunto, esses documentos reafirmam que o direito à educação não se limita ao ingresso na escola, mas compreende condições que assegurem permanência, participação e aprendizagem em igualdade de oportunidades (Brasil, 1988; 1996; 2008; e 2015).

Sob essa perspectiva, a inclusão deixa de ser entendida como responsabilidade exclusiva do estudante e passa a constituir compromisso institucional. Cabe à escola organizar ambientes, metodologias e recursos que reduzam as barreiras existentes no processo educativo, possibilitando que diferentes sujeitos participem das atividades propostas de acordo com suas necessidades e potencialidades.

As contribuições de Mantoan (2015) são fundamentais para compreender essa mudança de paradigma. Ao discutir a educação inclusiva, a autora argumenta que "a inclusão implica uma mudança de perspectiva educacional, pois não atinge apenas os alunos com deficiência, mas todos os demais alunos" (Mantoan, 2015, p. 27).

Essa concepção aproxima-se das reflexões de Vygotsky (2007), ao reconhecer que o desenvolvimento humano ocorre por meio das interações sociais e das mediações estabelecidas durante o processo educativo. O autor afirma que "aprendizado não é desenvolvimento; entretanto, o aprendizado adequadamente organizado resulta em desenvolvimento mental" (Vygotsky, 2007, p. 103).

Nesse cenário, a acessibilidade comunicacional assume papel central. Mais do que disponibilizar recursos específicos, ela busca garantir que as informações circulem por diferentes linguagens, permitindo que todos os participantes acompanhem, interpretem e contribuam para as atividades desenvolvidas. O uso de imagens, representações visuais, dramatizações, recursos táteis e outras estratégias de comunicação amplia significativamente as possibilidades de participação, beneficiando não apenas estudantes com deficiência, mas toda a comunidade escolar.

No caso desta pesquisa, a preocupação com a acessibilidade comunicacional está diretamente relacionada à elaboração de uma oficina destinada à participação conjunta de estudantes surdos e ouvintes. Em vez de desenvolver atividades paralelas ou adaptações posteriores, propõe-se uma experiência construída desde o

planejamento para contemplar diferentes formas de comunicação, favorecendo interações entre todos os participantes.

Essa escolha dialoga com os princípios da educação inclusiva ao compreender que metodologias acessíveis enriquecem o processo educativo como um todo. Ao reconhecer a diversidade presente na escola, o professor amplia as possibilidades de aprendizagem e promove experiências coletivas nas quais cada estudante pode contribuir a partir de seus conhecimentos, vivências e formas de participação.

Dessa maneira, a inclusão não constitui um elemento complementar da proposta apresentada neste artigo, mas um princípio que orienta sua construção desde o início. A adaptação do *Ludi Boarii* ao contexto do Festival Folclórico de Parintins busca demonstrar que o ensino dos clássicos pode ser desenvolvido de forma culturalmente contextualizada e, ao mesmo tempo, comprometida com a acessibilidade e com o direito de todos à aprendizagem.

O LENÇOL LITERÁRIO COMO RECURSO DE MEDIAÇÃO PEDAGÓGICA

Se a Recepção dos Clássicos fornece o fundamento teórico da proposta, o Festival Folclórico de Parintins representa o contexto cultural da adaptação e a educação inclusiva orienta a organização das práticas pedagógicas, torna-se necessário definir o recurso que possibilitará a articulação entre esses diferentes elementos. Nesse sentido, optou-se pelo Lençol Literário como principal instrumento de mediação da oficina.

O Lençol Literário consiste em um recurso didático utilizado na contação de histórias, caracterizado pela utilização de um tecido ilustrado com cenas, personagens e elementos visuais relacionados à narrativa apresentada. Ao longo da atividade, as imagens funcionam como apoio para a construção da história, favorecendo a imaginação, a participação dos estudantes e a compreensão dos acontecimentos narrados.

Sua utilização fundamenta-se na compreensão de que diferentes linguagens ampliam as possibilidades de aprendizagem. Enquanto a oralidade favorece a construção da narrativa, os elementos visuais oferecem suporte à interpretação dos acontecimentos,

permitindo que estudantes com diferentes formas de aprender acompanhem o desenvolvimento da história. Dessa maneira, o recurso contribui para tornar a atividade mais dinâmica, participativa e acessível (Mantoan, 2015; Vygotsky, 2007).

Na proposta apresentada neste artigo, o Lençol Literário será produzido a partir da adaptação do *Ludi Boarii* ao universo do Festival Folclórico de Parintins. As ilustrações representarão elementos inspirados tanto na cultura romana quanto na cultura amazônica, estabelecendo um diálogo visual entre essas duas tradições culturais. A narrativa construída durante a oficina convidará os estudantes a imaginar como determinados aspectos da Roma Antiga poderiam ser reinterpretados no contexto do Boi-Bumbá, estimulando a criatividade e a reflexão sobre diferentes formas de produção cultural.

Além de favorecer a compreensão da narrativa, o recurso desempenha importante função no processo de acessibilidade comunicacional. A presença de imagens permite que estudantes surdos acompanhem o desenvolvimento da história por meio de referências visuais, enquanto estudantes ouvintes participam das explicações orais e das discussões coletivas. Assim, diferentes linguagens atuam de maneira complementar, ampliando as possibilidades de interação entre todos os participantes.

METODOLOGIA

A proposta pedagógica apresentada neste artigo foi elaborada no âmbito do projeto de extensão "Movimentos Literários da Antiguidade à Contemporaneidade em contexto de Parintins" e fundamenta-se nos pressupostos da Recepção dos Clássicos, da educação inclusiva e da valorização da cultura amazônica. Embora a oficina ainda não tenha sido aplicada, sua estrutura foi planejada para demonstrar como a adaptação de elementos da Antiguidade Clássica pode favorecer práticas pedagógicas contextualizadas e acessíveis, aproximando conteúdos historicamente distantes da realidade dos estudantes.

A oficina, intitulada "E se Roma tivesse Boi-Bumbá?", propõe uma releitura do *Ludi Boarii* a partir do Festival Folclórico de Parintins. A escolha dessa manifestação cultural decorre de sua relevância para a identidade amazônica e de sua forte presença no cotidiano dos estudantes do município. Ao utilizar um universo simbólico familiar,

pretende-se criar condições para que conceitos relacionados à Roma Antiga sejam compreendidos por meio de referências já conhecidas pelos participantes.

A atividade foi planejada para turmas dos anos finais do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, podendo ser adaptada conforme a realidade de cada instituição. A duração prevista é de aproximadamente duas horas, organizadas em momentos de contextualização histórica, apresentação narrativa, interação coletiva e produção criativa dos estudantes.

O primeiro momento consiste na apresentação dos principais aspectos da Roma Antiga relacionados ao *Ludi Boarii*. Em vez de uma exposição exclusivamente expositiva, propõe-se uma conversa inicial que permita identificar os conhecimentos prévios dos estudantes sobre a Antiguidade, favorecendo uma aprendizagem dialógica, conforme defendido por Freire (2021).

Na sequência, o professor introduzirá elementos do Festival Folclórico de Parintins, retomando personagens, símbolos, cores, alegorias e manifestações culturais presentes na disputa entre os bois Caprichoso e Garantido. Esse momento busca valorizar os saberes locais e demonstrar que a cultura amazônica constitui importante referência para a construção do conhecimento escolar.

Após essa contextualização, será apresentado o Lençol Literário, elaborado especificamente para a oficina. O recurso conterá ilustrações produzidas a partir da adaptação do *Ludi Boarii* ao universo do Boi-Bumbá, permitindo que a narrativa seja acompanhada por meio de elementos visuais. A escolha desse material fundamenta-se na necessidade de oferecer diferentes possibilidades de acesso ao conteúdo, favorecendo a participação conjunta de estudantes surdos e ouvintes.

Durante a contação da história, os estudantes serão convidados a imaginar como determinadas práticas da Roma Antiga poderiam ser reinterpretadas no contexto amazônico. A pergunta norteadora – "E se Roma tivesse conhecido o Boi-Bumbá?" – funciona como elemento provocador da atividade, incentivando os participantes a estabelecer relações entre diferentes patrimônios culturais sem desconsiderar suas especificidades históricas.

Concluída a narrativa, os estudantes serão organizados em grupos para desenvolver pequenas produções inspiradas na experiência

vivenciada. Dependendo da realidade da turma, poderão ser elaborados desenhos, histórias em quadrinhos, pequenos textos, dramatizações ou novas representações do encontro imaginário entre Roma Antiga e o Festival Folclórico de Parintins. Essa etapa busca estimular a criatividade, a colaboração e a reflexão crítica, permitindo que os estudantes expressem suas próprias interpretações sobre os conteúdos discutidos.

Embora a oficina ainda não tenha sido aplicada, sua organização permite identificar potencialidades pedagógicas importantes. A primeira delas refere-se à contextualização do ensino da Antiguidade Clássica, aproximando conteúdos frequentemente percebidos como distantes da realidade dos estudantes. Ao estabelecer relações entre o patrimônio clássico e a cultura amazônica, amplia-se a possibilidade de construção de aprendizagens significativas e culturalmente situadas.

Por fim, a oficina evidencia o potencial da Recepção dos Clássicos como estratégia para renovar o ensino da Antiguidade. Ao compreender que os clássicos permanecem vivos por meio de processos de interpretação e ressignificação, a proposta demonstra que é possível aproximar diferentes patrimônios culturais sem descaracterizar suas especificidades, favorecendo práticas pedagógicas criativas, críticas e socialmente contextualizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensino da Antiguidade Clássica enfrenta o desafio de superar abordagens que frequentemente apresentam os conteúdos de maneira descontextualizada, dificultando sua aproximação com a realidade dos estudantes. Diante desse cenário, este artigo buscou demonstrar que a Recepção dos Clássicos constitui uma perspectiva teórico-metodológica capaz de estabelecer diálogos entre o patrimônio greco-romano e diferentes manifestações culturais contemporâneas, favorecendo práticas educativas mais significativas e socialmente contextualizadas.

Ao articular Recepção dos Clássicos, cultura amazônica e educação inclusiva, a pesquisa evidencia que práticas pedagógicas contextualizadas podem ampliar as possibilidades de aprendizagem ao reconhecer os saberes locais como elementos constitutivos do processo educativo. Nessa perspectiva, a valorização da cultura

regional não representa apenas um recurso para despertar o interesse dos estudantes, mas uma estratégia capaz de promover relações mais significativas entre os conteúdos escolares e as experiências vividas pela comunidade.

Embora a oficina ainda não tenha sido aplicada, sua elaboração constitui uma contribuição para as discussões sobre metodologias voltadas ao ensino dos clássicos na Educação Básica, especialmente em contextos marcados pela diversidade cultural. Ao propor uma aproximação entre Roma Antiga e o Festival Folclórico de Parintins, este estudo amplia as possibilidades de utilização da Recepção dos Clássicos no contexto amazônico e evidencia o potencial da cultura regional como elemento mediador do conhecimento escolar.

REFERÊNCIAS

Brasil (1988) **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República.

Brasil (1996) **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996: estabelece as diretrizes e bases da educação nacional**. Brasília, DF: Presidência da República.

Brasil (2015) **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015: institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência)**. Brasília, DF: Presidência da República.

Brasil (2008) Ministério da Educação, **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**. Brasília: MEC/SEESP.

P. Freire (2021) **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

W. F. Grizoste e F. Santos (2021) **Recepção & ekphrasis no ensino de letras clássicas**. Manaus: Editora UEA.

J. Loureiro (2001) **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP.

M. Mantoan (2015) **Inclusão escolar: o que é? por quê? como fazer?**. São Paulo: Summus.

L. Vygotsky (2007) **A formação social da mente**. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes.

CARACTERIZAÇÃO ESTILÍSTICA NA POESIA ÉPICA HOMÉRICA

Ana Paula de Sousa Abecassis [PPGLA-UEA]

***Resumo**: Este estudo discorre sobre como a linguagem na Ilíada de Homero atua como ferramenta de persuasão e diferenciação social. Investigam-se as falas dos personagens épicos, focando na personalização do discurso de Aquiles em comparação com outros oradores, como Agamêmnon e Nestor, e discute-se o modo como escolhas sintáticas, ritmos e figuras de linguagem constroem personalidades próprias sob a aparente rigidez da tradição oral. A metodologia adota uma abordagem filológica apoiando-se nos conceitos de mūthos em Chantraine (1974) e Martin (1989), nas análises estilísticas de Friedrich e Redfield (1978), e na recepção da protoretórica homérica em Quintiliano. Conclui-se que o uso de recursos como a enárgeia, os símiles, o assíndeto e as repetições revela uma consciência estilística que antecipa a retórica clássica.*

Palavras-chave: Estilo; figuras de linguagem; poesia homérica.

Na *Ilíada*, a linguagem figura como um instrumento fundamental de exercício de poder e distinção social no espaço da assembleia. A partir das contribuições de Martin (1989), compreende-se que a dimensão criativa da épica se realiza na execução: a fala opera por uma intervenção no presente, usada pelo herói para projetar sua personalidade e afirmar sua liderança. Ainda que a execução original envolvesse recursos extraverbais (como gestos e entonação), a presente análise delimita-se aos indícios estilísticos preservados na camada textual, entendidos como testemunhos materiais das estratégias discursivas que permanecem operantes no texto.

A chave para essa dimensão estratégica reside no conceito de *mūthos*. Distante do sentido posterior de narrativa fictícia ou enredo dramático, o *mūthos* homérico ostenta valor funcional e político. Conforme demonstra Chantraine (1974, p. 718-719), trata-se de uma "sequência de palavras que têm um sentido, propósito, discurso", operando como manifestação de intenção, deliberação ou comando. Em oposição a *épos* – a palavra dita em sua forma ou expressão verbal –, o *mūthos* representa a "palavra cujo sentido importa", constituindo o veículo do discurso de autoridade e da persuasão no espaço social da *Ilíada*.

A construção do "caráter" (*ēthos*) no poema surge, conforme define Martin, da percepção da "seletividade e sensibilidade do falante

ao combinar a expressão linguística com sua motivação interna" (1989, p. 32). Assim, recursos estilísticos como as figuras de linguagem deixam de ser apenas exigências métricas e colocam-se como instrumentos dessa seletividade, ou seja, como ferramentas da persuasão que já operava plenamente na poesia épica.

Para Friedrich e Redfield (1978), essa autoridade manifesta-se na forma de um estilo pessoal. Segundo os autores, o indivíduo funciona como um sistema de variação dentro da cultura, e o uso que o herói faz da linguagem opera como uma composição única de escolhas que o diferencia dentro da tradição comum. Embora os autores analisem diferentes figuras do poema para mapear essas "personalidades de fala", é no discurso de Aquiles que esse fenômeno atinge sua máxima expressão. Para além de sua seletividade interna, o discurso de Aquiles consolida-se em uma dimensão contrastiva, tornando-se evidente quando confrontado com a contra-amostra dos discursos proferidos pelos demais heróis em sua presença.

Nessa visão, elementos como a sintaxe e recursos retóricos assumem um "valor diagnóstico" (1978, p. 264), atuando como marcas que permitem ao herói projetar sua personalidade e definir sua posição estratégica perante o grupo. Assim, a seletividade apontada por Martin passa a envolver uma dimensão prática, uma vez que o estilo não equivale apenas a uma forma de expressão, mas ao meio pelo qual o herói manifesta suas diferenças, valida sua autoridade na performance e distingue a si mesmo, como uma ferramenta de distinção social.

Como exemplo, Friedrich e Redfield (1978, p. 272) notam que enquanto heróis como Agamêmnon utilizam a parataxe – estrutura tradicional da poesia épica - de forma pouco eficaz, revelando uma falha na coordenação de seu discurso, Aquiles transforma a estrutura paratática em uma escala retórica cumulativa. Ao organizar séries expansivas repletas de ornamentos, tais recursos deixam de ser adornos e se tornam golpes de intensificação contra a argumentação do adversário:

> ἐχθρὰ δέ μοι τοῦ δῶρα, τίω δέ μιν ἐν καρὸς αἴσῃ./οὐδ' εἴ μοι δεκάκις τε καὶ εἰκοσάκις τόσα δοίη/ὅσσα τέ οἱ νῦν ἔστι, καὶ εἴ ποθεν ἄλλα γένοιτο,/οὐδ' ὅσ' ἐς Ὀρχομενὸν ποτινίσεται, οὐδ' ὅσα Θήβας/Αἰγυπτίας, ὅθι πλεῖστα δόμοις ἐν κτήματα κεῖται,/αἵ θ' ἑκατόμπυλοί εἰσι, διηκόσιοι δ' ἀν' ἑκάστας/ἀνέρες ἐξοιχνεῦσι σὺν ἵπποισιν καὶ ὄχεσφιν·/οὐδ' εἴ μοι τόσα δοίη ὅσα ψάμαθός τε κόνις

> τε,/οὐδέ κεν ὧς ἔτι θυμὸν ἐμὸν πείσει' Ἀγαμέμνων,/πρίν γ' ἀπὸ πᾶσαν ἐμοὶ δόμεναι θυμαλγέα λώβην (Hom. *Il.* 9.378-384).
>
> São-me detestáveis os seus presentes, não lhes dou valor algum. / Nem que me oferecesse dez vezes mais ou vinte vezes mais / do que agora oferece, e que a isso acrescentasse outros dons, / nem que fossem os tesouros de Orcômeno, ou da egípcia / Tebas, onde nas casas jaz a maior quantidade de riqueza; / Tebas com seus cem portões, e de cada um arremetem / duzentos guerreiros equipados com carros e cavalos! / Nem que me desse tantos presentes como grãos de pó e areia, / nem assim Agamêmnon conseguiria convencer o meu espírito, / antes que tenha pagado todo o preço daquilo que me mói o coração.

Note-se que o efeito de intensificação não decorre apenas do acúmulo quantitativo, mas de uma progressão do numerável ao imensurável. Aquiles inicia sua recusa com números precisos (dez ou vinte vezes), mas logo expande o discurso para o plano da *enárgeia*, ao convocar as metonímias de Orcômeno e da Tebas egípcia e promover um detalhamento visual sensorial. Nessa cena, Aquiles faz a riqueza parecer algo real e visível, não apenas um valor abstrato. Ao descrever casas cheias de bens e guerreiros saindo por centenas de portões, ele transforma o "preço" em uma imagem exagerada. Ao comparar tesouros reais a "grãos de pó e areia", Aquiles anula o poder de barganha de Agamêmnon, e através dessa escala exagerada, o herói demonstra que sua dor não tem preço e não pode ser resolvida com bens materiais.

Entre os recursos que compõem o estilo pessoal de Aquiles há o símile, cujo uso destaca a capacidade do herói em projetar imagens hipotéticas com vivacidade. Segundo Friedrich e Redfield (1978, p. 273), essa faculdade de imaginar o que ainda não ocorreu manifesta-se como uma quebra importante no padrão: no estilo homérico, o símile longo é próprio da narrativa (a voz do aedo) e raramente aparece nos discursos dos personagens. Aquiles, contudo, é o único falante a utilizar dois símiles complexos, o que lhe confere um status próximo ao do próprio poeta.

Essa proximidade com a função poética não é mera coincidência composicional, mas reflete a própria posição singular de Aquiles no Canto IX (*Il.* 9.186-189), em que o herói é retratado na intimidade de sua tenda tocando a lira e cantando "os feitos gloriosos dos homens". Ao atuar momentaneamente como aedo e, logo a seguir,

fazer o seu duro discurso de recusa a Agamêmnon, o herói une no mesmo personagem as duas faces da linguagem homérica: o canto poético que guarda a memória e a fala estratégica que busca persuadir.

No nível da sintaxe, a singularidade de Aquiles manifesta-se através de uma quebra constante nas regras de encadeamento do grego homérico. Em um sistema linguístico onde quase toda oração se encontra unida à anterior por um conector, o uso do assíndeto é considerado uma escolha marcada. Friedrich e Redfield (1978, p. 279) demonstram que Aquiles utiliza significativamente mais assíndetos do que qualquer outro herói (39 instâncias contra 21 da contra-amostra), o que confere à sua fala um tom vigoroso.

O uso do assíndeto mostra-se especialmente quando Aquiles dá ordens. Enquanto os demais personagens tendem a suavizar ou estruturar seus pedidos com conectivos, Aquiles usa uma junção de imperativos com assíndetos em uma frequência muito maior (12 vezes contra 5). Além disso, o herói utiliza o que os autores chamam de "inversão enfática", pospondo pronomes que naturalmente abririam a oração para gerar impacto, uma construção que sequer aparece nos discursos de outros falantes, como no exemplo a seguir:

> αἰνὸν ἄχος τό μοί ἐστιν, ἐπεὶ πάθον ἄλγεα θυμῷ (Hom. *Il.*, 16.55)
>
> Amarga é para mim esta dor, visto que sofri tristezas no coração.

Ao omitir a partícula de ligação e optar pelo assíndeto, Aquiles remove a mediação lógica entre seus pensamentos. A inversão enfática, que projeta o adjetivo "amarga" (*ainòn*) para a abertura da frase, faz com que a linguagem mimetize a própria urgência da dor, o que "contribui para o seu modo de falar abrupto, informal e vigoroso" (Friedrich e Redfield, 1978, p. 279).

Essa distinção entre a inovação estilística de Aquiles e a atuação dos demais heróis torna-se ainda mais nítida ao observarmos o emprego das figuras de repetição (*figurae elocutionis*). No contexto do estilo homérico, a reiteração de termos não constitui uma falha ou vício de linguagem, mas opera como uma técnica deliberada para fixar o pensamento na tradição oral, mobilizada pelos heróis, que encarnam a memória coletiva e a norma social, para legitimar sua própria autoridade.

Por isso, falantes utilizam variações dessas figuras para sedimentar valores centrais da comunidade heroica, como no Canto I

(vv. 265-267), em que Nestor repete em sequência o adjetivo *kártistoi* (os mais fortes) para validar a excelência dos guerreiros do passado:

> Θησέα τ' Αἰγεΐδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν:
> κάρτιστοι δὴ κεῖνοι ἐπιχθονίων τράφεν ἀνδρῶν:
> κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ καρτίστοις ἐμάχοντο
>
> Teseu e Egeu, semelhante aos imortais.
> Os mais fortes foram eles dos homens da terra;
> os mais fortes foram eles, e com os mais fortes combateram

e no Canto XXIII (vv. 315-318), em que reitera o substantivo *mêtis* ("sabedoria/astúcia") para orientar Antíloco na corrida de carros. Em ambos os casos, a iteração atua como uma repetição pedagógica sobre o auditório:

> μήτι τοι δρυτόμος μέγ' ἀμείνων ἠὲ βίηφι:
> μήτι δ' αὖτε κυβερνήτης ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ
> νῆα θοὴν ἰθύνει ἐρεχθομένην ἀνέμοισι:
> μήτι δ' ἡνίοχος περιγίγνεται ἡνιόχοιο.
>
> Pela argúcia é melhor o lenhador do que pela força;
> é pela argúcia que o timoneiro no mar cor de vinho
> mantém direita a nau veloz assolada pelos ventos;
> e pela argúcia um auriga sobreleva a outro auriga.

Vemos outro exemplo com o emprego do poliptoto, no Canto IX (vv. 464-469), quando ao tentar mover o coração de Aquiles, Fênix emprega a figura ao declinar a raiz de *polús* (muito/numeroso) em diferentes formas gramaticais:

> ἦ μὲν πολλὰ ἔταιι καὶ ἀνεψιοὶ ἀμφὶς ἐόντες
> αὐτοῦ λισσόμενοι κατερήτυον ἐν μεγάροισι,
> πολλὰ δὲ ἴφια μῆλα καὶ εἰλίποδας ἕλικας βοῦς
> ἔσφαζον, πολλοὶ δὲ σύες θαλέθοντες ἀλοιφῇ
> εὑόμενοι τανύοντο διὰ φλογὸς Ἡφαίστοιο,
> πολλὸν δ' ἐκ κεράμων μέθυ πίνετο τοῖο γέροντος
>
> Tanto amigos como parentes andaram em volta de mim
> a suplicar-me para que permanecesse no palácio,
> e muitas ovelhas robustas e bois de passo cambaleante
> e degolaram e muitos porcos ricos em gordura
> foram chamuscados na chama de Hefesto
> e dos jarros do ancião abundante vinho foi bebido.

Em contrapartida, o poema também demonstra que o uso inadequado da repetição pode denunciar a fragilidade retórica do falante. No Canto II (vv. 382-385), ao tentar reunir o exército sob sua liderança, Agamêmnon incorre em uma repetição imediata e insistente – recurso mais tarde classificado como a figura de palavra anáfora – ao reiterar quatro vezes o advérbio *eû* ("bem/com cuidado"):

> εὖ μέν τις δόρυ θηξάσθω, εὖ δ' ἀσπίδα θέσθω,
> εὖ δέ τις ἵπποισιν δεῖπνον δότω ὠκυπόδεσσιν,
> εὖ δέ τις ἅρματος ἀμφὶς ἰδὼν πολέμοιο μεδέσθω,
> ὥς κε πανημέριοι στυγερῷ κρινώμεθ' Ἄρηϊ.
>
> Que cada um afie bem a lança e cuide bem do escudo;
> que cada um dê bem de comer aos cavalos de pés velozes;
> que cada um verifique bem o carro e pense na guerra,
> para que todo o dia sejamos postos à prova na guerra detestável.

O problema no discurso de Agamêmnon não está no uso da anáfora em si, mas em sua aplicação rígida e monótona. Ao repetir o mesmo advérbio (*eû*) na abertura de quatro versos consecutivos o herói produz uma estrutura mecânica, diferentemente de Nestor, que emprega a iteração de modo pedagógico. Agamêmnon constrói um discurso seco e imperativo, revelando o esforço para mascarar a ausência de um domínio efetivo sobre o auditório, o que Friedrich e Redfield (1978, p. 278) classificam como uma "pletora verbal".

Mostra-se significativo o fato de Aquiles não empregar essas figuras de repetição, preferindo uma articulação rápida, direta e espontânea em detrimento da reiteração sintática ou lexical. Ao subverter essas fórmulas tradicionais com uma sintaxe própria, o herói sinaliza que sua autoridade não necessita de expressões consagradas ou de uma insistência do ritmo, pois opera persuasivamente pela singularidade.

Essa diferenciação entre as performances verbais dos heróis demonstra que a individualização estilística em Homero vai além de uma mera caracterização psicológica, constituindo a própria base de uma protoretórica consciente da variação de registros discursivos. Conforme destaca Kennedy (1994, p. 13), o *épos* homérico já opera como a origem da reflexão sobre a persuasão na cultura grega, na medida em que a eficácia da fala pública se encontra articulada à adaptação da dicção ao *ēthos* do falante e às exigências da assembleia.

Sob essa perspectiva historiográfica, o confronto de estilos no Canto III da *Ilíada* (vv. 209-224) revela-se o testemunho mais emblemático dessa consciência pré-sistemática, quando ao descrever a embaixada a Troia, Antenor estabelece um contraste entre a elocução de Menelau e a de Odisseu.

Enquanto Menelau proferia um discurso conciso, sóbrio e sem hesitações, cuja eficácia residia na precisão lexical e na ausência de elementos supérfluos, Odisseu, por sua vez, elevava a performance verbal a um nível imersivo: mantendo-se inicialmente firme e de olhos fixos no chão, o herói projetava uma voz profunda e palavras que o poeta compara a "flocos de neve em dias de inverno" (Hom. *Il.* 3.222). Essa imagem da neve tempestuosa expressa o ritmo e a força de uma fala que subjugava o auditório a ponto de tornar impossível qualquer rivalidade. Somada à caracterização de Nestor no Canto I (*Il.* 1.249), cujo discurso fluido e melodioso é definido como "mais doce que o mel", esse trio de oradores homéricos forneceu o material primário para a posterior constituição das categorias do discurso.

Como testifica Quintiliano na *Institutio Oratoria* (12, 10, 64), a tradição clássica enxergava nessa caracterização tripartida dos heróis homéricos a própria gênese intuitiva da doutrina dos três gêneros (*genera dicendi*). Para o rétor romano, a brevidade de Menelau antecipa o estilo humilde (*subtile*); a suavidade persuasiva de Nestor prefigura o estilo médio (*medium*); e o discurso veemente de Odisseu consolida o modelo do estilo grande ou sublime (*grande*). Assim, ao articular a diversidade da fala à eficácia persuasiva sobre a audiência, Homero não apenas individualiza a palavra dos heróis, mas estabelece gradações da *léxis* que seriam posteriormente sistematizadas pela retórica técnica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da linguagem homérica demonstra que a poesia épica já aplicava recursos estilísticos e estratégias persuasivas muito antes da formalização dos primeiros tratados de retórica. O *mūthos* homérico revela-se não apenas como uma narrativa poética, mas como um ato estratégico de fala no qual o uso de figuras de linguagem atende à necessidade de exercer liderança, afirmar o *ēthos* e controlar o público. O impacto da fala atua sobre o público como um encantamento.

Enquanto a retórica posterior sistematizaria e isolaria essas estruturas sonoras e sintáticas como técnicas do *lógos*, na poesia épica

esses recursos emergem de forma espontânea e viva. O emprego estratégico da palavra na poesia de Homero constitui, assim, a própria raiz histórica das práticas de persuasão e o fundamento das futuras teorias da elocução na Grécia Antiga.

REFERÊNCIAS

P. Chantraine (1974) **Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots**. Tome III (K-IT). Paris: Éditions Klincksieck, 727-728.

P. Friedrich e J. Redfield (1978) "Speech as a Personality Symbol: The Case of Achilles". **Language**, 54(2), 263-288.

Homerus (1920) **Ilias**. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt David B. Monro et Thomas W. Allen. Tomi I-II. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano.

Frederico Lourenço (2013) **Homero**, **Ilíada**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

G. A. Kennedy (1994) **A New History of Classical Rhetoric**. Princeton: Princeton University Press.

R. P. Martin (1989) **The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad**. Ithaca; London: Cornell University Press.

H. E. Butler (1959) Quintiliano, **The Institutio Oratoria of Quintilian**. London: William Heinemann.

A CRÍTICA SOCIAL NAS FÁBULAS DE FEDRO: REPRESENTAÇÕES DE PODER NA SOCIEDADE ROMANA DO SÉCULO I D.C.

Angelo Vinícius Duarte Leite [ENS-UEA]

Resumo: *As fábulas de Fedro constituem importantes testemunhos da tradição fabulística latina e possibilitam reflexões acerca das relações sociais figuradas na literatura romana. Este estudo tem como objetivo examinar os recursos alegóricos e discursivos empregados pelo fabulista na construção de narrativas que problematizam aspectos da realidade social de seu tempo. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, de abordagem qualitativa e natureza interpretativa. O corpus é constituído pelas fábulas Cornix et Ouis e Vacca et Capella, Ouis et Leo.*

Palavras-chave: Fedro; fábula; crítica social; relações de poder; sociedade romana.

INTRODUÇÃO

A fábula constitui um gênero narrativo de ampla tradição na literatura ocidental, caracterizado pela brevidade, pela presença recorrente de personagens animalizados e pela formulação de ensinamentos morais. Na literatura latina, Fedro destaca-se como seu principal representante. Ao discutir a natureza desse gênero, Dezotti (2003, p. 22) afirma que a fábula é "um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa", destacando sua dimensão discursiva e sua capacidade de produzir sentidos por meio da representação narrativa.

A obra de Fedro insere-se nessa tradição ao utilizar a alegoria animal para representar ações e conflitos associados à experiência humana. Conforme destaca Vieira (2014), suas fábulas contribuíram para consolidar o gênero na literatura latina, conferindo-lhe elaboração literária própria e ampliando sua circulação no contexto romano.

A compreensão dessas narrativas requer atenção ao contexto em que foram produzidas. O século I d.C. corresponde ao período de consolidação do Principado romano, marcado por transformações políticas que redefiniram as relações entre autoridade, sociedade e instituições imperiais (Brandão; Oliveira, 2020). Nesse contexto, as fábulas de Fedro podem ser lidas como narrativas que figuram tensões presentes na vida coletiva. Brugger (2021) observa que a representação de relações de poder constitui um aspecto recorrente da produção

fedriana, especialmente em narrativas que evidenciam situações de abuso, submissão e desigualdade.

Dessa forma, este estudo analisa a crítica social presente nas fábulas de Fedro, buscando compreender como a alegoria animal é utilizada na representação de relações de poder. Para isso, serão examinadas as fábulas *Cornix et Ouis, Vacca et Capella, Ouis et Leo*, selecionadas por apresentarem conflitos diretamente relacionados ao exercício do poder e às assimetrias presentes nas relações sociais.

1. FEDRO E A TRADIÇÃO FABULÍSTICA

1.1. A fábula como gênero literário

A fábula ocupa posição de destaque entre os gêneros narrativos da tradição ocidental, estando presente em diferentes culturas desde a Antiguidade. Tradicionalmente associada à oralidade, consolidou-se como uma forma literária voltada à representação de situações exemplares, por meio das quais são transmitidos valores, comportamentos e formas de interpretação da experiência humana.

Segundo Portella (1983, p. 121), trata-se de "uma narração breve, em prosa ou em verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral ético, político ou literário".

A consolidação do gênero é tradicionalmente atribuída a Esopo, cujas narrativas serviram de modelo para a tradição fabulística posterior. Conforme destaca Jesus (2026), a permanência da fábula ao longo dos séculos está relacionada à capacidade de associar uma narrativa simples a reflexões que ultrapassam os acontecimentos representados. Nesse sentido, os episódios narrados adquirem significado não apenas pelo que descrevem, mas também pelas interpretações que suscitam.

Para Dezotti (1989), a fábula deve ser compreendida como uma forma discursiva capaz de produzir sentidos para além do plano narrativo imediato. Assim, as ações representadas tornam-se instrumentos de reflexão sobre comportamentos, valores e relações presentes na vida social. Como observa Neves (2014), o ensinamento associado à fábula decorre do próprio desenvolvimento da narrativa, podendo apresentar-se de maneira explícita ou permanecer implícito ao leitor.

Essa articulação entre narrativa e reflexão contribuiu para a permanência do gênero na tradição literária e explica sua relevância para autores como Fedro. Conforme assinala Ribeiro (2013), as fábulas fedrianas preservam elementos fundamentais da tradição esópica, ao mesmo tempo em que ampliam suas possibilidades de interpretação, aspecto que será examinado nas seções seguintes.

1.2. Fedro e o contexto romano do século I d.C.

Caio Júlio Fedro é reconhecido como o principal representante da fábula na literatura latina. As informações sobre sua vida são escassas e derivam, em grande parte, de referências presentes em sua própria obra. Tradicionalmente, considera-se que tenha nascido na Trácia, por volta de 15 a.C., sendo posteriormente levado cativo para Roma, onde teria obtido a condição de liberto sob Augusto (Vieira, 2014). Sua produção literária desenvolveu-se entre o final do governo de Augusto e os governos de Tibério e Cláudio, período correspondente às primeiras décadas do Império Romano. A importância de sua obra reside na consolidação da fábula como gênero literário no contexto romano.

A produção fedriana coincide com a consolidação do Principado, sistema político instituído por Augusto após as guerras civis que marcaram o fim da República. Embora preservasse formalmente instituições tradicionais, como o Senado, o novo regime concentrou a autoridade política na figura do princeps, redefinindo las relações entre poder, prestígio e participação pública (Brandão; Oliveira, 2020). Essa estrutura foi mantida durante os governos de Tibério e Cláudio, período em que Fedro compôs suas fábulas.

A sociedade romana do século I d.C. apresentava uma organização fortemente hierarquizada. A aristocracia senatorial e a ordem equestre ocupavam posições privilegiadas na administração e na vida política, enquanto a plebe urbana, os libertos e os escravizados encontravam-se submetidos a diferentes formas de dependência jurídica, econômica e social (Brandão; Oliveira, 2020). As distinções de status influenciavam o acesso ao poder, à riqueza e ao reconhecimento público, constituindo um elemento central da organização social romana.

Nesse contexto, as fábulas de Fedro frequentemente representam conflitos marcados pela desigualdade entre os

personagens. Segundo Brugger (2021), muitos desses conflitos decorrem de relações assimétricas de poder, nas quais a força, a posição ou a autoridade determinam o desfecho das ações.

2. CRÍTICA SOCIAL NAS FÁBULAS DE FEDRO

2.1. Cornix et Ouis

Multos lacessere debiles et cedere fortibus.
Odiosa cornix super ovem consederat;
Quam dorso cum tulisset invita et diu,
"Hoc" inquit "si dentato fecisses cani,
Poenas dedisses." Illa contra pessima:
"Despicio inermes, eadem cedo fortibus;
Scio quem lacessam, cui dolosa blandiar.
Ideo senectam mille in annos prorogo."

Muitos aos fracos perseguem e aos fortes cedem.
A odiosa gralha sobre a ovelha se sentara;
Como constrangida e longamente no dorso a suportasse,
"Se isto", diz, "a um cão dentuço fizesses,
Castigada serias." Por sua vez, a péssima:
"Desprezo os fracos, do mesmo modo aos fortes cedo;
Sei quem atacarei, a quem, astuciosa, afagarei.
Por isso, a velhice por mil anos prolongo." (VIEIRA, 2025, p. 263)

A fábula *Cornix et Ouis* apresenta uma reflexão sobre comportamentos oportunistas construídos a partir das diferenças de prestígio e proteção existentes na sociedade. Logo no primeiro verso, Fedro explicita a moral da narrativa: *Multos lacessere debiles et ceder fortibus* ("Muitos aos fracos perseguem e aos fortes cedem"). Conforme observa Neves (2014), a fábula articula narrativa e ensinamento, fazendo com que a ação representada funcione como demonstração concreta da moral proposta. Assim, a história da gralha e da ovelha não deve ser lida apenas como um episódio entre animais, mas como representação de condutas humanas.

A narrativa desenvolve-se quando uma gralha pousa sobre o dorso de uma ovelha e a importuna continuamente. Incomodada, a ovelha observa que a ave não agiria da mesma forma diante de um cão: *Hoc [...] si dentato fecisses cani, / Poenas dedisses* ("Se isto a um cão dentuço fizesses, castigada serias"). A fala da ovelha desloca o foco da agressão para a escolha da vítima. Ela foi atacada porque não dispõe de meios

para reagir, enquanto o cão é lembrado justamente como figura capaz de impor punição.

A resposta da gralha constitui o núcleo da fábula: *Despicio inermes, eadem cedo fortibus; / Scio quem lacessam, cui dolosa blandiar* ("Desprezo os indefesos, do mesmo modo aos fortes cedo; sei quem atacarei, a quem, astuciosa, afagarei"). O verbo *scio* ("sei") é decisivo, pois mostra que a personagem conhece as diferenças de força e age segundo elas. Aos inermes ("indefesos"), dirige a agressão; aos *fortibus* ("fortes"), a submissão e a adulação. Desse modo, violência e bajulação aparecem como respostas distintas a condições sociais diferentes. A leitura proposta por Brugger (2021) evidencia que as fábulas de Fedro frequentemente representam situações de opressão e injustiça presentes na sociedade romana. Nesse sentido, o comportamento da gralha pode ser interpretado como expressão dessas relações de dominação.

A escolha dos animais reforça essa leitura. Conforme registra Santos (2010), retomando Vieira (1992), a tradição fabulística costuma organizar suas personagens entre figuras associadas aos fracos e aos fortes, frequentemente apresentando situações de abuso, prepotência e dominação. Em *Cornix et Ouis*, porém, a gralha não corresponde aos grandes detentores do poder, como ocorre com o leão em outras fábulas fedrianas. Sua função é outra: ela representa quem não está no topo, mas conhece a estrutura das relações sociais e sabe tirar proveito dela.

Essa representação pode ser relacionada ao contexto da sociedade romana do século I d.C. No Principado romano, a sociedade encontrava-se organizada em grupos jurídica e socialmente diferenciados, entre os quais se destacavam senadores, membros da ordem equestre, libertos e escravizados (Brandão; Oliveira, 2020). O prestígio, a proteção e o acesso aos espaços de poder variavam conforme a condição jurídica e social dos indivíduos, fazendo com que relações de dependência e patronato desempenhassem papel fundamental na vida romana. Nesse cenário, a fala da gralha - *Scio quem lacessam, cui dolosa blandiar* – sintetiza uma conduta marcada pela percepção dessas diferenças: atacar quem não pode reagir e adular quem pode punir.

Desse modo, *Cornix et Ouis* não se limita a condenar um vício individual. A fábula evidencia uma prática social mais ampla: a exploração dos indefesos por aqueles que sabem adaptar sua conduta às relações de força. Por meio da alegoria animal, Fedro representa uma forma de dominação que não depende apenas da autoridade formal, mas também da capacidade de reconhecer desigualdades e utilizá-las em benefício próprio.

2.2. Canis et Capella, Ovis et Leo

Vacca et capella et patiens ovis iniuriae
Socii fuere cum leone in saltibus.
Hi cum cepissent cervum vasti corporis,
Sic est locutus partibus factis leo:
"Ego primam tollo nomine hoc quia rex cluo;
Secundam, quia sum consors, tribuetis mihi;
Tum, quia plus valeo, me sequetur tertia;
Malo adficietur si quis quartam tetigerit."
Sic totam praedam sola improbitas abstulit.

"A vaca, a cabrinha e a ovelha paciente de injúria
Foram sócias do leão nos bosques.
Quando capturaram um cervo de enorme porte,
Feita a divisão das partes, assim falou o leão:
"Eu tomo a primeira, porque me chamo rei;
A segunda, porque sou sócio, a mim atribuireis;
Então, porque sou mais forte, seguir-me-á a terceira;
Será castigado quem tocar a quarta."
Assim, toda a presa a prepotência sozinha levou." (VIEIRA, 2025, 49)

A fábula *Canis et Capella, Ovis et Leo* problematiza a fragilidade de vínculos estabelecidos entre participantes que ocupam posições desiguais de poder. Embora a narrativa apresente inicialmente a vaca, a cabra, a ovelha e o leão como *socii* ("associados"), a moral - *Numquam est fidelis cum potente societas* ("Nunca é confiável a associação com o poderoso") - antecipa que a parceria não produzirá benefícios recíprocos. Desde o início, Fedro sugere que a desigualdade existente entre os participantes compromete a própria ideia de cooperação.

O aspecto mais significativo da narrativa não é a apropriação da presa em si, mas a forma como ela é justificada. Após a captura do cervo, o leão reivindica sucessivamente as quatro partes do animal. A

primeira lhe pertence porque é rei (*quia rex cluo*); a segunda porque é associado (*quia sum consors*); a terceira porque possui maior força (*quia plus valeo*); e a quarta porque ninguém ousará contrariá-lo (*malo adficietur si quis quartam tetigerit*). A progressão desses argumentos revela um mecanismo de legitimação do poder: antes de recorrer à ameaça, o leão procura fundamentar sua vantagem em critérios aparentemente aceitáveis. Assim, a violência não surge como
ponto de partida, mas como recurso final para garantir um privilégio já assegurado.

Nesse sentido, a expressão *quia sum consors* merece especial atenção. Em vez de representar reciprocidade, a condição de associado é utilizada como argumento para ampliar benefícios individuais. A parceria, que deveria pressupor partilha, transforma-se em instrumento de exclusão. O leão não rompe o acordo; ao contrário, apropria-se dele e o interpreta em seu favor. A crítica de Fedro recai justamente sobre este processo pelo qual relações formalmente legítimas podem servir à manutenção de privilégios.

Essa construção aproxima-se da observação de Vieira (2025), retomada por Santos (2010), segundo a qual a fábula frequentemente representa "o abuso do poderoso". O comportamento do leão exemplifica esse mecanismo, pois a desigualdade não decorre apenas da força física, mas da capacidade de controlar os critérios que definem o que é considerado justo. Os demais participantes contribuíram igualmente para a caçada, porém não possuem meios para questionar a interpretação imposta pelo mais forte.

A crítica torna-se ainda mais significativa quando relacionada ao contexto romano do século I d.C. Conforme destacam Brandão e Oliveira (2020), o Principado consolidou-se pela concentração de diferentes prerrogativas políticas na figura do princeps. O termo princeps significava literalmente "o primeiro cidadão", designando aquele que ocupava posição de primazia dentro da comunidade política romana. Embora Augusto se apresentasse como restaurador das instituições republicanas, sua posição reunia prestígio político, autoridade institucional e comando militar, conferindo-lhe uma influência sem equivalentes no sistema romano. Não se trata de afirmar que o leão represente Augusto, mas de reconhecer que Fedro escrevia em uma sociedade familiarizada com a concentração de autoridade em determinadas figuras.

A acumulação de argumentos mobilizada pelo leão - realeza, participação na parceria, força e coerção - produz uma imagem de poder que ultrapassa a simples superioridade física. O personagem reúne diferentes formas de autoridade, influência e coerção, tornando inviável qualquer contestação por parte dos demais animais. Dessa forma, a narrativa evidencia que a desigualdade não se sustenta apenas pela força, mas também pela capacidade de legitimar e impor privilégios.

Essa leitura aproxima-se da interpretação de Brugger (2021), para quem as fábulas fedrianas não devem ser compreendidas apenas como ensinamentos morais abstratos, mas também como representações de "antagonismos sociais e políticos". Em *Canis et Capella, Ovis et Leo*, o antagonismo manifesta-se na impossibilidade de equilíbrio entre os membros da parceria. A desigualdade não está apenas na distribuição da presa, mas no controle das regras que determinam essa distribuição.

Por fim, a conclusão da fábula reforça o sentido da crítica: *Sic totam praedam sola improbitas abstulit* ("Assim, a desonestidade levou sozinha toda a presa"). O termo improbitas desloca a atenção do leitor da força para a conduta moral. O problema não é que o leão seja mais forte, mas que utilize sua posição privilegiada para converter um empreendimento coletivo em benefício exclusivamente pessoal. Dessa forma, Fedro evidencia como estruturas aparentemente legítimas podem ocultar mecanismos de dominação e favorecer a concentração de vantagens nas mãos daqueles que já detêm o poder.

CONCLUSÃO

O presente estudo teve como objetivo analisar de que maneira as fábulas de Fedro evidenciam aspectos da sociedade romana do século I d.C. Para isso, foram examinadas as fábulas *Cornix et Ouis* e *Canis et Capella, Ovis et Leo,* buscando identificar elementos de crítica social relacionados às relações de poder, às desigualdades e aos mecanismos de dominação presentes no contexto imperial romano.

A análise das narrativas permitiu constatar que Fedro utiliza a alegoria animal como instrumento de representação de comportamentos e conflitos observáveis na realidade social de seu tempo. Embora protagonizadas por animais, as fábulas ultrapassam o

caráter exclusivamente moralizante e apresentam situações que remetem a formas concretas de exploração, privilégio e abuso de autoridade.

As duas fábulas analisadas evidenciam relações marcadas pela assimetria de poder, ainda que o façam por caminhos distintos. Em *Cornix et Ouis*, a desigualdade manifesta-se na exploração daqueles que se encontram em posição de maior fragilidade, revelando como a vulnerabilidade pode favorecer práticas oportunistas. Em *Canis et Capella, Ovis et Leo*, a atenção recai sobre a concentração de autoridade e privilégios, demonstrando como vínculos aparentemente cooperativos podem ocultar relações de dominação e exclusão. Em ambos os casos, Fedro evidencia mecanismos que ultrapassam o universo animal e remetem às estruturas sociais da Roma imperial.

As interpretações desenvolvidas ao longo deste estudo dialogam com as contribuições de Santos (2010), Vieira (2025), Brugger (2021) e Brandão e Oliveira (2020), autores que permitiram compreender as fábulas de Fedro não apenas como narrativas moralizantes, mas também como representações literárias de desigualdades, conflitos e relações de poder presentes na sociedade romana. A articulação entre texto literário e contexto histórico mostrou-se fundamental para a compreensão da dimensão crítica presente nas narrativas analisadas.

A contextualização histórica também permitiu compreender que essas representações dialogam com uma sociedade caracterizada por diferenças de prestígio, influência e poder. Nesse cenário, a posição ocupada pelos indivíduos condicionava suas possibilidades de ação, proteção e participação na vida pública. As fábulas analisadas reproduzem essas tensões por meio de personagens alegóricos, transformando experiências sociais em matéria literária.

Além disso, a trajetória de Fedro, marcada pela condição de escravizado e posterior libertação, contribui para compreender sua atenção recorrente às relações de dependência, subordinação e abuso.

Conforme observam Citroni et al. (2006), o fabulista concebia a fábula como um gênero capaz de expressar verdades sociais sob o véu da alegoria animal, aspecto que ajuda a compreender a recorrência de temas ligados ao poder e à desigualdade em sua obra.

Conclui-se, portanto, que as fábulas de Fedro constituem importantes testemunhos literários das dinâmicas de poder presentes

na sociedade romana do século I d.C. Por meio de narrativas breves, o autor problematiza desigualdades, expõe práticas de exploração e evidencia formas de dominação que permeavam as relações sociais de seu tempo. Dessa forma, sua obra confirma o potencial da fábula não apenas como instrumento de ensino moral, mas também como espaço de reflexão e crítica acerca da realidade social romana.

REFERÊNCIAS

J. L. Brandão e F. de Oliveira (coord.) (2020) **História de Roma Antiga**: volume II: Império Romano do Ocidente e Romanidade Hispânica. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

M. R. Brugger (2021) "Fedro sem esperança: leitura das fábulas III, XVIII e V, VI". **Em Tese**, Belo Horizonte, 27(1), 182-196.

M. C. C. Dezotti (1989) **A fábula esópica anônima: uma contribuição ao estudo dos "atos de fábula"**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1989.

C. R. R. de Jesus (2026) **Panorama da literatura latina**. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas. (policop.).

M. H. de M. Neves (2014) "A gramática pela fábula ou: a fábula pela gramática". **Revista do GEL**, São Paulo, 11(1), 165-196.

O. O. Portella (1983) "A fábula". **Letras**, Curitiba, 32, 119-138.

M. L. M. Ribeiro (2013) "Aspectos moralizantes das fábulas de Fedro". **Principia**, Rio de Janeiro, 1(26), 69-76.

A. C. dos Santos (2010) "As relações de assimetria presentes nas fábulas de Fedro sobre a prepotência". In: **Anais do Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 73-80.

A. T. B. Vieira (org.; trad.) (2025) **Fábulas de Fedro**: estudo introdutório, tradução e notas. Arapiraca: EDUNEAL.

UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A SINTAXE LATINA DO CASO ACUSATIVO

Antonio Janderson Morais da Silva [PPGL-UFAM; CAPES]
Soraya Paiva Chain [PPGL-UFAM]

***Resumo**: O presente trabalho tem como objetivo investigar as funções sintáticas exercidas pelo caso acusativo na língua latina, a partir de uma análise sistemática e contextualizada em textos literários autênticos, buscando compreender a organicidade e a real aplicação discursiva das estruturas morfossintáticas. Para tanto, a pesquisa de natureza qualitativa e descritiva se apoia na seleção, tradução e análise rigorosa de um corpus centrado na prosa epistolográfica de Caio Plínio Cecílio Segundo (Plínio, o jovem). O ponto de partida será o mapeamento e a categorização das ocorrências do acusativo. No âmbito da filologia e da gramática latina, o estudo se apoia nas obras de autores como Ernesto Faria, Johan Nicolai Madvig e Frederico Lourenço, alinhados às perspectivas sintáticas latina de José Van den Besselaar e Giuseppe Lipparini. Para a análise sintática propriamente dita, o referencial metodológico incorpora as postulações teóricas dos linguistas Ataliba de Castilho e Mário Perini. Espera-se, com esta pesquisa, registrar as ocorrências do caso acusativo e identificar suas funções sintáticas dentro da oração, buscando possíveis funções do acusativo que ainda não tenham sido apresentadas nos materiais tradicionais que retratam o estudo do latim.*
Palavras-chave: acusativo; morfossintaxe; latim; Plínio, o Jovem

INTRODUÇÃO

O estudo da língua latina atua como uma chave essencial para a compreensão histórica, estrutural e filológica de diversas línguas modernas, em especial as línguas românicas. A compreensão profunda de sua sintaxe exige a observação de como a língua opera em sua aplicação autêntica, evidenciando a organicidade, a riqueza e as nuances estilísticas presentes nos textos originais.

O problema central que motiva esta pesquisa é a necessidade de uma análise sistemática acerca do caso acusativo pautada no uso real em textos literários autênticos, visando assimilar as sutilezas sintáticas cruciais. Com nossas análises, buscaremos averiguar se o caso acusativo pode atuar com outras funções que ainda não foram catalogadas.

Neste sentido, o objetivo principal deste trabalho é investigar as funções sintáticas que o caso acusativo latino pode exercer, partindo diretamente para a observação empírica da língua em textos clássicos. Para guiar esta investigação, definimos os seguintes objetivos

específicos: buscar, de forma exaustiva, em materiais que abordem a gramática da língua latina, as funções que o caso acusativo pode exercer; catalogar ocorrências do caso acusativo no corpus selecionado; analisar morfossintaticamente trechos das ocorrências catalogadas, identificando sua função dentro da oração e observando a estrutura sintática em que se insere; e averiguar, no *corpus* analisado, possíveis funções do acusativo não apresentadas nos materiais que retratam o estudo do latim.

A nossa análise incidirá sobre a prosa epistolográfica de Caio Plínio Cecílio Segundo (Plínio, o Jovem). A eleição das *Epistulae* (Cartas) como corpus de pesquisa se fundamenta na natureza dialógica e versátil desse gênero, que reflete o uso autêntico da língua culta da época e permite observar o caso acusativo operando em múltiplas funções sintáticas. A etapa inicial de coleta e tratamento de dados se concentrará na seleção das cartas que possuem um número expressivo de palavras no caso acusativo, uma seleção visual por meio do caso. O procedimento envolverá a seleção, a tradução rigorosa e a categorização das ocorrências do acusativo nas cartas, mantendo o escopo metodológico flexível para a incorporação e análise de novas cartas à medida que a pesquisa avançar.

A relevância desta pesquisa se justifica pela necessidade de analisar o funcionamento prático do caso acusativo diretamente em textos originais latinos. Ao observar a língua nas *epistulae*, o estudo busca verificar se o acusativo exerce funções sintáticas ainda não descritas pelos materiais tradicionais de ensino do latim. Com isso, esperamos que os resultados desta investigação colaborem com os estudos linguísticos da língua latina.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A construção da frase latina se caracteriza por sua natureza morfologicamente flexional. Nela, as palavras (nomes, pronomes e adjetivos) adquirem sufixos desinenciais que marcam suas funções sintáticas e relações de dependência dentro da oração, sistema este denominado como 'casos' (Faria,1958, p. 67). A presente investigação se apoia em um arcabouço teórico que não apenas cataloga, mas articula a gramática normativa clássica a uma análise descritiva e formal mais aprofundada da sintaxe.

A NATUREZA E ORIGEM DO ACUSATIVO

Historicamente e filologicamente, o termo *accusativus casus* deriva de uma tradução equivocada feita pelos antigos gramáticos romanos a partir do termo grego *αἰτιατική*. No conceito aristotélico original, este termo grego indicava o "resultado produzido por uma causa" (derivado de αἰτιατόν, causa), e não algo estritamente derivado do verbo 'acusar' (Godoi, 2022, p. 2). Essa raiz histórico-filosófica nos fornece uma lente crucial para compreender a essência sintática do acusativo, a sua forma mais recorrente como complemento (resultado) do verbo (causa).

CLASSIFICAÇÃO NORMATIVA

A organização metodológica e a classificação inicial das ocorrências nosso estudo se ancoram em uma perspectiva dupla, que une o rigor da tradição filológica latina aos preceitos da teoria sintática moderna. O primeiro eixo dessa classificação, de caráter gramatical e normativo, baseia-se na sólida tipologia fornecida por Ernesto Faria em sua Gramática Superior da Língua Latina (1958). Para conferir maior robustez a esse alicerce, o estudo integra referenciais incontornáveis da área, como a clássica Gramática Latina de Johan Nicolai Madvig (1942), a consagrada *Propylaeum Latinum*: sintaxe latina superior. de José Van den Besselaar (1960), a Sintaxe Latina, de Giuseppe Lipparini (1961) e a Nova Gramática do Latim, de Frederico Lourenço (2019). Tais autores estabelecem o inventário classificatório fundamental para o caso acusativo, permitindo o mapeamento de suas manifestações.

Para sustentar a análise rigorosa de como essas funções se manifestam e se conectam na prosa de Plínio, nosso estudo emprega a obra *Propylaeum Latinum* (1960), de José Van den Besselaar, que trata a regência casual como um sistema estruturado preciso, aliada à Sintaxe Latina (1961) de Giuseppe Lipparini, que vai além da mecânica e interpreta a sintaxe como a manifestação arquitetônica de relações de pensamento.

Contudo, para que a análise não se restrinja à mera identificação isolada de termos gramaticais, a pesquisa avança para o seu segundo eixo de classificação, de caráter descritivo e focado na estrutura sintática, isto é, na análise das relações de dependência entre

os constituintes da oração. É neste escopo que a fundamentação se articulará com as perspectivas propostas por Castilho (2014) e Perini (2005). A escolha desses autores se dá por conta de eles fornecerem as bases necessárias para observar e compreender a língua em seu funcionamento.

A partir das perspectivas descritivas de Castilho (2014) e Perini (2005), as ocorrências do acusativo catalogadas nos textos de Plínio, o Jovem, serão submetidas a uma análise sintática. Observaremos as relações de dependência e o comportamento dos constituintes dentro da oração.

Dessa forma, enquanto os gramáticos e latinistas fornecem o mapa das funções esperadas pela norma culta do latim, as formulações de Castilho e Perini instrumentalizam a análise linguística. Com esse arcabouço teórico duplo, será possível não apenas identificar e atestar as funções já mapeadas pela tradição, mas também reconhecer arranjos e funções sintáticas do acusativo que talvez não tenham sido catalogadas pelos manuais normativos.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E DELIMITAÇÃO DO *CORPUS*

Esta investigação se caracteriza como uma pesquisa bibliográfica e documental de natureza qualitativa e descritiva (Silva e Menezes, 2005, p. 20-21). Não objetivamos realizar uma mera quantificação ou análise estatística de frequências do caso acusativo. O propósito é compreender, descrever morfossintaticamente e interpretar o comportamento sintático deste caso dentro de um texto clássico autêntico. E, além disso, averiguar se há outras funções que o acusativo possa assumir que não estejam informadas em materiais que retratam o estudo da língua latina.

O percurso metodológico será pautado na extração e esmiuçamento de dados em fontes primárias, dividindo-se nas seguintes etapas interativas:

1. Seleção do *corpus*: delimitamos a prosa epistolográfica de Plínio, o Jovem, o gênero epistolográfico foi escolhido estrategicamente, ele se situa entre a artificialidade altamente retórica das orações e a fluidez da linguagem cotidiana, oferecendo uma sintaxe polida, clássica e reflexiva do pensamento orgânico latino.

2. Mapeamento e catalogação: leitura flutuante do texto em latim para extração de todos os vocábulos declinados em acusativo, isolando a oração em que se inserem.
3. Tradução autoral e estabelecimento do texto: as epístolas selecionadas passarão por um processo minucioso de tradução literal. Esse procedimento assegura que a identificação das funções sintáticas dos casos anteceda a interpretação puramente semântica.
4. Análise morfossintática descritiva: amparada pelos teóricos utilizados na pesquisa, esta etapa consiste em analisar cada ocorrência catalogada para determinar sua função sintática, identificar o elemento regente (verbo, nome ou preposição) e o efeito de sentido gerado na construção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, a pesquisa propõe uma investigação aprofundada e essencial sobre as funções sintáticas que o caso acusativo pode exercer na língua latina. Ao se afastar de uma análise puramente estatística ou restrita a frases isoladas, a pesquisa busca compreender a verdadeira aplicação discursiva e orgânica do acusativo, investigando as funções sintáticas exercidas por ele na língua latina a partir de uma análise sistemática e contextualizada em textos literários autênticos.

Escolhemos as *Epistulae* (Cartas) da prosa epistológráfica de Plínio, o Jovem, porque entendemos que esse gênero textual oferece uma sintaxe clássica que transita entre a retórica polida e a fluidez do cotidiano, refletindo de maneira fiel o pensamento latino.

A pesquisa une a tradição classificatória de latinistas e gramáticos clássicos, como Faria (1958), Madvig (1942), Besselaar (1960) e Lipparini (1961) aos critérios de análise sintática oferecidos pelas abordagens das gramáticas descritivas de Castilho (2014) e Perini (2005). Por meio de um percurso metodológico que envolve o mapeamento, a tradução autoral e a análise morfossintática das ocorrências, queremos, com esse trabalho, superar a mera identificação isolada de termos gramaticais. Desse modo, buscamos analisar o funcionamento da língua para verificar se o caso acusativo atua em funções e arranjos que talvez ainda não tenham sido catalogados pelos materiais didáticos tradicionais.

Portanto, esperamos que o levantamento catalográfico detalhado e as análises resultantes desta pesquisa sirvam como uma

referência sólida e inovadora para estudos avançados da sintaxe latina. Ao demonstrar a flexibilidade do acusativo, o trabalho contribui significativamente para a compreensão morfossintática, filológica e histórica que fundamenta não apenas o latim, mas diversas línguas modernas românicas.

REFERÊNCIAS

A. E. S. Dias (1942). **I. N. Madvig, Gramática Latina.** Lisboa: Livraria Avelar Machado.

A. T. de Castilho (2014). **Nova gramática do português brasileiro.** 1. ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto.

E. Faria (1958). **Gramática Superior da Língua Latina.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica

E. H. A. e Paiva (2023). **Accusativus cum Infinitivo: uma abordagem gerativa**.' Universidade Federal de Minas Gerais. (dissert. policop.).

E. L. da. Silva; E. M. Menezes (2005). "Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação" **– 4. ed. rev. atual**. Florianópolis: UFSC.

F. Lourenço (2019). **Nova Gramática do Latim.** Lisboa: Quetzal.

G. Lipparini (1961). **Sintaxe Latina.** Rio de Janeiro: Vozes Limitada

J. V. D. Basselaar (1960). **Propylaeum Latinum: sintaxe latina superior**. Volume I. São Paulo: Editora Herder.

M. A. A. B. Godoi (2022). "Sintaxe dos Casos em Latim: O Acusativo". **Principia, v. 1**, n. 45.

M. A. Perini (2005). **Gramática descritiva do português**. 4. ed., 8ª impressão. São Paulo: Editora ática.

NOÇÕES DE LATIM: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA DE AGENOR FERREIRA LIMA

Carlos José Lunardi da Silva [ENS-UEA]
Carlos Renato Rosário de Jesus [PPGLA-UEA]

Resumo: *O presente trabalho insere-se no campo da Historiografia da Linguística e investiga a história do ensino de línguas clássicas na Região Norte do Brasil. O objeto primário de análise é o compêndio didático Noções de Latim (1959), do professor amazonense Agenor Ferreira Lima, focado na edição para as séries ginasiais. O estudo problematiza como os manuais regionais são moldados pelas diretrizes institucionais e pelo contexto social de sua produção. O objetivo central consiste em descrever e interpretar a obra, a partir das suas condicionantes socioculturais externas, de modo a resgatar a contribuição do autor para os estudos gramaticais no Amazonas. A metodologia fundamenta-se nos pressupostos da Historiografia da Linguística, aplicando o princípio de contextualização de Konrad Koerner e o modelo tridimensional de Ronaldo de Oliveira Batista. Como principais resultados, constata-se que a publicação esteve vinculada ao clima de opinião impulsionado pela Lei Capanema (Decreto-Lei nº 4.244/1942), que gerou alta demanda por materiais didáticos simplificados em Manaus. Conclui-se que o resgate do compêndio restaura a memória da instrução pública amazonense.*

Palavras-chave: Historiografia da Linguística; Noções de Latim; Agenor Ferreira Lima; Ensino de Latim.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A produção historiográfica dentro do campo das ciências da linguagem tem se expandido progressivamente dessa área para além dos tratados teóricos e dos autores consagrados pela tradição canônica. Nesse sentido, a Historiografia da Linguística (HL) reconhece que a compreensão do desenvolvimento do conhecimento linguístico exige o exame atento dos instrumentos de difusão pedagógicos, como manuais escolares, dicionários e compêndios didáticos, preteridos em prol da canonicidade. Sob essa perspectiva, o presente trabalho, advindo do recorte de um Trabalho de Conclusão de Curso em seus estágios iniciais, toma como objeto primário de análise a obra *Noções de Latim* (1959), de autoria do gramático e professor amazonense Agenor Ferreira Lima, com o intuito de resgatar a sua contribuição para a história da gramática e do ensino de línguas clássicas na Região Norte do Brasil. Além disso, o objetivo central deste trabalho busca

brevemente descrever, analisar e interpretar especificamente a edição direcionada para a primeira e segunda série ginasial, a partir de sua dimensão social e externa.

A relevância de estudar um compêndio didático de circulação, até o momento, municipal está fundamentada no fato de que o saber linguístico não se constitui de forma abstrata ou isolada, mas surge por meio das práticas sociais e institucionais que moldam o ensino da língua. Para atingir esse propósito, o estudo se baseia teórico-metodologicamente em um dos três princípios da pesquisa historiográfica propostos por Konrad Koerner, sendo o princípio de contextualização. Dessa forma, busca-se, durante a análise, evitar eventuais anacronismos e análises teleológicas, oferecendo uma leitura historicamente situada e criticamente fundamentada do texto-fonte em sua relação com a tradição gramatical latina e seu contexto histórico.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA EM HISTORIOGRAFIA DA LINGUÍSTICA

A consolidação da Historiografia da Linguística, enquanto disciplina autônoma, é relativamente recente se comparada a outras áreas de estudo da linguagem, mesmo assim, esse processo permitiu estabelecer uma distinção fundamental entre a História da Linguística, compreendida, como "como o conjunto cronológico e geográfico dos acontecimentos, dos fatos, dos processos de conceptualização e de descrição" (SWIGGERS, 2013, p. 42), e a historiografia propriamente dita, que pode ser entendida como a construção discursiva, analítica e interpretativa dos fatos da linguagem ocorrida ao longo do tempo. Diante dessa diferença, o trabalho do historiógrafo da linguística, bem como o objeto de análise da HL, não se limita a um compilado de registros de datas, nomes, teorias e títulos, mas opera com a articulação desses registros com o período em que surgiram, problematizando, assim, a sua emergência, a sua transformação, a sua recepção e o seu eventual esquecimento.

Como mencionado anteriormente, o estudo tem como objetivo descrever e interpretar a obra *Noções de* Latim (1959) a partir de sua dimensão externa e social. Para entender o modo como isso será realizado, é necessário compreender a produção de narrativas dentro da HL. As narrativas são as construções discursivas da análise durante

o processo de associação das produções linguísticas com seus contextos históricos. Diante disso, Batista argumenta que:

> É possível a proposição de uma narrativa analítica construída pela observação de três dimensões, tendo em vista traços constitutivos da atividade científica ou intelectual na abordagem de fenômenos da linguagem, ou seja, uma busca de análise historiográfica de perspectiva interna (no sentido de observar teorias, práticas e métodos de análise empreendidos por determinado autor, grupo etc.) aliada a uma história de caráter mais social (que observa fatores circundantes que puderam ter influência na tomada de posições em relação ao tratamento da linguagem). (Batista, 2013, p. 71).

Essas três dimensões são: a teórica, que tem como finalidade reconstruir uma história interna dos estudos linguísticos, a partida da descrição, análise e interpretação de concepções teóricas sobre a língua, bem como suas práticas metodológicas aplicadas em produções textuais; a temporal, que permitirá que a obra seja situada em seu contexto, postulando uma linha de continuidade ou descontinuidade acerca do problema delimitado pelo pesquisador; e, por último, a social, que é estabelecida pelo diálogo com clima de opinião, ou seja, pela atmosfera intelectual, cultural, sócio-política e econômica e em como ela recepcionará a produção analisada.

É diante disso que se insere a ferramenta analítica, ou parte dela, que orienta esta pesquisa, um dos três princípios de Konrad Koerner.

O princípio de contextualização, que o pesquisador estabelecerá o clima de opinião do período em que foi realizada a produção da obra. É nesse momento que será necessário conhecimentos extralinguísticos, que levem em consideração as variáveis políticas, históricas, socioeconômicas e intelectuais da época que acabam por influenciar o autor durante a produção do texto. Koerner (1996, p. 60) também adverte que as formulações teóricas nunca surgem isoladas ou independentes do período em que foram construídas. Além disso, é importante salientar que uma nova corrente linguística não apaga ou substitui imediatamente as anteriores.

O CLIMA DE OPINIÃO E O PARÂMETRO EXTERNO: O ENSINO DE LATIM NO AMAZONAS

Antes de passar à análise, é importante ressaltar dois pontos. O primeiro é que a fontes sobre a vida e a obra do professor Agenor Ferreira Lima são quase inexistentes, restando somente alguns fragmentos que juntos são insuficientes para contar a sua história. O que se sabe é que, sim, durante sua vida foi relevante enquanto educador, recebendo honrarias como a Medalha de Mérito Universitário, pela Universidade do Amazonas, atual Universidade Federal do Amazonas (Universidade do Amazonas, 1983).

O outro ponto é que as pesquisas sobre o ensino de latim no Amazonas são igualmente inexistentes. Contudo, será possível estabelecer um clima de opinião a partir de uma perspectiva nacional, ou seja, da atmosfera intelectual, histórica e política que pairava sobre o Brasil em meados do século XX, a fim de dimensionar a realidade do estado do Amazonas quanto ao ensino da língua clássica e o contexto de produção de *Noções de Latim* (1959). Dessa forma, será continuada a análise do princípio de contextualização.

O humanismo, enquanto movimento cultural e filosófico, surgiu como oposição ao modelo de pensamento medieval, substituindo o teocentrismo pela valorização do homem e suas potencialidades. Apesar disso, quando as caravelas portuguesas atracaram em território brasileiro, as concepções cristãs de mundo ainda eram muito fortes, principalmente pela presença de religiosos nas embarcações. Com a chegada dos jesuítas em 1549, o ensino de latim no Brasil ainda era bastante influenciado, mesmo com um germe do ideário humanístico, pela tradição histórico-escolástica, isto é, pela a concepção pedagógica formulada dentro da Igreja Católica Romana, que compreendia que toda produção cultural, literária ou intelectual teria como fim último ser ofertada a Deus. Serudo (2020, p. 33) complementa que os missionários, em sua grande maioria, pretendiam pela catequização de indígenas, utilizando-se do latim como ferramenta de inculturação dos povos originários.

Saviani também observa que:

> a pedagogia católica se instalou no país, primeiro na versão do Plano de Nóbregra, que eu chamaria de 'pedagogia brasílica', pois procurava se adequar às condições específicas da colônia, e depois, na versão do 'Ratio Studiorum' cujos cânones foram adotados pelos colégios jesuítas no mundo inteiro. (Saviani, *apud* Heck, 2013, p. 11).

Esse método dos estudos sistematizava o modelo de ensino empregado no início da atividade jesuítica em território brasileiro, com o diferencial de um grande foco em disciplinas humanísticas como a gramática e a retórica. Esse processo visava unificar a forma de ensino em todo território colonizado por Portugal ao modelo da metrópole. No entanto, é útil destacar que esse paradigma possibilitou, apesar da forte tradição escolástica, a aproximação de uma vertente mais humanística, que trata o latim, não mais como instrumento de conversão, mas de acesso a outros saberes tão antigos quanto a própria língua (Serudo, 2020, p. 35).

Com a expulsão dos jesuítas do Brasil, em 1759, a educação passou a ser responsabilidade da Coroa Portuguesa, o que permitiu que a docência fosse efetuada por civis e fundamentada por outras correntes filosóficas, distanciando-se ainda mais da tradição dos padres jesuítas. Apesar disso, as formas de um ensino formalista foram heranças dos padres professores continuadas por esse novo modelo.

No século XX, durante o Estado Novo, foi promulgado o Decreto-lei n.º 4.244, de 9 de abril de 1942, criado por Gustavo Capanema, que era Ministro da Educação e Saúde Pública da época. Também conhecida como Lei Capanema, ela definiu dois ciclos para o ensino secundário, o primeiro com um só curso, o ginasial, com quatro anos; e o segundo com dois, sendo o clássico e o científico, este tendo um foco maior na "formação intelectual, além [*sic*] de um maior conhecimento de filosofia, um acentuado estudo das letras antigas" (Brasil, 1942).

No primeiro momento, pode-se considerar uma grande vitória para os estudos clássicos, uma vez que o Decreto aumenta para 7 anos o ensino da língua clássica, permitindo um novo fôlego para esse ramo de estudo. Sobre isso, Serudo (2020, p. 39) argumenta que "com o aumento dos anos de estudo do latim, houve um aumento considerável de edição de materiais e métodos voltados para o ensino de latim". Em contrapartida a esse grande avanço, a alta demanda e a escassez de profissionais da área resultaram em licenciamento de profissionais de áreas distintas, mas que havia certa correspondência, como os professores formados em Letras Neolatinas. No fim, isso discorreu em um descontentamento por parte de todos, o que contribuiu no declínio dessa disciplina anos mais tarde.

Dimensionando para a realidade do Amazonas e, especificamente, para a da cidade de Manaus, é possível justificar a produção da obra com a necessidade da alta demanda por materiais didáticos. Contudo, para além disso, as fontes bibliográficas do professor Agenor Ferreira Lima são insuficientes para compor sua história, então não se sabe com precisão em qual dos dois profissionais de letras, o professor se enquadra. Ademais, torna-se um mistério o procedimento da criação da obra, se foi uma proposição individual diante da demanda ou uma seleção feita por instituições docentes ou políticas. Obviamente, pela produção de um compêndio, tende-se acreditar que seja o primeiro. Contudo, a elucidação história realizada durante este tópico permite dar um passo a mais na restauração da memória da obra e do ensino de latim na história da cidade de Manaus e do estado do Amazonas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização desta pesquisa permitiu que fosse possível dar um importante passo ao processo de contextualização da obra *Noções de Latim* (1959), do professor Agenor Ferreira Lima, resgatando a sua contribuição para a história dos estudos clássicos e do ensino de latim na cidade de Manaus e, por decorrência, na Região Norte do Brasil. Tudo isso, só foi possível através dos métodos propostos pelo estudos em Historiografia da Linguística, principalmente pelo princípio de contextualização, de Konrad Koerner. Por fim, estima-se que, durante a leitura desse estudo, o leitor perceba a importância de mais estudos focados em produções linguísticas que fujam de um cânone, com o intuito de reconstituir a memória intelectual e histórica diante do cenário atual da pesquisa linguística.

REFERÊNCIAS

R. de O. Batista (2013) **Introdução à Historiografia da Linguística**. São Paulo: Cortez Editora.

R. de O. Batista e N. B. Bastos (orgs.) (2020) **Questões em historiografia da linguística**: homenagem a Cristina Altman. São Paulo: Pá de Palavra.

Brasil (1942) **Decreto-Lei nº 4.244, de 9 de abril de 1942**. Lei Orgânica do Ensino Secundário. Rio de Janeiro: Presidente da República. Disponível em: planalto.gov.br. Acesso em: 22 set. 2026.

M. R. D. Heck (2013) **O ensino do latim no Brasil: objetivos, método e tradição**. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (TCC policop.).

E. F. K. Koerner (1996) "Questões que persistem em historiografia linguística". Tradução de Cristina Altman. **Revista da ANPOLL**, 2, 45-70.

E. F. K. Koerner (2014) "Ainda sobre a importância da historiografia linguística". In: E. F. K. Koerner, **Quatro décadas de historiografia linguística: estudos selecionados**. Vila Real: CEL/UTAD, 29-43.

A. F. Lima (1959) **Noções de Latim**. 5ª ed. Manaus: Sergio Cardoso & Cia. Ltda. Editôres.

V. de L. Serudo (2024) **Ensino de latim: uma comparação acerca dos métodos de ensino**. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus (dissert. Policop.).

M. Silva (2009) "Gramática e Historiografia Linguística: reflexões acerca de alguns princípios metodológicos". **Revista do GEL**, 6, 59-66.

P. Swiggers (2013) "A Historiografia da Linguística: objeto, objetivos, organização". **Confluência — Revista do Instituto de Língua Portuguesa**, 44-45, 39-59.

Universidade do Amazonas. Conselho Universitário (1983) **Resolução nº 002/83, de 13 de maio de 1983**. Confere a Medalha de Mérito Universitário ao Prof. Agenor Ferreira Lima. Manaus: CONSUNI/UA.

RELAÇÕES DE GÊNERO: ANTIGUIDADE *VERSUS* ATUALIDADE

Eduardo Nascimento Gomes [PPGL-UFAM; CAPES]
Soraya Paiva Chain [PPGL-UFAM]

Resumo: *No início das aulas da disciplina de Língua Latina II, do Curso de Letras Língua e Literatura Portuguesa, da Universidade Federal do Amazonas, foi apresentada a obra As Heróides, de Ovídio (2007), do século I a.C., composta por cartas de amor de amantes a seus/suas amados/amadas. A partir da leitura das cartas II, "Fílis a Demofoonte", e XII, "Medéia a Jasão", surgiu a proposta de confrontar as relações de gênero, presentes nessas cartas, com situações observadas no contexto atual, buscando compreender como o patriarcado se manifestava na sociedade antiga e como ainda se manifesta na contemporaneidade. Para as análises, foi constituído um corpus com fatos representados na série A Vida e História de Madam C. J. Walker (2020) e nos filmes Eu, Tonya (2017), Paixão sufocante (2022) e Vidas partidas (2016). A investigação busca chamar a atenção para as relações de gênero construídas desde a Antiguidade até os dias atuais e para os problemas que essas relações podem ocasionar no convívio social. Como fundamentação teórica, foram utilizados Bourdieu (2002), Butler (2003), Miguel e Biroli (2014) e Tiburi (2018), entre outros autores. Por fim, o corpus foi analisado de forma comparativa, com o propósito de verificar as diferentes formas de manifestação do patriarcado na sociedade antiga e na contemporânea.*

Palavras-chave: Literatura latina; Heróides, Relações de gênero; Patriarcado; Contemporaneidade.

INTRODUÇÃO

As relações de gênero podem ser observadas em diferentes sociedades e períodos históricos. Na Antiguidade, eram marcadas pela organização patriarcal e pela predominância da autoridade masculina. Na literatura latina, essas relações aparecem nas histórias e personagens de Ovídio, especialmente na obra As Heróides. Essa obra nos permite observar diferentes histórias e conflitos vivenciados pelas mulheres.

Neste estudo, analisamos as cartas II, Fílis a Demofoonte, e XII, Medéia a Jasão, nas quais se evidenciam situações de abandono, submissão, infidelidade e dominação masculina. Essas relações são confrontadas com situações representadas em filmes e séries baseados em histórias reais da contemporaneidade. Buscamos, assim, estabelecer aproximações entre as relações de gênero presentes na Antiguidade e nos dias atuais.

Objetivamos, com este estudo, analisar comparativamente as relações de gênero presentes nas cartas de Ovídio e nas produções contemporâneas. A análise considera manifestações do patriarcado, da dominação masculina e da submissão feminina. Pretendemos, com isso, refletir sobre a permanência de determinadas relações de poder e sobre seus efeitos nas relações de gênero na sociedade contemporânea.

UMA ABORDAGEM ACERCA DAS RELAÇÕES DE GÊNERO E DAS HERÓIDES

É complexo e turbulento o que tange às relações de gênero pelo mundo. Uma autora que dialoga sobre isso é a filósofa Judith Butler que, em seu livro Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade (2003), aborda questionamentos sobre ser Mulher. Nessa obra, ela faz uma ampla reflexão sobre sexualidade, sexo e gênero. Na definição de gênero, por exemplo, Butler (2003, p.59), nos faz refletir da seguinte forma: "o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser". Na antiguidade, homens e mulheres foram regidos pelo sistema patriarcal que colocava o homem no degrau mais alto da sociedade e do ciclo familiar, colocando a mulher em segundo plano e sem direitos. Entretanto, nos tempos atuais, apesar de ainda existir esse sistema patriarcal, muitas coisas mudaram (algumas só no papel), pois a mulher ganhou mais espaços e direitos.

Se fosse seguido o que está escrito na Constituição, não deveria haver desigualdade entre mulheres e homens no Brasil. No entanto, a desigualdade de gênero é um problema que precisa ser discutido a todo tempo para a conscientização de todos. Vemos que as lutas das mulheres por direitos iguais são árduas. Os movimentos feministas tentam implantar um sistema de igualdade por meio de manifestações contra a dominação masculina. Miguel e Biroli (2014, p.41) nos fazem refletir a respeito da importância de a mulher lutar pelo seu lugar na sociedade dizendo que

"As mulheres querem ser cidadãs, mas a própria ideia de cidadania foi construída tomando como base a posição do homem (e, em particular, do homem branco e proprietário) numa sociedade marcada por desigualdades de gênero, bem como de raça e classe". Ou seja, é

evidente que a desigualdade entre gêneros ainda persiste na sociedade atual.

Essa luta pela igualdade está interligada ao gênero. Butler (2003, p.28) diz que "algumas teóricas feministas afirmam ser gênero 'uma relação', aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual". Podemos observar em diversos contextos sociais as relações de gênero; sendo assim, é possível analisar, em obras da literatura latina, essas relações, contrapondo-as às relações de gênero nos tempos atuais. Para isso, partimos das cartas II – Fílis a Demofoonte – e XII – Medéia a Jasão – das Heróides, de Ovídio. Observando essas cartas, podemos notar alguns pontos de interseção entre elas, como o homem que abandona a mulher que o ama e a fidelidade da mulher abandonada.

Ovídio, no século 43 a. C., através das epístolas, conta as peripécias de amor vividas por personagens míticas das epopeias, da literatura grega e da literatura romana. Na obra, há quinze epístolas simples de mulheres a seus amantes e seis epístolas duplas, nas quais o homem escreve para mulher e a mulher para o homem, totalizando vinte e uma epístolas (Ovídio, 2007). Ovídio utiliza de uma linguagem simples e, assim, conta as histórias de amor das Heróides a partir de uma perspectiva feminina, tentando demonstrar a visão feminina nas cartas.

Neste momento, podemos adentrar a carta II, em que Ovídio dá voz a heroína Fílis, fazendo-a reverberar sua voz em uma carta que escreve para seu amando.

CARTA II DAS HERÓIDES, DE OVÍDIO

A carta II conta a história de amor de Fílis a Demofoonte, filho de Teseu, rei de Atenas. Demofoonte, ao voltar da guerra de Tróia, faz parada na corte trácia, desposando a filha do rei local, Fílis. Todavia, antes de partir, faz promessas de voltar para se casar com Fílis, antes que os crescentes da lua completassem quatro vezes sua órbita. Porém, Demofoonte esqueceu-se de voltar. Então, Fílis escreve uma carta ao seu amado, o causador de tanto sofrimento e dor. Podemos inferir que o grande regente das relações de gênero na Roma Antiga era o sistema patriarcal, centrado na figura do *paterfamilias*, que tinha o papel de chefe da família, ou seja, tudo que acontecia na relação familiar era de conhecimento ou ação dele. Essa modalidade de sistema

prevaleceu na Roma Antiga e se perpetua até os nossos dias, criando um grande abismo na igualdade de gênero e aflorando as relações de poder entre homem e mulher.

Lerner (2019) aponta o patriarcado como responsável por sustentar a dominação masculina, apropriando-se de instituições como a escola, as religiões, as leis e a família. Segundo a autora (2019, p. 3), esse sistema também estabelece que o trabalho doméstico deve ser exercido pelas mulheres e não remunerado. Por ser uma prática naturalizada, essa dominação muitas vezes se torna imperceptível. Tiburi (2018, p. 59) observa que o patriarcado é considerado natural por aqueles que aceitam a ordem social existente. Isso pode ser percebido na carta II, em que o sofrimento amoroso de Fílis é romantizado, ocultando a dominação masculina presente em sua crença nas promessas de retorno de Demofoonte.

Os frutos desse relacionamento vivido por Fílis são a fidelidade feminina, o sentimento de esperança e o abandono que é um dos males enfrentado nas relações amorosas também nos nossos dias. A dominação masculina contida na carta II é percebida pelo poder que o homem exerce sobre os sentimentos da mulher. Também podemos observar, no trecho a seguir, que a promessa dele de voltar em um determinado período havia se acabado: "[...] Demofoonte, de que tua ausência ultrapassou o tempo prometido ao meu amor" (Ovídio, 2007, p.48). Fílis chegou no limiar do sofrimento e dor e, mesmo sendo abandonada, continuou subitamente iludida e com esperança de que seu amado pudesse voltar.

Como vemos, uma enxurrada de lamentos toma conta de Fílis, mas ela continuou esperançosa. Já no trecho seguinte, podemos perceber que ela também se sentiu culpada por tê-lo amado, colocando sobre si a culpa da não volta dele: "Que fiz eu, diga-me, além de amar-te loucamente? Meu erro te fez menosprezar-me? Meu único crime, ingrato, foi ter-te acolhido: mas esse crime deve ser minha desculpa e um mérito a teus olhos" (Ovídio, 2007, p.49).

RELAÇÕES DE GÊNERO: FÍLIS *VERSUS* MULHERES DA CONTEMPORANEIDADE

Vamos agora apresentar uma análise comparativa da relação de gênero contida na carta II, Fílis a Demofoonte, com a relação de gênero contida no filme 'Eu, Tonya' (Eu, 2017).

Vale ressaltar que a análise do filme *Eu, Tonya* não constitui uma crítica à produção artística, mas um estudo das relações de gênero, com foco na protagonista Tonya. O filme, baseado em uma história real, retrata a vida da ex-patinadora Tonya Harding, marcada desde a infância pelos maus-tratos da mãe e, posteriormente, por um relacionamento abusivo com Jeff. A partir dessa história, abordaremos a opressão vivenciada por Tonya, traçando um paralelo com Fílis, da carta II de Ovídio. Tonya afirma: "no início ele era fofo" (*Eu, 2017*), mas, em menos de uma semana, surgiram brigas, agressões verbais e violência física. Assim como Fílis permanecia presa às promessas de Demofoonte, Tonya também aceitava os pedidos de desculpas e as promessas de Jeff: "desculpa, isso não vai mais acontecer" (*Eu, 2017*).

Também podemos comparar o psicológico de Fílis e Tonya. No entanto, nas falas da personagem, mesmo que empregadas de forma irônica, é perceptível seu sofrimento devido às violências física e moral vividas por ela. Percebemos que Tonya vive uma crise existencial, sem afeto de amor verdadeiro por todos que lhe cercam como sua mãe, seu pai, seu meio irmão, seu namorado e amigos. Infelizmente a dominação masculina está embutida na sociedade com capa e contracapa, de forma absurda. Bourdieu (p.7-8, 2002) define muito bem essa dominação paradoxal vivida pela sociedade ao dizer que:

> Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.

Podemos, então, notar alguns pontos de intercessões na relação de gênero contida nas histórias de Fílis e de Tonya como a passividade, a submissão, a ingenuidade, a fidelidade, a paixão e o amor da mulher por um homem. Outros pontos também podem ser notados como a dominação masculina, patriarcalismo e o machismo estrutural. Vemos que esses pontos, que eram uma constante na sociedade antiga, no tempo de Ovídio, ainda se fazem presentes no nosso tempo. Podemos perceber essa dominação tanto na história de Fílis como na

história de Tonya, assim como também vamos perceber na próxima história que vamos comparar à história de Fílis.

O filme 'Paixão sufocante' (2022), produção francesa, é baseado na história real do casal de mergulhadores de profundidade livre Francisco Ferrara e Audrey Mestre. O longa metragem conta a história de como a protagonista Roxana adentrara no mundo do esporte de mergulho livre e, nesse tempo viveu um romance conturbado e tóxico com seu treinador. A personagem Roxana é uma jovem universitária sem perspectiva de vida, tentando fugir de seus problemas pessoais e familiares. Ela resolve realizar um curso de mergulho e se apaixona pelo seu instrutor, Pascal.

Roxana vivia um momento delicado em sua vida pessoal e, para tentar fugir da sua própria realidade, procura no esporte uma fuga, mas acaba se apaixonando por Pascal. Então, deposita toda sua esperança de ser feliz em um homem que acabara de conhecer. Da mesma forma aconteceu com Fílis, que depositou toda sua felicidade em um homem, que a despojou e a abandonou. No decorrer do filme, nota-se que a cada dia Roxana evolui dentro de sua modalidade esportiva e isso acarreta ciúmes, medo e insegurança em Pascal, que, até então, era o único que havia conseguido bater um recorde mundial de profundidade de mergulho livre. Quando Roxana começa a demonstrar seu talento, superando seu mestre, Pascal demonstra seu machismo, intolerância e egoísmo ao não aceitar que uma mulher o supere. Ele também continuamente se auto afirma como sendo o melhor mergulhador, para diminuir Roxana.

Vemos, também, que Roxana tinha esperança de que Pascal fosse embora para algum lugar com ela e, da mesma forma, Fílis tinha esperança de que Demofoonte voltasse e a fizesse feliz. Tanto Fílis quanto Roxana, por conta de fragilidade sentimental, projetam sua felicidade em homem que as fazem sofrer. Outra coisa em comum entre as duas é, também, a falta de atitude para sair de uma relação "amorosa" alicerçada pela dominação masculina. Acontece com Fílis que não consegue tomar uma atitude de abandonar o que sente por Demofoonte e partir em busca de um novo amor, pois mesmo longe Demofoonte a domina, mantendo-a fiel a si.

CARTA XII DAS HERÓIDES, DE OVÍDIO

Outra carta que Ovídio nos apresenta, na qual também podemos observar a relação de gênero, é a carta XII – de Medéia a Jasão. Nessa carta, podemos analisar alguns pontos aos quais a mulher pode se submeter quando ama um homem. Essa força não poderia ser diferente na carta, pois nela Medéia expõe todas as loucuras que fez por seu amado, Jasão. No início da carta, Jasão implora a ajuda de Medéia para vencer os desafios impostos pelo rei Creonte e, com a ajuda de Medéia, ele conquista riquezas e prestígio do rei, como podemos ver a seguir: "coloquei-me, ainda que rainha da Cólquida, a tua disposição, quando me imploraste a ajuda de minha arte" (Ovídio, 2007, p. 145).

E foi assim que Medéia se apaixonou por Jasão, à primeira vista. Além disso, ela usou dos poderes de sua arte (magia) para ajudar Jasão a realizar seus planos, a exemplo: conseguiu o tosão de ouro e derrotou os touros de pata de bronze.

É possível dizer que Medéia é uma das maiores representatividades da voz feminina da Roma Antiga, que faz de tudo pelo amor de um homem. Na carta, Ovídio nos apresenta uma mulher corajosa, forte, sensível e com determinação para fazer tudo pelo amor de Jasão. Apesar de toda a submissão a que Medéia se sujeitou, não foi suficiente para Jasão continuar ao lado dela. Abandonada e largada com seus dois filhos, Medéia resolve se vingar de Jasão, pois ele se recusa a voltar para casa e ficar junto dela. Podemos observar, na passagem seguinte, que mesmo querendo se vingar de seus inimigos, Medéia continuava amando Jasão e se humilhando para ele: "estou sendo suplicante contigo, tanto quanto tu foste muitas vezes comigo, e não hesito em cair a teus pés" (Ovídio, 2007, p. 153). O que Medéia passa é, infelizmente, o que muitas mulheres passam até hoje, com a infidelidade no casamento: "talvez eu me arrependa do que farei; mas me arrependo também de ter velado os dias de um esposo infiel" (Ovídio, 2007, p.154).

Entretanto, percebemos que a relação de gênero contida na carta XII é uma relação conturbada de amor e ódio, em que Jasão usa Medéia para conquistar seus objetivos e, ao conseguir, ele não a valoriza e não permanece com ela.

RELAÇÕES DE GÊNERO: MEDÉIA *VERSUS* MULHERES DA CONTEMPORANEIDADE

Vamos agora comparar a história de Medéia com a história real de Sara Walker, protagonista da série 'A Vida e História de Madam C.J. Walker'. Walker era uma mulher negra e pobre, porém com personalidade forte. Ela conseguiu ficar milionária fabricando e vendendo elixir capilar. Vendendo nas ruas, Walker conseguiu diversas clientes e, assim, ampliou o seu negócio fazendo inclusive exportação. Walker não é uma mulher que se conforma com pouco. Com sua visão empreendedora, ela quer ir além dos horizontes. Entretanto, por viver em uma comunidade negra, dominada por homens negros e machistas, Walker encontra diversas dificuldades em firmar seu empreendimento. Essas dificuldades consistem em encontrar empresários que invistam e patrocinem seu produto, pois a dominação masculina se faz presente em toda sociedade, cujo discurso legitima essa dominação como algo natural.

É possível traçarmos uma comparação de igualdade da magia de Medéia com a fórmula de elixir capilar de Walker. Enquanto Medéia usava sua magia para ajudar Jasão em suas lutas, Walker usava o elixir capilar para ajudar a crescer os cabelos de mulheres negras, para melhorarem suas aparências e autoestima. Durante o processo de crescimento profissional de Walker, ela vivia um relacionamento com CJ., que não tinha boa condição financeira. Ocorre que, por conta do sucesso de Walker, ele começou a mudar. Não se conformava em trabalhar para sua esposa, sentia-se diminuído e começou a trai-la. Como vemos, tanto Medéia quanto Walker foram traídas, humilhadas, trocadas e oprimidas pelos homens que amavam.

Observamos que CJ. oprimia a esposa de forma psicológica, tentando colocar a culpa de sua traição nela, para que ela se sinta culpada por todas as coisas que estão acontecendo na relação deles. Medéia e Walker se assemelham no sofrimento e na dor causada pela traição de seus amados. Ambas ajudam o marido, que não as valorizam. Medéia e Walker eram mulheres de épocas diferentes, mas que estavam além do seu tempo.

Essa mesma dominação também é vista em Jasão, talvez de forma ainda mais intensa, pois Medéia não consegue se libertar do amor que sentia por ele. Walker, embora ainda amasse C. J. e não conseguisse se livrar de seus sentimentos, manteve-se forte e rompeu com a relação.

O sofrimento de Medéia, ao amar um homem que a manipulou para obter vantagens pessoais, também pode ser observado no filme 'Vidas Partidas' (2016), que representa a história de Maria da Penha por meio da personagem Graça, apresenta reflexões sobre amor, família, fidelidade, manipulação, dominação, violência e machismo. Na trama, Graça descobre que Raul, seu companheiro e pai de suas duas filhas, é casado e tem um filho com outra mulher. Ao questioná-lo, ele se torna agressivo e a culpa pelo ocorrido. Assim como Medéia se sentiu culpada pelo abandono de Jasão, Graça também se sente culpada pelo segredo de Raul.

Esta dominação não só oprime a mulher como também atribui a ela a responsabilidade de se entregar à submissão de homens machistas. Outro ponto de interseção entre Medéia e Graça é que ambas se mantêm fiéis ao homem que as traiu. No caso de Medéia, além de traída, ela foi também abandonada por Jasão, depois de todas as artimanhas que ela fizera em prol dele. Graça, além de traída, foi também vítima de um crime, que impactou para sempre sua vida. Após Graça ajudar, por sua influência, a conseguir um emprego de professor universitário para Raul, ele se envolveu com uma de suas alunas. Além de mais essa traição, Raul tramou um crime que deixou Graça paraplégica.

Mesmo depois de todos esses acontecimentos com Medéia e Graça, elas permaneceram fiéis e integras aos seus amados. No entanto, no caso de Graça, a fidelidade, o compromisso e a dedicação não foram o suficiente para que Raul confessasse o crime que havia cometido; ao contrário, ele usou da manipulação para enganar a justiça e tentar convencer Graça de que ele não era culpado pelo crime. Todos esses acontecimentos na vida do casal serviram como base para a criação da Lei n° 11.340, de 07 de agosto (Brasil, 2006), intitulada Maria da Penha, que está em vigor e que visa proteger as mulheres de homens como Raul.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, comparamos as relações de gênero presentes nas cartas II e XII, de Ovídio, com as relações apresentadas nos filmes e na série que retratam histórias reais. Identificamos semelhanças entre as obras, principalmente nas situações de opressão, violência

psicológica, submissão e relacionamentos abusivos vivenciados pelas mulheres.

Percebemos que, nas cartas de Ovídio, muitas violências podem passar despercebidas devido ao romantismo presente nas histórias. Já nos filmes e na série, essas violências são apresentadas de maneira mais explícita. Em todas as obras analisadas, observamos a presença do machismo e do patriarcado, que procuram silenciar e oprimir as mulheres. Vemos esse silenciamento e essa opressão muito naturalizados na nossa sociedade.

Assim, é necessário estar atento às diferentes formas de violência contra a mulher, sejam elas físicas, psicológicas ou disfarçadas de romantismo. Dar visibilidade a essas situações contribui para que sejam reconhecidas e combatidas, evidenciando que práticas patriarcais presentes no tempo de Ovídio ainda podem ser percebidas nas relações contemporâneas.

REFERÊNCIAS

Brasil (2006) **Lei Maria da Penha: Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Brasília.

Ovídio (2007) **Cartas de amor: As Heróides**. Trad. D. M. Silva. São Paulo: Editora Landy.

Eu, Tonya (I, Tonya) (2017). Direção: Craig Gillespie. Produção: Steven Rogers. Estados Unidos: Netflix. Estreia no Brasil: 15 fev. 2018.

L. F. Miguel e F. Biroli (2014) **Feminismo e política: uma introdução** [recurso eletrônico]. 1. ed. São Paulo: Boitempo.

G. Lerner (2019) **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Trad. L. Sellera. São Paulo: Cultrix.

P. Bourdieu (2002) **A dominação masculina**. Trad. M. H. Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

M. Tiburi (2019) **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 10. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Paixão sufocante (Sous emprise) (2022). Direção: David Rosenthal. Produção: França. Estreia no Brasil: 9 set. 2022. Duração: 100 min.

P. P. Funari (2002) **Grécia e Roma: repensando a história**. 2. ed. São Paulo: Contexto.

J. Butler (2003) **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. R. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Vidas Partidas (2016). Direção: Marcos Schechtman. Estreia: 4 ago. 2016. Brasil. Duração: 90 min. Gênero: drama, biografia.

Self Made: Inspired by the Life of Madam C. J. Walker (2020). Direção: DeMane Davis e Kasi Lemmons. Estreia no Brasil: 20 mar. 2020. Duração: 189 min. Classificação indicativa: 16 anos. Gênero: biografia, drama. País de origem: Estados Unidos da América.

MOMENTVM MORTIS: PROVIDÊNCIAS PARA A MORTE COMO PRÁTICA DE FORMAÇÃO MORAL NAS CARTAS A LUCÍLIO DE SÊNECA

Elem Pimentel Belo [SEMED]
Weberson Fernandes Grizoste [UEA; PPGL-UFAM]

Resumo: *Este presente artigo, busca explorar como as reflexões sobre a morte presentes nas cartas de Sêneca constituem a prática de formação moral, investigando de que modo a preparação para a morte se articula ao aperfeiçoamento ético e à construção da sabedoria estoica. Assim como, procura compreender a relação entre a meditatio mortis (meditação da morte) e o processo de aperfeiçoamento moral do homem romano, examinando as circunstâncias em que Sêneca admite a morte voluntária (boa morte) como alternativa ética diante da perda da dignidade moral e da liberdade. Deste modo, pretende-se evidenciar como as Cartas a Lucílio relacionam a preparação para a morte ao processo contínuo de formação do sujeito estoico. Este trabalho é de natureza bibliográfica, tendo como ponto de partida a leitura e análise de obras, juntamente de pesquisas já realizadas e publicadas.*
Palavras-chave: Cartas, Antiguidade, Sabedoria, Morte.

O estoicismo é uma filosofia clássica que tem suas raízes na Grécia antiga, mas que causou grande influência e popularidade durante o Império Romano. O estoico mais proeminente daquela época foi Sêneca, filósofo e escritor cujas obras têm sido objeto de estudo e reflexão até a atualidade. Dentre elas, sobressaem as Cartas a Lucílio, formadas por um conjunto de epístolas, onde o autor desenvolve reflexões acerca das virtudes, da sabedoria, da morte, apresentando este último elemento como indispensável para o processo de autoeducação.

Refletir sobre o ato de morrer ocupa lugar de destaque no pensamento estoico, constituindo-se como um dos principais exercícios voltados à formação moral e ao aperfeiçoamento ético do indivíduo, já que, morrer, no estoicismo, não é posto como um acontecimento meramente biológico, mas como um princípio que orienta o indivíduo à prática da virtude, ao domínio de si e à formação de uma vida moralmente íntegra.

Neste contexto, Sêneca desenvolve a *mediatio mortis* (meditação sobre a morte) de maneira única nas cartas que escreve ao seu discípulo, apresentando-a como um exercício voltado ao aprimoramento mental e à conquista de sabedoria. Pois, para o autor,

aprender a viver de acordo com a razão e, principalmente, com a virtude, liberta o homem do medo, das paixões e da dependência dos bens externos. Entre os aspectos destacados por ele, é importante frisar a discussão acerca da morte voluntária. Onde, em determinadas circunstâncias, quando a liberdade e a dignidade moral se encontram definitivamente comprometidas, o filósofo admite a possibilidade de o sábio escolher a própria morte como alternativa racional e eticamente justificável. Tal posicionamento não configura uma valorização indiscriminada do suicídio, mas decorre da compreensão de que a virtude constitui o bem supremo e de que a vida somente possui valor quando pode ser vivida em conformidade com a razão, sendo vivida dignamente.

Para abarcar as providências para a morte registradas nas cartas, precisamos destacar que elas provêm de um período marcado por sequências de instabilidades políticas e sociais na civilização romana.

> Para compreender a visão senequiana sobre as questões da existência, faz-se necessário discutir o conceito de morte no projeto pedagógico do pensador, enquanto parte integrante do conteúdo destinado à formação do homem. O momento histórico vivido por Sêneca contribuiu para sua produção filosófica e pedagógica - o do século I d.C. - a civilização romana passava por muitas mudanças, decorrentes da instabilidade política e social. Nesse momento histórico, Sêneca coloca-se como defensor do cidadão romano. Um de seus objetivos era retirar o homem da angústia e do medo que o aterrorizavam (Oliveira, 2008, p.1).

Durante parte do governo de Nero, Sêneca exerceu as funções de conselheiro e preceptor do imperador. Entretanto, o progressivo fortalecimento do autoritarismo imperial e a intensificação das perseguições políticas colocaram-no diante de um cenário marcado pela violência e pela constante ameaça de morte. Esta experiência histórica influenciou consideravelmente sua produção filosófica, levando-o a refletir sobre a fragilidade da existência humana, a liberdade interior e o papel da filosofia como instrumento de formação moral.

As condenações, os exílios e as execuções, frequentes instrumentos de controle político no principado neroniano, elevaram a morte de um evento natural a uma dimensão política. Para o homem

romano, a morte tornou-se um espectro constante, desafiando a estabilidade da vida cotidiana. Vivendo na tensão entre a razão e a conveniência, entre a ética e a sobrevivência, Sêneca desenvolveu um olhar reflexivo sobre o cotidiano. Ao invés de se omitir, ele escreveu para o povo, para Lucílio e para si mesmo, pois a filosofia era, para ele, um remédio para a alma.

À luz dessa conjuntura, surgem muitas reflexões do autor, especialmente no que diz respeito ao término da vida. Todavia, tais apontamentos não podem ser compreendidos de forma isolada, já que decorrem da própria concepção estoica de formação moral. A filosofia estoica, nesse sentido, foi arquitetada como uma estrada para viver a vida com excelência. Segundo Neves (2017, p.13) "um dos pontos de destaque da escola era afirmar que todos os homens têm condições de buscar a virtude, porém, somente o sábio é livre e virtuoso, haja vista que se submete integralmente à natureza, identificando totalmente seus desejos em plena harmonia com lógos universal". Ou seja, o homem sábio, para alcançar essa tal harmonia deveria viver segundo a natureza, seguindo, o que convenhamos dizer, um modelo pedagógico. Que segundo Pirateli e Melo (2006, p. 65), com base em Cambi:

> Essa preocupação pedagógica teve a presença marcante na reflexão filosófica de Sêneca, o qual se tornou uma das figuras romanas mais significativas e importantes em matéria de pedagogia, ao propor um modelo pedagógico que passava necessariamente por um processo de auto-educação (Cambi *apud* Pirateli e Melo, 2006, p. 65).

Para Cambi, a chave da formação se arraigava no esforço individual do sujeito. Neste aspecto, Sêneca assegura que o homem está condenado à infelicidade, enquanto busca bens que escapam ao seu domínio e tenta evitar os sofrimentos inerentes à condição humana. Em uma das cartas dirigidas a Lucílio, ele sustenta que o indivíduo deve se preparar para a morte tanto quanto para a vida, ponderando que não é a quantidade de dias, mas a qualidade do espírito, que assegura uma vida plena.

Logo, esta permanente sensação de vazio desperta no indivíduo o desejo de compreender a si mesmo e a própria existência. Para isto, o filósofo apresenta para o homem de seu tempo o que chamamos hoje de atitude filosófica, termo usado por Chauí (2000, p.8), no livro "Convite à Filosofia", onde a autora discorre que, para chegar a esta atitude, o homem deveria fazer uma mudança em seus

questionamentos, tomando uma certa distância da vida cotidiana e de si mesmo, e então, indagar o que são as crenças e os sentimentos que alimentam nossa existência. Por isso, Chauí (2000, p.8) afirma que "nossa vida é feita de crenças silenciosas, da aceitação tácita de evidências que nunca questionamos porque nos parecem naturais e óbvias".

Seguindo esta linha de raciocínio, na pedagogia senequeiana, o indivíduo, ao indagar sobre a morte, deve vê-la como uma espécie de bússola, que orientaria o homem a alcançar uma vida digna. Esta dimensão pedagógica do estoicismo é destacada por Pirateli e Melo (2006): "para o pensador, a chave da formação se radicava no esforço pessoal do indivíduo para se educar". Nas epístolas, Sêneca nos dá muitos exemplos de dignidade e de fracassos perante reflexões sobre a morte ou situações diante dela, onde apresenta uma dignidade direcionada para os seus ideais estoicos, mais precisamente para o processo de autoeducação.

Uma das principais estratégias propostas por ele, para enfrentar este fenômeno é a prática da meditação, a partir do termo, nomeadamente, ócio útil. Conceito presente na filosofia estoica e defendido por Sêneca, que se refere a um período dedicado à reflexão, investigação intelectual e autodesenvolvimento. Ao contrário do ócio entendido como ociosidade, o ócio útil envolve um recolhimento ativo e produtivo, onde a mente se engaja em atividades intelectuais e morais, ou seja, não se trata de uma mera falta de ocupação, mas de um momento intencionalmente reservado para a contemplação, questionamento e busca de sabedoria, como observam ainda Pirateli e Melo (2006, p. 65):

> O projeto pedagógico senequiano reservava, juntamente com a vontade e a liberdade, importância a um tempo destinado à reflexão; ou seja, propunha o ócio "útil" como uma instância indispensável rumo à perfeição, ao passo que se constitui como um espaço privilegiado para a investigação e a reflexão.

Diante desta perspectiva, Sêneca conduz seu interlocutor à compreensão da natureza da morte e do lugar que ela ocupa na existência humana. Para o filósofo, conhecer a morte e compreender seu significado constitui um exercício capaz de libertar o indivíduo da angústia e do temor que normalmente a acompanham. Ao invés de concebê-la como um mal absoluto, Sêneca propõe que ela seja

reconhecida como uma condição inerente à própria vida, de modo que sua aceitação racional favoreça o aperfeiçoamento moral do indivíduo.

Na epístola 30, onde diz que é preciso, como Bassus, esperar pela morte, o filósofo discorre sobre a perturbação que ela causa em algumas pessoas quando se aproxima:

> Bassus, que não quer que fiquemos equivocados: ele diz que é tão tolo temer a morte quanto temer a velhice. A morte sucede à velhice, como a velhice à juventude. Aquele que não quer morrer, recusou viver! A vida na verdade nos foi dada tendo a morte por condição: é na sua direção que andamos. Que loucura temê-la! (Sen. Ep. 30.10).

Sêneca evidencia que a morte não constitui um mal em si mesma, mas um acontecimento inevitável da condição humana. O verdadeiro mal reside no medo irracional que impede o indivíduo de viver conforme a razão. Assim, a preparação para a morte não corresponde à espera passiva do fim da vida, mas configura um exercício filosófico permanente, por meio do qual o sujeito aprende a aceitar seu fim, a dominar as paixões e a orientar sua existência segundo os princípios da ética estoica. Sob esta perspectiva, a *meditativo mortis* integra um processo de formação moral que busca conduzir o homem à liberdade interior e à sabedoria. Alonso observa que, para o filósofo,

> A morte é melhor do que a velhice, que traz uma série de sofrimentos terríveis: a casa é reduzida à ruína, sobrevém a miséria, chega à morte solitária para quem não tem filhos, uma doença mortal consome o fim de vida. O juízo da velhice como algo pior do que a própria morte (2020, p. 49).

Ao comparar a morte à velhice, Sêneca procura relativizar o temor da morte, ressaltando que a velhice pode ser acompanhada por limitações físicas, enfermidades e outros sofrimentos que comprometem a autonomia do indivíduo. Entretanto, esta comparação não deve ser compreendida como uma exaltação da morte, mas como um recurso argumentativo destinado a demonstrar que o temor da morte é infundado. O objetivo do pensador é preparar o indivíduo para enfrentar com serenidade aquilo que é inevitável, compreendendo que a dignidade e a virtude dependem da maneira como se vive, e não da duração da vida.

Estas reflexões culminam na discussão da morte voluntária, tema que ocupa lugar importante nas Cartas a Lucílio. Para o autor, a

vida não constitui um bem absoluto, seu verdadeiro valor reside na possibilidade de ser vivida em conformidade com a virtude e a liberdade. Por esta razão, quando as circunstâncias tornam impossível uma existência digna, seja em razão de enfermidades incapacitantes, da perda definitiva da autonomia ou de condições que impeçam o exercício da virtude, a morte voluntária pode ser considerada uma alternativa eticamente legítima. Na Epístola 70, Sêneca afirma que não existe uma regra universal capaz de determinar se o homem deve esperar ou antecipar a morte. A decisão depende das circunstâncias concretas e da capacidade de preservar a dignidade moral:

> Não poderíamos dar uma trégua universal que permitisse saber, no caso de um decreto de morte pesar sobre nós, se é preciso antecipá-la ou esperá-la. Há muitos argumentos para as ambas as teses. Se é preciso, de um lado, sofrer as torturas e, de outro, que ela seja simples e fácil, por que não escolher a segunda solução? Escolho o barco no qual vou viajar: posso da mesma forma escolher a maneira pela qual vou deixar a vida! Além disso, se a vida mais longa não é forçosamente a melhor, a morte mais longa não é forçosamente a pior" (Ep.70. 11-12).

A mesma concepção é retomada na Epístola 58, quando o filósofo afirma que, diante de um corpo completamente incapaz de sustentar uma vida racional, o sábio pode considerar legítimo pôr fim à própria existência. Sêneca defende essa ideia de uma "boa morte", onde um indivíduo deveria ter o controle sobre seu próprio destino, inclusive no momento de partir. Embora ele não apoiasse o suicídio indiscriminado, ele acreditava que em algumas circunstâncias, o ato de antecipar a morte poderia ser aceitável, especialmente quando a vida se tornasse intolerável devido a sofrimento insuportável ou desespero. A dignidade citada por Sêneca não se fechava apenas nos preceitos da vida; abriria uma luz na morte também, uma vez que, dar cabo da vida para escapar de viver mal mantinha a dignidade, melhor ainda quando não havia desespero na aceitação da morte. Esta postura, era um dos caminhos para a liberdade, que traria a tranquilidade da alma, um estado interior que os estoicistas tanto almejavam para o homem.

Ele também nos conduz, especificamente, ao direito de pôr fim ao sofrimento causado por uma doença na flor da idade ou na velhice, antecipando a morte (eutanásia), e dando ênfase a uma vida com dignidade, em outras palavras, viver bem:

> Porém, se o corpo está inútil para atividades, por que não convirá enxugar o espírito de sofredor? E talvez se deva fazê-lo um pouco antes do que o necessário para que não sejas incapaz de fazê-lo quando houver necessidade. E visto que é um perigo maior viver mal do que morrer logo, é tolo quem, ao custo de uma oferta modesta do seu tempo, não zera o risco de uma grande eventualidade. Pois a velhice muito longa levou à morte sem incapacitá-los. Muitos coube uma vida inerte, de invalidez. Então, julgas que seja mais cruel perder um pouco da vida do que do direito de pôr fim a ela? (Ep. 58.34).

Conforme Tasca (2015 p. 54) "para ele o sábio deve prolongar a vida dentro do que é devido, não do que é impossível, o que seria sem sentido para um estoico, pois estaria desvinculado da virtude que no caso, é uma vida com dignidade". O tempo transcorrido é absolutamente irrelevante: 'Morrer com dignidade significa escapar ao perigo de viver sem ela'(Ep.70)". Logo, não importava estar vivo, o mais importante era viver uma vida digna. Levar uma vida onde exija condições mínimas de raciocínio, ainda que os sentidos ainda transportem ao espírito e o corpo não estando prejudicado, implica a distinção entre o estar prolongando a vida ou estar vivendo uma quase morte. Se o corpo não se encontra à altura, obviamente deve-se libertá-lo, assim como deve-se libertar a alma de suas limitações. A vida então, deve ser conservada pelo exercício do julgo, se puder ser vivida com dignidade deve-se prolongá-la, caso contrário o sábio deve prolongar apenas dentro do que é devido.

Diante deste panorama, torna-se possível compreender que a reflexão senequiana sobre a morte deve ser analisada para além de seu aspecto existencial, considerando sua inserção em um projeto de formação moral próprio da filosofia estoica. Desta forma, a investigação das Cartas a Lucílio permite examinar como a preparação para a morte se articula à construção da sabedoria, da virtude e da liberdade, constituindo o eixo central desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

A. Alonso (2020) "A velhice e a morte: Carta 26 de Sêneca". **Perspectiva Filosófica**, 47(1), 1-25.

M. Chaui (2000) **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática.

A. C. Gil (2002) **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas.

M. N. de Neves (2017) **A arte de viver em Sêneca: práticas para vida feliz**. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Monografia (policopiada).

M. A. Pirateli (2006) "A morte no pensamento de Lúcio Aneu Sêneca". In: J. J. P. Melo, **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, 28(1), 63-71.

Sêneca (2016) **Edificar-se para a morte: das cartas morais a Lucílio**. Trad. Renata Cazarini de Freitas. Petrópolis: Vozes.

PERSPECTIVAS SOBRE O FEMININO: IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA CLÁSSICA DE MARCO VALÉRIO MARCIAL

Elisa Melanie Lima Gonçalves [ENS-UEA]
Carlos Renato Rosário de Jesus [PPGL-UEA]

Resumo: *A literatura latina constitui importante fonte para a compreensão das representações sociais, culturais e morais construídas na sociedade romana. Entre os autores vinculados à tradição literária do período imperial, destaca-se Marco Valério Marcial, reconhecido principalmente por sua produção epigramática, marcada pelo humor, pela ironia e pela abordagem de diferentes aspectos da vida social romana. Entre os temas presentes em sua produção encontram-se representações do feminino atravessadas por questões relacionadas à sexualidade, à moralidade, ao comportamento e às expectativas sociais atribuídas às mulheres. Nesse contexto, este trabalho discute, em perspectiva teórica, a representação feminina na obra de Marcial a partir do conceito de male gaze, desenvolvido por Laura Mulvey. Embora originalmente formulado no campo dos estudos cinematográficos, o conceito possibilita refletir sobre a construção da mulher como objeto de observação, desejo e julgamento a partir de uma perspectiva masculina. A discussão articula literatura latina e estudos de gênero, considerando as especificidades históricas da sociedade romana e evitando uma equivalência automática entre o contexto antigo e o cinema moderno. O objetivo é demonstrar como a categoria do olhar pode contribuir para investigar a construção discursiva do feminino na produção de Marcial e fundamentar análises posteriores de seus epigramas.*

Palavras-chave: Marcial; literatura latina; *male gaze*; representação feminina; gênero.

INTRODUÇÃO

A literatura latina produzida durante o período imperial romano constitui importante registro das formas de representação, dos valores e das relações sociais presentes naquele contexto. Entre os gêneros desenvolvidos durante a Antiguidade, o epigrama ocupa lugar significativo pela brevidade, pelo caráter satírico e pela possibilidade de abordar diferentes aspectos da experiência cotidiana. Nesse cenário, Marco Valério Marcial destaca-se como um dos principais representantes da tradição epigramática latina, construindo uma produção marcada pela observação dos costumes, das relações sociais e dos comportamentos de seu tempo. Sua obra apresenta uma

diversidade de personagens e situações que permite observar diferentes concepções acerca das relações sociais na sociedade romana.

Entre os aspectos observáveis na produção de Marcial encontra-se a representação das mulheres. O feminino aparece relacionado a questões como sexualidade, fidelidade, aparência, comportamento e moralidade, aspectos que também se vinculam às expectativas sociais estabelecidas para as mulheres no contexto romano. Dessa forma, a presença feminina na produção epigramática pode ser compreendida não apenas como elemento literário, mas também como parte de uma construção cultural na qual determinados comportamentos são classificados, avaliados e julgados. A representação literária, contudo, não deve ser tomada como reprodução transparente da realidade social, sobretudo porque a sátira mobiliza procedimentos de exagero, ironia e inversão.

A discussão dessas representações pode ser ampliada por meio do conceito de *male gaze*, ou olhar masculino, desenvolvido por Laura Mulvey. Em "Prazer visual e cinema narrativo", a autora investiga a organização do olhar no cinema clássico e a distribuição das posições entre aquele que olha e aquele que é olhado (MULVEY, 1983, p. 437-453). Embora a formulação esteja vinculada inicialmente à análise cinematográfica, a reflexão sobre olhar, representação e poder oferece possibilidades de diálogo com outras manifestações culturais, desde que se preservem as diferenças históricas e formais entre os objetos.

Partindo dessa aproximação, o presente trabalho tem como objetivo discutir, em perspectiva teórica, as possibilidades de compreensão da representação feminina na obra de Marcial a partir do conceito de *male gaze*. O interesse não está em desenvolver uma análise individualizada dos epigramas nem em esgotar as especificidades das personagens femininas presentes na obra, mas em estabelecer uma base conceitual para investigações posteriores. A questão central consiste em compreender de que maneira uma representação produzida a partir de uma voz masculina pode organizar imagens do feminino relacionadas ao corpo, à sexualidade, ao comportamento e ao julgamento.

A metodologia adotada é de caráter bibliográfico e teórico, articulando a produção epigramática de Marcial à reflexão de Laura Mulvey e a estudos sobre representação feminina. O procedimento consiste em aproximar categorias dos estudos de gênero de um objeto

da literatura latina, sem pressupor identidade entre os contextos analisados. Assim, o *male gaze* é empregado como instrumento de leitura capaz de formular perguntas sobre a posição do olhar, a construção da identidade feminina e as relações entre representação e poder.

MARCIAL E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA LITERATURA LATINA

Marco Valério Marcial foi um poeta hispano-romano que viveu entre os séculos I e II d.C. e se tornou conhecido sobretudo pela produção de epigramas. Sua escrita caracteriza-se pela utilização do humor, da ironia e da sátira para abordar diferentes aspectos da sociedade romana. Inserido no ambiente cultural da Roma Imperial, o autor produziu textos que exploram relações sociais, comportamentos, conflitos, vícios e costumes, fazendo da observação da vida cotidiana um dos elementos importantes de sua produção. O epigrama, por sua brevidade e por sua capacidade de condensar situações e julgamentos, constitui espaço particularmente produtivo para a representação de tipos sociais.

A produção de Marcial também permite observar representações relacionadas às relações entre homens e mulheres. O feminino aparece inserido em discursos que envolvem sexualidade, casamento, fidelidade, aparência e comportamentos considerados socialmente adequados. Essas representações não devem ser compreendidas como descrições neutras da realidade, uma vez que a literatura participa da construção de imagens, valores e significados sobre os sujeitos representados. Nesse sentido, a presença das mulheres na obra de Marcial pode ser observada considerando tanto os recursos satíricos empregados pelo autor quanto as estruturas sociais e culturais que atravessavam a sociedade romana.

A representação literária do feminino, portanto, pode revelar relações entre linguagem, poder e construção social. A mulher representada por uma voz masculina pode ser submetida a classificações e julgamentos relacionados àquilo que se apresenta como adequado ou inadequado ao seu comportamento. Questões como fidelidade conjugal, sexualidade e aparência passam, nesse processo, a participar da construção de determinadas imagens femininas. A literatura pode reproduzir, questionar ou reorganizar valores presentes

em seu contexto histórico, e a sátira acrescenta a essa dinâmica uma camada de ambiguidade que impede a identificação direta entre voz poética e realidade social.

É nesse ponto que a aproximação com o conceito de male gaze se torna produtiva. A teoria de Mulvey possibilita observar não somente aquilo que é dito sobre a mulher, mas também a posição ocupada por quem produz a representação. O interesse desloca-se, assim, para o próprio funcionamento do olhar: quem observa, quem é observado, quem possui a possibilidade de falar e quem é transformado em objeto de interpretação. Aplicada como ferramenta teórica à literatura latina, essa perspectiva permite investigar como a representação do feminino pode ser organizada a partir de uma posição masculina, sem desconsiderar a especificidade do gênero epigramático.

LAURA MULVEY E O *MALE GAZE*

Laura Mulvey é uma teórica feminista britânica vinculada aos estudos de cinema e cultura visual. Em seu ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, a autora desenvolve uma crítica à maneira como o cinema clássico organiza o prazer visual e as posições ocupadas por homens e mulheres dentro da representação. Influenciada pela psicanálise, Mulvey argumenta que determinadas estruturas cinematográficas estabelecem uma divisão entre aquele que olha e aquele que é olhado, associando ao masculino uma posição ativa e ao feminino uma posição passiva (MULVEY, 1983, p. 437-453). O conceito, portanto, não se limita à presença de imagens femininas, mas envolve a estrutura pela qual o olhar é organizado.

O male gaze pode ser compreendido, nesse sentido, como uma forma de organização do olhar na qual a mulher é construída prioritariamente como objeto de observação. O corpo feminino pode ser apresentado para ser contemplado, desejado ou avaliado, enquanto a perspectiva masculina ocupa a posição responsável pela interpretação e pela produção de significado. Um dos pontos centrais dessa reflexão é a distinção entre a mulher como portadora de significado e como produtora dele, o que permite pensar a personagem feminina como alguém cuja identidade pode ser construída por uma perspectiva externa, que determina sua aparência, seu valor ou sua função dentro da narrativa.

A teoria também relaciona o olhar à dimensão do poder. A mulher transformada em objeto não está simplesmente sendo visualizada, mas inserida em uma estrutura na qual sua imagem pode ser submetida à avaliação e ao controle. O olhar pode determinar aquilo que é considerado desejável, adequado, virtuoso ou desviante. Dessa maneira, representação e poder tornam-se elementos relacionados, especialmente quando a produção de significados está concentrada em uma perspectiva masculina. A contribuição de Mulvey para o presente estudo está, sobretudo, na possibilidade de deslocar a atenção da personagem isolada para as condições discursivas que organizam sua representação.

O *MALE GAZE* E A LITERATURA LATINA

Embora o conceito de *male gaze* tenha sido desenvolvido para pensar o cinema, sua utilização como instrumento teórico permite estabelecer aproximações com a literatura latina. Essa aproximação não significa ignorar as diferenças entre o cinema moderno e a produção literária da Antiguidade, mas utilizar a teoria como possibilidade de investigação das posições ocupadas pelo masculino e pelo feminino dentro da representação. A literatura, assim como outras manifestações culturais, também produz imagens e significados sobre os sujeitos representados. O deslocamento conceitual exige, porém, que a categoria seja utilizada como ferramenta analítica e não como equivalência histórica.

No caso de Marcial, a perspectiva do *male gaze* permite considerar como a representação feminina pode ser construída a partir de uma voz masculina que observa, descreve, interpreta e avalia. As mulheres presentes em sua produção podem ser inseridas em discursos relacionados à sexualidade, à moralidade e ao comportamento, permitindo questionar de que maneira essas características participam da construção de sua identidade literária. O foco teórico, nesse caso, não está somente no conteúdo da representação, mas na posição discursiva a partir da qual ela é produzida. A questão deixa de ser apenas "como a mulher aparece" e passa a incluir "a partir de qual olhar ela é construída".

A aproximação entre Mulvey e Marcial também possibilita discutir a ausência ou a limitação da voz feminina dentro de determinadas representações. Quando a mulher aparece

predominantemente por meio de uma perspectiva masculina, sua identidade pode ser estabelecida a partir das interpretações daquele que a observa. Nesse funcionamento, o feminino torna-se objeto de descrição e julgamento, enquanto a voz masculina ocupa a posição de autoridade sobre aquilo que está sendo representado. Essa relação pode ser investigada, nas epigramas, a partir das categorias de corpo, sexualidade, moralidade e comportamento, sem perder de vista os efeitos próprios da sátira.

Essa perspectiva permite compreender a representação feminina na literatura latina como parte de um processo cultural mais amplo. Os textos literários não estão isolados das estruturas sociais de seu período e podem reproduzir concepções acerca dos papéis atribuídos a homens e mulheres. Ao mesmo tempo, a literatura possui características próprias e a representação satírica não pode ser automaticamente tomada como reprodução direta da realidade social. O conceito de male gaze, portanto, deve funcionar como instrumento de leitura, orientando perguntas sobre a construção do feminino, e não como uma chave capaz de explicar integralmente a obra de Marcial.

A contribuição desse diálogo também está em evidenciar que identidade e representação não são dimensões independentes. A personagem feminina não chega ao texto como uma identidade pronta e neutra; ela é apresentada por escolhas de linguagem, enquadramentos narrativos, descrições e avaliações. No caso da produção de Marcial, o olhar masculino pode ser investigado justamente nesse processo de seleção e atribuição de sentidos. A análise posterior dos epigramas poderá, assim, observar de maneira mais precisa como determinadas imagens femininas são produzidas, quais comportamentos recebem julgamento e quais posições são oferecidas às mulheres dentro do discurso epigramático.

REFLEXOS NA CONTEMPORANEIDADE

A utilização do *male gaze* para pensar a literatura latina também permite estabelecer uma reflexão sobre a permanência de determinadas estruturas de representação. As sociedades modificam suas formas de organização e seus meios de produção cultural, mas expectativas relacionadas ao corpo, à sexualidade e ao comportamento feminino podem adquirir novas formas e aparecer em diferentes períodos históricos. A análise dessas permanências,

entretanto, exige considerar as especificidades de cada contexto. Não se trata de afirmar que a sociedade romana e as sociedades contemporâneas funcionam segundo os mesmos padrões, mas de investigar como a categoria do olhar pode iluminar mecanismos de representação.

No caso da Antiguidade romana, as representações do feminino estavam inseridas em uma sociedade organizada por relações sociais e jurídicas próprias, não podendo ser simplesmente equiparadas às estruturas contemporâneas. Ainda assim, a teoria de Mulvey permite formular uma questão relevante: de que maneira determinadas formas culturais produzem imagens femininas a partir de perspectivas masculinas e quais mecanismos de observação, avaliação e significação estão envolvidos nesse processo? Essa pergunta pode ser dirigida ao texto antigo sem transformar a teoria contemporânea em descrição histórica da Roma Imperial.

Essa questão amplia a compreensão da obra de Marcial para além de sua dimensão satírica. A representação das mulheres pode ser observada como parte de uma construção discursiva na qual o feminino é associado a determinados comportamentos e valores. O olhar masculino, nesse sentido, torna-se uma possibilidade de compreender como a literatura participa da produção de significados sobre os sujeitos representados. O diálogo entre literatura latina e estudos de gênero, portanto, não busca identificar uma continuidade simples entre passado e presente, mas criar condições para observar criticamente a produção cultural de imagens femininas.

A aproximação entre os estudos clássicos e os estudos de gênero permite, desse modo, estabelecer um diálogo interdisciplinar sem apagar as especificidades históricas da literatura latina. Marcial permanece situado em seu próprio contexto, enquanto a teoria de Mulvey oferece uma ferramenta contemporânea para formular perguntas sobre a representação. O objetivo não é afirmar que a Antiguidade reproduz exatamente as estruturas identificadas pela autora no cinema, mas investigar de que maneira a categoria do olhar pode contribuir para a leitura das representações femininas presentes na literatura latina. Essa cautela metodológica é fundamental para evitar anacronismos e, simultaneamente, preservar o potencial interpretativo da abordagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão apresentada permite compreender o conceito de male gaze como uma ferramenta teórica relevante para refletir sobre a representação feminina na literatura latina, especialmente quando relacionada à produção de Marcial. Desenvolvida originalmente no campo dos estudos cinematográficos, a teoria de Laura Mulvey chama a atenção para a distribuição desigual das posições de olhar e para a transformação da mulher em objeto de observação, desejo e significação. Sua contribuição, neste trabalho, está em permitir que a representação seja analisada não apenas pelo que apresenta, mas também pela posição a partir da qual o sujeito representado é construído.

No contexto da produção de Marcial, a utilização dessa perspectiva possibilita observar a representação do feminino considerando a relação entre voz masculina, corpo, sexualidade, comportamento e julgamento. As mulheres presentes na obra podem ser compreendidas dentro de uma estrutura literária marcada pela sátira e pela observação dos costumes, mas também inseridas em valores culturais próprios da sociedade romana. Assim, o male gaze não deve ser utilizado para apagar a distância histórica entre Marcial e Mulvey, mas como instrumento capaz de produzir novas perguntas sobre a construção literária do feminino.

A aproximação entre literatura latina e estudos de gênero também evidencia a possibilidade de estabelecer diálogos entre diferentes períodos e campos de conhecimento. A teoria de Mulvey oferece uma perspectiva para investigar a relação entre olhar e poder, enquanto a obra de Marcial fornece um espaço de reflexão sobre como o feminino pode ser representado em uma produção literária da Antiguidade. Essa relação permite compreender que a representação não constitui processo neutro, estando vinculada às posições discursivas e culturais a partir das quais os sujeitos são construídos. Desse modo, o estudo do olhar masculino aplicado à obra de Marcial contribui para ampliar as possibilidades de leitura da literatura latina, especialmente no que diz respeito às representações femininas. A perspectiva apresentada não pretende esgotar a questão, mas oferecer uma base teórica para investigações posteriores acerca das diferentes formas pelas quais as mulheres são construídas na tradição literária

latina. A partir desse fundamento, análises específicas da produção epigramática de Marcial poderão aprofundar as relações entre representação feminina, sexualidade, moralidade, poder e construção discursiva do feminino, mantendo como princípio a necessidade de considerar simultaneamente o funcionamento literário do texto e a distância histórica entre o objeto antigo e as categorias teóricas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

Marcial (2017). "Epigrama". *In* R. T. Cesila, **Catulo e Marcial.** Campinas, SP: Editora da Unicamp; Curitiba, PR: Editora da UFPR.

Mulvey (1983). Prazer visual e cinema narrativo. *In* I. Xavier (org.), **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 437-453.

Seba (2006). **Personagens femininas no teatro: perpetuação da ordem patriarcal.** São Paulo: Universidade de São Paulo, (dissert. policop.).

VOZES FEMININAS EM GONÇALVES DIAS E PROPÉRCIO: DIÁLOGOS, TENSÕES E RECONHECIMENTO

Elton Gonçalves dos Santos [CESP-UEA]
Weberson Fernandes Grizoste [UEA; PPGL-UFAM]

Resumo: *Este artigo analisa comparativamente a construção da voz feminina nas obras de Gonçalves Dias e Propércio. O corpus abrange os poemas "Marabá" e "Leito de folhas verdes", de Gonçalves Dias, e a Elegia 4.11, de Propércio. A partir dos conceitos de dialogismo, bivocalidade e interdiscursividade em Bakhtin, alinhados às reflexões historiográficas de Paul Veyne sobre a elegia romana, investiga-se de que modo as vozes líricas femininas, construídas por autores masculinos, constituem suas subjetividades na relação com o outro? A metodologia possui caráter bibliográfico, qualitativo e descritivo-analítico. Os resultados indicam que a voz feminina se estrutura pela rejeição social em "Marabá", pela espera e pelo desejo frustrado em "Leito de folhas verdes" e pela afirmação da honra e da memória e da autoridade familiar na elegia 4.11. Conclui-se que tais vozes funcionam como densas construções poéticas, nas quais discursos culturais, morais e históricos entram em tensão.*

Palavras-chave: Voz feminina; Dialogismo: Literatura Comparada; Gonçalves Dias; Propércio.

INTRODUÇÃO

A presença de uma voz feminina em poemas escritos por autores masculinos suscita questões centrais sobre representação, alteridade e subjetividade na literatura. Quando um poeta assume a primeira pessoa por meio de um eu lírico feminino, o gesto ultrapassa o mero recurso estilístico, criando uma relação entre a voz da personagem, o projeto estético do autor e os discursos que regulam a condição feminina em determinado contexto histórico.

O presente estudo analisa esse fenômeno comparando os poetas Gonçalves Dias, do Romantismo brasileiro do século XIX, e Propércio, poeta elegíaco do período de Augusto, no século I a.C. O corpus é composto pelos poemas "Marabá" e "Leito de folhas verdes", de Gonçalves Dias, e pela Elegia 4.11, de Propércio, obras em que o eu-lírico feminino assume o lugar de quem fala para expressar desejos, conflitos, honra e memória.

Diante disso, formula-se o problema de pesquisa: de que modo Gonçalves Dias, em "Marabá" e "Leito de folhas verdes", constrói vozes líricas femininas capazes de expressar identidade, desejo e sofrimento, e como essas vozes dialogam com a construção da autoridade feminina na Elegia 4.11 de Propércio?

O objetivo geral desse estudo é analisar a construção da voz feminina nos poemas de Gonçalves Dias e na Elegia 4.11 de Propércio, buscando compreender como essas vozes constituem sua subjetividade na relação com o outro. Para isso, busca-se examinar o contexto dramático das personagens, analisar os discursos morais e sociais que atravessam suas falas e discutir o texto poético como espaço de representação da alteridade.

A relevância deste estudo reside na aproximação comparativa entre a poesia lírica de Gonçalves Dias e a tradição clássica latina presente na elegia de Propércio, observando como o gesto de dar a palavra ao outro feminino assume contornos diferentes em cada contexto. O objetivo é analisar a construção e os efeitos do discurso dessas vozes dentro dos textos, identificando de que forma constituem uma subjetividade.

DIALOGISMO E ALTERIDADE NA VOZ POÉTICA

Para entender como a poesia lida com o "outro", ou seja, com a alteridade, é necessário abandonar a ideia de que a linguagem é apenas um conjunto de regras fixas ou uma expressão isolada de uma pessoa. Sob a ótica de Bakhtin, a linguagem é viva, social e voltada para outro. Assim, tudo o que dizemos nasce do encontro de diferentes vozes, valores e visões de mundo.

Seguindo a linha, Fiorin (1994) destaca que o discurso não existe sozinho: ele é construído pensando no outro, que acaba moldando e atravessando a fala do "eu". Como o próprio autor resume: "o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do "eu" (Fiorin, 1994, p. 29).

Desse princípio dialógico, surgem dois conceitos-chave para este trabalho: a bivocalidade e a interdiscursividade. A bivocalidade acontece quando um texto carrega, ao mesmo tempo, duas intenções ou visões de mundo diferentes. É quando a voz de quem fala se cruza com a de outra pessoa, gerando efeitos de tensão, ironia e

reaproveitamento. Por sua vez, a interdiscursividade é o processo em que temas, valores e ideais que já circulam na sociedade não são absorvidos e transformados dentro de um novo texto. Fiorin (1994, p. 32) explica que isso ocorre quando "se incorpora percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro".

Ao trazer essa discussão para a poesia clássica, especialmente a latina, é essencial lembrar o alerta do historiador Paul Veyne. Ele nos afasta da ideia de que a poesia de amor romana era apenas um diário íntimo ou uma confissão pessoal. O autor mostra que a elegia é, na verdade, um gênero com regras próprias, no qual a voz do poeta segue padrões, papéis e valores da cultura romana.

AS FACETAS DA VOZ FEMININA: REJEIÇÃO, DESEJO E AUTORIDADE

Para entender como a mulher se expressa nos poemas de Gonçalves Dias e Propércio, é preciso olhar além do que o texto apresenta na superfície e observar como essa voz surge na relação com os outros. Embora vivam em épocas e culturas muito diferentes, em ambos os autores são atribuídas às personagens femininas vozes em primeira pessoa; por isso, suas falas carregam sentidos distintos: ora são rejeitadas, ora buscam força por legitimidade. Aqui entra a ideia de Bakhtin (2008) de que ninguém fala de forma isolada: nós nos construímos na relação com o outro.

Para Bakhtin, o diálogo não é apenas uma conversa face a face, mas o fato de que toda fala nasce esperando uma resposta. Nossas palavras são sempre moldadas pelas expectativas da sociedade, pelos valores do nosso tempo e pelo que o outro pode pensar. Nas poesias analisadas, a voz feminina funciona exatamente assim: entre o desejo da mulher de se afirmar e os limites que o mundo ao seu redor impõe.

MARABÁ: REJEIÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO POÉTICA DA DOR

Em "Marabá", Gonçalves Dias constrói uma voz feminina marcada pelo confronto com as vozes daqueles que a rejeitam. Marabá procura afirmar sua beleza ao descrever seus próprios traços: "Meus olhos são garços, são cor das safiras" e "Meus loiros cabelos em ondas se anelam" (DIAS, 1851, p. 36). Entretanto, sua fala é constantemente

interrompida pela resposta dos guerreiros, que reconhecem sua beleza, mas a recusam justamente por ela não corresponder ao padrão que valorizam: "teus olhos são garços, ... mas és Marabá/ quero antes uns olhos pretos, luzentes" (DIAS, 1851, p. 37). Assim, a voz da personagem se constrói em meio a outras vozes que negam seu pertencimento e sua possibilidade de ser desejada.

Essa rejeição se repete ao longo do poema e atinge seu ponto máximo quando Marabá pergunta: "E as doces palavras que eu tinha cá dentro/ a quem as direi?" (DIAS, 1851, p. 38). A pergunta revela não apenas sua solidão, mas também a falta de um espaço em que sua voz possa ser acolhida; ela fala, mas não encontra quem reconheça aquilo que diz. Dessa forma, o poema apresenta uma personagem que possui voz própria, mas cuja identidade é constantemente definida pelo olhar do outro.

Essa construção pode ser aproximada da experiência histórica e biográfica de Gonçalves Dias. O poeta, por ser mestiço, também enfrentou o preconceito racial, especialmente no episódio da recusa de seu casamento com Ana Amélia pela família dela. Nesse sentido, "Marabá" pode ser compreendido sob a hipótese de uma transfiguração poética dessa experiência de rejeição, assim, aquilo que o poeta vivenciou no plano social é deslocado para uma personagem feminina, branca e de traços associados à aparência europeia. Marabá, portanto, sofre uma rejeição inversa àquela experimentada pelo poeta, enquanto, Gonçalves Dias foi rejeitado por sua origem mestiça, sua personagem é rejeitada justamente por não apresentar os traços físicos valorizados por sua comunidade.

Essa inversão torna a personagem ainda mais significativa. Gonçalves Dias transforma uma experiência histórica e pessoal de exclusão em uma voz feminina que também deseja ser reconhecida e amada, mas que termina sozinha, conforme os versos do poema: "Eu vivo sozinha Chorando mesquinha, / Que sou Marabá!" (DIAS, 1851, p. 38). A dor e o conflito de alteridade, portanto, não aparecem de forma autobiográfica direta, mas são reelaborados literariamente na voz de uma mulher que experimenta a impossibilidade de aceitação pelo social.

LEITO DE FOLHAS VERDES: DESEJO E AUSÊNCIA

Em "Leito de folhas verdes", Gonçalves Dias constrói uma voz feminina que se destaca no Romantismo por tomar a iniciativa do afeto e transformar a própria natureza em um espaço de desejo. A personagem não fica apenas esperando de forma passiva; ela age no ambiente para preparar o cenário do encontro com o amado, como se vê quando diz que sob a copa da mangueira altiva cobriu o leito com macias folhas verdes e as flores mais belas que colheu (DIAS, 1985, p. 9). Esse gesto cuidadoso de colher flores e arrumar o leito mostra um afeto cheio de sensibilidade e vida. A dedicação da personagem demonstra que o seu sentimento não é apenas idealizado, mas passa pela intenção de viver uma proximidade física e verdadeira.

A fala da personagem deixa claro que esse desejo é focado em um único amor, mostrando uma entrega sincera e exclusiva a Jatir. Ela expressa isso diretamente ao afirmar que "seus olhos nunca viram outros olhos, seus lábios nunca sentiram outros lábios e suas mãos nunca tocaram outras que não fossem as dele" (Dias, 1985, p. 10). Ao mencionar a visão, o toque e o beijo, o poema constrói uma afeição profunda e muito pessoal. O afeto aqui tem nome e endereço certos, o que torna a expectativa da resposta ainda mais forte e a espera muito mais delicada.

No entanto, a grande dor do poema não vem de um "não" ou de uma rejeição declarada, mas da incerteza trazida pela ausência. Sem a presença de Jatir, o leito preparado com tanto carinho acaba virando um símbolo de solidão. A voz feminina chama por ele repetidamente, perguntando "por que ele tarda e não vem escutá-la, lembrando que a noite já vai alta" (Dias, 1985, p. 9). Conforme as horas passam sem que ele chegue, a expectativa dá lugar à ansiedade. O desejo que estava pronto para o encontro acaba esbarrando no silêncio da noite, deixando a personagem sozinha com seus sentimentos.

Quando olhamos para essa relação a partir da ideia de diálogo e busca pelo outro em Bakhtin, comentada por Brait (2006), percebemos um diálogo que não se completa; o texto recorre a uma forma expressiva: a apostrofe. O poema é construído como uma forma de monólogo dramático, no qual a voz feminina busca a presença do amado para validar o que sente. Porém, como Jatir não responde nem aparece, o chamado fica sem eco. A falta dessa resposta quebra a troca afetiva, fazendo com que o desejo expressado nos preparativos e nas

palavras permaneça suspenso e guardado na solidão do ambiente natural.

ELEGIA 4.11: AUTORIDADE, HONRA E MEMÓRIA

Na elegia 4.11, Propércio dá à personagem Cornélia a oportunidade de falar em primeira pessoa e de apresentar sua própria história. Essa escolha é significativa porque a mulher romana estava fortemente relacionada à família, ao casamento, à honra e à preservação da linhagem. Cornélia representa, nesse sentido, a figura da matrona, cuja dignidade está associada às virtudes familiares e morais. É justamente a partir desses valores que Propércio constrói sua voz.

Logo no início de seu discurso, ela assume o controle da própria narrativa ao afirmar: "Eu falarei por mim!" (Prop. 4.11.27). A frase é importante porque a personagem não espera que um homem conte sua história ou defenda sua reputação. Ela mesma apresenta sua trajetória e afirma a sua dignidade.

> que eu nunca aliviei a lei do meu censor, nem
> manchei de vergonha a nossa estirpe.
> Cornélia não desmereceu tamanho espólio,
> mas foi exemplo mesmo em nobre lar. (Prop. 4.11.42-44).

Ao utilizar a voz de Cornélia, Propércio constrói um discurso que pode ser entendido como exemplo de bivocalidade, pois apresenta duas vozes e intenções diferentes em um mesmo discurso. Embora Cornélia fale em primeira pessoa, sua voz é criada por um autor masculino, que utiliza a personagem para expressar ideias e valores da sociedade romana do período augustano. Dessa forma, o discurso reúne duas intenções: a de Cornélia, que busca defender sua história e sua honra, e a do poeta, que, por meio da personagem, apresenta os costumes, a posição social e o comportamento esperado por uma matrona romana.

Conforme aponta Paul Veyne (1985), a elegia erótica e funeral romana não deve ser lida como mera confissão autobiográfica, mas sim como uma complexa convenção literária regida por uma determinada visão de mundo marcada pelos códigos culturais e sociais. Ao utilizar a voz de Cornélia, Propércio transforma a personagem em sujeito de sua própria memória, permitindo que ela fale depois da morte. Mesmo

sem estar entre os vivos, sua voz permanece para defender sua honra e preservar sua linhagem. Assim, a bivocalidade opera na junção entre a convenção poética do gênero elegíaco e o discurso ideológico de autoridade, transformando a palavra feminina em um instrumento de preservação da memória e da ordem social romana.

A VOZ FEMININA ENTRE O REAL E A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA

Os resultados da análise comparativa de "Marabá", "Leito de folhas verdes" e da elegia 4.11 mostram que a voz feminina não aparece de forma isolada, mas se constrói na relação com o outro. Essa perspectiva aproxima-se do dialogismo de Bakhtin (2010), segundo o qual toda a voz se constitui na relação com outras vozes e com os discursos sociais. Assim, rejeição, desejo e autoridade representam diferentes formas de relação entre a voz feminina e o espaço social em que é constituída.

Em "Marabá", essa relação ocorre pelo conflito entre a afirmação da personagem e o discurso que determina sua exclusão. A identidade da personagem não depende apenas daquilo que diz sobre si, mas também da resposta que recebe do outro. Dessa forma, a rejeição participa da própria construção de sua voz, que busca afirmar-se diante de um discurso que não a reconhece.

Em "Leitos de folhas verdes", a voz feminina está ligada ao desejo e à expectativa de uma resposta. Através do monólogo e da apóstrofe, percebe-se que, mesmo diante da ausência do interlocutor, existe uma palavra dirigida ao outro. Nesse sentido, o silêncio evidencia a interrupção do diálogo e reforça a condição de espera do eu lírico. A partir de Bakhtin, percebe-se que essa voz também se constrói pela relação com aquela a quem se dirige.

Na elegia 4.11, a construção da voz feminina articulada a bivocalidade relaciona-se às considerações de Paul Veyne (1985) sobre a sociedade romana. A posição das matronas estava ligada a valores sociais, familiares e morais, especialmente ao casamento, à família e à conduta social. Esse aspecto ajuda a compreender a autoridade de Cornélia, cuja voz encontra força nos valores e reconhecimento de sua sociedade.

Veyne (1985) também contribui para compreender o caráter literário dessa representação ao destacar que as mulheres não devem

ser vistas simplesmente como reprodução de uma mulher real, mas como uma construção da poesia elegíaca. Essa perspectiva permite compreender também as personagens de Gonçalves Dias como construção poética, por meio das quais são representados conflitos de identidade, desejo, rejeição e reconhecimento.

Assim, a articulação entre Bakhtin e Veyne confirma os resultados da análise. Bakhtin permite compreender a construção das vozes na relação com o outro, enquanto Veyne contribui para relacioná-las aos valores sociais e à tradição literária. Marabá e leito de folhas verdes apresentam, portanto, diferentes formas de representação da voz feminina, marcada pela rejeição, pelo desejo e pela autoridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa mostrou que a construção da voz feminina em Gonçalves Dias e Propércio ultrapassa o simples recurso estilístico. Por meio da primeira pessoa, a personagem feminina assume o lugar de quem fala e expressa conflitos relacionados à identidade, ao desejo, à honra e à memória.

No corpus analisado, "Marabá" apresenta uma voz marcada pela rejeição e pela busca de pertencimento; "Leitos de folhas verdes" apresenta o desejo e a espera diante da ausência do amado; e a elegia 4.11 apresenta Cornélia como uma voz de autoridade que preserva a sua honra e a sua memória mesmo após a morte. Essas diferenças mostram como a voz feminina pode assumir funções distintas conforme o contexto e a construção literária de cada obra.

Conclui-se, portanto, que Marabá, o eu lírico de "Leitos de folhas verdes" e Cornélia são construções artísticas nas quais discursos sociais, morais e históricos são reelaborados pela poesia. Ao dar voz a essas personagens, Gonçalves Dias e Propércio transformam rejeição, desejo, ausência e memória em matéria poética, fazendo da literatura um espaço de representação das experiências humanas.

REFERÊNCIAS

D. P. Barros; J. L. Fiorin (orgs.) (1994). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: Em torno de Bakhtin Mikhail. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

P. Bezerra (2008). "Polifonia". In B. Brait (org.), **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 191-200.

A.Dias G. (1851). **Últimos Cantos**. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito.

G. G. Flores (2014) S. Propércio, **Elegias de Sexto Propércio**. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

J. L. Fiorin (1994) "Polifonia textual e discursiva". In D. L. P. de Barros, J. L. Fiorin (orgs.), **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 29-43.

M. M. do Nascimento, M. G. de S. Nascimento (1985) P. Veyne, **A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente**. São Paulo: Brasiliense.

DISCURSOS PATRIARCAIS E CULPABILIZAÇÃO DA VÍTIMA: APROXIMAÇÕES ENTRE O MITO CLÁSSICO DE MEDUSA E O CONTO SHIRLEY PAIXÃO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Esmeralda Santiago França [ENS-UEA]
Carlos Renato Rosário de Jesus [PPGLA-UEA]

Resumo: *Este artigo analisa as relações entre o mito de Medusa, conforme narrado por Ovídio em Metamorfoses, e o conto Shirley Paixão, de Conceição Evaristo, presente na obra Insubmissas Lágrimas de Mulheres, com foco na permanência histórica do patriarcado, da violência contra as mulheres, do silenciamento e da culpabilização das vítimas. O problema de pesquisa parte da seguinte questão: de que modo narrativas separadas por séculos evidenciam mecanismos semelhantes de dominação e transferência da responsabilidade pela violência para as mulheres? O objetivo é aproximar as duas obras, identificando permanências e deslocamentos na representação da violência e da figura feminina. Metodologicamente, desenvolve-se uma análise comparativa e bibliográfica, articulando estudos feministas e de gênero às discussões sobre violência simbólica, vitimização e representação feminina. A análise evidencia que Medusa, violentada por Poseidon, é transformada em monstro e punida, enquanto Seni, no conto de Evaristo, sofre violência do próprio pai e tem sua experiência inicialmente encoberta pela posição social atribuída à figura paterna. Em contraste, a narrativa contemporânea desloca a mulher da condição de objeto narrado para sujeito de sua própria história, valorizando a memória, a solidariedade e a resistência. Assim, a literatura permite observar a permanência de estruturas patriarcais e, simultaneamente, a possibilidade de ressignificá-las.*

Palavras-chave: Literatura grego-romana; patriarcado; culpabilização; Medusa; Conceição Evaristo.

INTRODUÇÃO

Os estudos de autoria feminina e decoloniais questionam perspectivas androcêntricas e estruturas de poder sustentadas por bases patriarcais, contribuindo para ressignificar discussões sobre identidade, poder e representação na literatura. O patriarcado estabelece relações de dominação masculina e subalternização feminina e, embora assuma diferentes configurações ao longo do tempo, possui raízes que podem ser observadas nas representações culturais da Antiguidade. Mitos e narrativas frequentemente associavam as mulheres à desordem, ao perigo, à punição e à inferioridade.

Na mitologia greco-romana, a figura feminina era frequentemente compreendida a partir de modelos ligados à autoridade masculina. Ciribelli (1995, p. 143) observa uma dicotomia entre a mulher casada e honrada, a "matrona", e a prostituta, ambas vinculadas à figura masculina. Entre as mulheres que escapavam desses padrões, aparecem representações monstruosas que simbolizam tensões de uma sociedade marcada pela centralidade masculina. As Górgonas, especialmente Medusa, constituem exemplo significativo: na versão de Ovídio, Medusa é violentada por Poseidon no templo de Atena e posteriormente punida pela deusa, sendo transformada em monstro.

Essa narrativa permite discutir um mecanismo recorrente: o deslocamento da culpa do agressor para a vítima. Tal mecanismo atravessa diferentes períodos e pode ser reconhecido em discursos sociais que responsabilizam mulheres pelas violências sofridas. Na literatura brasileira contemporânea, o conto Shirley Paixão, de Conceição Evaristo, evidencia relações de violência, silenciamento, julgamento e resistência. A aproximação entre as obras permite investigar como determinadas estruturas patriarcais permanecem no imaginário social e, ao mesmo tempo, como a literatura contemporânea pode contestá-las.

Diante disso, este artigo tem como objetivo analisar as relações entre o mito de Medusa e o conto Shirley Paixão, considerando a violência simbólica, a misoginia, o silenciamento, a culpabilização e a perpetuação do patriarcado. Busca-se compreender como a literatura contemporânea, especialmente por meio da autoria feminina negra, da escrevivência e da autorrepresentação, ressignifica representações de mulheres historicamente silenciadas.

REFERENCIAL TEÓRICO

A discussão sobre violência de gênero e culpabilização feminina encontra respaldo em perspectivas que problematizam estruturas patriarcais e hegemônicas presentes nos discursos sociais, culturais e literários. Ciribelli (1995, p. 137) destaca a centralização histórica da experiência masculina, enquanto Perrot (2007, p. 21) chama atenção para a representação das mulheres sob uma ótica masculina, marcada por estereótipos e pelo desconforto diante de sua presença no espaço público. Essas contribuições ajudam a compreender por que a

experiência feminina foi frequentemente colocada à margem das narrativas históricas.

Nesse contexto, a culpabilização da vítima, ou victim blaming, corresponde à transferência da responsabilidade da violência para a própria vítima. Sommacal e Tagliari (2017, p. 225), apoiando-se em Schoellkopf (2012), relacionam esse mecanismo à análise da conduta da vítima de estupro como forma de justificar o crime, evitar a responsabilização do agressor e contribuir para a invisibilidade da violência. A lógica de inversão da responsabilidade também se articula ao conceito de violência simbólica de Bourdieu (2002), segundo o qual a dominação pode operar por meios sutis, fazendo com que valores e normas dos grupos dominantes sejam percebidos como naturais e legítimos.

A literatura clássica também registra recorrentes situações de violência sexual. Canela (2012, p. 15) identifica doze casos de violência sexual em Metamorphoses, destacando o estupro de jovens como elemento recorrente na obra. Bezerra e Caldas (2024, p. 69) observam que o ato sexual, nas representações analisadas, não deve ser compreendido apenas como interação biológica ou prazer, mas como reflexo de relações sociais de poder, nas quais o homem ocupa posição ativa e dominante e a mulher, posição passiva e subordinada.

Essas relações de poder são importantes para a compreensão da figura de Medusa. As Górgonas eram apresentadas como criaturas monstruosas, sendo Medusa a única mortal entre as três irmãs. Na narrativa de Ovídio, sua transformação está relacionada a uma violência sofrida no templo de Minerva. A leitura do mito em diálogo com os estudos feministas permite observar não somente a representação monstruosa da personagem, mas também o processo pelo qual a mulher vítima de violência passa a ser associada ao perigo.

Por outro lado, Bell Hooks (2019, p. 85) compreende o sexismo como mecanismo de dominação masculina que produz discriminação, exploração e opressão. A autora também chama atenção para seus efeitos nas relações entre mulheres, quando valores supremacistas masculinos podem produzir desconfiança, postura defensiva e competitividade. Esse aporte é relevante para pensar, na obra de Evaristo, a construção de vínculos femininos que se opõem à lógica de isolamento e silenciamento.

A perspectiva de Conceição Evaristo acrescenta à discussão a noção de escrevivência e de autorrepresentação. Em Insubmissas Lágrimas de Mulheres, a autora constrói narrativas centradas em mulheres que contam suas próprias experiências, deslocando-as de uma posição de objeto para a de sujeito da narrativa. Essa perspectiva permite compreender a literatura como espaço de memória, voz e resistência, especialmente diante de experiências historicamente marginalizadas.

ECOS DO PATRIARCALISMO: ANÁLISE DAS OBRAS

A literatura pode refletir estruturas sociais e culturais de seu tempo e, simultaneamente, oferecer instrumentos para questioná-las. Nesse sentido, a leitura comparativa de Medusa e Shirley Paixão permite identificar ecos de uma estrutura patriarcal que atravessa períodos históricos distintos. As duas narrativas apresentam mulheres submetidas à violência e a mecanismos que interferem na forma como seus corpos e experiências são interpretados.

No mito, Medusa ocupa uma posição singular entre as Górgonas. Ovídio enfatiza inicialmente sua beleza e seus cabelos, apresentando-a como uma jovem que despertava a cobiça dos nobres. É justamente essa representação que antecede a violência sofrida pela personagem:

> Famosa por sua beleza, ela provocou a cobiça de muitos nobres, em toda ela não havia parte mais digna de admiração do que os cabelos. [...] consta que o Rei do Mar a desonrou num Templo de Minerva. A filha de Júpiter voltou-se e cobriu o rosto com a égide. E, para que o fato não ficasse impune, mudou os cabelos da Górgona em horrendas serpentes. Ainda agora, para aterrorizar e tolher de medo seus inimigos, ostenta no peito as serpentes que criou (Ovídio, Metam. IV, vv. 789-802).

O trecho é central para a análise porque explicita a sequência entre beleza, violência e transformação. Medusa é apresentada como objeto do desejo masculino e, posteriormente, como responsável por uma punição que não decorre de uma violência praticada por ela. Poseidon, identificado no trecho como "Rei do Mar", é o agressor, mas a consequência recai sobre Medusa. A metamorfose altera sua representação: a mulher admirada por sua beleza passa a ser associada às serpentes, ao terror e ao perigo.

Bezerra e Caldas (2024, p. 6) relacionam a representação das Górgonas ao erotismo feminino e à dominação masculina. Nessa perspectiva, a transformação de Medusa pode ser compreendida como uma forma de monstrificação da mulher. Seu corpo deixa de ser representado apenas pela beleza e passa a simbolizar ameaça. A violência sofrida é, portanto, acompanhada por uma alteração de sua imagem e por um deslocamento da responsabilidade.

A análise de Shirley Paixão desloca esse mecanismo para uma narrativa contemporânea. Em Insubmissas Lágrimas de Mulheres, Conceição Evaristo constrói uma coletânea marcada por memória, autorrepresentação e solidariedade feminina. No conto, Shirley vive com suas duas filhas e as três filhas de seu companheiro, formando entre as meninas uma relação de proximidade. O homem, porém, demonstra incômodo diante da aliança entre elas. Shirley afirma: "Nunca me importei com as investidas dele contra a feminina aliança que nos fortalecia [...] chegava a pensar que estávamos nos fortalecendo para um dia enfrentar uma grande luta" (Evaristo, 2024, p. 28).

A passagem evidencia a sororidade como força de resistência. A união das meninas e da mãe contrasta com a atitude do homem, cuja tentativa de interferir nessa relação revela uma disputa por poder dentro do espaço familiar. A aliança feminina, longe de ser apresentada como ameaça, é representada como possibilidade de fortalecimento diante de uma estrutura que as oprime. Seni, a filha mais velha, chama a atenção da mãe por seu comportamento retraído e por sua resistência às investidas do pai. Quando a escola levanta preocupações sobre a menina, o homem reage violentamente. Evaristo descreve a cena: "Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa, para machucá-la, como acontecendo há anos. Naquela noite o animal estava tão furioso [...] que Seni, para a sua salvação, fez do medo, do pavor, coragem" (Evaristo, 2024, p. 31).

A violência contra Seni ocorre de maneira repetida e silenciosa, até que sua mudança de comportamento desperta a atenção de outras pessoas. A narrativa também questiona a imagem social do pai como figura protetora. As meninas recorrem a ele como se fosse aquele que poderia protegê-las, mas descobrem que o próprio pai é responsável

pela violência: "Pediam ajuda do pai sem perceber que ele era o próprio algoz" (Evaristo, 2024, p. 32).

A expressão "próprio algoz" é particularmente significativa quando colocada em diálogo com Medusa. No mito, o agressor não ocupa o centro da punição; em Shirley Paixão, o homem que deveria desempenhar a função de proteção é revelado como autor da violência. A narrativa contemporânea, desse modo, desestabiliza a aparência de normalidade que protege a figura masculina e dá visibilidade à experiência da vítima.

Assim, a aproximação entre as obras não significa afirmar que seus contextos históricos sejam idênticos, mas observar a permanência de um mecanismo: a violência contra a mulher pode ser acompanhada por discursos que ocultam o agressor, silenciam a vítima ou transferem para ela a responsabilidade pelo ocorrido. Medusa evidencia esse mecanismo por meio da punição e da monstrificação; Shirley Paixão o confronta ao revelar a violência, valorizar a solidariedade entre mulheres e colocar suas experiências no centro da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa do mito de Medusa, na narrativa de Ovídio, e do conto Shirley Paixão, de Conceição Evaristo, evidencia a permanência de mecanismos patriarcais relacionados à violência, ao silenciamento e à culpabilização feminina. Embora pertencentes a contextos históricos e literários distintos, as obras permitem observar como a representação da mulher pode ser atravessada por relações de poder que interferem na interpretação da violência sofrida.

No mito, a passagem de Ovídio é especialmente significativa porque Medusa é apresentada como bela e desejada antes de ser violentada por Poseidon e transformada em monstro por Atena. A punição recai sobre a vítima, enquanto o agressor permanece fora do centro da responsabilização. Em Shirley Paixão, Evaristo apresenta uma situação de violência familiar em que Seni sofre abusos do pai e a mãe, ao perceber a violência, reage para proteger a filha. A narrativa também desconstrói a imagem social do pai como protetor ao revelar que ele é o próprio algoz.

A comparação permite perceber, portanto, um movimento simultâneo de permanência e resistência. A permanência está nos mecanismos de dominação e nos efeitos do patriarcado sobre a vida

das mulheres; a resistência aparece, sobretudo, na narrativa de Evaristo, que coloca mulheres negras e suas experiências no centro da representação. Por meio da escrevivência, da memória e da solidariedade feminina, a autora desloca a mulher da posição de objeto de julgamento para a condição de sujeito de sua própria história.

Dessa forma, a literatura constitui espaço de reflexão sobre estruturas sociais que atravessam diferentes épocas. A aproximação entre Medusa e Shirley Paixão não apaga as diferenças entre o mito antigo e o conto contemporâneo; ao contrário, permite reconhecer como diferentes formas literárias podem tornar visíveis os modos pelos quais a violência é representada, legitimada ou questionada. A leitura comparativa evidencia, assim, tanto os ecos do patriarcalismo quanto as possibilidades de ressignificação e resistência presentes na literatura de autoria feminina.

REFERÊNCIAS

L. P. A. Bezerra e V. M. de Caldas (2024) "Desconstruindo as Górgonas: o mito da Medusa e a opressão do erotismo feminino". **Revista 15 de Outubro**, 3(2), 63-74.

P. Bourdieu (2002) **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

K. C. Canela (2012) **O estupro no Direito Romano**. São Paulo: Cultura Acadêmica.

M. C. Ciribelli (1995) "Reflexões sobre a História da Mulher em Roma". **Phoînix**, 1(1), 137-146.

C. Evaristo (2024) **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê.

b. hooks (2019) **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva.

Ovídio (2017) **Metamorfoses**. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34.

M. Perrot (2007) **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto.

C. L. Sommacal e P. de A. Tagliari (2017) **A cultura de estupro: o arcabouço da desigualdade, da tolerância à violência, da objetificação da mulher e da culpabilização da vítima**. ESMESC, Santa Catarina, 24(30), 245-268.

QUANDO A TEORIA LITERÁRIA MODERNA ENCONTRA UM TEXTO ANTIGO: UM ESTUDO DO NARRADOR DE *SATYRICON*

Geovanne Amaral Borges [PPGL-UFAM; CAPES]

Resumo: *Satyricon é um texto antigo em prosa de caráter satírico que apresenta aos seus leitores as aventuras de um trio de jovens na sociedade romana, além de histórias contadas por outras personagens durante a trama do livro. O narrador da obra de Petrônio é Encólpio, personagem central da história com um tom humorístico e ácido, que revela acontecimentos e discursos inacreditáveis dignos de uma trama absurda. O objetivo deste trabalho é analisar, à luz da teoria moderna da narratologia, como o narrador é disposto na obra oriunda da antiguidade romana, bem como tipificá-lo a fim de compreendermos as nuances do elemento narrativo. Para empreender este trabalho, os seguintes teóricos foram utilizados para análise: Friedman (2002), Genette (1979), Pouillon (1974). Como resultado, a análise de Encólpio enquanto narrador evidencia a qualidade do trabalho de Petrônio, o qual consegue alcançar a engenhosidade, no que concerne o gênero romance moderno, de renomados escritores do cânone literário mundial.*

Palavras-chave: narratologia; narrador, antiguidade romana; literatura latina; Satyricon.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Satyricon é umas das obras remanescentes dos tempos áureos da Antiguidade Romana, que não chegou até à contemporaneidade na sua forma completa projetada pelo seu autor, então algumas partes dentro do texto latino existem lacunas; algo diferente de *O asno de ouro*, de Apuleio, o qual conservou-se por completo até os tempos atuais, permitindo que os leitores de hoje gozem de sua leitura completa. Dito isso, por se tratar de um texto escrito em meados do século I, sem as delimitações de hoje impostas pelo gênero romance, a trama petroniana carrega em seu escopo poemas, que auxiliam no desenvolvimento da trama principal, quase como um coro – um elemento literário característico das tragédias gregas, romanas e, avançando um pouco mais no tempo, shakespearianas.

Um texto escrito durante o mundo antigo requer, em sua análise, que o tempo em que ele foi escrito e como a sociedade naquele tempo se conjecturava sejam levados em retrospecto, uma vez que uma obra literária e seu conteúdo podem ser, muitas vezes, um reflexo da sociedade. E, por falar em sociedade, o autor da obra analisada neste trabalho tinha um importante papel na sociedade durante o tempo em

que viveu. Para um breve contexto, Titus Petronius Arbiter – ou apenas Petrônio, como é comumente conhecido no português – exerceu a função de *arbiter elegantiarum* no decorrer do período em que esteve na corte do imperador Nero. Com essa função, Petrônio tinha o papel de averiguar como os indivíduos se portavam, logo, ele tinha uma variedade de costumes das pessoas em suas mãos a partir dos seus olhos. Dito isso, o transpor para as suas personagens como os sujeitos daquela época se comportavam não foi trabalho árduo.

Por ser um texto antigo, vemos que isso não é um empecilho para que uma obra seja analisada; porém, é claro, levando em conta que se trata de uma análise apoiada em uma teoria moderna, dessa forma, não tem como não evidenciar que é totalmente anacrônica. Dessa forma, os seguintes teóricos foram utilizados neste trabalho sobre o narrador e a personagem de Satíricon: para análise do narrador, apoiamos-nos em Friedman (2002), Genette (1979) e Pouillon (1974), na questão sobre o tipo de narrativa e de narrador. Portanto, no presente eu observo como Petrônio construiu o narrador, analisando o tipo de narrador, qual é a sua visão e sua limitação dentro da narrativa em torno das personagens.

O NARRADOR DE *SATYRICON*

Todo e qualquer texto literário é precedido de um narrador, seja ele em primeira ou terceira pessoa e, de forma menos utilizada, a segunda pessoa. Em uma trama, o narrador é a peça principal de um texto; é ele o responsável por inserir o leitor no que está acontecendo nas vidas de um corpo de personagens, por deixar quem está lendo. Este elemento do romance é imprescindível para que uma obra tome forma, já que ele é o fio condutor desde o começo da história até o final – é quem não pode ser analisado fora da obra, porque está intrinsecamente ligado a ela.

Para analisar o narrador dentro de um texto literário, mais especificamente, em um romance, temos que esmiuçar como este elemento se comporta dentro do texto, partindo da noção de como o romance é construído, analisando as suas personagens e os outros elementos que compõem uma obra. Todorov (2003, p. 91) postula que um romance é algo vivo e contínuo, então não deve ser analisado de maneira fechada, isto é, impor barreiras em um texto a partir de sua interpretação e, consequentemente, análise. Sintetizando, por ser

contínuo, um texto não deve apenas ser lido e analisado de acordo com as noções do tempo em que ele foi composto.

Nenhum texto consegue sobreviver ao tempo e permanecer relevante por séculos sem se diferenciar das demais obras escritas aos montes. Para a sua sobrevivência, mesmo tendo sido escrito há milênios, o texto deve ter proposto algo inventivo que faz com que seja lido e analisado até os tempos atuais. O escritor, a partir de seu romance, tem um intuito quando coloca sua obra perante os olhos curiosos dos leitores; é trabalho do leitor desvendar o que o autor, através dos olhos de seu narrador – ou de vários narradores – quer contar, uma vez que um romance, de acordo com (Lukács, 2000, p. 60) "busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida". As perguntas que norteiam uma leitura podem ser "O que o autor quer me revelar com esse texto?" ou "O que esse personagem quer me dizer?", no entanto, não podem ser levadas a sério pelos leitores, porque os romances (e os personagens) podem não querer dizer nada, afinal.

O narrador, como já exposto anteriormente, exerce uma forma dentro de um romance, pois uma narrativa não pode existir sem a presença do narrador, uma vez que este elemento é o que estrutura toda a trama (Gancho, 2002, p 26). O desenrolar da trama é tecido a partir do que o narrador significa para o romance, de qual voz o autor utilizará para contar a sua história. Desde a sua gênese até o fim, o romance é encabeçado por como o narrador irá se comportar dentro da narrativa. O narrador, quando narrado em terceira pessoa, situa-se de maneira distante e neutra, não tomando partido em detrimento de uma ou outra personagem – ele se afasta das personagens para revelar o comportamento destas. Diferentemente, claro, de um narrador em primeira pessoa, que está firmemente dentro da cabeça do seu protagonista e não pode narrar o que acontece com os demais.

A partir disso, nota-se que o narrador utiliza as suas experiências e as dos outros para compor as suas narrativas, podendo tecer críticas ou não. Um romance pode ser um espelho do seu tempo, então dificilmente um narrador não será baseado em um sujeito que está inserido na sociedade em que o romance (ou texto literário) foi escrito. Atualmente, nos romances, as experiências vividas pelos autores são uma parte significativa da narrativa e são utilizadas como ferramentas indispensáveis para a composição de uma história

ficcional. Um texto, seja literário ou não, comunicará algo ao seu leitor, e este sempre verá nuances do autor no que está escrito. Em qualquer pessoa que o escritor usa para o artifício da narrativa, seja a primeira ou a terceira, é possível ver aspectos da visão do autor em seu narrador. Na sua trama, através da sua narrativa, o autor vai tecendo opiniões pessoais sobre aspectos da sociedade em que ele fazia parte de forma crítica, não demonstrando uma imparcialidade. O momento inicial da obra de Petrônio é do protagonista Encólpio ouvindo a declamação de Agamêmnon, seu mestre, sobre a arte da retórica, o que segue depois é um longo discurso proferido pelo personagem principal sobre como os jovens não dão mais atenção a eloquência do discurso e, por fim, sobre a pintura.

> [2.] 6 Uma grandiosa e, como diria, impecável oração não vem toda borrada nem inflexível, mas impõe-se por sua beleza natural. 7 Não faz muito tempo, essa inflada e copiosa loquacidade migrou da Ásia para Atenas e, tal como estivesse sob a influência de certo astro pestilento, tomou os jovens e encheu-lhes o ânimo nascente, destinado para grandes fins. E uma vez corrompida a regra, a eloquência paralisou-se e emudeceu. 8 Em suma, depois disso, quem alcançou fama como a de um Tucídides ou a de um Hipérides? E ainda mais: não brilha sequer um poema de estilo sóbrio, mas não puderam alcançar a velhice todos os que de algum modo foram alentados por esse mesmo alimento. 9A pintura também não teve outro fim, depois que os egípcios ousaram reduzir a meras fórmulas uma arte tão grandiosa. (Petrônio, 2021, 16).

No excerto acima, entendemos como o autor critica, utilizando-se do seu narrador, para denotar como os estudantes no seu tempo não davam a devida importância à arte das palavras, evidenciando que a eloquência, depois, saiu da Ásia e foi para a Grécia e, por um breve momento, influenciou os estudantes com uma nova perspectiva a respeito da arte da retórica, mas que caiu em desuso novamente. Além disso, questiona-se quem conseguiu dominar a retórica com excelência depois de citar duas figuras gregas importantes. Ademais, em tom ácido, não se deixa de evidenciar que também não foram capazes de criar meros poemas. Por fim, o narrador mostra o descontentamento com a baixa da relevância da pintura, culpando os egípcios por tal finalidade.

Notamos, ao ler o trecho, um detalhe importante sobre a estrutura do discurso narrativo em Satíricon, apesar de não ser o

excerto inicial, é a evidência do uso da técnica de in *media res*. A cena que inicia o romance antigo é, como já explicado anteriormente, Encólpio ouvindo o discurso de seu mestre. Esta técnica caracteriza-se quando a gênese da trama é uma cena que é primordial para o romance e já está em curso dentro da narrativa (Genette, 1979). Ainda sobre o discurso narrativo, não existem, ao longo da narrativa pretroniana, sinais de analepses (flashbacks no enredo) ou prolepses (antecipação de acontecimentos).

Dando seguimento ao estudo do narrador, vemos que este elemento na obra latina é em primeira pessoa. O narrador em primeira pessoa pode ser caracterizado como narrador personagem, narrador-protagonista ou narrador-testemunha (Friedman, 2002, p. 176) e o de Satíricon caracteriza-se como um narrador-protagonista, uma vez que ele também é o protagonista da história e está a cargo de contar tudo que presencia e apenas o que os seus olhos e ouvidos alcançam, e segundo Friedman (2002, p. 177) este tipo do narrador é limitado pois ele "encontra-se quase inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções." Esse elemento está perceptível no seguinte trecho, que é quando Encólpio deixa o mesmo ambiente em que o seu mestre está declamando.

> [6.] 1Eu ouvia muito pacientemente tudo aquilo e não reparei na fuga de Ascilto... E enquanto no calor desses debates eu zanzava pelo jardim, chegou ao pórtico um numeroso bando de estudantes, ao que parece, vindos de uma declamação de improviso não sei de quem, que havia respondido ao discurso de Agamêmnon. 2Então, enquanto os jovens riam das sentenças e depreciavam o plano de todo o discurso, aproveitei a chance para escapar e fui correndo atrás de Ascilto. (Petrônio, 2021, 19).

Lemos na cena Encólpio relatando que, por estar com toda a sua atenção voltada para falar com Agamêmnon, ele não percebe que seu amigo sumiu, demonstrando uma limitação no que narra. Outro momento em que essa narrativa limitada de Encólpio é demonstrada é quando ele não sabe quem deu uma devolutiva ao discurso do seu mestre (trecho destacado). Essa limitação do narrador-protagonista por Friedman (2002) concatena com a teoria das visões do teórico Jean Pouillon, que estabeleceu três tipos de visões em torno da narrativa, que são: "a visão por trás"; "a visão com" e "a visão de fora". A visão utilizada em Satíricon é "a visão com", característica de narradores em

primeira pessoa, já que estão presos ao seu campo de visão e o que acontece em seu interior (Pouillon, 1974).

Dada a sua limitação, o narrador em primeira pessoa apenas pode presumir ou tentar desvendar o que acontece com os seus personagens através de perguntas ou analisando-os. Na cena do trecho a seguir, Encólpio vê o seu amado cabisbaixo, não sabendo o que o aflige, então decide perguntar o que aconteceu, demonstrando, mais uma vez, a sua limitação enquanto narrador.

> [9.] [Encólpio] 1Tive a impressão de ver, em meio à névoa, Gitão parado na calçada de uma viela, e me lancei para lá. 2Como eu perguntasse se o irmãozinho havia nos preparado algo para o almoço. O garoto sentou-se no leito e, com o polegar, enxugou as lágrimas que brotavam. 3Perturbado pelo estado de meu irmãozinho, quis saber o que tinha acontecido. Ele, contrafeito, demorava-se para falar, é claro, mas depois que eu insisti um pouco mais irritado, ele disse. (Petrônio, 2021, 21)

Na passagem acima, Gitão demonstra total tristeza por um acontecimento, mas Encólpio não sabe o que aconteceu, pois não estava presente no momento da ação. Em contrapartida, por não saber, demanda que o "seu irmãozinho" relate o que ocorreu com uma fala incisiva, mas que não está explícita no texto. Essa limitação já relatada também é uma característica do tipo de narrador que Encólpio é. O teórico francês Gérard Genette postula que existem dois tipos de narrador, o heterodiegético (narrador em terceira pessoa) e o homodiegético (narrador em primeira pessoa); este último tem como característica estar dentro da diegese do texto de que participa, tornando-o restrito ao que não consegue ver. O narrador de Satíricon, dadas as suas especificidades, é um narrador do tipo homodiegético segundo a teoria de Genette (1979).

Por fim, o narrador em Satíricon, dada a sua tipicidade de narrador-protagonista do tipo homodiegético, tem uma visão limitada, não podendo ter acesso ao que se passa fora do seu campo de visão, muito menos no que concerne ao seu interior. No entanto, isso não o torna um narrador, de modo algum, mal escrito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro analisado neste trabalho chegou até os tempos através de fragmentos e, com o auxílio de estudiosos, foi composto para tentar

corresponder à estrutura que pretendia Petrônio ao escrevê-lo no século I (Aquati, 2021). Exposto isso, o romance inicia já com um discurso de Agamêmnon, mestre do narrador-protagonista Encólpio, depois segue para a fala deste último sobre a decadência das artes, principalmente da arte da retórica.

A questão do protagonista ser ao mesmo tempo o narrador de sua própria história, em um texto clássico escrito durante o tempo em que o escritor viveu na corte do imperador Nero, é inventiva. Dito isso, Petrônio utiliza seu protagonista para ser o narrador de sua única obra, deixando algumas lacunas na narrativa, é claro, como em todo romance narrado em primeira pessoa, pois não consegue estar onipresente em todos os espaços da história, algo que um narrador em terceira pessoa é capaz de fazer. No entanto, essa questão não diminui o caráter literário da obra, nem a engenhosidade de Petrônio em relação aos grandes romances que fazem parte do cânone literário.

Logo, utilizar a teoria literária moderna para analisar elementos do gênero romance em um texto clássico é usar do anacronismo; com isso, vemos algumas lacunas no romance, as quais podem ser minuciosamente trabalhadas em um trabalho futuro. Outros aspectos também podem ser investigados em uma pesquisa posterior, como o enredo do romance e as outras personagens e, também, uma análise mais detalhada sobre o elemento pesquisado neste trabalho.

REFERÊNCIAS

C. Aquati, **Petrônio, Satíricon.** São Paulo, Editora 34, 2021.

H. L. Dantas, **Jean Pouillon, O tempo no romance.** São Paulo: Cultrix, 1974.

N. Friedman (2002) "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico", **Revista USP**, 53, 166-182.

C. V. Gancho. **Como analisar narrativas.** São Paulo, Ática, 2002.

J. M. M. Macedo (2000). **Georg Lukács, A teoria do romance.** São Paulo, Editora 34.

F. C. Martins. **Gérard Genette, Discurso da narrativa.** Lisboa: Veja, 1979.

L. Perrone-Moisés. **Tzvetan Todorov, As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

A PRÁTICA TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE DESENVOLVIMENTO DA COMUNICAÇÃO FALADA E CORPORAL: DO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO

Hayra Cristine Lima Sarubbi [FACUMINAS]

Resumo: *A presente pesquisa tem como objetivo apresentar a prática teatral como instrumento de desenvolvimento da comunicação falada e corporal: do clássico ao contemporâneo. Quanto à metodologia, trata-se de uma pesquisa de cunho qualitativo, bibliográfica, utilizando como procedimentos técnicos a descrição e a observação sistemática, visto que será realizada a aplicação de questionário, que irá aderir às orientações de Gil (2002, p. 59-90). Como resultado da pesquisa, espera-se que esta pesquisa possa contribuir com novos estudos e influenciar quem tem a insegurança de falar em público e dificuldades de se comunicar, a conhecer a prática teatral e usá-la como instrumento para o seu próprio desenvolvimento pessoal. Para além disso, visa-se que os resultados apontem que os jogos teatrais, as técnicas de improvisação e o ensaio de peças de origem clássica (grega e romana) contribuem significativamente para o aprimoramento da desinibição, da consciência corporal, da oralidade e da presença cênica. Conclui-se que o teatro, enquanto linguagem artística e pedagógica, possibilita a formação integral do indivíduo.*

Palavras-chave: Teatro; Instrumento; comunicação; expressão corporal.

O TEATRO E A COMUNICAÇÃO

A presente pesquisa tem como principal objetivo, apresentar a prática teatral como instrumento eficaz no desenvolvimento da comunicação e expressão corporal na vida de atores e atrizes iniciantes. Pressupõe-se que muitos iniciantes enfrentam barreiras como timidez, insegurança e dificuldade de expressão em cena, o que compromete sua performance.

Nesse sentido, o teatro, enquanto linguagem artística e pedagógica, possibilita não apenas o aprimoramento técnico, mas também a formação integral do indivíduo, promovendo autoconhecimento, desinibição, aperfeiçoamento de novas habilidades e consciência corporal. Assim, busca-se compreender de que forma as práticas teatrais e as técnicas de improvisação contribuem para a superação desses desafios e para o desenvolvimento da comunicação oral e expressão corporal na construção de uma presença cênica mais expressiva e comunicativa com o receptor.

O interesse por esta temática emerge das observações realizadas durante a participação em projetos na graduação, onde pude observar as dificuldades dos alunos na comunicação oral e corporal. Dificuldades estas, que foram melhorando e até mesmo sumindo, isto, devido à prática constante dos ensaios das peças teatrais de origem romana e grega, além dos jogos teatrais que somam à contribuição do desenvolvimento do personagem e à comunicação social de forma significativa.

A representação teatral funciona como forma de comunicação entre artista e espectador, que, para além da comunicação oral, o personagem se comunica com o público através da expressão corporal/facial, elemento este que contribui para dar vida à interpretação do espectador sobre o que se assiste e tornar uma experiência enriquecedora. Sem esta conexão do público com o personagem, não poderíamos nem pensar na existência do teatro. Conforme afirma Boal (2008, p. 27), "o teatro é a arte do encontro, da comunicação direta entre seres humanos", o que reforça seu caráter essencialmente relacional.

Mas a comunicação no teatro ocorre muito além disso, os elementos visuais presentes no momento da representação teatral carregam um significado, com o intuito de informar, ou seja, transmitir uma mensagem. Com isto, cria-se um sistema de comunicação. Conforme Roubine (1998, p. 89), "no teatro, o corpo é linguagem, antes mesmo de falar, o ator já comunica com sua presença, seu gesto e seu olhar". O autor complementa que o teatro é a arte da presença, onde corpo e voz são indissociáveis. Assim, o canal são as ondas sonoras e visuais e os demais elementos que compõem o cenário, o receptor é o público, o emissor é o ator/atriz; e a mensagem é todo código transmitido.

No contexto da antiguidade, a retórica e a oratória eram fundamentos da formação do ator, pois, como lembra Berthold (2010, p. 15), "do coro grego à performance contemporânea, o que mudou foi o modo de dizer, mas a necessidade humana de se comunicar através da cena permanece". Essa historicidade evidencia que a passagem do clássico ao contemporâneo ampliou o conceito de comunicação cênica. Para Stanislavski (2010, p. 112), "não se pode separar voz e corpo. Uma voz sem corpo que a sustente é uma voz vazia, sem verdade cênica", apontando que a comunicação verbal

precisa estar apoiada em uma intenção física e psíquica, ideia também defendida por Grotowski (1987, p. 45) quando afirma que "o corpo no teatro não é instrumento do personagem, ele é o personagem".

Para iniciantes, essas barreiras são os maiores desafios. Pressupõe-se que a timidez e a insegurança bloqueiam tanto a oralidade quanto a corporalidade. Nesse sentido, os exercícios de dicção, respiração diafragmática, projeção vocal e articulação, aliados a jogos de consciência corporal propostos por Spolin (2010) e Boal (2008), possibilitam a quebra do gelo na preparação de um espetáculo. Spolin (2010, p. 29) defende que "os jogos teatrais permitem que o aluno aprenda a partir da experiência, superando a timidez através do fazer, não do discurso sobre o fazer". Na mesma direção, Boal (2008, p. 61) argumenta que "o jogo teatral é um meio de desmecanizar o corpo e a mente, tornando o indivíduo capaz de reinventar-se", o que ameniza e muitas vezes rompe a timidez.

Diante do exposto, constata-se que a prática teatral, quando articulada entre as referências clássicas e contemporâneas, constitui-se como instrumento eficaz e indispensável para o desenvolvimento da comunicação falada e da expressão corporal de atores e atrizes iniciantes. A pesquisa atingiu seu objetivo principal ao demonstrar que as barreiras inicialmente identificadas, como a timidez, insegurança, dificuldade de oralizar e gestualizar, não configuram traços permanentes, mas etapas superáveis do processo de formação cênica.

Tal perspectiva é corroborada pela pedagogia teatral contemporânea. Japiassu (2001, p. 27) esclarece que "o teatro na educação não tem como objetivo formar artistas, mas formar pessoas mais conscientes de si e do mundo". Enquanto Desgranges (2006, p. 73) ressalta que "a experiência teatral proporciona ao aluno o domínio da linguagem corporal e vocal, fundamental para sua inserção social". Reafirma-se, assim, o teatro como espaço privilegiado de formação integral, comunicativa e cidadã. Para além do palco, o ator que aprende a comunicar-se em cena torna-se um sujeito mais expressivo, crítico e consciente de seu corpo e de sua voz na vida social.

COMUNICAÇÃO CÊNICA: DO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO

A comunicação no teatro passou por transformações significativas desde a Antiguidade Clássica até a cena contemporânea, embora sua função essencial de estabelecer diálogo com o receptor tenha permanecido. No teatro grego, a comunicação estava centrada na oralização e na retórica. O ator, usava máscara e coturnos, necessitava de projeção vocal e gestualidade ampla para alcançar as grandes plateias ao ar livre. Conforme Berthold (2010), o coro e o orador eram responsáveis por conduzir a mensagem moral e cívica ao público, evidenciando o teatro como espaço pedagógico desde sua origem.

No período romano, essa oralidade foi intensificada com o aperfeiçoamento das técnicas de oratória. A clareza da dicção e a marcação corporal tornaram-se fundamentos do ator. Essa herança clássica demonstra que, mesmo na antiguidade, já se compreendia que corpo e a voz não se separam. Para Zumthor (1993), a voz no teatro clássico era materialidade, corpo sonoro que carregava a letra e a tornava experiência coletiva. Com o advento do teatro moderno, sobretudo a partir dos estudos de Stanislavski (2010), a comunicação cênica deixa de ser apenas externa e declamatória para tornar-se interna e psicofísica.

O autor russo propõe que toda ação vocal deve estar sustentada por uma intenção interior, unindo verdade emocional e organicidade corporal. Essa perspectiva inaugura um novo paradigma para o ator iniciante: não basta falar alto, é preciso comunicar com intenção. Nesse sentido, Grotowski (1987) radicaliza ao afirmar que o corpo do ator é o próprio espetáculo, devendo ser treinado para eliminar bloqueios e tornar-se totalmente comunicativo. Na cena contemporânea, essa evolução se concretiza com as propostas de Spolin (2010) e Boal (2008). Os jogos teatrais e o Teatro do Oprimido rompem com a hierarquia entre palco e plateia e propõem o teatro como sistema de comunicação dialógico e democrático. Spolin (2010) sistematiza exercícios de improvisação que possibilitam ao iniciante experimentar a comunicação oral e corporal sem o medo do erro, aprendendo no fazer. Boal (2008) amplia essa ideia ao transformar o espectador em espect-ator, ou seja, receptor que também emite mensagem. Dessa forma, observa-se que a trajetória do clássico ao contemporâneo não representa uma ruptura, mas um alargamento

do conceito de comunicação teatral. Se antes o foco estava na transmissão da mensagem do ator para o público, hoje compreende-se a cena como um sistema de troca, onde o corpo, a voz, o cenário e até o silêncio comunicam. Essa compreensão foi fundamental nas observações, onde se constatou que alunos iniciantes, quando submetidos a práticas que articulam a oralização com os jogos contemporâneos, superam a timidez de forma mais rápida e constroem uma presença cênica mais expressiva, comunicativa e humana.

REFERÊNCIAS

M. Berthold (2010) **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva.

A. Boal (2008) **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

F. Desgranges (2006) **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec.

A. C. Gil (2002) **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas.

J. Grotowski (1987) **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

R. Japiassu (2001) **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas: Papirus.

E. M. Lakatos e M. de A. Marconi (2010) **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas.

J.-J. Roubine (1998) **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar.

V. Spolin (2010) **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva.

C. Stanislavski (2010) **A preparação do ator**. São Paulo: Martins Fontes.

P. Zumthor (1993) **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras.

LUCRÉCIA E A REPRESENTAÇÃO FEMININA DIANTE DA VIOLÊNCIA E DA AUTOPUNIÇÃO

Isabella Ramos Soares [ENS-UEA]
Carlos Renato Rosário de Jesus [PPGLA-UEA]

Resumo: *Este estudo analisa a representação feminina diante da violência e da autopunição na narrativa de Lucrécia, tomando como principal fonte o relato de Tito Lívio. A partir de pesquisa bibliográfica e análise interpretativa, busca-se compreender como a construção da personagem como modelo de virtude se relaciona à violência sofrida e à posterior decisão pelo suicídio. Para tanto, discutem-se as relações entre corpo, honra e reputação, recorrendo às reflexões de Pierre Bourdieu sobre dominação e violência simbólica. A análise evidencia que, embora Lucrécia afirme sua inocência, sua decisão de se punir revela uma ordem moral em que a honra feminina se encontra profundamente vinculada ao corpo e ao julgamento social. Por fim, considera-se a permanência simbólica da personagem a partir de sua representação na pintura Lucretia, de Artemisia Gentileschi.*

Palavras-chave: Lucrécia; representação feminina; violência; honra; autopunição.

INTRODUÇÃO

A narrativa de Lucrécia ocupa lugar relevante na tradição romana por reunir, em um mesmo episódio, violência sexual, honra feminina e transformação política. Segundo Tito Lívio, após ser violentada por Sexto Tarquínio, filho do último rei de Roma, Lucrécia convoca o pai e o marido, denuncia o agressor e tira a própria vida. Sua morte é apropriada pelos opositores dos Tarquínio e convertida em motivo de mobilização contra a monarquia. Contudo, antes de adquirir dimensão pública, o episódio expõe uma ordem moral que associa a reputação da mulher à integridade de seu corpo.

Antes da violência, Lucrécia já é apresentada como modelo de castidade, fidelidade e dedicação doméstica. Essa caracterização torna sua agressão especialmente significativa: Sexto Tarquínio não ameaça apenas sua vida, mas a memória pela qual ela seria reconhecida socialmente. Mesmo afirmando que não consentiu e que sua consciência permanece pura, a personagem considera necessário punir a si mesma. O paradoxo entre inocência e castigo orienta este estudo.

Este micro artigo tem como objetivo analisar como a construção de Lucrécia como ideal feminino romano se relaciona à violência sofrida e à decisão pelo suicídio. A leitura toma o relato de Tito Lívio como fonte principal e mobiliza as reflexões de Pierre Bordel sobre dominação masculina e violência simbólica. A hipótese é que a autopunição não expressa culpa pelo crime, mas a força de valores coletivos incorporados, segundo os quais corpo, honra e reputação feminina se tornam inseparáveis.

LUCRÉCIA ENTRE VIRTUDE E VIOLÊNCIA

A exemplaridade de Lucrécia é estabelecida antes da entrada de Sexto Tarquínio em sua casa. Enquanto outras mulheres da aristocracia participavam de banquetes, ela é encontrada fiando lã junto às servas, apesar da hora avançada. Santos (2023, p. 313-316) observa que a cena a distingue como modelo de beleza, honra e virtude. O espaço doméstico e o trabalho desempenhado não são detalhes neutros: transformam comportamentos socialmente esperados das mulheres em sinais visíveis de superioridade moral.

Pelerine (1991, p. 24) ressalta que a virtude da personagem integra o próprio motivo da violência. O desejo de Tarquínio recai sobre uma mulher cuja identidade havia sido construída em torno da castidade e da respeitabilidade. Nesse sentido, a narrativa aproxima o corpo feminino de um bem simbólico que sustenta a honra familiar. A mulher virtuosa é reconhecida não apenas por aquilo que pensa ou deseja, mas pela adequação de sua conduta ao lugar que lhe é reservado.

As reflexões de Bordel ajudam a compreender esse mecanismo. O autor demonstra que divisões entre masculino e feminino podem adquirir aparência de naturalidade quando são inscritas tanto nas estruturas sociais quanto nos modos de percepção. Atividades domésticas e privadas passam a ser associadas ao feminino, enquanto o espaço público é vinculado ao masculino (Bordel, 1995, p. 137-138). A cena de Lucrécia fiando lã, portanto, participa da produção narrativa de sua virtude e prepara o conflito posterior.

A violência de Sexto Tarquínio também excede o domínio físico. Diante da resistência de Lucrécia, ele ameaça matá-la ao lado de um escravizado nu para que ambos fossem encontrados como se tivessem cometido adultério (Lívio, 1989, p. 98). A ameaça funciona

porque transforma o julgamento público em instrumento de coerção. Lucrécia poderia morrer sabendo-se inocente, mas seria lembrada como adúltera; perderia, assim, a identidade social construída no início do episódio.

O agressor procura controlar não só o corpo da vítima, mas o significado atribuído a esse corpo pela comunidade. A possibilidade de uma falsa narrativa de adultério mostra que a honra feminina não depende apenas da conduta individual: ela permanece vulnerável à aparência, à palavra masculina e ao reconhecimento coletivo. A agressão atinge, simultaneamente, a integridade corporal e a reputação da personagem.

INOCÊNCIA AUTOPUNIÇÃO E VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

Depois da violência, Lucrécia estabelece uma distinção explícita entre corpo e responsabilidade moral: "só meu corpo foi violado, minha alma permaneceu pura" (Lívio, 1989, p. 99). A declaração recusa a culpa e identifica a personagem como vítima. Entretanto, logo depois, ela afirma: "Mesmo isenta de culpa, não me sinto livre do castigo" (Lívio, 1989, p. 99). A proximidade das duas falas concentra a contradição central da narrativa: a consciência da inocência convive com a necessidade de aplicar ao próprio corpo uma punição definitiva.

A noção de violência simbólica permite aprofundar essa contradição sem responsabilizar Lucrécia pela agressão. Para Bordel (1995, p. 142-143), a dominação não se mantém somente pela força física ou pela obediência conscientemente escolhida. Ela também atua quando os sujeitos incorporam categorias produzidas pela própria ordem social e passam a empregá-las na avaliação de si. Por isso, reconhecer a própria inocência não basta, necessariamente, para libertar-se dos critérios coletivos que associam a honra feminina à castidade e à integridade corporal.

O suicídio de Lucrécia pode ser lido, então, como resposta extrema a uma ordem moral que converte a violência sofrida em ameaça permanente à identidade pública da vítima. Pelerine (1991, p. 25) relaciona o episódio à ideia de impureza decorrente da violação. A morte não representa confissão de culpa; procura impedir que o crime determine a memória da personagem. Ao denunciar Tarquínio diante dos familiares, Lucrécia rompe o silêncio imposto pelo agressor

e fixa a interpretação do episódio: ela não é adúltera, mas vítima de coerção.

Esse gesto, contudo, permanece ambíguo. A autopunição preserva a inocência de Lucrécia na tradição, mas reafirma a força do sistema que mede o valor feminino pela pureza sexual. Sua morte denuncia o crime e, simultaneamente, mostra quanto os valores da dominação podem participar da maneira pela qual a vítima compreende o próprio corpo. A personagem resiste ao sentido que Tarquínio tenta impor à violência, embora não consiga escapar por completo das categorias sociais que sustentavam sua condição exemplar.

A denúncia também desloca o episódio do âmbito privado para o político. Lucrécia convoca testemunhas, nomeia o agressor e exige reparação; depois de sua morte, porém, seu corpo é convertido pelos homens em símbolo da corrupção dos Tarquínio. Sua voz desencadeia a ação, mas a experiência feminina é incorporada a uma narrativa política conduzida por outros. O corpo violentado torna-se corpo público, usado como fundamento para a revolta que culminaria no fim da monarquia.

A permanência de Lucrécia na tradição artística confirma a potência dessa tensão. Na pintura Lucrécia, de Artemísia Gentileschi, produzida por volta de 1627, a personagem aparece com o punhal próximo ao corpo, no instante anterior ao suicídio. Ao suspender o desfecho e concentrar a composição na figura feminina, a obra devolve atenção ao conflito individual que a narrativa histórica rapidamente transforma em acontecimento político. O gesto ainda não concluído mantém visível a pergunta que atravessa o mito: por que uma mulher que afirma sua inocência dirige contra si o instrumento do castigo?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise evidencia que a violência contra Lucrécia se torna compreensível apenas quando relacionada à construção anterior de sua virtude. A personagem é apresentada como esposa casta, fiel e dedicada ao espaço doméstico; por isso, a ameaça de uma falsa acusação de adultério atinge o fundamento de sua identidade social. Sexto Tarquínio domina seu corpo ao mesmo tempo que procura controlar a narrativa pela qual ela seria julgada.

A afirmação de inocência seguida pelo suicídio revela a força dessa ordem moral. Com Bordel, é possível compreender a autopunição como efeito da incorporação de categorias sociais de julgamento, e não como reconhecimento de culpa. Lucrécia denuncia o agressor, protege sua memória e participa indiretamente de uma transformação política; entretanto, sua morte também reafirma a associação entre honra feminina, castidade e corpo. É nessa tensão entre denúncia e submissão, voz e apropriação, inocência e castigo que reside a permanência simbólica da personagem.

REFERÊNCIAS

P. Bourdieu (1995) "A dominação masculina". **Educação & Realidade**, Porto Alegre, 20(2), 133-184.

A. Gentileschi (c. 1627) **Lucretia**. Óleo sobre tela. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

T. Lívio (1989) **História de Roma desde a sua fundação: livro I**. Trad. P. M. Peixoto. São Paulo: Paumape.

A. A. Pelerlini (1991) "Lucrécia e o ideal romano de mulher". **Língua e Literatura**, São Paulo, 16(19), 9-28.

E. C. P. dos Santos (2023) "A figura feminina de Lucrécia e sua violação: representatividade da mulher como ideal de virtude". In: E. C. P. dos Santos, K. T. C. de Azevedo e M. A. de O. Silva (orgs.), **O feminino na literatura grega e latina**. Teresina: EDUFPI, 311-325.

DA RETÓRICA À EPÍSTOLA: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* ARISTOTÉLICO NO DISCURSO DE PAULO

Isaias Medeiros dos Santos [ENS-UEA]
Carlos Renato Rosário de Jesus [PPGLA-UEA]

Resumo: *O presente artigo analisa a articulação do ethos aristotélico na apologia do apóstolo Paulo, construída para defender sua autoridade apostólica diante das acusações formuladas por adversários na comunidade de Corinto. O problema de pesquisa investiga de que maneira as qualidades do ethos, prudência (phrónesis); virtude (areté) e benevolência (eunóia), são mobilizadas em uma epístola para restaurar a credibilidade em cenários de crise discursiva. A metodologia adota uma abordagem qualitativa de revisão bibliográfica, articulando os preceitos teóricos da arte retórica clássica com a análise textual do corpus bíblico de 2 Coríntios (capítulos 10 a 13). Como resultados, o estudo evidencia que Paulo reconfigura o modelo clássico greco-romano ao transformar a exposição de fraquezas e sofrimentos pessoais em prova de autenticidade e virtude. Conclui-se que o ethos paulino demonstra a operacionalização prática da tríade retórica na restauração da confiança pública, oferecendo subsídios valiosos para a compreensão das dinâmicas argumentativas e da liderança autêntica nas práticas discursivas contemporâneas.*
Palavras-chave: retórica; *ethos*; apóstolo paulo; argumentação; autoridade.

INTRODUÇÃO

A temática deste trabalho centra-se na articulação do *ethos* aristotélico no discurso apologético do apóstolo Paulo, personagem da literatura bíblica. Considerando a centralidade dos estudos da retórica nas análises textuais e na reflexão sobre os processos comunicativos contemporâneos, este artigo visa, como objetivo geral, contribuir para o avanço dos estudos da argumentação a partir do diálogo entre a teoria clássica e a análise epistolar. De modo específico, pretende-se apresentar a tríade argumentativa formulada por Aristóteles, *ethos*, *pathos* e *logos*, e expor a configuração do *ethos* no discurso paulino, com especial atenção às categorias de *phrónesis* (prudência), *areté* (virtude) e eunóia (benevolência). Para a consecução desses objetivos, o corpus de análise selecionado compreende a apologia paulina registrada em 2 Coríntios, capítulos 10 a 13, segundo a edição da Bíblia de Jerusalém (2006). Fundamenta-se a discussão no aporte teórico de autores como Ribeiro (2020), Comblin (1991), Meyer (2007), Kruse (2007) e Aristóteles (2005). O trabalho organiza-se em três seções principais: a

apresentação do sistema retórico aristotélico; a análise da construção do *ethos* paulino no contexto coríntio; e uma reflexão crítica sobre a relevância dessas estratégias para o debate discursivo atual.

A TRÍADE RETÓRICA ARISTOTÉLICA

Na formulação aristotélica, a persuasão é obtida por meio de três provas técnicas fundamentais: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Essas dimensões estabelecem uma relação direta entre a imagem do orador, a disposição emocional do auditório e a estruturação lógica do próprio discurso. O *ethos* diz respeito à credibilidade e ao caráter que o orador projeta durante a sua alocução, sendo decisivo para angariar a confiança da plateia. Conforme assinala Ribeiro (2020, p. 242), o *ethos* não se reduz a uma reputação prévia, mas constitui uma construção discursiva processual por meio da qual a enunciadora projeta autoridade e integridade moral. Por sua vez, o *pathos* vincula-se ao estado emocional provocado no público. Aristóteles (2005, p. 35) destaca que as emoções exercem papel determinante na tomada de decisões, de modo que o orador persuasivo deve ser capaz de sintonizar seus argumentos com a sensibilidade e as paixões dos ouvintes. O logos representa o elemento racional, consubstanciado na coerência dos argumentos, na organização dos fatos e no uso de uma linguagem acessível e estruturada. A eficácia persuasiva resulta, portanto, da integração harmônica entre essas três provas. No âmbito do *ethos*, Aristóteles desdobra as qualidades indispensáveis para que o orador se mostre digno de crédito em três pilares: *phrónesis*, *areté* e *eunóia*. A *phrónesis* manifesta-se pelo bom-senso, pela moderação e pela sabedoria prática demonstrada no discurso. A areté vincula-se à virtude, à sinceridade e à justiça, garantindo que a conduta do orador seja percebida como reta. A *eunóia* consiste na benevolência e na boa-vontade que o orador expressa em relação ao seu público. Ribeiro (2020, p. 245) ressalta a correspondência entre essas qualidades e as provas técnicas: a *phrónesis* correlaciona-se com a dimensão racional (logos), a areté assegura o peso ético (*ethos*) e a *eunóia* estabelece a ponte afetiva com o auditório (*pathos*).

2. A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* ARISTOTÉLICO NA APOLOGIA DE PAULO

2.1 Uma breve contextualização

Para compreender a apologia paulina, faz-se necessário examinar a conjuntura histórica e social da comunidade de Corinto. Paulo estabeleceu-se nessa metrópole cosmopolita por volta do ano 50 d.C., aí permanecendo durante 18 meses para fundar uma comunidade cristã (Ribeiro, 2020, p. 243). A igreja local caracterizava-se por expressiva heterogeneidade social, reunindo indivíduos de variadas origens étnicas, intelectuais e econômicas. O ambiente urbano de Corinto era fortemente influenciado pelo pluralismo religioso e por práticas culturais que contrastavam abertamente com a ética proposta pelo apóstolo. Comblin (1991, p. 18) observa que o contexto coríntio exigia uma constante negociação de identidades e valores perante as pressões do entorno greco-romano. Após a partida de Paulo, instaurou-se uma crise de autoridade motivada pela infiltração de opositores que questionavam a legitimidade do seu apostolado. Tais adversários utilizaram estratégias de desqualificação pessoal a fim de minar a influência do fundador da comunidade. Como explica Meyer (2007, p. 62), a tática ad hominem busca desconstruir a validade da mensagem mediante o ataque à imagem do enunciador. Diante da degradação do seu logos e do abalo no *pathos* do público, restou a Paulo empreender uma reconstrução estratégica do seu *ethos* para restabelecer o vínculo com a igreja.

2.2 Paulo e a configuração do seu *Ethos*

Diante do questionamento de sua autoridade, Paulo inicia sua defesa reafirmando o fundamento divino de sua missão. Contudo, em vez de recorrer à imposição hierárquica, o apóstolo mobiliza as dimensões do *ethos* aristotélico com notável habilidade retórica. A *phrónesis* é evidenciada no manejo comedido dos seus próprios méritos. O apóstolo evita o orgulho desmedido e demonstra sensatez ao estabelecer os limites da sua atuação discursiva. Tal atitude fica patente quando relata suas experiências místicas em terceira pessoa:

> Conheço um homem em Cristo que, há quatorze anos, foi arrebatado ao terceiro céu- se em seu corpo, não sei: se fora do corpo, não sei; Deus o sabe! (...) Se quisesse gloriar-me, não seria louco, pois só diria a verdade. Mas não o faço, a fim de que ninguém tenha a meu respeito conceito superior àquilo que vê em mim ou me ouve dizer. (2 *Coríntios* 12:2-6, *Bíblia de Jerusalém,* 2006, p. 2028)

A escolha do distanciamento gramatical revela moderação e prudência, impedindo que o relato seja interpretado como soberba. O apóstolo atua de modo a preservar a seriedade da mensagem sem transformar a revelação em espetáculo pessoal.

A *areté* é expressa por meio de uma subversão dos padrões retóricos da época. Enquanto a cultura greco-romana valorizava o orador autossuficiente e invulnerável, Paulo valida sua virtude e sinceridade através da exposição consciente de suas fraquezas e sofrimentos. Ele menciona o "aguilhão na carne" e aceita a negação da cura como oportunidade para a manifestação da força divina (Ribeiro, 2020, p. 248): Por conseguinte, com todo o ânimo prefiro gloriar-me das minhas fraquezas, para que pouse sobre mim a força de Cristo. (2 Coríntios 12:9, *Bíblia de Jerusalém*, 2006, p. 2029)

Ademais, a virtude da perseverança sobressai na longa enumeração das tribulações vivenciadas no exercício apostólico:

> São ministros de Cristo? Como insensato, digo: muito mais eu. Muito mais, pelas fadigas; muito mais, pelas prisões; infinitamente mais, pelos açoites. Muitas vezes, vi-me em perigo de morte. Dos judeus recebi cinco vezes os quarenta golpes menos um. Três vezes fui flagelado. Uma vez, apedrejado. Três vezes naufraguei. Passei um dia e uma noite em alto mar. Fiz numerosas viagens. Sofri perigos nos rios, perigos dos ladrões, perigos por parte dos meus irmãos de estirpe, perigos dos gentios, perigos na cidade, perigos no deserto, perigos no mar, perigos dos falsos irmãos! Mais ainda: fadigas e duros trabalhos, numerosas vigílias, fome e sede, múltiplos jejuns, frio e nudez! E isto sem contar o mais: a minha preocupação cotidiana, a solicitude que tenho por todas as Igrejas! Quem fraqueja, sem que eu também me sinta fraco? Quem tropeça, sem que eu também fique febril? (2 *Coríntios* 11:23-29, *Bíblia de Jerusalém*, 2006, p. 2028)

A exposição sincera dos naufrágios, açoites e vigílias atesta a autenticidade do seu compromisso, convertendo o sofrimento em prova inequívoca de integridade moral e dedicação irrestrita ao auditório. Por fim, a *eunóia* concretiza-se na demonstração contínua de afeto e benevolência para com os coríntios, mesmo diante da hostilidade e da desconfiança por eles demonstradas. O apóstolo encerra sua apologia reiterando a gratuidade da sua solicitude: Alegramo-nos todas as vezes que somos fracos, e vós fortes. E o que pedimos em nossas orações é o vosso aperfeiçoamento. (2 *Coríntios* 13:9, *Bíblia de Jerusalém*, 2006, p. 2030) Essa postura evidencia o

interesse desinteressado pelo bem-estar da comunidade. Ao priorizar o crescimento espiritual dos receptores em detrimento de vantagens pessoais, Paulo consolida o componente afetivo da benevolência, completando a estrutura do *ethos* aristotélico.

ANÁLISE

A apologia paulina oferece um testemunho empírico da vitalidade do modelo retórico aristotélico em contextos de crise institucional e interpessoal. Quando a imagem pública é abalada por ataques difamatórios, o recurso à simples imposição de autoridade costuma ser ineficaz. Paulo percebe que a restauração da confiança exige a reconstrução articulada das três qualidades do *ethos*. A *phrónesis* garante a prudência necessária para não cair na provocação dos adversários com bravatas infantis; a *areté* estabelece um padrão de transparência e integridade baseado na vivência prática; e a *eunóia* renova o pacto de empatia e cuidado com o público.

O aspecto mais original dessa construção reside na redefinição do conceito de virtude (*areté*). No ambiente clássico greco-romano, a liderança fundamentava-se no triunfo, no status e na demonstração de poder inconteste. Paulo rompe com esse paradigma ao introduzir a vulnerabilidade como elemento central da credibilidade. Ao expor suas limitações físicas, seus perigos e suas angústias, o apóstolo não enfraquece sua posição; ao contrário, demonstra que sua autoridade não depende de uma máscara de perfeição, mas da autenticidade e da coerência entre o discurso e a vida.

A relevância deste estudo para as práticas discursivas contemporâneas é manifesta. No cenário atual, marcado pela polarização, por crises de representatividade e pelo predomínio de identidades digitais artificialmente construídas, os processos de persuasão frequentemente colapsam. A observação do texto paulino sugere que a eficácia comunicativa de longo prazo não se apoia no "*ethos* de performance", focado na ostentação de sucesso e infalibilidade. Ao contrário, a verdadeira liderança e a capacidade de persuasão dependem do resgate da humildade prática (*phrónesis*), da franqueza (*areté*) e da benevolência genuína (*eunóia*). Cumpre ressaltar que o *ethos* paulino fundamenta-se em uma dimensão transcendente, cujo apelo repousa na fé e na vocação religiosa, elementos que não se aplicam de modo uniforme a todos os domínios da esfera pública

secular. Não obstante essa particularidade, o mecanismo retórico subjacente permanece plenamente válido: quando os argumentos racionais (*logos*) são distorcidos e a receptividade emocional (pathos) encontra-se bloqueada pela desconfiança, é a *reconstrução* criteriosa da credibilidade ética (*ethos*) que restabelece as pontes para o diálogo produtivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida confirma que, no pensamento aristotélico, *logos*, *ethos* e *pathos* não operam de forma isolada, mas integram uma unidade funcional indispensável para a deliberação retórica. Enquanto o *logos* provê a coerência argumentativa e o *pathos* prepara a disposição afetiva dos ouvintes, o *ethos* assegura o fundamento moral sem o qual a mensagem perde a sua força de convicção. No caso examinado, Paulo demonstra pleno domínio dessas dinâmicas ao contornar as acusações dos seus opositores por meio de uma apologia fundamentada na moderação, na transparência das suas fraquezas e no amor desinteressado pela comunidade de Corinto. A eficácia do seu discurso decorre da perfeita sintonia entre a validade dos argumentos, a integridade da imagem projetada e o respeito ao auditório. A retórica paulina revela-se, assim, como uma aplicação exemplar do juízo prático voltado para a restauração de laços comunitários e para a promoção da verdade discursiva.

REFERÊNCIAS

A. P. Carvalho (2005). **Aristóteles, Arte retórica e arte poética.** 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro.

F. de Diego (2006). **Bíblia de Jerusalém.** 4. ed. São Paulo: Paulus.

J. Comblin (1991). **Segunda epístola aos Coríntios.** Petrópolis: Vozes/Sinodal/Metodista. M. Meyer (2007)**. A retórica.** Tradução de L. S. Mosca. São Paulo: Ática.

O. Ramos (2007). C. G. Kruse, **2 Coríntios: introdução e comentário.** São Paulo: Vida Nova.

J. B. S. Ribeiro (2020). "A imagem de si na apologia paulina: a construção do ethos". **Verbum**, v. 9, n. 1, p. 240-255.

MULHERES EM PERSPECTIVA: REPRESENTAÇÕES FEMININAS NAS *HEROIDES*, DE OVÍDIO, E NA CONTEMPORANEIDADE

Juliana Donadio Figueiredo Conte [PPGL-UFAM; CAPES]
Soraya Paiva Chain [PPGL-UFAM]

Resumo: *Esta pesquisa buscou comparar a condição feminina nas cartas III e X da obra As Heróides, de Ovídio, com a condição feminina de mulheres da atualidade. A partir dessa comparação, analisamos como, mesmo separadas por mais de dois mil anos, as mulheres continuam enfrentando desigualdades e violências de gênero e classe. Para isso, utilizamos uma abordagem qualitativa, com levantamento bibliográfica e análise comparativa, tendo como corpus as cartas III e X, das Heróides, e as obras contemporâneas, como: os filmes A Voz do Empoderamento, As Sufragistas, Estrelas Além do Tempo e a série A Vida e História da Madame C.J. Walker. Como embasamento teórico, utilizamos Beauvoir, Hooks, Bourdieu e Pateman. Com a comparação, identificamos tanto as permanências quanto as transformações na representação feminina e na luta das mulheres, mostrando que, a busca por equidade, voz e respeito permanece como um desafio na sociedade contemporânea.*

Palavras-chave: condição feminina; estudo comparativo; feminismo.

UMA ABORDAGEM ACERCA DA CONDIÇÃO DA MULHER

As mulheres têm diferentes apreciações dentro da sociedade e foram consideradas pertencentes a um status inferior ao dos homens, motivo pelo qual sofrem com a desigualdade de gênero, escassez de representatividade, maternidade compulsória, violência, desigualdade econômica e limitações legais, circunstâncias que se dão principalmente pelos valores culturais, sistemas religiosos, tradições e a política de cada época da história (Iop, 2009, p. 245).

Assim, ao longo de diferentes períodos históricos, as mulheres foram associadas à fragilidade e à submissão, sendo destinadas principalmente ao casamento e às atividades domésticas. Segundo Hegel (1820 apud Block, 1995, p. 27), "as mulheres são passíveis de educação, mas não são feitas para atividades que demandam uma faculdade universal, tais como as ciências mais avançadas, a filosofia e certas formas de produção artística."

Acerca dessa e de outras definições misóginas a respeito das mulheres, Beauvoir (1970, p. 25) diz que "a MULHER? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la". A autora quer, com isso, demonstrar que, para muitas pessoas, o papel das mulheres é reduzido somente a aspectos biológicos – pois elas têm útero para fazer filhos –, ignorando a capacidade que as mulheres têm de lidar com diversas atividades.

No entanto, a partir dos séculos XX e XXI, as mulheres conquistaram direitos e ampliaram sua participação em diferentes áreas da sociedade, como a educação, o mercado de trabalho e a política. Entre esses avanços estão o direito ao voto, a participação em cargos políticos, o acesso à educação e a ocupação de diferentes profissões. Entretanto, apesar dessas conquistas, a desigualdade de gênero ainda permanece presente, manifestando-se na discriminação no trabalho, na desigualdade salarial e na violência de gênero.

A CONDIÇÃO DA MULHER NAS HERÓIDES, DE OVÍDIO

Públio Ovídio Naso (43 a.C. – 17 d.C.) foi um dos mais importantes poetas romanos do período do imperador Augusto. Entre suas obras, destaca-se As Heróides (2003), composta por 21 epístolas, divididas em duas partes.

Inicialmente, Ovídio traz 15 epístolas, chamadas de epístolas simples, que têm como remetentes mulheres heroínas da mitologia grega e romana, as quais escrevem a seus amantes após serem abandonadas por eles. Em seguida, temos as epístolas duplas ou Heróides duplas, que é um conjunto de 6 epístolas, que foram escritas primeiramente pelo amante para sua amada, que está ausente, e, em seguida, pela amada, em resposta a seus amados.

O poeta Ovídio representa, em suas cartas, mulheres marcadas pela fragilidade emocional e pela submissão diante das relações amorosas. As personagens expressam sentimentos de agonia, solidão, traição e abandono, revelando diferentes formas de sofrimento decorrentes da ausência ou da rejeição de seus amados. Desse modo, as cartas constroem representações femininas atravessadas pela paixão e pela vulnerabilidade, evidenciando a perspectiva do autor sobre mulheres.

CARTA III (BRISEIS A AQUILES) DAS HERÓIDES, DE OVÍDIO

A carta III, contida nas Heróides, intitulada Briseis a Aquiles (Avellar, 2021, p. 298) é uma paráfrase dos cantos I, IX, e XVI da *Ilíada*, como também é uma representação literária fictícia do ponto de vista do autor sobre a perspectiva de Briseis que, ao aludir ao estado dela, tenta revelar os sentimentos em relação à atual situação em que ela se encontra.

Briseis, filha de Briseu, é uma princesa troiana, da cidade de Lirnesso, que foi capturada pelos gregos durante a Guerra da Tróia. Depois que seus três irmãos e o seu marido foram mortos, ela se tornou escrava de Aquiles. (Viegas, 2013, p. 29).

Segundo Avellar (2021, p. 299), mesmo na condição de escrava, Briseis passa a considerar Aquiles sua única compensação, atribuindo-lhe os papéis de senhor, esposo e irmão, como revela o trecho: "todavia, de tantas perdas foste minha única compensação: eras meu senhor, meu esposo, meu irmão" (Ovídio, 2003, p. 58). Contudo, a relação entre Briseis e Aquiles é interrompida quando Agamenon, líder dos gregos, exige Briseis como compensação por ter sido obrigado a devolver sua própria escrava, Criseis. Aquiles, sem resistir, entrega Briseis a Agamenon, deixando-a desamparada e abandonada em Tróia (Avellar, 2021, p. 300).

No decorrer da carta, notamos que Briseis passa a se questionar como se a culpa por ter sido deixada fosse resultado dos comportamentos dela: "que erro cometi, Aquiles, para merecer o teu desprezo? Para onde foi, tão longe de mim teu volúvel amor? Um destino adverso persegue sem cessar os infelizes?" (Ovídio, 2003, p. 58).

Diante disso, observamos a condição feminina na carta III que reflete as normas e valores da sociedade grega antiga, na qual o papel da mulher é ser um prêmio de guerra, como Briseis, pois ela é vista apenas como um objeto de disputa entre os homens.

A CONDIÇÃO FEMININA: BRISEIS *VERSUS* MULHERES DA CONTEMPORANEIDADE

A partir dessa perspectiva, podemos estabelecer comparações entre a condição de Briseis e a de mulheres representadas em narrativas

contemporâneas. Inicialmente, analisaremos a protagonista do filme A Voz do Empoderamento (2022), de Sanjay Bhansali.

O filme retrata a vida de Gangubai, uma ativista social e prostituta que, na década de 1960, tornou-se uma figura influente no submundo de Mumbai. Filha de um advogado rico em Kathiawad, Gangubai sonhava em ser estrela de cinema, mas foi traída por seu grande amor, que a vendeu a um bordel em Kamathipura.

A princípio, podemos notar semelhanças entre Gangubai e Briseis, pois ambas foram abandonadas e enganadas pelo amado. Em suas particularidades: Briseis foi entregue a Aquiles como um prêmio de guerra; em seguida, ela se sentiu desamparada por ele a deixar ir com Agamenon. Gangubai acreditou que o seu grande amor iria atrás de realizar o grande sonho da vida dela, mas ele acabou enganando e traindo a jovem. Com isso, essas mulheres experienciaram profundos sentimentos de solidão, culpa e abandono.

Podemos notar ainda que, assim como Briseis, Gangubai e as demais mulheres do bordel se encontram ali contra a própria vontade, pois foram enganadas e vendidas por um amor, um amigo próximo ou um familiar. Nesse mesmo viés, por todas as épocas da história, a mulher é vista como uma simples mercadoria ou como um objeto de troca, ao qual não se dá valor e que não merece respeito da sociedade.

Observamos ainda que, ao adentrar na prostituição, Gangubai é abusada, desrespeitada e perde seus direitos. Entretanto, diferentemente de Briseis, que não tinha como mudar sua realidade, Gangubai percebe que pode ser forte e ajudar as outras mulheres do seu meio a se tornarem mulheres que merecem respeito e podem ser tudo o que quiserem.

Por fim, Gangubai consegue mudar a sua situação, conquistando a presidência do bairro, administrando seu próprio bordel e se tornando uma lobista e ativista dos direitos das trabalhadoras do sexo. Em contraste, Briseis, no decorrer da carta, lamenta a perda de seu amado e almeja reencontrá-lo, além de expressar a dor provocada pelo afastamento, pela dúvida em relação ao amor que Aquiles sente por ela e pela mágoa decorrente do abandono.

Outra obra mais recente em que observamos a condição da mulher, com o intuito de compará-la com a condição de Briseis, da

carta III – Briseis a Aquiles –, é o filme Estrelas Além do Tempo (2016), de Theodore Melfi.

O filme, ambientado entre as décadas de 1950 e 1960, retrata a trajetória de Katherine, Dorothy e Mary, três mulheres negras que trabalharam na NASA durante a corrida espacial, época fortemente marcada pelo preconceito racial e de gênero (Bezerra, 2017).

Um ponto semelhante a ser destacado entre as três mulheres (Dorothy, Mary e Katherine) e Briseis é a dinâmica do poder masculino (patriarcado) presente na vida delas. Segundo Pateman (1993, p. 16), o conceito e as consequências de patriarcado são:

> O pacto original é tanto um contrato sexual quanto social: é social no sentido de patriarcal – isto é, o contrato cria o direito político dos homens sobre as mulheres –, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens ao corpo das mulheres.

Na sociedade patriarcal, essa superioridade do homem se faz presente tanto na história de Briseis quanto na história das mulheres da NASA. Briseis é evidenciada como vulnerável, manipulada e é tratada como um objeto diante da força e da autoridade de Aquiles. O mesmo também acontece com as mulheres da NASA, que se viam em um ambiente dominado por homens brancos, no qual não tinham voz e nem vez.

Ainda é válido observar que Katherine, Dorothy e Mary são mulheres que sofreram com a disparidade social, a segregação racial, o acesso limitado a oportunidades educacionais e profissionais. Já Briseis sofreu por querer viver em prol do amor do outro, um amor que é evidentemente incontrolável e dolorido. Ao longo da carta, são apresentados diversos apelos dirigidos por Briseis a Aquiles, como se observa no trecho: "agora, vê Briseis banhada em lágrimas, valoroso Aquiles, e não deixes uma infortunada consumir-se numa eterna espera" (Ovídio, 2003, p. 62).

Apesar de todas as dificuldades enfrentadas, as protagonistas do filme Estrelas Além do Tempo conseguiram superar as adversidades, foram atrás dos seus direitos, lutaram pelo reconhecimento de suas conquistas e desafiaram as restrições que estavam impostas às mulheres negras naquela época. Briseis, diferentemente de Katherine, Dorothy e Mary, não apresenta esperança nenhuma de vida e de crescimento. Ao contrário, ela declara

que só está viva pela esperança que tem de um dia Aquiles escolher ficar ao lado dela, mostrando um sinal de fraqueza e conformidade ao que está imposto a ela (Ovídio, 2003, p. 63).

CARTA X (ARIADNE A TESEU) DAS HERÓIDES, DE OVÍDIO

Na carta X, Ovídio apresenta os sentimentos de Ariadne após ser abandonada por Teseu na ilha de Naxos. Segundo Squarisi (2018, p. 51), Ariadne, princesa de Creta, apaixonou-se por Teseu e o ajudou a escapar do labirinto do Minotauro, oferecendo-lhe uma espada e um novelo de lã para orientá-lo. Após a fuga, Teseu a abandonou, na ilha de Naxos e foi para Atenas, enquanto ela dormia.

Logo no início da carta, Ariadne expressa seu desespero e sua mágoa diante do abandono: "da praia onde tuas velas levaram sem mim teu navio, do lugar onde fui indignamente traída por meu sono e por ti, que te aproveitaste dele vergonhosamente" (Ovídio, 2003, p. 127). Podemos notar ainda que ela se sente traída e desamparada, clamando pela volta do seu grande amor e, lamentando sua situação solitária, relembra promessas feitas por Teseu.

A CONDIÇÃO FEMININA: ARIADNE *VERSUS* MULHERES DA CONTEMPORANEIDADE

Partindo desses fatos, é possível compararmos a situação de Ariadne, à situação das mulheres protagonistas do filme As Sufragistas (2015), dirigido por Sarah Gavron.

As Sufragistas (2015) retratam o movimento sufragista no Reino Unido, no final do século XIX, associado à primeira onda do feminismo, definida por Hooks (2018, p. 13) como "um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão". Assim, o filme acompanha, pela perspectiva de Maud Watts, jovem trabalhadora, a luta das mulheres pelo direito ao voto e a opressão vivenciada no período.

Além disso, o filme discute a desigualdade de gênero, na qual cabia somente à mulher a função de gerar, criar e educar os filhos. Essa ideia da dominação masculina e da subjugação feminina é retratada por Bourdieu (2002, p. 9) ao dizer que

> A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens e a casa, reservada às mulheres.

Outro ponto relevante a ser observado no filme é o assédio moral e sexual que acontece na lavanderia, assim como as condições precárias do ambiente em que as sufragistas trabalhavam. Diante desse contexto, Hirata (2002, p. 277) salienta que "[...] a exploração por meio do trabalho assalariado e a opressão do masculino sobre o feminino são indissociáveis, sendo a esfera de exploração econômica - ou das relações de classe - aquela em que, simultaneamente, é exercido o poder dos homens sobre as mulheres."

A luta das sufragistas não se restringe apenas a aspectos econômicos, mas também ao direito ao voto. É uma luta para quebrar as barreiras que legitimam as redes de desigualdade e de dominação masculina histórica e cultural sobre o feminino.

Ariadne, inicialmente, teve que lidar com o domínio de seu pai, o rei Minos, e com as imposições do casamento e da propriedade, do papel doméstico e da submissão do sistema patriarcal que estavam direcionados a ela e às outras mulheres da época. Já as sufragistas tiveram que enfrentar a resistência das autoridades políticas e as oposições públicas de partes da sociedade, seja dos homens ou até mesmo de mulheres com os ideais machistas.

Ainda assim, tanto as sufragistas quanto Ariadne desafiaram as expectativas de gênero que lhes eram impostas. No contexto da sociedade grega antiga, as mulheres recebiam, desde muito jovens, uma educação voltada ao matrimônio (Magalhães, 1980, p. 125). Beauvoir (1970, p. 144), ao discutir a condição feminina, destaca a associação da mulher ao espaço doméstico e familiar, evidenciando a atribuição dos papéis de esposa e dona de casa, bem como a limitação de sua participação em outras esferas da sociedade: "o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem: 'nem a direção nem a educação lhe convém'".

Assim, percebemos que Ariadne, por ser mulher e princesa, deveria seguir os padrões que eram impostos às mulheres: a submissão, o silêncio e a obediência.

E apesar de todas essas adversidades que estavam no caminho, as mulheres do movimento sufragista se mostraram fortes, resistentes e assim continuaram com as estratégias de perseverança: campanhas, manifestações, greves e atitudes extremas, conforme retratam As Sufragistas (2015) ao dizerem que "por cinquenta anos, nós trabalhamos pacificamente para garantirmos o voto às mulheres, nós fomos ridicularizadas, surradas e ignoradas."

Depois de muitos anos de silenciamento e de uma trajetória marcada pela persistência e sacrifício das mulheres na luta pelos direitos civis e igualdade de gênero, as mulheres conquistaram o direito ao voto. Já a princesa Ariadne, ao ser abandonada por Teseu, viu-se desolada e desamparada, conforme podemos observar nessa fala: "meu peito ressoou sob minhas mãos e meus cabelos, que a noite despenteou, foram arrancados" (Ovídio, 2003, p. 127). Uma fala que demonstra total falta de expectativa de vida e confusão de sentimentos como desespero, tristeza, inquietação, desorientação e indignação.

Observamos ainda a condição da mulher, comparando a condição de Ariadne, da carta X – Ariadne a Teseu, com a série A vida e história da Madame C.J. Walker (2020). A minissérie da Netflix, baseada em fatos, narra a vida de Sarah Breedlove, conhecida como Madame C.J. Walker, que se tornou a primeira mulher negra milionária dos Estados Unidos ao construir sua fortuna com uma linha de produtos capilares. Nascida livre em 1867, filha de escravos, Sarah enfrentou trabalhos duros como lavadeira, até decidir criar seu próprio negócio e se tornar uma pioneira na indústria capilar para mulheres negras (Ramos, 2020).

Ariadne, princesa de uma sociedade em que somente os homens tinham voz, tinha deveres ligados à manutenção da linhagem e do poder de sua família, devendo seguir o papel tradicional de submissão feminina. Madame Walker, por sua vez, nasceu em 1867 e viveu no período pós-abolição, quando a discriminação ainda era predominante. Assim como Ariadne, deveria ser submissa e priorizar a função de dona de casa, esposa e mãe, além de, como mulher negra, enfrentar discriminação racial, violência e sexismo.

A condição de Ariadne reflete a dependência das mulheres da época (dependiam dos homens), para proteção e status. A posição e vulnerabilidade dela ficam ainda mais evidentes quando Teseu a abandona na praia, deixando-a sem recursos ou apoio. Ao contrário de Ariadne, Madame Walker enfrenta o racismo, a discriminação, as barreiras sociais e a traição do marido, tornando-se uma mulher forte, independente e empoderada. Ao construir o próprio destino, cria oportunidades para si e para outras mulheres negras, incentivando sua independência e inserção no mercado de trabalho.

Comparamos também a expressão das emoções de Ariadne e Madame C. J. Walker. Enquanto Ariadne, traída, manifesta saudade e sofrimento ao recordar os momentos vividos e o amor que acreditava ser eterno, Madame Walker demonstra resiliência e determinação diante das adversidades, transformando sua vida ao criar sua linha de produtos capilares e ao incentivar outras mulheres negras a conquistarem confiança e autonomia.

Ariadne, no decorrer da carta, é mostrada como uma mulher vulnerável e a sua condição é um reflexo da imagem de fragilidade que Ovídio tem das mulheres. Ela está aterrorizada diante da sua situação de abandono, imaginando todos os males que podem vir a acontecer com ela na ilha, como no trecho: "vejo se aproximarem, de um lado ou de outro, lobos que com dentes ávidos rasgarão minhas entranhas [...]. Quem impede que gládios atravessem meu flanco?" (Ovídio, 2003, p. 130).

Notamos ainda que Madame C.J. Walker tem um legado tangível e inspirador no contexto da história afro-americana e do feminismo. Já Ariadne, ao fim da carta, percebendo a sua situação, resigna-se ao seu destino contemplando a possibilidade de morrer sozinha e abandonada, sem o consolo de uma despedida, conforme o trecho: "minha infortunada alma levantará voo sob um céu 65 estrangeiro e uma mão amiga não perfumará meus membros inanimados" (Ovídio, 2003, p. 131). Ela se apresenta como uma vítima das circunstâncias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória das mulheres tem sido marcada por uma luta constante por direitos, reconhecimento e igualdade. Com a abordagem da carta III (Briseis a Aquiles) e da carta X (Ariadne a Teseu) da obra

As Heróides, de Ovídio, podemos observar a forma como as mulheres eram retratadas na Antiguidade: seres frágeis e submissos, cujo valor era definido pelo relacionamento com os homens.

Diferentemente de Briseis e Ariadne, as mulheres representadas nas narrativas contemporâneas analisadas, apesar das adversidades, lutaram por seus direitos, buscaram melhores condições de vida, desafiaram normas raciais e de gênero e enfrentaram os estigmas impostos sobre elas.

Essa mesma tensão entre submissão e resistência se projeta até os dias de hoje, em que muitas questões relacionadas à desigualdade de gênero ainda permeiam a sociedade. Embora as mulheres tenham conquistado direitos fundamentais, ainda enfrentam diversos desafios relacionados às diferentes funções que desempenham na sociedade, muitas vezes acumuladas simultaneamente. Ao discutir os papéis atribuídos às mulheres, Magalhães (1980, p. 123) destaca que "ora é ela dona de casa, esposa, mãe de família, ora enfrenta a chamada dupla jornada de trabalho, é a profissional, trabalhando no lar e fora dele, ora é a mulher que luta para ter uma participação efetiva na sociedade da qual é membro".

Portanto, essa comparação nos impulsiona a continuar trabalhando por um futuro em que as mulheres possam finalmente alcançar plena autonomia e respeito e passem a ser vistas como mais do que esposa e mãe, pois não mais buscamos igualdade de direitos – até porque isso a constituição já nos garante, apesar de não ser ela respeitada. O que buscamos agora é a equanimidade, ou seja, a igualdade de ânimo, para que qualquer pessoa aja com imparcialidade/igualdade/constância com qualquer pessoa, independente do gênero.

REFERÊNCIAS

As sufragistas (2015). Dirigido por Sarah Gavron. Reino Unido: Universal Pictures.

A. S. Viegas (2013), "O amor de Aquiles: de quem é o coração do herói mais belo da *Ilíada* de Homero? Pátroclo ou Briseis?". **Revista Eletrônica de Antiguidade**, 27 - 43.

A voz do empoderamento (2022). Dirigido por Sanjay Leela Bhansali. Índia.

J. Bezerra (2017). **Corrida Espacial.** Toda Matéria. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/corrida-espacial/.

B. Hooks (2018). **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

D. M. Silva (2003). Ovídio, **Cartas de amor: as Heróides.** São Paulo: Landy.

D. Squarisi, L. Goulart (2018). **Grandes amores da mitologia grega**. São Paulo: Elementar.

E. Iop (2009). "Condição da mulher como propriedade em sociedades patriarcais". **Visão Global,** v. 12, n. 2, 231-250.

Estrelas além do tempo (2016). Dirigido por Theodore Melfi. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2016.

H. Hirata (2002). **Nova divisão sexual do trabalho? Um olhar voltado para a empresa e a sociedade.** São Paulo: Boitempo.

J. B. C. de Avellar (2021). De Briseida para Aquiles: estudo e tradução poética de Heroides 3, de Ovídio". **Em Tese**, v. 27, n. 2, 297-313.

M. Avancini (1993). Carole Pateman, **O contrato sexual.** São Paulo: Paz e Terra.

M. H. Kühner (2002). Pierre Bourdieu, **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

G. Ramos (2020). **Madam C. J. Walker: história, trajetória e adaptação.** Segredos do Mundo. Disponível em: https://segredosdomundo.r7.com/madam-c-j-walker/.

R. H. Block (1995). **Misoginia medieval: e a invenção do amor.** Rio de Janeiro: Editora 34.

Self-Made: inspired by the life of Madam. C. J. Walker (2020). Dirigido por DeMane Davis e Kasi Lemmons. Estados Unidos: Netflix.

S. Milliet (1970). Simone de Beauvoir, **O segundo sexo: fatos e mitos.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro.

T. A. L. Magalhães (1980). "O papel da mulher na sociedade". **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**, v. 75, 123-134.

HOMOEROTISMO, MASCULINIDADE E SÁTIRA NOS EPIGRAMAS DE MARCIAL

Kauan Kaleby Azevedo de Almeida [ENS-UEA]
Carlos Renato Rosário de Jesus [PPGLA-UFAM]

Resumo: *Este trabalho analisa os epigramas de Marcial sob a perspectiva das relações entre sexualidade, masculinidade e sátira na Roma do Alto Império. O problema de pesquisa parte da seguinte questão: de que modo a poesia epigramática de Marcial representa o homoerotismo e, simultaneamente, mobiliza a masculinidade romana como critério de distinção, ridicularização e julgamento social? O objetivo é compreender como a oposição entre atividade e passividade sexual organiza as representações do corpo masculino e como o riso satírico participa da produção dessas hierarquias. A pesquisa é bibliográfica e qualitativa, fundamentada na análise de quatro epigramas de Marcial — 5.55, 11.43, 1.24 e 12.42 — em diálogo com estudos sobre sexualidade, masculinidade e sátira na sociedade romana. A análise está organizada em três movimentos: a relação entre masculinidade e sexualidade na Roma antiga; a construção satírica do homoerotismo na obra de Marcial; e o riso como mecanismo de regulação simbólica. Os resultados indicam que o homoerotismo não é apresentado de maneira uniforme como transgressão: determinadas relações entre homens podem ser integradas à ordem cultural quando preservam hierarquias de poder, enquanto a passividade masculina e a feminização são construídas como objetos privilegiados do ridículo. Dessa forma, o estudo evidencia que sexualidade, corpo e status estão articulados na construção das representações da masculinidade romana.*
Palavras-chave: Marcial; Epigrama; Homoerotismo; Masculinidade; Sátira.

INTRODUÇÃO

A poesia epigramática de Marcial constitui importante testemunho literário para a compreensão das relações entre sexualidade, humor e organização social no contexto romano do Alto Império. Inserida na tradição da sátira latina, sua obra mobiliza situações cotidianas, referências mitológicas e diferentes figuras sociais para construir uma leitura crítica da sociedade, na qual o riso assume função de exposição e julgamento de comportamentos. A compreensão da sexualidade romana exige cautela diante da utilização de categorias modernas como "homossexualidade" e "heterossexualidade", uma vez que tais classificações não estruturavam a experiência social romana da mesma maneira. Predominava uma

lógica baseada em hierarquias de poder, especialmente pela oposição entre atividade e passividade sexual.

Este artigo tem como objetivo analisar como os epigramas de Marcial articulam representações do homoerotismo e da masculinidade romana a partir dessa lógica hierárquica. A pesquisa é bibliográfica e qualitativa, fundamentada na análise dos epigramas 5.55, 11.43, 1.24 e 12.42, em diálogo com Possamai (2010), Leite (2019), Mennitti (2014), Pozzebon (2018), Pause (2018) e Jesus (2026). Parte-se da hipótese de que o homoerotismo não aparece na obra de Marcial como uma categoria uniforme de transgressão. Determinadas relações entre homens podem ser integradas ao repertório cultural quando preservam relações hierárquicas, enquanto a passividade masculina e a feminização são construídas como objetos privilegiados do ridículo.

MASCULINIDADE E SEXUALIDADE NA ROMA ANTIGA

A sexualidade romana organizava-se a partir de relações de poder e não das categorias modernas de identidade sexual. Nesse sistema, a posição ocupada na relação sexual assumia papel fundamental, especialmente pela oposição entre atividade e passividade. O cidadão romano, identificado pelo termo *uir*, estava associado ao domínio e ao controle do próprio corpo e do corpo do outro. Essa concepção relacionava-se à *virtus* e à *pudicitia*, elementos fundamentais para a construção da masculinidade. Segundo Pozzebon (2018, p. 130), a *virtus* distinguia os homens das mulheres e também os homens considerados mais viris de outros homens. A posição passiva podia produzir desclassificação simbólica, aproximando o indivíduo de categorias como *pathicus* e *cinaedus*. Dessa forma, a sexualidade funcionava também como linguagem de classificação moral e social.

Essa lógica permite compreender por que determinadas relações homoeróticas podiam ser toleradas. Conforme Pozzebon (2018, p. 131), relações entre homens eram aceitas quando o cidadão romano preservava a posição ativa e sua condição hierárquica. O problema, portanto, não era simplesmente o sexo do parceiro, mas a posição ocupada pelos sujeitos. A masculinidade também ultrapassava o ato sexual e alcançava comportamentos, gestos, voz e vestimentas. A feminização podia ser utilizada como marca de desvio dos padrões de virilidade. Nesse contexto, a sátira transforma essas diferenças em

matéria de riso, tornando visíveis as fronteiras entre comportamentos considerados adequados e desviantes.

MARCIAL, SÁTIRA E A MORAL SEXUAL ROMANA

A produção epigramática de Marcial caracteriza-se pela concisão, pela observação social e pela construção do ridículo. Segundo Mennitti (2014, p. 41), a sátira romana articula intenção moralizante, produção do ridículo e indignatio diante do desvio de normas éticas e sociais. A sexualidade constitui um dos campos privilegiados dessa construção satírica. Mennitti (2014, p. 44) relaciona a sexualidade romana às ideias de dominação e controle, destacando que a posição ativa era compatível com o ideal de masculinidade do cidadão, enquanto a passividade podia representar perda de status. Possamai (2010, p. 85-87) observa que Marcial apresenta simultaneamente críticas aos comportamentos considerados desviantes e representações do homoerotismo relacionadas à tradição helênica. Essa ambivalência é fundamental: o poeta não trata toda relação entre homens como objeto de condenação, mas diferencia as posições ocupadas pelos sujeitos. Jesus (2026, p. 254) destaca a naturalidade e a espontaneidade da poesia de Marcial. Embora os poemas nem sempre apresentem moralização explícita, seus efeitos satíricos mobilizam crítica e julgamento social. É justamente essa tensão que orienta a análise dos quatro epigramas selecionados.

ANÁLISE DOS EPIGRAMAS DE MARCIAL

Os quatro epigramas permitem observar duas formas principais de representação. Nos poemas 5.55 e 11.43, o desejo entre homens aparece relacionado à tradição mitológica; em 1.24 e 12.42, a sátira se concentra na passividade e na feminização masculina. Os textos são analisados a partir de trechos selecionados, acompanhados das traduções de Leite (2019), de modo que o material textual permaneça integrado à argumentação.

O homoerotismo e a tradição mitológica

No epigrama 5.55, Marcial apresenta progressivamente o objeto do desejo de Júpiter. A revelação ocorre quando a águia responde às perguntas sobre o fogo que aquece o deus e afirma: "*Quo*

calet igne deus? 'Pueri.' Cur mitis aperto / respicis ore Iouem? 'De Ganymede loquor.' " (Marcial, Epigrammata, 5.55). Na tradução de Leite (2019), "Por qual fogo o deus se inflama? 'Por um garoto'. Por que, de bico aberto, voltas o olhar afável para Jove? 'Estou lhe falando de Ganimedes'". A construção dialogada conduz o leitor até a revelação de que Júpiter, figura máxima da autoridade divina, está apaixonado por Ganimedes. A palavra *puer* explicita o objeto do desejo, enquanto a identificação de Ganimedes insere a relação no repertório mitológico. O humor nasce do contraste entre a posição soberana de Júpiter e sua representação como amante. Entretanto, o desejo homoerótico não é apresentado como desqualificação do deus. Júpiter permanece como figura de autoridade, enquanto Ganimedes ocupa uma posição subordinada. Nesse sentido, o poema permite observar que o homoerotismo podia ser integrado ao repertório cultural romano quando preservadas determinadas hierarquias. A leitura de Leite (2019) contribui para compreender que a posição ocupada pelos sujeitos era fundamental para a aceitação dessas relações.

O epigrama 11.43 amplia essa estratégia ao apresentar exemplos mitológicos como argumento contra a acusação da esposa. Marcial afirma: "*Dixit idem quotiens lasciuo Iuno Tonanti! / Ille tamen grandi cum Ganymede iacet. / Incuruabat Hylan posito Tirynthius arcu: / tu Megaran credis non habuisse natis?*" (Marcial, Epigrammata, 11.43). Na tradução de Leite (2019), "Disse o mesmo, muitas vezes, Juno, ao lascivo Tonante! Aquele, entretanto, ainda se deita com um crescido Ganimedes. Posto o arco de lado, o Tiríntio arqueava Hilas: tu acreditas que Mégara não tivesse nádegas?" Marcial utiliza Júpiter e Ganimedes, Hércules e Hilas e outros pares mitológicos como argumento contra a acusação da esposa. O desejo entre homens é, assim, inserido em uma tradição cultural reconhecida. A referência a deuses e heróis desloca o homoerotismo do campo da simples transgressão para o campo da tradição.

O fechamento do poema retoma o humor corporal ao afirmar: "*Parce tuis igitur dare mascula nomina rebus, / teque puta cunnos, uxor, habere duos*" (Marcial, Epigrammata, 11.43), trecho traduzido por Leite (2019) como: "Para, portanto, de dar nomes masculinos às tuas partes, e acredita, mulher, que tens duas bocetas". A resposta transforma a acusação em objeto de ridicularização. O epigrama demonstra, portanto, que homoerotismo e humor não são elementos separados: a

representação do desejo masculino participa da própria construção do efeito satírico.

Passividade e feminização como desvio

No epigrama 1.24, Marcial constrói inicialmente a imagem de um homem austero e vinculado aos valores tradicionais. A inversão aparece quando o poeta pergunta: "*qui loquitur Curios adsertoresque Camillos? / nolito fronti credere: nupsit heri*" (Marcial, Epigrammata, 1.24). Na tradução de Leite (2019), "E que fica falando dos Cúrios e dos Camilos salvadores? Não acredites na aparência: ontem casou-se como noiva". A expressão nupsit heri produz a inversão decisiva. O personagem, embora apresente aparência e discurso associados à virilidade, é simbolicamente deslocado para a posição da noiva. O efeito satírico depende justamente da oposição entre a imagem pública e a posição sexual atribuída ao indivíduo. Como discute Leite (2019), a impenetrabilidade corporal constituía elemento importante da representação do uir. Assim, o poema demonstra que a masculinidade não dependia apenas da aparência, mas também da posição ocupada pelo homem na relação sexual.

O epigrama 12.42 radicaliza essa construção ao representar o casamento entre Calístrato e Afro. Marcial afirma que a união ocorre "*hac qua lege uiro nubere uirgo solet*" (Marcial, Epigrammata, 12.42), isto é, "seguindo a lei geralmente usada para casar uma donzela a um homem" (Leite, 2019), e menciona as tochas, o véu e as palavras rituais de Talássio: "*Praeluxere faces, uelarunt flammea uultus, / nec tua defuerunt uerba, Thalasse, tibi*" (Marcial, Epigrammata, 12.42). Na tradução de Leite (2019), "Tochas foram acesas, o rosto foi coberto pelo véu, nem a ti faltaram tuas palavras, Talássio". A reprodução desses elementos associados ao casamento tradicional desloca simbolicamente um dos homens para uma posição feminina. A inversão é levada ao extremo quando Marcial pergunta: "*Expectas numquid ut et pariat?*" (Marcial, Epigrammata, 12.42), traduzido por Leite (2019) como "Acaso esperas que ele até dê à luz?". A impossibilidade da gestação masculina intensifica o efeito cômico. Assim, o objeto privilegiado do ridículo não é simplesmente a relação entre dois homens, mas a incorporação de papéis e signos associados à feminilidade.

O riso como regulação social

A leitura conjunta dos quatro epigramas demonstra que o riso participa da representação das normas de masculinidade. Nos poemas 5.55 e 11.43, o homoerotismo é aproximado da tradição mitológica e de figuras masculinas de autoridade. Em 1.24 e 12.42, o humor se intensifica quando o homem é colocado em uma posição associada à passividade ou à feminilidade. Essa diferença revela que a sátira de Marcial não incide simplesmente sobre o desejo entre homens. A comicidade depende da posição ocupada pelos sujeitos e de sua relação com os modelos de masculinidade. Conforme Mennitti (2014, p. 41), a produção do ridículo constitui elemento fundamental da sátira romana. Pause (2018) destaca a relação entre as fronteiras do uir e do cinaedus e o uso do humor contra a passividade sexual masculina. Os epigramas analisados evidenciam essa fronteira por meio da referência mitológica, da revelação inesperada e da inversão dos papéis matrimoniais. O riso, portanto, transforma corpo e sexualidade em espaços de avaliação social. A sátira torna visíveis as normas ao representar aqueles que se afastam delas, articulando estética, sexualidade e hierarquia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos quatro epigramas de Marcial demonstrou que sexualidade, masculinidade e sátira estão profundamente articuladas em sua poesia. Os textos analisados indicam que o homoerotismo não aparece de maneira uniforme como transgressão. Nos epigramas 5.55 e 11.43, o desejo entre homens é inserido na tradição mitológica, especialmente por meio de Júpiter e Ganimedes. A presença de figuras masculinas de autoridade permite representar essas relações sem que o homoerotismo, isoladamente, produza sua desqualificação. Nos epigramas 1.24 e 12.42, entretanto, a sátira se concentra no deslocamento do homem para uma posição feminina ou passiva. A expressão nupsit heri, o uso do flammeum, o dote e a referência à gestação masculina constroem diferentes formas de inversão da masculinidade.

Dessa forma, os epigramas evidenciam que a sexualidade participa da construção social da masculinidade. A oposição entre atividade e passividade relaciona-se ao corpo, ao status e à representação pública do indivíduo. Conclui-se que Marcial utiliza o epigrama como espaço de exposição das fronteiras entre masculinidade, feminização, status e

poder. O riso não funciona apenas como entretenimento, mas também como mecanismo de representação e regulação das normas sociais.

REFERÊNCIAS

C. R. R. de Jesus (2026) **Panorama da literatura latina**. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas. (policop).

D. M. Leite (2019) **Os epigramas homoeróticos de Marcial: estudo e tradução**. 218 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

D. Mennitti ([s.d.]) "A (des) construção do ideal de virilidade e o homoerotismo: compreendendo a(s) masculinidade(s) no principado romano". **Revista História e Cultura**, Assis, 38-59.

H. H. Pause (2018) "As fronteiras entre o *uir* e o *cinaedus*: o humor contra a passividade sexual masculina nos poemas de Marcial (século I d.C.)". In: S. C. Silva e A. M. Esteves (orgs.), **Fronteiras culturais no mundo antigo: ensaios sobre identidades, gênero e religiosidades**. Rio de Janeiro: Letras/UFRJ, 143-154.

P. C. Possamai (2010) "Sexo e poder na Roma Antiga: o homoerotismo nas obras de Marcial e Juvenal". **Revista Vernáculo**, 5, 79-94.

J. G. Pozzebon (2018) "Dos campos de batalha para os lençóis de outro homem: fronteiras nas representações textuais da virilidade de Júlio César". In: S. C. Silva e A. M. Esteves (orgs.), **Fronteiras culturais no mundo antigo: ensaios sobre identidades, gênero e religiosidades**. Rio de Janeiro: Letras/UFRJ, 129-142.

INTRODUÇÃO À RETÓRICA DE ÁQUILA ROMANO SEGUIDA DE TRADUÇÃO DA *ΑΠΟΣΙΩΠΗΣΙΣ* DO LIVRO *DE FIGVRIS SENTENTIARVM ET ELOCVTIONIS*

Lia Ester Silva Ribeiro
Weberson Fernandes Grizoste [UEA; PPGL-UFAM]

Resumo: *O presente artigo apresenta como tema o estudo da retórica no período que corresponde a Latinidade Tardia. O objeto de análise refere-se ao manual De figuris sententiarum et elocutionis, de Áquila Romano, rétor latino do séc. III d.C. A pesquisa parte do problema de compreender de que modo esse tratado se insere no contexto da tradição latina tardia, sobretudo no que se refere aos διανοίας σχήματα. O objetivo geral consiste em contextualizar tanto no campo histórico quanto no retórico o tratado de Áquila Romano, bem como traduzir e analisar a figura de pensamento Ἀποσιώπησις (aposiōpēsis). A metodologia adotada fundamenta-se em uma abordagem qualitativa, com base em pesquisa bibliográfica. Dentre os resultados obtidos, observa-se que a aposiōpēsis, que o rétor traduz por reticentia (reticência), caracteriza-se pela interrupção intencional do discurso, de modo que constitui um recurso expressivo de forte potencial persuasivo.*
Palavras-chave: Retórica; Latinidade Tardia; Áquila Romano; *Διανοίας Σχήματα.*

Os primeiros séculos da era cristã, e que antecedem a Idade Média, correspondem ao período denominado Latinidade Tardia, no qual ocorreram importantes transformações socioculturais no Mundo Romano. Nesse contexto, a retórica – disciplina dedicada a descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir (Aristóteles, *Retórica*, 1355b) – assume uma natureza escolar e, mais adiante, cristã. Em razão disso, surgem diversos manuais destinados exclusivamente à sistematização e ensino das figuras de retórica. Nesse cenário, Áquila Romano é, ao lado de Rutílio Lupo, um dos principais "tratadistas de figuras" da tradição latina tardia (López-Lucendo, 2015, p. 78).

Os dados a respeito da biografia e da obra de Áquila Romano são bastante reduzidos e podem ser encontrados sobretudo em seu próprio tratado, bem como em raras referências feitas por outros autores. Entre eles, destaca-se Júlio Rufiniano, que afirma dar continuidade à obra de Áquila, a qual, por sua vez, se fundamenta nos escritos de Alexandre Numênio, retór grego do século II d.C. Todavia,

no *De Figuris* de Áquila não há qualquer menção ao *Περὶ τῶν τῆς διανοίας καὶ τῆς λέξεως σχημάτων*, de Alexandre; a evidência da relação entre os dois autores é a apresentação feita por Rufiniano na introdução do seu próprio livro *De Figuris sententiarum et elocutionis*:

> *Hactenus Aquila Romanus ex Alexandro Numenio: exinde ab eo praeteritas, aliis quidem proditas subtexuimus* (Júlio Rufiniano, p. 38, 1).
>
> Até este ponto, Áquila Romano extraiu o seu material de Alexandre Numênio: após, acrescentamos as figuras que ele omitiu, mas que foram transmitidas por outros autores.

Áquila Romano provavelmente viveu entre o final do século III e o início do século IV. Seu manual *De figuris sententiarum et elocutionis* teria sido composto ainda no século III d.C., uma vez que serviu de fonte para a obra *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, de Marciano Capela, e que Rufiniano produziu sua obra durante o reinado de Constantino. Outros fatores que reforçam essa cronologia são as diversas menções a um autor chamado Áquila em tratados gramaticais tardios, sendo a principal a um certo *Aquila orator* na *Ars maior* de Donato (cf. Lopés-Lucendo, 2015, p. 82).

No exórdio, Áquila explica o motivo pelo qual a obra não é um manual de retórica, mas um *De Figuris*. Tal escolha se deve à limitação de tempo, embora o autor prometa, em outra ocasião, enviar um manual completo. O rétor romano dedica o texto a um estudante, cujo nome não é revelado, mas sabe-se que ainda está em fase inicial de aprendizado da *ars oratoria*. Por essa razão, como observa Lopés-Lucendo (2015, p. 85), o tratado assume um caráter marcadamente didático, uma vez que visa ensinar a natureza das figuras de modo breve e preciso.

Ainda na introdução, o autor ressalta a classificação dicotômica, da qual também se vale, que distingue figuras de pensamento (*διανοίας σχήματα*) de figuras de palavra (*λέξεως σχήματα*). Em seguida, salienta que a *inventio* é comum aos homens inteligentes; no entanto, eles não podem ser considerados oradores. A partir desse ponto, Áquila estabelece a rivalidade entre gramáticos e rétores, uma vez que os primeiros afirmam conhecer o uso correto das palavras, bem como o tratamento dos *tropos*, embora o uso adequado a cada caso seja da competência da retórica. Áquila passa, então, a explicar a importância das figuras: nenhum outro recurso retórico se compara a

elas em seus benefícios para a elaboração do discurso. O emprego destes artifícios é intrínseco ao orador, pois acrescenta às palavras e aos pensamentos dignidade e ornamento no intuito de comover tanto o juiz quanto o público. O rétor conclui o exórdio justificando a escolha de iniciar pelos *διανοίας σχήματα* sob a alegação de que é natural pensar antes de falar.

Segundo Chiron (2020, p. 72-74), a difusão de tratados voltados especificamente às figuras decorria do fato de servirem como complemento a um ensino considerado já assimilado a respeito dos demais aspectos do sistema retórico. De acordo com o autor, a ausência de explicações mais detalhadas acerca da origem das figuras, deve-se a sua pré-existência, uma vez que os argumentos não são criados, mas descobertos. Desse modo, não se pretendia elaborar uma teoria das figuras, mas ensinar a sua aplicação prática, entendimento que se confirma pelo caráter escolar de manuais como o de Áquila.

O tratadista apresenta dezesseis figuras de pensamento, as quais afirma serem as que reúnem maior elegância. Ao concluir a exposição acerca delas, adverte que é necessário aplicar estudo e atenção ao seu uso, de modo que tais recursos estejam sempre sob o controle do orador. Adiante, explica a distinção entre figuras de pensamento e figuras de palavra:

> *Differt autem figura elocutionis a figura sententiae hoc, quod sententiae figura immutato verborum ordine vel translato manet nihilo minus. Elocutionis autem, si detraxeris vel immutaveris verba vel ordinem eorum non servaveris, manere non poterit* (Áquila, p. 28, 20).
>
> A figura de palavra, por outro lado, difere da figura de pensamento nisto: a figura de pensamento, embora a ordem das palavras seja modificada ou alterada, permanece a mesma. Já a figura de palavra, se retirares ou mudares as palavras, ou não conservares a ordem delas, não poderá subsistir.

Áquila esclarece que a ironia, por exemplo, permanece sendo uma figura de pensamento mesmo quando expressa de diferentes maneiras. Já a anáfora, por ser uma figura de palavra, deixa de existir como figura se a repetição for removida. O rétor observa que, em muitos casos, uma figura de pensamento pode unir-se a uma figura de palavra, como ocorre quando a ironia é construída por meio de uma anáfora. Nesse sentido, a diferença entre as categorias de figura está no nível em que atuam no discurso.

A respeito da estrutura do enunciado, Áquila apresenta o nome da figura em grego, seguido da tradução em latim; após, fornece a definição da figura, muitas vezes a comparando com outras da mesma espécie ou com a anterior; por fim, insere um ou mais exemplos, retirados principalmente de Cícero e das traduções latinas de Demóstenes (cf. Grebe, 2000, p. 49; Schirren, 2009, p. 1480). A seguir, apresentamos a tradução do ornamento *Ἀποσιώπησις* (aposiōpēsis), a quinta figura de pensamento descrita por Áquila em sua obra, acompanhada de uma análise que considera interpretações antigas e modernas.

> *Ἀποσιώπησις*, reticentia, cum intra nos supprimimus ea, quae dicturi videmur, quod aut turpia aut invidiosa aut alioqui nobis gravia dictu sunt, ut est Demosthenicum illud proemium: Non pari ego et adversarius periculo ad iudicium venimus, sed mihi quidem, sed mihi quidem — nolo quicquam initio dicendi ominosius proloqui. Interdum etiam utimur hac figura, quasi ad alias *res* properemus. Tale est Vergilianum illud:
> Quos ego! — sed motos praestat componere fluctus (Áquila, p. 24, 5)

> *Ἀποσιώπησις*, a *reticência* ocorre quando suprimimos dentro de nós aquilo que íamos dizer, seja porque são infames ou odiosas, seja, de outro modo, grave para nós de se expor; tal como acontece no exórdio de Demóstenes: *Não nos apresentamos, eu e o rival, com igual perigo para o julgamento; mas, quanto a mim – não desejo, no início do discurso, declarar algo mais agourento*. Às vezes também empregamos esta figura como se estivéssemos apressados para abordar outros fatos. Tal é aquele [verso] de Virgílio: *Os quais eu!... Mas é preferível apaziguar as ondas agitadas.*

Essa figura pertence às categorias de figura de enunciação e/ou de construção. De acordo com Reboul (2004, p. 133), as figuras de enunciação são uma subcategoria das figuras de pensamento e se relacionam à forma de enunciar e não ao conteúdo do enunciado. Ainda na classificação de Reboul (*idem*, p. 126), as figuras de construção constituem uma categoria autônoma, que se refere à estrutura da frase ou do discurso e se realiza por meio de subtração, repetição ou permutação. Sob outra perspectiva, Lausberg (2001, p. 243) considera as figuras por subtração (*figurae per detractionem*) como uma subcategoria das figuras de pensamento, as quais consistem na omissão de pensamentos, motivada pela pressa do discurso ou pelo alcance de um ideal estilístico.

A *ἀποσιώπησις* (aposiōpēsis), que Áquila traduz por "reticência", interrompe deliberadamente o discurso, no intuito de omitir uma ideia que sugeria prestes a ser expressa. A interrupção pode ocorrer por diversos motivos: para evitar dizer algo ofensivo; para suscitar emoção, pudor, revolta; ou ainda pressa para discorrer sobre assuntos mais importantes. O efeito retórico da aposiōpēsis está naquilo que não é dito, mas que o público pode inferir. Desse modo, mobiliza o não dito como parte do discurso.

Áquila apresenta dois exemplos: o primeiro é extraído do exórdio do discurso *Contra Mídias* (347 a. C.) de Demóstenes. Nele, o ateniense adverte os ouvintes sobre a propensão dos juízes a favorecer os mais ricos e, por essa razão, afirma que não enfrentará o julgamento com os mesmos critérios que o seu adversário. Contudo, o orador suspende o seu argumento, caracterizando o uso da aposiōpēsis. O segundo exemplo elucida um uso menos frequente da figura e provém da *Eneida* (1.135) de Virgílio. Nesse trecho, Netuno enfurecido com os ventos que Juno libertara para provocar uma tempestade e prejudicar o troiano Eneias, repreende-os por agirem sem sua autorização; no entanto, pausa as ameaças para restaurar a ordem.

Nos exemplos apresentados pelo autor a Herênio (4.41), o orador se utiliza da figura para evitar ser arrogante ou para não se rebaixar ao nível do adversário. Em ambos os casos, o que fica subentendido é tão eficaz quanto aquilo que é dito.

> Na *rescisão*, depois de dizer algumas coisas, deixa-se inacabado o restante do que se começou a dizer, deste modo: "Não seria justa uma disputa entre mim e ti, pois o povo romano a mim...prefiro não dizer, para não correr o risco de parecer arrogante, mas a ti, sempre julgaram digno do opróbrio". Também: "Ousas dizer isso, tu que recentemente em outra casa... não me atreveria a dizer, para que ao falar o que é digno de ti, não pareça dizer algo indigno de mim". Aqui, a suspeita, calada, consegue ser mais atroz do que a exposição loquaz (*Retórica a Herênio*, 4, 41).

Reboul (2004, p. 126) classifica a *aposiōpēsis* como figura de construção, na qual o rétor "retira o argumento do debate para incitar o outro a retomá-lo por sua conta" (*idem*, p. 127). Nesse sentido, o orador se exime da responsabilidade sobre o que é apenas insinuado, sem ser dito explicitamente, ou seja, para todos os efeitos, ele não formulou nenhuma acusação.

Conforme Lausberg (2001, p. 244-245), a figura pode existir por três motivos principais: (1) o orador deixa-se dominar por emoções que não correspondem ao ânimo ou à opinião do público, sendo necessário ajustar o discurso à sensibilidade dos ouvintes; (2) o orador interrompe o argumento ao perceber que está antecipando um assunto que ainda não deveria ser abordado ou que o discurso já se tornou enfadonho, levando o auditório a esperar a passagem para a outra parte, motivo pelo qual a figura é especialmente adequada para encerrar o exórdio; (3) o silêncio mostra-se mais expressivo do que o próprio argumento e funciona como um recurso de ênfase do pensamento. Logo, a aposiōpēsis prova o valor do orador na medida em que se constitui como um recurso consciente de adaptação e controle retórico.

Portanto, a tradição retórica e a análise do tratado *De figuris sententiarum et elocutionis*, de Áquila Romano, destacam a divisão entre figuras de palavra e de pensamento. Os efeitos da *ἀποσιώπησις* demonstram como a interrupção intencional do enunciado funciona como estratégia de controle e adaptação retórica, por meio do silêncio é possível evocar emoções, evitar termos ofensivos ou transferir a interpretação ao auditório. Desta forma, o "não dito" se constitui como parte ativa do discurso, reafirmando a eficácia e a atualidade da argumentação retórica antiga.

REFERÊNCIAS

Aristóteles (2005) **Retórica**. Trad. e notas de Manuel A. Júnior, Paulo F. Alberto e Abel N. Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

[Cícero] (2024) **Retórica a Herênio**. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Mnēma.

Á. Romano (1599) "De figuris sententiarum et elocutionis". In: K. Halm, **Rhetores Latini minores: ex codicibus maximam partem primum adhibitis**. Parisiis: Hadrianum Perier, 22-37.

P. Chiron (2020) "Pragmatique de la définition dans la rhétorique tardive". **Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes**, 94(2), 71-86.

S. Grebe (2000) "Change and continuity in rhetorical writings: Aquila Romanus' and Martianus Capella's treatises on the figurae sententiarum et elocutionis". **Acta Classica**, 43, 45-69.

J. Rufiniano (1599) "De figuris sententiarum et elocutionis". In: K. Halm, **Rhetores Latini minores: ex codicibus maximam partem primum adhibitis**. Parisiis: Hadrianum Perier, 38-47.

H. Lausberg (2011) **Elementos de retórica literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

C. M. López-Lucendo (2015) **Aproximación a la doctrina y la terminología retórica de las figuras de dicción en la tratadística latina tardía**. Madrid.

O. Reboul (2004) **Introdução à retórica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

T. Schirren (2009) "Figuren im Rahmen der klassischen Rhetorik". In: U. Fix, A. Gardt e J. Knape (orgs.), **Rhetorik und Stilistik: ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung**. 2. ed. Berlin; New York: De Gruyter Mouton, 1459-1485..

O ABORTO VOLUNTÁRIO EM OVÍDIO

Luane de Assis Machado [CESP-UEA]
Weberson Fernandes Grizoste [UEA; PPGL-FAM]

Resumo: *Este artigo versa sobre o aborto voluntário no Livro II Amores, de Ovídio, analisando como essa prática é representada em seus poemas e quais sentidos ela assume no contexto da sociedade romana. A pesquisa busca compreender a maneira crítica e complexa com que o autor aborda o tema, destacando os riscos relacionados à saúde feminina, às consequências da interrupção da gestação e as implicações morais e sociais associadas ao aborto. O estudo também considera o contexto social da Roma antiga, no qual a maternidade e a reprodução possuíam grande relevância. Assim, busca-se compreender como o aborto é representado, não como tema central, mas como elemento que revela valores, tensões e comportamentos da sociedade romana. Além disso, examina-se como a poesia elegíaca articula os dilemas amorosos do autor com o ambiente urbano de Roma. Por meio dessa investigação reflexiva, amplia-se o entendimento acadêmico sobre os discursos do período, evidenciando as nuances literárias, históricas e éticas que envolvem a condição da mulher na Antiguidade Clássica.*

Palavras-chave: Aborto; Roma antiga; Poesia; Ovídio.

A discussão acerca do aborto voluntário constitui, na contemporaneidade, um dos temas mais complexos e controversos, mobilizando diferentes campos do saber, como o direito, a ética, a medicina e as ciências sociais. No entanto, embora frequentemente associada a debates modernos sobre autonomia corporal e direitos reprodutivos, esta temática não é exclusiva do mundo contemporâneo. Registros históricos e literários evidenciam que práticas relacionadas à interrupção da gravidez já estavam presentes em sociedades antigas, assumindo significados diversos conforme o contexto cultural, social e político. Neste sentido, a obra de Ovídio, poeta central da literatura latina, oferece um importante testemunho sobre a maneira como o aborto era percebido e representado na Roma Antiga.

Inserido no período do governo de Augusto, momento marcado por profundas transformações políticas e morais, o poeta produziu uma obra que, ao mesmo tempo em que dialoga com os valores oficiais do regime, também evidencia tensões e contradições da sociedade romana. As reformas augustanas, especialmente aquelas voltadas para a moralização dos costumes e a valorização da família,

reforçavam a importância do casamento e da procriação como pilares da estabilidade social. Assim, o corpo feminino e a maternidade assumiam um papel central, sendo frequentemente associados à manutenção da ordem e da continuidade da linhagem. Deste modo, qualquer prática que interferisse nesse ideal, como o aborto voluntário, podia ser vista como um elemento de conflito ou desvio.

É neste conjunto que se destacam os poemas do livro Amores, nos quais o autor explora as múltiplas facetas das relações amorosas, incluindo suas dimensões mais íntimas, contraditórias e, por vezes, transgressoras. Diferentemente de abordagens normativas ou filosóficas, Ovídio trata o aborto a partir de uma perspectiva poética e subjetiva, centrada na experiência do eu lírico. Nos poemas em que o tema aparece de forma explícita, observa-se não apenas a presença concreta da prática, mas também as reações emocionais que ela suscita, revelando medos, tensões e conflitos que atravessam a relação entre os amantes.

Dessa forma, a abordagem ovidiana do aborto não se configura como um discurso sistemático sobre moralidade, mas como uma representação literária que permite acessar aspectos da vida cotidiana e das sensibilidades da época. Ao trazer à tona o risco físico enfrentado pela mulher, bem como o impacto emocional do evento sobre o eu lírico, Ovídio evidencia que o aborto era uma realidade conhecida e, ao mesmo tempo, carregada de ambivalências. Tal representação sugere que, mesmo em uma sociedade fortemente estruturada por valores patriarcais, existiam espaços de decisão e práticas que escapavam, ao menos parcialmente, ao controle normativo.

O ABORTO NO CONTEXTO ROMANO OVIDIANO

A compreensão da presença do aborto voluntário na obra de Ovídio demanda, inicialmente, uma análise cuidadosa do contexto histórico, social e cultural da Roma Antiga, especialmente durante o período do Principado de Augusto. Conforme Calado (2010, p. 29):

> Após a batalha de Actium, Octávio ficou com todos os mecanismos do poder em Roma, iniciando de forma discreta o processo do poder unipessoal, a que chamou de forma eufemística de Principado. Era a refundação do Estado romano e a essência dos pilares ideológicos e da mensagem política augustana assentou na génese mítica de Roma, associada subliminarmente à Gens Iulia, na exaltação da Pax Romana

> e da consequente era de Abundantia, na entronização do princeps e da Gens Augusta, onde se promovia o valor do casamento e da família, e na glorificação do triunfo e da humilhação dos vencidos.

Estamos falando de um momento marcado por intensas transformações políticas e por um projeto de reorganização moral da sociedade romana, no qual a família e a reprodução assumiram papel central. As chamadas leis augustanas, voltadas à regulação do casamento, da moral sexual e da natalidade, buscavam incentivar a procriação legítima e fortalecer os vínculos familiares, entendidos como base da estabilidade social e política.

Neste cenário, o corpo feminino passa a ser concebido não apenas como esfera privada, mas como elemento de interesse público, uma vez que dele dependia a continuidade da linhagem e, em última instância, a manutenção da ordem social. A maternidade, portanto, era valorizada não apenas como experiência individual, mas como dever social, especialmente entre as mulheres das classes mais elevadas. Consequentemente, práticas que interferiam nesse ideal, como o aborto voluntário, situavam-se em um campo de tensões, podendo ser toleradas em determinadas circunstâncias, mas também criticadas quando percebidas como ameaça à estrutura familiar ou aos valores morais vigentes.

É importante destacar que, diferentemente das concepções jurídicas modernas, o aborto não era sistematicamente criminalizado em Roma Antiga em termos universais. Quanto à medicina, o médico grego Sorano de Éfeso, na obra Gynaecia, e o enciclopedista romano Aulo Cornélio Celso, em *De Medicina*:

> Descrevem com alguma minúcia uma intervenção cirúrgica para extrair do ventre materno um feto morto ou sem possibilidades de nascer com vida. Quando isso acontecia, matava-se o feto in útero e, se não fosse possível retirá-lo inteiro, desmembrava-se e retirava-se pedaço a pedaço para salvar a vida da mãe. Estes textos demonstram uma perícia assinalável, o que prova que muitas intervenções deste tipo se teriam realizado (Sorano, 4.9-13; Celso 7.29 Apud Pinheiro, 2010, p. 489).

A avaliação dependia, em grande medida, das circunstâncias específicas, como riscos para a vida da mulher se o feto não tivesse possibilidade de nascer com vida, a condição social da mulher, a legitimidade da relação e os interesses do *pater familias*. Em alguns casos,

o aborto podia ser condenado por representar uma perda para a família, especialmente se implicasse a eliminação de um herdeiro, e, em outros, poderia ser silenciosamente aceito como solução para situações consideradas socialmente problemáticas, como gestações resultantes de relações extraconjugais.

Nesse contexto complexo e ambíguo, a literatura desempenha um papel fundamental como fonte para a compreensão das práticas e mentalidades da época. A obra de Ovídio, particularmente a coletânea Amores, oferece um testemunho singular sobre o tema, abordando-o não a partir de uma perspectiva normativa, mas por meio da experiência subjetiva do eu lírico. Inserido na tradição da elegia amorosa, o poeta constrói uma narrativa centrada nas relações afetivas, explorando seus conflitos, excessos e contradições.

Nos poemas XIII e XIV da coletânea Amores, o aborto aparece de forma explícita, constituindo um dos poucos registros literários diretos sobre esta prática na literatura latina. No poema 2.13, o eu lírico manifesta profunda angústia diante do risco de morte da mulher amada, que se submete a procedimentos abortivos:

> Desde que, na sua insensatez, vai destruindo o peso que carrega no ventre inchado, jaz, em risco de vida, Corina, prostrada por padecimentos; por se ter posto, à minha revelia, em tamanho perigo, ela é, sem dúvida, merecedora da minha fúria; a fúria, porém, cai por terra, ante a força do medo (2.13.1 4).

A ênfase recai sobre a vulnerabilidade do corpo feminino e sobre os perigos associados à intervenção, evidenciando o caráter arriscado dessas práticas na Antiguidade. A preocupação do poeta não se limita à perda potencial do filho, mas se estende à própria sobrevivência da mulher, revelando uma dimensão afetiva que torna complexa sua posição.

Já no poema 2.14, observa-se uma mudança de tom, com a introdução de uma crítica mais direta ao aborto: "Se às mães de outrora aprouvesse a mesma usança, teria a raça dos homens desaparecido, por força desse vício [...]" (2.14.9-10). As críticas continuam ao longo dos versos, citando cada mãe que no passado ousasse ter abortado, o que os seus filhos teriam perdido, e completam ainda com o julgamento: "Por que dás cabo da videira carregada de uvas em crescimento e arrancas, com a mão cruel, a fruta ainda verde?" (2.14.24).

Diante dos fatos, o eu lírico questiona a decisão da mulher e lamenta a perda do filho que poderia ter nascido, evocando uma dimensão de frustração pessoal. No entanto, essa crítica não se estrutura como uma condenação moral universal, mas permanece ancorada na perspectiva individual do sujeito poético. Trata-se de uma reação emocional, marcada por ressentimento e dor, que reflete mais a experiência do amante do que um posicionamento "ético sistematizado".

Esta abordagem revela um aspecto fundamental da poesia ovidiana: a centralidade da subjetividade e da experiência individual. O aborto, nesse sentido, não é tratado como um problema abstrato ou generalizável, mas como um evento concreto que afeta diretamente a dinâmica da relação amorosa. Ovídio não se propõe a discutir a legitimidade da prática em termos jurídicos ou filosóficos, mas a explorar suas consequências no plano emocional.

Além do mais, a forma como o tema é incorporado à poesia elegíaca sugere que o aborto fazia parte do horizonte de possibilidades da vida cotidiana romana, ainda que envolto em riscos e controvérsias. A ausência de uma condenação categórica, aliada à ênfase nas circunstâncias específicas, indica que a prática era conhecida e, em certa medida, integrada às estratégias individuais diante das complexidades das relações amorosas e sociais, como exemplo disto, cita ainda no verso, uma mulher que teve, na sua opinião, um motivo forte para recorrer ao método:

> À filha do rei da Cólquida, salpicada do sangue dos filhos, acusam-na e choram Ítis, morto às mãos de sua mãe; foram ambas mães tenebrosas, mas ambas tinham razões bem penosas para se vingarem dos maridos com o sacrifício do sangue que dos dois era comum (2.14.20-32).

Ainda com base nos estudos de Pinheiro (2010, p. 491), onde discorre sobre a prática do aborto voluntário, que é reproduzida na obra de Sorano, alguns autores dizem ser contra o aborto, pois declaram que a medicina tem como função defender e não destruir o que foi gerado. Outros, dos quais Sorano diz discordar, pois assumem uma posição moderada, quando estes admitem que se pratique o aborto "terapêutico", mas se dizem contra quando o abortamento é motivado por razões fúteis, de ordem moral ou estética. Todas estas

ambiguidades a partir do tema, baseiam-se na definição do momento em que o feto passa a ser considerado humano.

No entanto, é importante ressaltar que, para os romanos, não havia momento certo a ser considerado; segundo Cecco e Mansilla (2003), as autoras apontam que não havia uma distinção entre aborto e anticoncepção para os romanos, porque "en Roma carecía de importancia el momento biológico en que la madre se desembarazaba de un futuro hijo que no deseaba llegar a tener" (Veyne 1991, p. 26).

Outro elemento relevante diz respeito ao conhecimento implícito das práticas abortivas, é que, embora Ovídio não descreva detalhadamente os métodos utilizados, sua referência aos perigos e às consequências físicas sugere familiaridade com os riscos envolvidos, possivelmente decorrentes do uso de substâncias ou procedimentos rudimentares. Tal aspecto reforça a ideia de que o aborto, longe de ser um fenômeno isolado, constituía uma realidade concreta, ainda que marcada por incertezas e limitações técnicas.

Por fim, convenhamos dizer que o tratamento do aborto na obra de Ovídio evidencia uma grande tensão entre normas sociais e experiências individuais. Se, por um lado, a sociedade romana valorizava a procriação e a continuidade familiar, por outro, a prática do aborto revela a existência de escolhas e estratégias que escapavam, ao menos parcialmente, a esse ideal normativo.

A poesia, ao dar voz a estas experiências, permitiu captar a complexidade destas dinâmicas, oferecendo-nos um retrato mais nuançado da realidade romana. A representação do aborto na obra também possibilita uma análise aprofundada das relações de gênero na Roma Antiga, evidenciando as tensões entre autonomia feminina, controle masculino e expectativas cívicas. Embora o ato do aborto esteja diretamente relacionado ao corpo da mulher, a narrativa construída por Ovídio é mediada por uma voz masculina, o que influencia expressivamente a forma como o tema é apresentado e interpretado.

O discurso do eu lírico na poesia ovidiana tende a deslocar o foco da experiência feminina para a sua própria dor e frustração, reforçando uma dinâmica em que o sofrimento masculino ganha maior visibilidade. A mulher, por sua vez, aparece mais como objeto da ação e do discurso do que como sujeito plenamente autônomo.

Esta representação contribui para a construção de uma narrativa em que o aborto é interpretado não apenas como uma decisão individual, mas como uma quebra de expectativas dentro da relação amorosa. Se por um lado, a mulher é associada à maternidade e à reprodução, sendo valorizada enquanto garantidora da continuidade familiar, por outro, sua sexualidade e suas escolhas são constantemente reguladas e julgadas.

Diante disso, é possível identificar continuidades e rupturas na forma como o corpo feminino e a reprodução são problematizados ao longo da história. Enquanto na modernidade o debate sobre o aborto envolve noções de direito, autonomia e cidadania, em Ovídio, o tema aparece inserido em uma lógica mais relacionada ao que diz respeito ao homem, marcada por assimetrias de poder e pela centralidade da experiência masculina.

REFERÊNCIAS

C. A. André (2006). **Ovídio, Amores**, Lisboa: Cotovia.

C. S. Pinheiro (2010). "Corpos em construção: natureza e condições do corpo feminino na Antiguidade greco-romana". **Cadmo: Revista de História Antiga,** v. 20, p. 479-497.

E. E. Cecco. A. M. Mansilla (2003), "El aborto en Roma. Consideraciones jurídicas y morales", **Revista de Estudios Clásicos**, n. 31, p. 25-39.

M. Calado (2010). "Reflexões sobre o papel da História da Arte numa perspectiva sociológica a nível do ensino". **Arte e Sociedade**, p. 12-24

O CONCEITO DE *FATVM* NA *ENEIDA* COMO MECANISMO DE LEGITIMAÇÃO DO PODER POLÍTICO ROMANO

Luiz Carlos da Silva Cruz [ENS-UEA]
Carlos Renato Rosário de Jesus [PPGLA-UEA]

Resumo: *Este artigo sintetiza uma reflexão sobre o conceito de fatum na Eneida, de Virgílio, considerando sua relação com a fundação de Roma, a legitimação da autoridade de Augusto e a construção de valores políticos e sociais no contexto romano. A narrativa apresenta o destino de Eneias como eixo de uma missão que ultrapassa a vontade individual do herói e conduz à formação da linhagem destinada a governar Roma. Nesse processo, Vênus assume papel decisivo como mediadora e agente da realização do destino, enquanto a pietas de Eneias constitui modelo de conduta baseado na submissão dos interesses particulares ao dever para com os deuses, a família e a pátria. A análise também considera a relação entre mito, religião e poder, destacando como a narrativa desloca a origem de Roma do fratricídio de Rômulo e Remo para a trajetória de um herói caracterizado pela piedade e pelo sacrifício. Por fim, observa-se a recepção desse imaginário em Os Lusíadas, de Camões, no qual Vênus volta a atuar em favor de um projeto imperial. Assim, o fatum pode ser compreendido, no âmbito da obra analisada, como elemento literário que articula destino, identidade, moral e poder.*

Palavras-chave: *Fatum*; *Eneida*; Virgílio; Augusto; Poder político; *Pietas*.

INTRODUÇÃO

A *Eneida*, de Virgílio, constitui uma das principais obras da literatura latina e apresenta a trajetória de Eneias como fundamento mítico da origem de Roma. A narrativa não se limita à representação de aventuras heroicas: ela organiza a história do protagonista em torno de um destino que antecede suas escolhas e orienta suas ações. Conforme a análise desenvolvida, todos os personagens estão submetidos ao *fatum*, entendido como uma força invisível e poderosa que nem mesmo os deuses podem alterar (Jesus, 2023). Desse modo, a fundação de Roma aparece como resultado de um processo necessário, e não como simples consequência da vontade humana.

Essa perspectiva ganha importância quando relacionada ao contexto político em que Virgílio escreveu. Roma havia atravessado décadas de guerras civis, e Augusto precisava consolidar uma nova ordem política. A associação da família Júlia a Iulo, filho de Eneias, e

deste a Vênus, permitia estabelecer uma genealogia que vinculava a autoridade do governante à própria origem divina de Roma. A literatura, nesse sentido, participava da construção de uma memória coletiva capaz de apresentar o poder como parte de uma ordem mais ampla. Guarinello (2013) destaca o papel dos poetas na difusão dos novos valores e da identidade pretendida pelo regime.

FATVM, FUNDAÇÃO DE ROMA E LEGITIMAÇÃO DO PODER

A relação entre o *fatum* e o poder político pode ser observada na própria estrutura genealógica da narrativa. A família de Augusto era apresentada como descendente de Iulo, enquanto Eneias era filho de Vênus. Dessa forma, o destino de Roma era associado à linhagem que culminaria em Augusto. A autoridade do governante podia, então, ser representada não apenas como resultado das guerras civis ou de decisões políticas, mas como continuidade de um projeto inscrito no destino. Jesus (2023) observa que o *fatum* submete personagens e deuses, reforçando a dimensão inevitável da missão de Eneias.

A escolha de Eneias como antepassado mítico também produz uma mudança significativa na representação da origem romana. O mito de Rômulo e Remo contém o fratricídio como elemento fundador, enquanto a narrativa virgiliana retrocede a uma origem ligada a Eneias e Vênus. O herói é caracterizado pela *pietas*: salva Anquises durante a destruição de Troia, preserva os deuses familiares e aceita abandonar sua vida anterior para cumprir a missão que lhe foi atribuída. Grimal (2011) destaca justamente essa dimensão piedosa de Eneias. A fundação de Roma passa, assim, a ser associada a sacrifício, dever e continuidade.

Nesse quadro, o discurso literário adquire dimensão política. Foucault (1996) relaciona o discurso às relações de poder e aos mecanismos pelos quais determinadas formas de verdade são produzidas e mantidas. Na leitura proposta, a *Eneida* participa desse processo ao transformar a história mítica de Roma em uma narrativa de destino. A expansão e a autoridade romana podem ser enquadradas como cumprimento de uma missão estabelecida pelos deuses, enquanto a linhagem de Augusto aparece vinculada à continuidade dessa missão.

PIETAS E SUBMISSÃO DA VONTADE INDIVIDUAL

A *pietas* é um dos principais valores associados a Eneias. Mais do que religiosidade, ela envolve um dever para com os deuses, a pátria e a família. O herói renuncia repetidamente a desejos pessoais quando estes entram em conflito com sua missão. A saída de Troia, o abandono de Dido e a continuidade da guerra na Itália são momentos em que a vontade individual é subordinada a um dever maior.

Essa característica transforma Eneias em modelo de comportamento. O indivíduo ideal, segundo essa leitura, não coloca sua realização pessoal acima da comunidade. A experiência do herói torna-se uma espécie de pedagogia cívica: assim como Eneias aceita seu destino, o cidadão deveria subordinar seus interesses particulares à estabilidade da comunidade. O estudo relaciona esse mecanismo à restauração moral promovida por Augusto e às *Leges Iuliae*, que buscavam reorganizar comportamentos familiares e sociais de acordo com valores considerados tradicionais.

A oposição entre *pietas* e furor reforça essa estrutura. Enquanto a primeira representa ordem, dever e autocontrole, o segundo se associa à paixão descontrolada e ao caos. Eneias é construído como personagem que aprende a controlar seus impulsos para cumprir uma finalidade coletiva. Dessa forma, o destino não funciona somente como previsão do futuro, mas como princípio que organiza a conduta presente. A submissão do indivíduo ao *fatum* contribui para apresentar a ordem política como continuidade de uma ordem moral e cósmica.

VÊNUS COMO MEDIADORA DO *FATVM*

Embora o *fatum* seja apresentado como força abstrata e inevitável, Vênus desempenha papel decisivo na condução de Eneias. A deusa intervém em momentos fundamentais, protegendo o filho e orientando-o para o cumprimento de sua missão. No Livro II, durante a queda de Troia, ela impede que Eneias permaneça preso à fúria e à destruição. Em vez de morrer defendendo uma cidade já condenada, ele deve salvar o pai, a família e os deuses domésticos. A intervenção divina transforma a ação individual em parte de um projeto histórico mais amplo.

A relação entre Vênus e Eneias também revela uma dimensão trágica. A deusa ama o filho, mas sua proteção não significa liberdade. Pelo contrário, seu cuidado está ligado à necessidade de que Eneias cumpra o papel determinado pelo destino. No Livro I, depois do naufrágio em Cartago, Eneias reclama por não poder conversar com a mãe de maneira direta. A cena evidencia a distância entre o afeto familiar e a função divina de Vênus. Ela atua para garantir que a missão histórica seja preservada, mesmo quando isso produz sofrimento.

A figura materna também pode ser relacionada à importância da matrona na sociedade romana. Embora a estrutura jurídica fosse marcada pela autoridade do *pater familias*, as mulheres formavam a moral dos filhos. Vênus amplia essa função para uma escala cósmica: ela não apenas protege Eneias, mas conduz o fundador da linhagem destinada a formar Roma. A atuação da deusa, portanto, conecta maternidade, genealogia e projeto político.

FAMÍLIA, PATERNIDADE E AUTORIDADE

A trajetória de Eneias também reproduz estruturas de autoridade presentes na família romana. O herói carrega Anquises, seu pai, durante a fuga de Troia e protege os deuses familiares. Ao mesmo tempo, conduz Ascânio, seu filho, em direção ao futuro. Eneias ocupa, assim, uma posição intermediária entre passado e futuro: preserva a tradição recebida dos antepassados e garante a continuidade da linhagem.

Essa estrutura encontra paralelo na instituição do *pater familias*, cuja autoridade organizava a vida doméstica romana. A narrativa de Eneias projeta essa lógica familiar para o plano político: a obediência dentro da família encontra correspondência na obediência ao destino e à ordem estabelecida. O título de *Pater Patriae*, posteriormente associado a Augusto, reforça simbolicamente essa aproximação entre autoridade familiar e autoridade política.

Nesse sentido, a *Eneida* articula diferentes níveis de autoridade. No âmbito doméstico, o filho deve respeitar o pai; no âmbito religioso, o indivíduo deve obedecer aos deuses; no âmbito político, a comunidade deve preservar a ordem. A narrativa apresenta esses deveres como partes de uma mesma estrutura, fazendo da continuidade da família e da continuidade do Estado elementos interligados.

RELIGIÃO, DESTINO E EXPANSÃO ROMANA

A relação entre religião e política é fundamental para compreender o funcionamento do *fatum* no imaginário romano. Sacerdotes e magistrados possuíam funções relacionadas à interpretação dos sinais divinos. Os auspícios, por exemplo, eram utilizados para determinar se determinadas ações poderiam ser realizadas. Assim, a interpretação da vontade divina podia participar diretamente da tomada de decisões públicas.

Na *Eneida*, a profecia de Júpiter sobre o futuro de Roma apresenta a cidade como destinada a exercer um domínio duradouro. Essa representação pode ser relacionada à justificativa da expansão romana. Se o império é apresentado como resultado de uma determinação do destino, a conquista deixa de aparecer somente como interesse material e passa a ser enquadrada como realização de uma missão. O conceito de *bellum iustum* também se insere nesse universo de justificações, ao apresentar determinadas guerras como ações necessárias à defesa e à ordem.

A importância política dessa construção está na capacidade de associar acontecimentos históricos a uma ordem transcendente. O domínio romano pode ser compreendido como parte de uma história iniciada antes da própria cidade e conduzida pelos deuses. O destino, portanto, fornece uma linguagem capaz de conectar religião, identidade e poder.

O DESTINO DE ENEIAS E A PERDA DA AGÊNCIA INDIVIDUAL

Apesar da dimensão gloriosa da missão de Eneias, enfatiza-se o caráter trágico de sua trajetória. O herói alcança aquilo que o destino exige, mas frequentemente não pode escolher o próprio caminho. Em Troia, deseja lutar até a morte, mas precisa fugir. Em Cartago, poderia permanecer com Dido, mas deve partir. Após cumprir sua missão, a tradição posterior relata sua transformação em divindade ligada ao território italiano. Sua existência permanece vinculada à função que desempenha na história de Roma.

Essa dimensão permite distinguir Eneias de Odisseu. Na *Odisseia*, Calipso oferece a Odisseu a possibilidade de permanecer com

ela e alcançar a imortalidade, mas o herói escolhe retornar à pátria e à vida mortal. Eneias, por outro lado, não dispõe da mesma liberdade de escolha. Sua trajetória é definida por uma missão que ultrapassa seus desejos. A comparação reforça o aspecto melancólico de sua condição: ele triunfa historicamente, mas o triunfo exige sucessivas renúncias.

Essa característica impede que a *Eneida* seja interpretada apenas como celebração simples do poder. A obra também registra a dor provocada pelo destino. A missão de Eneias é necessária para a construção da grandeza romana, mas essa necessidade não elimina o sofrimento individual. A tensão entre destino coletivo e liberdade pessoal constitui, portanto, uma das dimensões mais complexas da narrativa.

A RECEPÇÃO DO *FATVM* EM *OS LUSÍADAS*

A permanência desse imaginário pode ser observada em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. No Canto I, Vênus defende os portugueses diante dos deuses e reconhece neles características da antiga gente romana. A deusa identifica a bravura, a grandeza e a língua dos portugueses como elementos relacionados à herança romana. O poema estabelece, assim, uma continuidade entre o projeto imperial de Roma e a expansão portuguesa.

A presença de Vênus no poema camoniano recupera sua função protetora e legitimadora. Assim como a deusa participa da condução de Eneias em direção ao futuro de Roma, ela atua em favor dos navegadores portugueses. A comparação sugere que Camões utiliza a tradição clássica para conferir dimensão histórica e cósmica à expansão ultramarina. Os portugueses são apresentados como herdeiros de uma tradição imperial anterior.

Desse modo, o *fatum* ultrapassa o contexto específico da literatura virgiliana. Sua recepção demonstra como a ideia de destino pode ser reorganizada para justificar novos projetos políticos e imperiais. Em *Os Lusíadas*, a memória de Roma oferece um modelo de grandeza que é retomado para representar a experiência portuguesa. A literatura épica transforma passado, mito e identidade em instrumentos de interpretação do presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise permite compreender o *fatum* como elemento central da arquitetura narrativa da *Eneida*. O destino de Eneias organiza a passagem entre a destruição de Troia e a futura grandeza de Roma, fazendo com que o sofrimento individual do herói adquira significado coletivo. A missão de Eneias não depende exclusivamente de sua vontade: ela é sustentada por uma ordem divina que conduz a formação da linhagem romana.

A associação entre Eneias, Vênus, Iulo e a família Júlia cria, nesse contexto, uma ponte entre mito e autoridade política. A narrativa oferece uma origem divina para a linhagem relacionada a Augusto e apresenta a história de Roma como parte de um projeto destinado. A *pietas* completa essa estrutura ao transformar a renúncia individual em virtude cívica. O herói ideal é aquele que aceita sacrificar seus desejos em favor dos deuses, da família e da comunidade.

Ao mesmo tempo, a dimensão trágica de Eneias impede uma leitura exclusivamente celebratória. O personagem vence, mas paga pela missão com perdas sucessivas e com a redução de sua liberdade. A grandeza de Roma é construída sobre a dor e a renúncia de um indivíduo. Essa tensão entre glória coletiva e sofrimento pessoal é fundamental para a complexidade da obra.

Por fim, a retomada da tradição em *Os Lusíadas* demonstra a permanência da estrutura épica de legitimação. A atuação de Vênus em favor dos portugueses estabelece uma continuidade simbólica entre Roma e Portugal, mostrando como o imaginário clássico pode ser reutilizado em diferentes contextos históricos. O *fatum*, portanto, ultrapassa a função de simples recurso narrativo: ele articula destino, religião, moral, identidade e poder, permitindo que projetos políticos sejam representados como parte de uma história maior.

REFERÊNCIAS

M. Beard (2017) **SPQR: uma história da Roma Antiga**. Trad. Luis Reyes Gil. 1. ed. São Paulo: Planeta.

L. V. de Camões (2022) **Os Lusíadas**. Org., apresentação e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM; Editora.

Z. de A. Cardoso (2021) **A Literatura Latina**. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

M. Foucault (1996) **A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Edições Loyola.

P. Grimal (2009) **A Civilização Romana**. Trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70.

P. Grimal (2011) **História de Roma**. Trad. Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora Unesp.

N. L. Guarinello (2013) **História Antiga**. São Paulo: Contexto.

Homero (2015) **Odisseia**. Trad. e prefácio de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

C. R. R. de Jesus (2023) **Panorama da literatura latina**. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas. Apostila.

Ovídio ([s.d.]) **Metamorfoses**. The Latin Library. Disponível em: https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met14.shtml. Acesso em: 7 jun. 2026.

Virgílio (1983) **Eneida**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Editora Universidade de Brasília. São Paulo: A Montanha.

PRÁTICAS INTEGRADAS DE PRODUÇÃO TEXTUAL E ARTÍSTICA NOS *LVDI SCHOLASTICI*

Marcela Soares Menezes [CESP-UEA]
Weberson Fernandes Grizoste [UEA; PPGL-UFAM]

***Resumo**: A presente pesquisa busca entender como a leitura e adaptação de textos clássicos e produção artística se transformam em experiência estética concreta no ambiente escolar. O estudo divide-se em tópicos a serem trabalhados e explicados, para melhorar o entendimento acerca do que se pretende investigar. O primeiro tópico explica o Letramento Literário e a realidade escolar, destacando o distanciamento de obras literárias clássicas das salas de aula atualmente, trazendo para esse debate Cosson (2015), que lança luz para a discussão da utilização de obras literárias apenas para o desenvolvimento da leitura e da escrita dos alunos. O segundo ponto nos leva a entender a Produção Artística no Ambiente Escolar, considerando a criatividade, imaginação e aprendizado da criança, em seu pleno desenvolvimento. Esse debate nos transporta para os escritos de Koudela (2001), que retratam a arte-educação, algo que considere o desenvolvimento natural do estudante, não apenas transferir conteúdos de maneira robotizada. Nesse cenário, faz-se necessário utilizar as habilidades e disposições previstas na BNCC (Base Nacional Comum Curricular) que dizem respeito ao ensino da arte nas escolas, para o bom desenvolvimento dos estudantes e das atividades propostas. Como tópico de fechamento, discute-se sobre as experiências estéticas, relacionadas à cultura, obras literárias, música, que se transformam em uma experiência concreta. Para Pereira (2011), essa experiência estética não surge de maneira automática, nem apenas na presença ou realização de produções artísticas, mas, segundo o autor, é preciso adotar uma atitude estética. Nessa perspectiva, o estudo pretende entender a leitura e adaptação de textos clássicos e produção artística no ambiente escolar, e integrar essas práticas no cotidiano de ensino das escolas, como forma de aprimorar a aprendizagem dos estudantes.*

Palavras-chave: Letramento Literário. Produção Artística. Experiência Estética.

INTRODUÇÃO

A leitura de obras literárias clássicas tem se tornado cada vez mais distante da realidade escolar, bem como as produções artísticas, principalmente pelo avanço significativo das novas tecnologias. Pensando nisso, a problemática surge da necessidade de entender como a leitura e adaptação de textos clássicos e produção artística se transformam em uma experiência concreta no ambiente educacional.

Nessa perspectiva, torna-se necessário buscar formas de entender o letramento literário e como ele é repassado dentro da sala de aula. Nesse sentido, segundo Cosson (2015), o letramento literário da atualidade se concentra apenas no desenvolvimento da leitura e da escrita dos estudantes, sem se importar com o real significado e entendimento das obras literárias clássicas.

Desse modo, é de suma importância conhecer também como a produção artística dos estudantes e o desenvolvimento da criatividade ocorrem no contexto escolar, levando em consideração os escritos de Koudela (2001), acerca da relação arte-educação, priorizando o desenvolvimento natural do estudante diante das produções artísticas, sendo o professor apenas um mediador do seu desenvolvimento. É necessário e essencial, ao se tratar de uma pesquisa relacionada à instituição de ensino e à educação, utilizar como base a BNCC, que possui disposições acerca da arte e das produções artísticas em sala de aula e das habilidades a serem desenvolvidas com a mediação dos professores.

Para entendermos como a leitura e adaptação de textos clássicos e produções artísticas se transformam em experiência concreta, justamente no município que respira arte, cultura e expressões estéticas, é preciso entender o que é o seu conceito e como ocorre essa transformação. Esse conceito relaciona-se com a cultura, teatro, música, produções artísticas, que, segundo Pereira (2011), não surgem do nada, nem apenas na simples ligação com alguma das experiências listadas, mas é necessário possuir uma atitude estética, ou seja, uma postura que configure nossa percepção, algo que deve ser trabalhado dentro de salas de aula.

Por fim, espera-se que este estudo ocorra de maneira fluida, através das oficinas a serem aplicadas e da compreensão dos pais e dos alunos acerca da temática a ser trabalhada, a fim de analisar e integrar essas práticas durante o percurso escolar dos estudantes.

LETRAMENTO LITERÁRIO E REALIDADE ESCOLAR

Com o avanço das novas tecnologias e o acesso rápido às informações, a leitura de obras literárias clássicas tem se distanciado com intensidade do ambiente escolar, dificultando o desenvolvimento da leitura, interpretação e conhecimento de textos clássicos dos estudantes. Atualmente, o ensino de obras consideradas clássicas

ocorre desmembrado, sem a devida contextualização acerca da vivência do autor, o contexto em que foram produzidas e os ensinamentos que carregam. Dessa maneira, Cosson (2015) nos traz fortes lentes teóricas acerca do letramento literário nas escolas, destacando que as instituições de ensino tratam o letramento literário como apenas um estudo de obras clássicas, que ajuda no desenvolvimento da leitura e da escrita em sala de aula, distanciando-o do desenvolvimento de outras habilidades também fundamentais, experiências estéticas, emoções, imaginação, interpretação e a relação com expressões culturais de diferentes formas.

> Trata-se de uma concepção essencialmente escolar não só do letramento, pensado como a aquisição da escrita ou seu domínio, como também do literário, que é identificado com o cânone ou os textos rotulados pela escola como literário. É ainda a concepção que rege grande parte da defesa da disponibilidade de obras de literatura infantil (Cosson, 2015, p. 181).

Ainda de acordo com Cosson (2015), o problema principal não é trocar um nome antigo por um novo, mas a literatura deixar de ser valorizada no ambiente escolar, sendo os textos literários utilizados apenas como ferramentas pedagógicas para a leitura e escrita, tirando o foco do seu real significado.

> A grande questão desse modo de conceber o letramento literário não é que em alguns casos apenas recubra com um novo termo práticas escolares usuais, nem mesmo que tenda a reforçar concepções conservadoras tanto do letramento quanto da literatura, mas sim que retire do adjetivo a sua autonomia de sentido, ou seja, que coloque a aprendizagem da literatura como auxiliar ao ensino da escrita (Cosson, 2015, p. 181).

Nesse cenário, é necessário o desenvolvimento do letramento literário nas escolas, como fonte de desenvolvimento cognitivo da criança, e a compreensão de obras clássicas literárias pouco conhecidas atualmente, estimulando a reflexão, e o crescimento integral da criança. Dessa maneira, o letramento literário passa a ser visto como uma parte essencial a ser aprendida, e desenvolvida nas escolas, não visto apenas como uma ferramenta pedagógica, que se utiliza quando convém.

PRODUÇÃO ARTÍSTICA NA ESCOLA

A produção artística no ambiente escolar constitui uma importante ferramenta para o desenvolvimento cognitivo dos estudantes, possibilitando a expressão de ideias e percepções sobre o mundo. Por meio de diferentes meios artísticos, como pinturas, desenhos, teatro e produção de maquetes e máscaras, incentivam-se a criatividade, a sensibilidade estética e o pensamento crítico desses estudantes.

Nesse cenário, faz-se necessário entender seu funcionamento real dentro do ambiente escolar, Koudela 2001, aborda o ensino da arte, e a relação arte-educação, evidenciando que o ensino deve levar em consideração o desenvolvimento natural dos alunos, considerando suas necessidades, em vez de focar apenas na transmissão de conteúdo de maneira robotizada sendo os estudantes apenas receptores passivos, se contrapondo aos aspectos lógicos, que segue por sua vez a disciplina e o currículo e aos aspectos psicológicos baseados na maneira que os alunos se desenvolvem e aprendem.

> A educação, respeitando o desenvolvimento natural, é centrada na criança. Como conseqüência, contrapõe-se ao aspecto lógico dos programas de ensino o aspecto psicológico. A inclusão do trabalho livre, da atividade lúdica, a adoção dos princípios da educação pela ação abriram a possibilidade de aproveitamento das áreas artísticas no currículo escolar (Koudela, 2001, p. 19).

A autora destaca ainda a educação "progressista", na qual o professor servia como um mediador da aprendizagem do aluno, acreditando no desenvolvimento natural dos estudantes. Desse modo, na produção artística, o professor não deve ensinar teatro ou como desenvolver pinturas e desenhos, mas deve ajudar o estudante a liberar sua criatividade e ampliar seu conhecimento diante das produções artísticas, criando um ambiente de escuta e acolhimento dentro da sala. "A educação progressista acreditava no desenvolvimento natural da criança, sendo que o professor atuava como um guia. Isso significava, na prática, que o professor não devia ensinar teatro, mas libertar a criatividade da criança (Koudela, 2001, p. 19).

Servindo de base para o ensinamento dessas práticas escolar, a BNCC, nos traz o que desrespeito a Arte no ensino fundamental, discorrendo que a prática artística em sala de aula, possibilita, o desenvolvimento do conhecimento e o compartilhamento de culturas, exposições de sarais, teatros, performances, em eventos nas escolas e

em diferentes locais, destacando a importância de trazer relevância ao processo de criação dos alunos, não apenas a produção já pronta ao final, sem deixar de lado o caminho percorrido até a criação.

> A prática artística possibilita o compartilhamento de saberes e de produções entre os alunos por meio de exposições, saraus, espetáculos, performances, concertos, recitais, intervenções e outras apresentações e eventos artísticos e culturais, na escola ou em outros locais. Os processos de criação precisam ser compreendidos como tão relevantes quanto os eventuais produtos (BNCC, 2018, p. 191).

Ainda de acordo com a BNCC, no Ensino Fundamental, seguindo as habilidades "EF69AR27" e "EF69AR28", discute-se que a arte deve ampliar o repertório cultural dos estudantes, por meio do contato com diversas manifestações tanto artísticas quanto culturais. As habilidades propostas para serem desenvolvidas segundo a BNCC, relacionadas a expressões artísticas, põem em destaque o teatro, em que os alunos experimentem diferentes funções teatrais, desenvolvendo práticas cooperativas e investigativas no trabalho artístico, como é destacado: "Pesquisar e criar formas de dramaturgias e espaços cênicos para o acontecimento teatral, em diálogo com o teatro contemporâneo. Investigar e experimentar diferentes funções teatrais e discutir os limites e desafios do trabalho artístico coletivo e colaborativo" (BNCC 'EF69AR27' & 'EF69AR28', 2018, p. 207).

Dessa maneira, incentivar expressões artísticas em sala de aula é de grande importância para o desenvolvimento total da criança, ajudando o progresso criativo, a maneira como vê o mundo e tendo contato com diversas culturas e maneiras diferentes de expressão.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

O município de Parintins – Am, possui, com a arte e com expressões artísticas, uma fonte de ligação em seu cotidiano, principalmente por ser a morada do maior festival folclórico a céu aberto do mundo, sendo o berço da cultura e das mais variadas expressões culturais. Desse modo, leva-nos a refletir sobre a maneira como surgem nas pessoas, tanto no nosso convívio quanto entre visitantes, as experiências estéticas, não só presentes no Boi Bumbá da região, mas também nas dramatizações teatrais, obras clássicas da literatura, esculturas, murais, desenhos, tudo aquilo que nos leve a

refletir e a sentir-nos como parte daquilo, transformando-as em expressões concretas.

A experiência estética pode também ser explicada como uma vivência que permite aos jovens, adultos, crianças e ao público em geral perceberem, sentirem, interpretarem e entenderem as diferentes manifestações culturais. No contexto escolar, essa experiência concreta pode aparecer quando os estudantes se envolvem com produções artísticas, como obras literárias, músicas, danças, dramatizações teatrais, de maneira que demonstre sua criatividade através do que está sendo produzido, com a utilização dos vários sentidos, a audição, a visão, o olfato, tudo o que nos possibilite perceber e sentir as emoções, maneiras de viver e observar o mundo.

Nessa perspectiva, em conjunto com o letramento literário e a produção artística, a experiência estética pode surgir através da leitura dos clássicos, refletindo temas importantes, adaptações de textos para a realidade escolar, criação de cenários, figurinos e o compartilhamento com a comunidade escolar. Dessa forma, a arte e expressões artísticas tornam-se uma experiência concreta, significativa e principalmente transformadora não só para os estudantes, mas também para todo o ambiente escolar.

Para compreender a experiência estética, Pereira (2011) contribui significativamente para essa discussão, trazendo conceitos fundamentais para a compreensão. O autor explica, que a experiência estética não acontece de maneira automática diante de uma obra de arte, de uma leitura, de uma apresentação teatral ou de qualquer manifestação artística; antes de vivenciar essa experiência, é necessário adotar uma atitude estética.

> Começo, aqui, pelo estabelecimento de uma condição de possibilidade para a experiência estética: a atitude estética. Para que se possa viver uma experiência estética, antes de tudo, é preciso assumir uma atitude estética, ou seja, assumir uma posição, uma postura que constitua e configure a nossa percepção (Pereira, 2011, p. 114).

Desse modo, a atitude estética destacada por Pereira (2011) define-se como o que o sujeito já compreende sobre o mundo; trata-se, sobretudo, de uma disponibilidade interior, uma abertura para perceber, sentir, imaginar e atribuir significados ao que se apresenta, importante para ser trabalhada nas escolas, como fonte de reflexão acerca das leituras, apresentações e criações artísticas.

METODOLOGIA

A presente pesquisa, utilizará como abordagem do trabalho a pesquisa qualitativa, pois pretende integrar as práticas de produção textual e artística em uma escola pública do município de Parintins-AM. Desse modo, a pesquisa qualitativa se tornará essencial, pois aborda os fenômenos sociais, culturais e naturais de maneira aprofundada, não apenas através de dados já prontos, mas com o intuito de conhecer profundamente o que se pretende pesquisar.

Utilizando-se como lente teórica para entender a pesquisa qualitativa, Brandão (*apud* Rodrigues, Oliveira, Santos, 2001) explica a pesquisa qualitativa como algo relacionado à importância que as pessoas atribuem às experiências sociais que vivenciam, tentando interpretar esses fenômenos por meio de estudos relacionados à pesquisa interpretativa. Como salienta o autor:

> A pesquisa qualitativa (...) está relacionada aos significados que as pessoas atribuem às suas experiências do mundo social e a como as pessoas compreendem esse mundo. Tenta, portanto, interpretar os fenômenos sociais (interações, comportamentos, etc.), em termos de sentidos que as pessoas lhes dão; em função disso, é comumente referida como pesquisa interpretativa segundo Brandão (*apud* Rodrigues, Oliveira & Santos, 2021, p. 157).

Desse modo, a pesquisa qualitativa possibilita a compreensão dos fenômenos em seus contextos naturais, valorizando os significados atribuídos pelos participantes às suas experiências.

A pesquisa se caracteriza como fenomenológica, pois busca compreender a prática da leitura, a adaptação de texto clássico e a produção artística, de forma a integrá-las em uma escola pública do município de Parintins-AM, entendendo como são vivenciadas e compreendidas pelos alunos. Utilizando-se como forma de aprofundamento, Gil (2010), que discorre acerca da fenomenologia como um método de abordagem que não deve seguir padrões pré-existentes, como modelos os que orientam uma pesquisa positivista. "Um projeto de pesquisa fenomenológica não pode, no entanto, seguir modelos previamente definidos, como os que orientam as pesquisas realizadas em moldes positivistas (Gil, 2010, p.1).

Como caráter, busca-se uma pesquisa exploratória, buscando explorar como a prática da leitura e adaptação de textos clássicos, e o

desenvolvimento de produções artísticas se materializam no ambiente escolar, de modo que desenvolvam o conhecimento da criança acerca das obras clássicas e ajudem no crescimento de suas habilidades de produções artísticas. Trazendo como base teórica, Losch, Rambo, Ferreira (2023), com o objetivo de compreender a pesquisa exploratória e suas características, para o bom desenvolvimento da pesquisa. Os autores destacados, discutem a pesquisa exploratória como um tipo de investigação, que tem como objetivo entender e investigar temas pouco conhecidos, tentando se familiarizar com o que se pretende pesquisar.

> A pesquisa exploratória é um tipo de investigação que tem como objetivo compreender e explorar um fenômeno ou tema de interesse, buscando familiarizar-se com um assunto pouco conhecido ou pouco estudado. Ao final, o pesquisador deve ser capaz de formular hipóteses (Losch, Rambo, Ferreira, 2023, p. 8-9).

O estudo também se caracteriza como descritivo, pois busca descrever como a prática da leitura e adaptação de textos clássicos, e o desenvolvimento de produções artísticas, ocorrem no contexto escolar, os acontecimentos, experiências, atividades elaboradas em sala e a maneira como essas atividades foram acolhidas pelos estudantes.

Para se aprofundar e conhecer com clareza as vivências em sala, Triviños (apud Gerhardt, Silveira, 2009) nos traz conceitos fundamentais acerca da pesquisa descritiva, evidenciando-a como um conjunto de informações importantes sobre o que se pretende investigar, que descrevem as vivências e os fenômenos de uma determinada realidade. "A pesquisa descritiva exige do investigador uma série de informações sobre o que deseja pesquisar. Esse tipo de estudo pretende descrever os fatos e fenômenos de determinada realidade" (Triviños *apud* Gerhardt, Silveira, 2009, p. 37).

Este estudo, utilizará como participantes da pesquisa, estudantes regularmente matriculados no 6º ano do Ensino Fundamental, em uma escola pública localizada no município de Parintins – AM, buscando integrar e entender o que os alunos compreendem acerca das obras clássicas e artísticas desenvolvidas ao longo da sua trajetória escolar. Como forma de preservar o bom andamento da pesquisa, será utilizado o TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido), direcionado aos pais dos alunos,

garantindo a proteção da identidade dos participantes e dos dados coletados durante a pesquisa.

Como procedimento metodológico, será uma intervenção pedagógica, pois será desenvolvida em sala uma oficina de leitura com obras literárias clássicas, selecionadas com base em obras esquecidas e pouco desenvolvidas em sala, com a leitura e discussão das obras. Após a leitura dessas obras, pré-selecionadas, será sugerida aos alunos a criação de uma releitura da obra que foi debatida, através de desenhos, poesias, textos, histórias em quadrinhos, tudo o que a criatividade da criança consegue desenvolver. Desse modo, através dessas releituras, tornará-se possível montar um portfólio, com o que foi produzido em sala, que terá como nome "Criando e aprendendo", que será utilizado como recordação da pesquisa e como análise de dados.

Seguindo as atividades a serem realizadas, no segundo momento, ocorrerá a oficina de confecção de máscaras, com moldes já prontos; os estudantes deverão decorar suas máscaras de maneira livre e descontraída, colocando sua criatividade através da confecção das máscaras, como forma de descontração e de desenvolver ainda mais sua produção artística no ambiente escolar, aumentando a interação das crianças com objetos cênicos.

Se utilizará, na presente pesquisa como coleta de dados, os trabalhos produzidos pelos estudantes durante as oficinais, como a releitura das obras, bem como registros fotográficos da oficina aplicada em sala de aula e entrevista semiestruturada, com um roteiro contendo o tema e as perguntas já prontas, mas permitindo que o entrevistado responda de maneira livre e detalhada, buscando entender a opinião dos estudantes, e suas percepções sobre o que foi vivenciado durante a pesquisa, e como essas práticas ajudam no seu desenvolvimento .

Nessa perspectiva, os dados coletados serão analisados através de uma análise temática, possibilitando entender e identificar os temas importantes e recorrentes nas falas dos participantes, podendo organizar os dados em estratégias de participação, expressão criativa dos estudantes e a contribuição da atividade para o desenvolvimento cognitivo da criança, da leitura e da criatividade dentro de sala de aula. Como forma de compreensão desse tipo de análise de dados, serão utilizados os escritos de Souza (2019), que discorrem acerca da análise temática, com algo que faça o pesquisador procurar padrões existentes nos dados e questões que possam trazer interesse para a pesquisa.

> O processo de AT começa quando o pesquisador procura, nos dados, por padrões de significados e questões de possível interesse à pesquisa. Isso já pode ocorrer, inclusive, durante a coleta de dados, na condução de entrevista ou grupo focal. A análise envolve um vaivém constante entre o banco de dados, os trechos codificados e a análise dos dados que se está produzindo a partir destes trechos (Souza, 2019, p. 54).

Dessa maneira, a pesquisa a ser desenvolvida fluirá melhor para a compreensão acerca da leitura e adaptação de textos clássicos e produção artística no ambiente escolar, tornando o aprendizado de obras clássicas parte do desenvolvimento da educação no ensino fundamental, levando em consideração não só o desenvolvimento da leitura e escrita, mas também o de outras habilidades que ajudem o amadurecimento escolar e a compreensão das obras literárias clássicas e artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, espera-se que a presente pesquisa consiga alcançar os resultados esperados, buscando entender como a leitura e adaptação de textos clássicos e produções artísticas se transformam em experiência estética no ambiente escolar, e integrar essas práticas no cotidiano dos estudantes.

Nesse cenário, o desenvolvimento do letramento literário se faz necessário, pois estimula o conhecimento dos estudantes, a leitura, a imaginação e seu crescimento intelectual. Para isso, é necessário que obras da literatura clássica sejam vistas como fonte de ensinamento e saber, não apenas para o desenvolvimento de habilidades como a leitura e a escrita, pois permitem que essas obras não sejam esquecidas ao longo do tempo e possibilitam entender os contextos das obras e as diferenças da escrita antiga para a atualidade.

Bem como as produções artísticas também são essenciais dentro da sala de aula, estimulando a autonomia, a criatividade e a importância dessas produções na cultura, arte e principalmente na educação. Desse modo, o desenvolvimento do teatro, por exemplo, nos espaços escolares, pode ajudar os alunos a se expressarem melhor diante do público, assim como várias outras produções artísticas, que precisam ser vivenciadas e ensinadas dentro da sala de aula.

À vista disso, estimular as produções de leitura, adaptação de texto e produções artísticas, no ambiente escolar, é de suma

importância para o desenvolvimento de todas as habilidades dos alunos, contribuindo para a compreensão da literatura clássica como um todo, e não apenas em fragmentos e nas produções artísticas dentro de sala, ajudando a sumir uma experiência estética acerca dessas produções. Desse modo, a pesquisa visa integrar essas práticas no cotidiano de sala de aula, como fonte de aprendizado e enriquecimento.

REFERÊNCIAS

Brasil. Ministério da Educação (2018) **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF: MEC.

R. Cosson (2015) "Letramento literário: uma localização necessária". **Letras & Letras**, Uberlândia, 31(3), 173-187, jul.-dez.

T. E. Gerhardt e D. T. Silveira (orgs.) (2009) **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 120 p. (Série Educação a Distância). ISBN 978-85-386-0071-8.

A. C. Gil (2010) "O projeto na pesquisa fenomenológica". In: **Anais do IV SIPEQ – Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos**. São Paulo, 1-11. ISBN 978-85-98623-04-7.

I. D. Koudela (2001) **Jogos teatrais**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.

S. Lösch, C. A. Rambo e J. de L. Ferreira (2023) "La investigación exploratoria en el enfoque cualitativo en educación". **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, 18, e023141. e-ISSN: 1982-5587. DOI: https://doi.org/10.21723/riaee.v18i00.17958.

M. V. Pereira (2011) "Contribuições para entender a experiência estética". **Revista Lusófona de Educação**, Lisboa, 18, 111-123.

T. D. de F. F. Rodrigues, G. S. de Oliveira e J. A. dos Santos (2021) "As pesquisas qualitativas e quantitativas na educação". **Revista Prisma**, Rio de Janeiro, 2(1), 154-174.

L. K. de Souza (2019) "Pesquisa com análise qualitativa de dados: conhecendo a Análise Temática". **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, 71(2), 51-67.

QUEM JULGA OS PECADORES: DIABO, INVERSÃO E A CONSTRUÇÃO DO JULGAMENTO NO *AUTO DA BARCA DO INFERNO*

Marcelo de Souza Nascimento

Resumo: *Este trabalho tem como tema a representação da personagem Diabo no Auto da Barca do Inferno, de Gil Vicente, tendo como objeto de análise a construção literária desta personagem e o deslocamento parcial de sua função demoníaca dentro da estrutura dramática. Parte-se do problema de compreender de que maneira Vicente constrói o Diabo não apenas como representação do mal, mas como uma personagem que recebe, conhece, confronta, ironiza e participa do julgamento dos personagens após a morte. O objetivo é investigar de que maneira ocorre essa construção imagética e como a inversão de valores se manifesta na atuação da personagem ao longo da obra. Para isto, realiza-se um percurso analítico entre os pressupostos teológicos de Santo Tomás de Aquino e as contribuições de Mikhail Bakhtin acerca da cultura cômica popular, do mundo às avessas e da relativização da ordem oficial. A metodologia consiste em uma análise literária e interpretativa dos diálogos e das situações dramáticas presentes na obra, relacionando-os aos pressupostos teóricos selecionados. Como resultado, observa-se que o Diabo apresenta um deslocamento parcial de sua função tradicional, assumindo, no plano dramático, uma posição de autoridade próxima à função de juiz, produzindo uma inversão das funções tradicionalmente estabelecidas.*

Palavras-chave: Diabo; Gil Vicente; Auto da Barca do Inferno; inversão de valores; julgamento.

INTRODUÇÃO

Gil Vicente transpassa a representação simbólica do julgamento final em *O Auto da Barca do Inferno*, transformando-a, ao usar da sátira, da ironia e da alegoria, em uma inversão de valores bem definida através das linhas de diálogo ao longo do corpo do texto dramático. Esta observação parte da hipótese literária deste trabalho: a literariedade utilizada por Vicente ao construir a personagem *Diabo*, que, em vez de representar apenas o mal, apresenta características únicas, deslocando de forma parcial a função demoníaca compreendida no imaginário popular e nos pressupostos teológicos de sua época. Desta forma, o autor atribui à personagem a função de expor os vícios, contradições e, de forma crucial, toda a estrutura do julgamento imposto aos personagens quando expiram. Portanto, este trabalho

busca investigar de que maneira Vicente elabora a construção imagética desta personagem, utilizando para isto os pressupostos teológicos de Santo Tomás de Aquino na *Suma Teológica*, tendo em vista sua contribuição no que diz respeito à religiosidade, e as contribuições de Mikhail Bakhtin a partir de sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, contribuindo com a visão da cultura e tradição da idade média.

Desta forma, faremos um percurso analítico entre as ideias apresentadas pelos autores, de modo a construir, progressivamente, uma definição da inversão de valores da personagem.

DA PARTE TEOLÓGICA

São Tomás de Aquino, grande teólogo católico, apresenta a Suma Teológica, uma monumental obra de teologia e filosofia cristã escrita entre 1265 e 1273. Desta obra, obteremos o acervo cristão medieval a respeito do que se entendia como o bem e o mal-ditos pela Igreja Católica Apostólica Romana.

Segundo Aquino, no que diz respeito aos anjos malignos estarem ou não na condição de querer ser como Deus, tal empreitada "não é objeto da apreensão, o ser qualquer criatura igual a Deus; pois, isso implica contradição, porque necessariamente o finito seria infinito" (Aquino, 2005, p.552). O autor nos explica, entre algumas objeções, que o ser, anjo, não pode querer ser igual a Deus, pois este, em essência finita, seria infinito. Isto nos dá uma base para entender melhor o que Gil Vicente quis nos apresentar em sua obra. Pois, sendo o ser incapaz de querer ser como Deus, precisamos nos aprofundar em análise puramente literária, social, cultural e tradicional dos povos lusitanos.

Ainda nesta perspectiva, o teólogo apresenta a tese de que os demônios, astutos como são, podem, em determinada condição, "atacar" os humanos e este

> ataque, em si, procede da malícia dos demônios que, por inveja, esforçam-se por opor obstáculos ao homem adiantando em perfeição: e pela soberba, usurpam a semelhança do divino poder deputando determinados ministros seus a atacarem os homens, assim como os anjos são ministros de Deus, exercendo determinadas funções, para a salvação dos mesmos. (Aquino, 2005, p.887).

A perspectiva teológica de São Tomás de Aquino permite firmar um importante ponto de partida para a leitura da personagem diabólica em Gil Vicente. Na concepção tomista, o demônio permanece uma criatura e, portanto, não pode igualar-se a Deus nem ocupar o lugar que pertence à autoridade divina. Sua atuação está relacionada à tentação e à oposição à ordem estabelecida por Deus. Na construção dramática de *Auto da Barca do Inferno*, contudo, observa-se um deslocamento dessa posição, dessa função demoníaca, tradicional. Neste sentido, o Diabo, embora permaneça uma personagem demoníaca e não se torne Deus, passa a ocupar uma posição de autoridade diante dos mortos, recebendo-os, apresentando seus pecados, utilizando-se de retórica para confrontar suas defesas e participando de seu julgamento.

Este dado torna-se importante ao passo que relacionamos o Diabo apresentado no *Auto de Moralidade* com os requisitos de um ente maligno descritos por Tomás. Partindo da hipótese de que as obras de Vicente deveriam expressar a realidade da época, tal relação apresenta diferenças entre as características das partes. Em vista disso, devemos considerar não apenas as contribuições de Aquino, o dito popular, a tradição, sobretudo, ainda a análise literária e os estudos de sua sociedade.

DA PARTE LITERÁRIA

Para compreender a inversão de valores, precisamos tomar alguns aspectos que considero importantes para nossa análise. O primeiro deles, trata da vida cultural e social de Vicente, considerando o contexto histórico de sua época. O segundo diz respeito ao período em que foi escrito o *Auto de Moralidade*. E o terceiro, e não menos importante, evidencia o modo operante do mundo às avessas descrito por Mikhail Bakhtin, através das festas e tradições carnavalescas na Idade Média.

Gil Vicente nascera "na cidade de Guimarães, em Portugal – hipótese mais defendida" (Nascimento, 2025, p.08), e segundo Saraiva e Óscar, por volta de "1465, encenou a sua primeira peça em 1502; foi colaborador do *Cancioneiro Geral* de Garcia Resende.". Além disso, teve um papel muito importante na corte portuguesa na "função de organizador das festas palacianas, como, por exemplo, da recepção de Lisboa à terceira mulher de D. Manuel." (Saraiva & Óscar, 1955,

p.189). Sendo integrante da sociedade lusitana da primeira metade do século XVI, Gil Vicente desenvolveu suas obras, algumas em português e outras em espanhol, incorporando em sua produção elementos característicos da cultura, dos costumes e das relações sociais de seu tempo.

O Auto da Barca do Inferno, intitulado "no começo como «auto de moralidade» e no final com o título de *Auto das Barcas*." (Teyssier, 1982, p.16), fora composto para "contemplação da sereníssima e muito católica Rainha Dona Leonor" (Vicente, 2022, p.11). Partindo desta compreensão, o auto de Vicente é de 1517, portanto está no início do século XVI, dentro do Humanismo português, tradicionalmente situado na transição entre a Idade Média e o Renascimento, período este entendido por Mikhail Bakhtin como o período da cultura cômica popular. Neste período, destacavam-se várias investigações, segundo o filósofo, a respeito do riso, do carnaval, investigações científicas dos ritos e obras populares épicas e líricas. Porém, nos delimitaremos apenas ao que concerne às tradições carnavalescas e ao mundo às avessas descrito pelo autor.

Para compreendermos inteiramente de que forma há o deslocamento da função diabólica, tendo em vista as considerações de Aquino, comecemos pelas formulações de Mikhail Bakhtin a respeito da cultura cômica popular medieval: os ritos e os espetáculos são realizados, segundo o autor, sob uma perspectiva da comicidade em contraste com as formas oficiais de culto e com as cerimônias sérias vinculadas à Igreja e ao Estado feudal. Nesse sentido, tais manifestações ofereciam uma visão distinta do mundo, do homem e das relações humanas, constituindo, ao lado do universo oficial, do real e do teológico, "um segundo mundo e uma segunda vida" (Bakhtin, 1987, p. 06).

> Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais, sérias, da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado. Pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial. (Bakhtin, 1987, p.06).

DO JULGAMENTO

Para demonstrar a inversão de valores da personagem Diabo, de quais valores mais tarde trataremos, dentro da obra, foi necessário passarmos pelas considerações de Aquino, nas quais vimos sua posição teológica a respeito dos demônios. A partir de Santo Tomás de Aquino, compreende-se que a função própria do Diabo está relacionada à tentação e à indução do homem ao pecado. Já em Gil Vicente, contudo, essa função apresenta um deslocamento parcial, pois a personagem Diabo, no auto, não atua simplesmente como tentador, mas recebe, interroga, ironiza e expõe os pecados dos personagens nos pós-morte. Sobre os pós-morte, há uma situação interessante que comentarei mais para frente. Além disso, vimos também que a contribuição de Bakhtin identifica, nesse universo cômico, a criação ou formação temporária de uma realidade, ou seja, a sociedade e seus costumes, distinta da ordem oficial, na qual hierarquias, valores e relações sociais podiam ser relativizados e representados sob uma perspectiva invertida, ainda mais definidos nos eventos carnavalescos e nas produções sociais que estavam diretamente ligadas a esse pensamento social.

Veremos agora, de que maneira procede o julgamento dos pecadores em o *Auto da Barca do Inferno,* como o Diabo se apresenta e quais os valores alternados e compreendidos foram invertidos. O primeiro interlocutor que temos é um fidalgo, figura de nobreza exímia, que chega ao batel dos condenados e logo que é visto, o Diabo já o conhece. Logo após recusar o inferno, condenado pelo "pleno" conhecimento de nosso protagonista, retruca indagando se não há outro batel para embarcar. O Diabo responde algo interessante: Nam senhor que este que fretastes/ e primeiro que espirastes/ me destes logo sinal. (Vicente, 2022, p.14).

Neste pequeno fragmento, temos algumas conclusões interessantes. A primeira diz respeito ao evidente conhecimento antecipado que a personagem tem da morte e sentença a qual o condenado se encontra antes mesmo de ocorrer o julgamento. A segunda é que o próprio Diabo guia, ironiza e desenvolve a estrutura do julgamento, trabalho este inteiramente incumbido à suprema divindade. Dessa forma torna-se visível tal inversão de valores.

A inversão de valores não termina por aqui, além de ironizar, relevar os pecados das personagens e condená-las, o Arrais também é capaz de recusar a entrada de uma personagem à barca do inferno. Ao passo que conhecemos o Judeu, que vem acompanhado de um bode,

ao qual o Diabo recusa-se a recebê-lo no batel, fica visível, no momento de sua derrocada completa, a aceitação em levar o bode na trela do navio, pois ele não embarcaria no batel da Glória. Um dos motivos pelos quais o arrais o teria rejeitado fora o bode, o qual não queria que embarcasse, além de algo bem interessante dito pelo próprio arrais: "Que escusado passageiro/Nem eu nom passo cabrões.". Podemos perceber que há uma espécie de avaliação negativa do Diabo ao bode. Além disso, ao passo que o Judeu é rejeitado pela Barca da Glória, o Diabo diz: "Sus Sus dêmos à vela, vós Judeu irês à toa/ que sois mui roim pessoa/ levai o cabrão na trela", chamando o Judeu com elevada força nas palavras "sus sus" e revelando uma resposta negativa, pois ele "vai à toa", por ser tão ruim, não merecendo assim, nem o inferno, no entendimento do arrais. Há algumas interpretações do que pode significar o termo "trela"; uma delas consiste em dizer que bode iria amarrado. Por outro lado, arrisco dizer, que este termo, refere-se à uma embarcação menor atrelada à barca maior.

O que configura a inversão, não está apenas no recusar, pois o recusar está para além do primeiro objeto. O primeiro objeto de inversão corresponde ao que uma personagem tradicionalmente associada à tentação e à condenação passa a ocupar, na estrutura dramática, uma posição ativa na recepção, avaliação e destinação dos pecadores.

Ao tratar dos pós-morte, como citei anteriormente, devemos compreender a relação imaginário popular x religião, ao passo que nos deparamos com uma personagem (Diabo) que, em vez de ser condenado, condena, ordena e torna-se parte da construção do julgamento de todas as personagens. Não representando apenas o mal, porém, ele assume, dentro do plano dramático de Gil Vicente, uma função próxima à do Juiz; porém, *o Senhor é o nosso juiz, o Senhor é nosso legislador, o Senhor é nosso Rei.* (Isaías 33:22). É exatamente neste momento que a personagem Diabo passa a exercer sua função de maneira mais clara dentro da peça teatral. Os indivíduos chegam ao cais das barcas trazendo consigo as marcas/objetos de suas ações terrenas, que são imediatamente reconhecidas e expostas pelo Arrais. Assim, embora o julgamento esteja relacionado às condutas praticadas em vida, é o Diabo quem, no plano dramático, ou seja, em literariedade, recebe os mortos, identifica seus vícios/pecados, confronta suas justificativas e participa de sua destinação/julgamento. A morte,

portanto, não encerra a ação da personagem, mas começa o momento em que sua função se aproxima daquela de um agente julgador, reforçando a ideia de que há o deslocamento da função demoníaca.

Nesta perspectiva, o Diabo não se torna Deus, nem assume literalmente a autoridade divina; ele ocupa uma posição semelhante à do *Juiz*, sem sair do plano teatral, produzindo uma inversão das funções tradicionalmente estabelecidas, que pode ser compreendida à luz das formulações de Bakhtin acerca da relativização e inversão da ordem oficial na sua obra.

REFERÊNCIAS

T. Aquino (2005) **Suma Teológica**. Trad. São Paulo: Loyola.

M. Bakhtin (1987) **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec.

M. de S. Nascimento (2025) **Recepção do teatro humanístico: o Auto da Barca do Inferno em uma turma do 2º ano do Ensino Médio em uma escola de Parintins**. Parintins: CESP-UEA. Monografia.

A. J. Saraiva e Ó. Lopes (1955) **História da Literatura Portuguesa**. Portugal: Porto Editora.

P. Teyssier (1982) **Gil Vicente – O Autor e a Obra**. Portugal: Biblioteca Breve.

G. Vicente (2022) **Auto das Barcas; Auto da alma**. Campinas: Livre.

A RECEPÇÃO DA TRAGÉDIA CLÁSSICA NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM OFÉLIA DE SHAKESPEARE E SUAS RELEITURAS MODERNAS

Paloma Carmo da Costa [ENS-UEA]
Carlos Renato Rosário de Jesus [PPGLA-UEA]

Resumo: *Este trabalho investiga a recepção da tragédia clássica na construção da personagem Ofélia, de William Shakespeare, em Hamlet, e em suas releituras na cultura contemporânea. Parte-se do problema de compreender de que maneira elementos da tradição trágica clássica são incorporados à trajetória da personagem e ressignificados em diferentes manifestações artísticas. O objetivo é analisar a construção trágica de Ofélia, identificando aspectos relacionados ao sofrimento, ao silenciamento, à submissão e à perda de autonomia, bem como compreender como sua permanência no imaginário ocidental se manifesta em releituras modernas. Para isso, realiza-se uma pesquisa bibliográfica e uma análise interpretativa da peça Hamlet, articulada à análise de diferentes representações da personagem, com destaque para a pintura Ophelia, de John Everett Millais, o filme O Homem do Norte, de Robert Eggers, e a canção The Fate of Ophelia, de Taylor Swift. A análise indica que a permanência de Ofélia está relacionada à capacidade de sua imagem trágica ser continuamente reelaborada. Enquanto algumas representações reforçam sua associação à morte e à vulnerabilidade feminina, outras ressignificam esse legado, evidenciando a permanência e transformação da tradição trágica na cultura contemporânea.*

Palavras-chave: Tradição clássica; Tragédia; Ofélia; Hamlet.

INTRODUÇÃO

A literatura clássica constitui um dos principais fundamentos da cultura ocidental, fornecendo modelos narrativos, temas e personagens que atravessaram séculos e continuam a influenciar as produções artísticas contemporâneas. Segundo Highet (1949), a tradição clássica caracteriza-se pela permanência e constante reelaboração dos valores, formas e imaginários da Antiguidade em diferentes contextos históricos, evidenciando sua capacidade de adaptação às demandas culturais de cada época.

Nesse sentido, a herança greco-romana permanece como uma referência fundamental para a compreensão da literatura e das manifestações artísticas do Ocidente. Entre os gêneros literários legados pela Antiguidade, a tragédia ocupa posição de destaque por

sua representação dos conflitos humanos relacionados ao sofrimento, ao destino, à morte e às limitações da existência. Em sua *Poética*, Aristóteles (1966) compreende a tragédia como a representação de uma ação elevada e completa, cuja finalidade está relacionada à produção dos sentimentos de temor e compaixão no espectador. Nesse contexto, *Hamlet*, de William Shakespeare (1601), apresenta-se como uma obra paradigmática da permanência e da reelaboração da tradição trágica clássica. Entre as personagens da peça, Ofélia destaca-se por sua trajetória marcada pela vulnerabilidade, pelo sofrimento e pela perda progressiva da autonomia, a personagem encontra-se em uma posição de constante dependência dentro da estrutura social da corte dinamarquesa. Sua condição é evidenciada desde os primeiros atos da peça, quando lhe é negada a possibilidade de decidir livremente sobre seus sentimentos e relações afetivas (Shakespeare, 1601).

A trajetória de Ofélia permite identificar aspectos que a aproximam das heroínas trágicas da tradição clássica. Assim como figuras femininas presentes nas tragédias gregas e romanas, a personagem encontra-se submetida a forças sociais que limitam sua capacidade de ação, vivência e experiências de sofrimento extremo e caminha para um desfecho inevitavelmente trágico. Dessa forma, sua construção dramática pode ser compreendida como uma reelaboração moderna de arquétipos femininos que remontam à tradição greco-romana, demonstrando a permanência de modelos narrativos clássicos na literatura ocidental. Além de sua relevância no interior da obra shakespeariana, Ofélia tornou-se uma das figuras femininas mais representadas da cultura ocidental. Sua imagem foi constantemente reinterpretada pela pintura, pela literatura, pelo cinema e por diversas manifestações artísticas contemporâneas.

Diante dessas considerações, este trabalho tem como objetivo analisar a influência da tradição clássica na cultura ocidental moderna por meio da construção trágica da personagem Ofélia em Hamlet e de suas releituras contemporâneas. Busca se compreender de que maneira elementos característicos da tragédia clássica são incorporados à trajetória da personagem e como tais aspectos contribuem para sua permanência como símbolo trágico na cultura ocidental. Parte-se da hipótese de que Ofélia representa

uma atualização moderna de arquétipos femininos presentes na tradição clássica, cuja força simbólica continua a inspirar novas inspirações e ressignificações na nova contemporaneidade.

A TRADIÇÃO CLÁSSICA E A FORMAÇÃO DA TRAGÉDIA OCIDENTAL

A tragédia teve origem na Grécia Antiga, entre os séculos VI e V a.C., vinculada inicialmente às celebrações religiosas em honra ao deus Dioniso. Com o passar do tempo, essas manifestações ritualísticas adquiriram caráter dramático e literário, resultando no surgimento de um dos gêneros mais importantes da tradição ocidental. Durante o Renascimento, a redescoberta dos textos clássicos favoreceu a retomada dos modelos dramáticos da Antiguidade. Nesse contexto, autores como William Shakespeare dialogaram intensamente com a tradição greco-romana, incorporando em suas obras temas e estruturas herdados da tragédia clássica.

No legado da cultura da Roma Antiga, cuja matriz é sem dúvida a tradição literária grega, Shakespeare vai buscar em Terêncio a estrutura de suas peças, todas em cinco atos; parte de Plauto para construir as tragicomédias e as peripécias engraçadas com final feliz; e, de Sêneca, extrai o estoicismo de alguns de seus heróis trágicos, não mais joguetes dos deuses gregos, mas dotados de livre arbítrio, conforme é possível ver no último monólogo de Otelo, pouco antes de sua morte trágica (Ramos, 2016, p. 53).

Além de sua dimensão estética, a tragédia grega desempenhava importante função social e política na Atenas clássica. Segundo Vernant e Vidal-Naquet (2014), as representações trágicas constituíam um espaço privilegiado de reflexão coletiva sobre os conflitos vivenciados pela comunidade, permitindo que questões relacionadas à justiça, ao poder, à responsabilidade moral e à condição humana fossem debatidas publicamente por meio da arte. Nesse sentido, a tragédia não se limitava à representação do sofrimento individual, mas expressava tensões inerentes à própria organização da vida social na pólis.

No plano estrutural, a tragédia clássica desenvolveu elementos que se tornaram fundamentais para a tradição dramática ocidental. Entre eles, destacam-se a *hamartia*, definida

por Aristóteles (1999) como uma espécie de presunção ou vaidade espiritual, que passou a ser considerada a clássica imperfeição trágica; a *hybris*, associada ao excesso e à transgressão dos limites impostos aos seres humanos; e a *catarse*, processo por meio do qual o espectador experimenta sentimentos de temor e compaixão diante dos acontecimentos representados. Tais elementos contribuem para a construção do conflito trágico, caracterizado pela tensão entre a liberdade humana e forças que ultrapassam sua capacidade de controle, sejam elas o destino, os deuses ou as circunstâncias históricas.

Dessa forma, a tragédia ocidental pode ser compreendida como resultado de um longo processo de continuidade e transformação cultural. Dos festivais dionisíacos da Grécia Antiga às tragédias renascentistas de Shakespeare, observa-se a permanência de temas como sofrimento, destino, conflito moral e morte. Esses elementos constituem uma herança clássica que permanece viva na literatura ocidental e fornece importantes instrumentos para a análise da construção trágica de personagens como Ofélia, cuja trajetória evidencia a atualização moderna de modelos dramáticos originados na Antiguidade.

A CONSTRUÇÃO TRÁGICA DE OFÉLIA EM HAMLET

A construção de Ofélia em *Hamlet* está intimamente relacionada às estruturas de poder que organizam a sociedade elisabetana, nas quais a mulher ocupa uma posição de dependência e subordinação em relação às figuras masculinas. Nesse contexto, a personagem é constantemente definida por sua relação com os homens que a cercam. Como filha de Polônio, irmã de Laertes e objeto amoroso de Hamlet, sem que lhe seja concedida plena autonomia sobre sua própria existência. A condição de submissão de Ofélia manifesta-se desde suas primeiras aparições na peça. Ao ser aconselhada por Laertes e posteriormente repreendida por Polônio acerca de seu relacionamento com Hamlet, a personagem é levada a renunciar aos próprios sentimentos em favor das expectativas familiares. Sua resposta às determinações paternas, "Obedecerei, senhor" (Shakespeare, 1601), evidencia a internalização dos valores patriarcais que regulam sua conduta. Nesse sentido, a trajetória de Ofélia reflete a condição

feminina na sociedade elisabetana, caracterizada pela limitação da autonomia das mulheres e pela centralidade da autoridade masculina na organização social.

De acordo com Motta e Moutinho (2024), a personagem é frequentemente silenciada ao longo da narrativa, sendo reduzida à sua beleza, pureza e obediência, enquanto seus conflitos internos permanecem subordinados às ações das personagens masculinas.

Segundo os autores, "na peça, ela é frequentemente silenciada, resumida à sua beleza e obediência às figuras masculinas, sem uma voz própria para expressar seu sofrimento ou suas angústias" (Motta; Moutinho, 2024, p. 15). Essa ausência de voz evidência não apenas a vulnerabilidade da personagem, mas também a forma como a experiência feminina é frequentemente marginalizada nas estruturas sociais representadas na obra.

A progressiva deterioração emocional de Ofélia intensifica-se à medida que os conflitos centrais da tragédia se desenvolvem. Utilizada por Polônio e pelo rei Cláudio para vigiar Hamlet, a jovem torna-se instrumento de interesses políticos que ultrapassam sua compreensão e sua vontade. A rejeição do príncipe, somada à morte de seu pai, desencadeia um processo de desintegração subjetiva que culmina em sua loucura. Nesse aspecto, Shakespeare constrói uma personagem incapaz de encontrar espaço para elaborar suas dores, conduzindo-a a um estado de profunda alienação emocional.

O desfecho da personagem reforça sua dimensão trágica. Sua morte, narrada por Gertrudes no Ato IV da peça, transcende o âmbito individual e adquire forte valor simbólico. Para Motta e Moutinho (2024), a morte de Ofélia não deve ser interpretada apenas como uma tragédia pessoal, mas como expressão das limitações impostas às mulheres em uma sociedade patriarcal. Segundo os autores, "sua morte não é apenas uma tragédia pessoal, mas uma expressão da condição feminina na sociedade elisabetana, onde a mulher era vista mais como um objeto de desejo e controle do que como uma agente autônoma de sua própria história" (Motta; Moutinho, 2024, p. 15). Além disso, os autores observam que, ao narrar a morte da jovem como um acidente, Gertrudes desempenha um papel fundamental na preservação de sua honra póstuma, uma vez que "ao descrever o suicídio de Ofélia como um

infortúnio acidental, a rainha livra a jovem e sua família do estigma jurídico e religioso, preservando, assim, sua chance de chegar ao céu, pois, segundo o Cristianismo, o suicídio simbolizaria a destruição do templo de Deus" (Motta; Moutinho, 2024, p. 10 *apud* 1 Coríntios 3:16- 17). Dessa forma, a cena evidencia não apenas o sofrimento da personagem, mas também os valores religiosos e morais que regulavam a percepção da morte e da conduta feminina na sociedade representada por Shakespeare.

Sob essa perspectiva, a trajetória de Ofélia aproxima-se dos modelos femininos na tradição trágica clássica. Assim como diversas heroínas da Antiguidade, sua existência é marcada pela submissão a forças externas que limitam suas escolhas e determinam seu destino.

O sofrimento, a perda da autonomia e a morte configuram elementos fundamentais da experiência trágica que atravessa sua trajetória. Dessa forma, Shakespeare reelabora aspectos característicos da tradição clássica para construir uma personagem cuja fragilidade não decorre de uma condição individual, mas das estruturas sociais e culturais que a cercam. A permanência de Ofélia no imaginário ocidental demonstra a força simbólica de sua construção trágica. Conforme observam Motta e Moutinho (2024), a personagem ultrapassa os limites da obra shakespeariana e transforma-se em símbolo do sofrimento feminino, sendo constantemente retomada pela literatura, pela pintura e por outras manifestações artísticas contemporâneas.

OFÉLIA E SUAS RELEITURA CONTEMPORÂNEAS: A PERMANÊNCIA DA TRADIÇÃO TRÁGICA NA CULTURA OCIDENTAL MODERNA

Embora a trajetória de Ofélia tenha sido concebida por Shakespeare no início do século XVII, a personagem continua a inspirar interpretações e representações artísticas que atualizam aspectos de sua experiência trágica.

Entre as inúmeras releituras da personagem, destaca-se a pintura *Ophelia*, produzida por John Everett Millais entre 1851 e 1852. Considerada uma das representações mais emblemáticas da personagem, a obra retrata o momento imediatamente anterior ao afogamento descrito por Gertrudes em *Hamlet*.



Figura 01: Ophelia, Sir John Everett Millais- 1851.
Fonte: https://www.wikiart.org/pt/john-everett-millais/ofelia-1852

"Em sua obra, o pintor retrata Ofélia com delicadeza e com olhar vago, exatamente no momento em que seu último suspiro de vida é consumado" (Motta; Moutinho, 2024, p. 2). Na composição, Ofélia aparece flutuando sobre as águas, cercada por uma rica vegetação e por flores que reforçam a associação entre a personagem, a natureza e a efemeridade da vida. Sua expressão serena, os olhos semicerrados e os braços abertos sugerem um estado de transição entre a vida e a morte, conferindo à cena uma atmosfera ao mesmo tempo melancólica e contemplativa. Além disso, os trajes que envolvem seu corpo remetem ao relato de Gertrudes em *Hamlet*, segundo o qual as vestes da jovem a mantiveram temporariamente à superfície antes de serem encharcadas pela água e contribuírem para seu afundamento (Shakespeare, 1601).

A centralidade conferida à personagem na composição de Millais contribui para uma nova forma de interpretação de sua trajetória. Diferentemente da peça de Shakespeare, na qual Ofélia ocupa uma posição secundária em relação aos conflitos protagonizados por Hamlet, a pintura desloca o foco narrativo para sua experiência individual. Ao retratá-la isolada em meio à natureza e no instante que antecede sua morte, o artista enfatiza sua dimensão humana e emocional, transformando-a em protagonista da cena. Essa releitura amplia os significados da personagem

ao destacar aspectos relacionados ao sofrimento, à fragilidade e à vulnerabilidade feminina, elementos que contribuíram para consolidar sua imagem como um dos principais símbolos trágicos da cultura ocidental.

Outra releitura contemporânea que permite refletir sobre a permanência da tradição trágica na cultura ocidental pode ser observada no filme *O Homem do Norte* (*The Northman*), dirigido por Robert Eggers em 2022. Inspirada na lenda escandinava de *Amleth*, narrativa que serviu de base para a construção de Hamlet, a obra estabelece um diálogo indireto com o universo shakespeariano ao reinterpretar personagens e conflitos associados à tragédia de vingança. Entre essas releituras, destaca-se a personagem Olga, cuja função narrativa apresenta aproximações com a figura de Ofélia. No entanto, diferentemente da jovem dinamarquesa, Olga não é definida pela passividade nem pelo sofrimento decorrente das ações masculinas. Ao longo do filme, ela participa ativamente dos acontecimentos, auxilia Amleth em sua jornada e constrói estratégias para garantir a própria sobrevivência.

Essa transformação revela mudanças significativas na forma como a cultura contemporânea representa as personagens femininas. Se em Hamlet a trajetória de Ofélia culmina na loucura e na morte, em *O Homem do Norte* a personagem associada a esse arquétipo recebe maior autonomia e capacidade de ação. Dessa forma, o filme preserva elementos da tradição trágica ocidental, mas os ressignifica de acordo com debates contemporâneos sobre gênero, identidade e protagonismo feminino.

Por fim, uma releitura mais recente da personagem pode ser observada na canção The Fate of Ophelia, de Taylor Swift. Diferentemente das representações tradicionais que enfatizam a loucura e a morte da jovem, a artista propõe uma reinterpretação de seu destino, transformando a tragédia em uma narrativa de superação e redenção. A letra faz referência explícita à personagem de Shakespeare ao mencionar “the fate of Ophelia” (destino de Ofélia) e ao evocar elementos centrais de sua trajetória, como a perda da sanidade e o afogamento. Entretanto, ao afirmar que alguém "saved my heart from the fate of Ophelia" (salvou meu coração do destino de Ofélia), a cantora subverte o desfecho original e constrói uma alternativa para a personagem, atribuindo-

lhe um final marcado pela sobrevivência e pela reconstrução emocional.

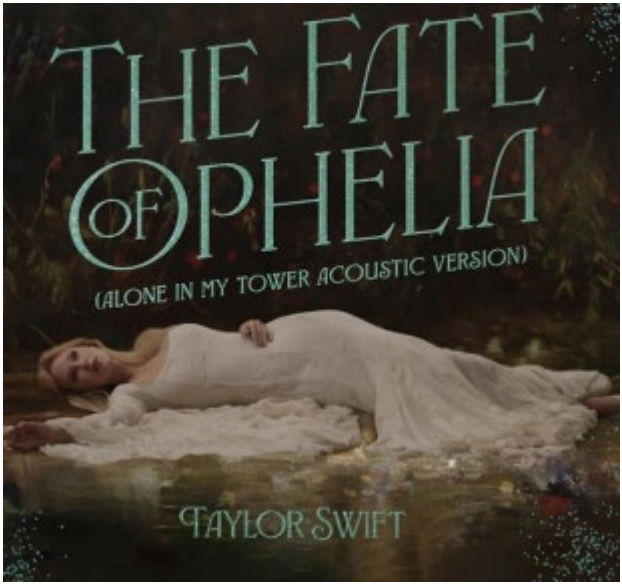


Figura 02: The fate of Ophelia, single of Taylor Swift- 2025.
Fonte: https://music.amazon.com.br/tracks/B0FYH5Q146

A referência à personagem de Shakespeare não se limita à composição lírica da canção, mas também se manifesta na construção visual de sua identidade artística. Na capa do single The Fate of Ophelia, Taylor Swift aparece vestida de branco e parcialmente submersa sobre a superfície da água, em uma composição que remete diretamente à célebre pintura *Ophelia* (1851–1852), de John Everett Millais.

A semelhança entre as duas imagens evidencia um diálogo intertextual que recupera elementos tradicionalmente associados à personagem, como a água, a delicadeza da figura feminina e a proximidade simbólica com a morte. No entanto, enquanto a obra pré-rafaelita representa o momento final da trajetória trágica de Ofélia, a releitura contemporânea proposta por Swift atribui novos significados a essa iconografia. A imagem preserva a memória visual da personagem shakespeariana, mas a associa a uma narrativa de sobrevivência e reconstrução emocional, transformando

um símbolo de morte em uma representação de resistência. Tal processo confirma a observação de Highet (1988) de que a tradição clássica permanece viva não pela simples repetição de formas herdadas do passado, mas pela capacidade de cada época de reinterpretá-las e adaptá-las às suas próprias experiências culturais. Dessa forma, a capa do single demonstra como elementos da tradição trágica continuam a ser apropriados e ressignificados pela cultura contemporânea, reafirmando a permanência de Ofélia no imaginário ocidental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de Ofélia em *Hamlet* demonstrou que sua construção trágica dialoga com elementos da tradição clássica, especialmente o sofrimento, a perda, a submissão e a morte. Marcada pelo silenciamento e pela autoridade masculina, sua trajetória ultrapassa a dimensão individual e adquire significado simbólico relacionado à experiência feminina. As releituras analisadas evidenciam, contudo, que esse modelo não permanece estático: a pintura de Millais enfatiza sua dimensão trágica e subjetiva; Olga, em *O Homem do Norte*, rompe com a passividade associada a Ofélia; e *The Fate of Ophelia*, de Taylor Swift, transforma seu destino em uma narrativa de sobrevivência e reconstrução emocional.

Dessa forma, conclui-se que a personagem transcende os limites da obra shakespeariana e se consolida como um dos símbolos mais duradouros da tradição trágica ocidental. Sua permanência ao longo dos séculos evidencia não apenas a influência da literatura clássica na formação da cultura ocidental moderna, mas também a capacidade da arte de renovar continuamente seus significados. Ao ser reinterpretada por diferentes linguagens e contextos culturais, Ofélia reafirma a vitalidade dos modelos clássicos e demonstra que o diálogo entre passado e presente permanece essencial para a compreensão das experiências humanas e das transformações sociais que atravessam a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles (1966). **Poética**. Porto Alegre: Globo.

G. Highet (1988). **A tradição clássica: influências gregas e romanas na literatura ocidental.** Brasília: Editora Universidade de Brasília.
J. E. Millais (1851–1852). **Ophelia**. Pintura a óleo, 76,2 cm × 111,8 cm.
J. A. Motta; D. E. Moutinho (2024). "Para ler Ofélia: o sacrifício feminino em Hamlet". **Revista Medievalis**, 13, 1-18.
W. Shakespeare (2015). **Hamlet**. São Paulo: Companhia das Letras.
J. P. Vernant; P. Vidal-Naquet (2014). **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva.

SATYRICON, DE PETRÔNIO E AS REPRESENTAÇÕES E PRÁTICAS CULTURAIS ROMANAS DO SÉCULO I D. C.

Sarah Kally Oliveira da Silva

Resumo: *Esta pesquisa advém do recorte da última seção do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado "Satyricon, de Petrônio: um espelho multifacetado da primazia e das expressões culturais das classes populares em Roma no século I d. C", sendo assim, evidenciamos aqui um estudo histórico, a partir de Satyricon explorando a relação entre História e Literatura, dando ênfase na importância da obra como fonte fecunda para compreender e elucidar o século I d. C, através das práticas culturais enraizadas nos saberes coletivos e individuais da sociedade romana. Utilizando o Método Indiciário para tanto, atrelado aos aspectos da figura para compreender as dinâmicas das relações humanas. Dessa forma, Satyricon, de Petrônio oferece nuances através do século I d. C, acerca das representações inscritas nas entrelinhas do romance que interliga com o tempo de enunciação e enunciado. Em suma, este estudo visou identificar a primazia das classes populares, desconstruindo a história antes pautada somente nos grandes homens, além de buscar uma maior valorização e visibilidade das relações dialógicas entre a polifonia presente na literatura de Petrônio e acontecimentos das múltiplas temporalidades, herdeiros da História Antiga.*

Palavras-chave: Satyricon; Práticas Culturais; Classes populares; Representações.

INTRODUÇÃO

Ao longo das minhas vivências adquiridas dentro do Centro de Estudos Superiores de Parintins – CESP/UEA, pude extrair elementos hauridos do contato com a disciplina História da Antiguidade Tardia apresentada no 4° Período do Curso de Licenciatura em História, onde pude conhecer como as práticas sociais e culturais são representadas dentro da literatura, especialmente da literatura romana, de modo que, não somente expressam o poder das classes dominantes, mas também a primazia das classes populares se tornando fundamentais para difundir estudos mais aprofundados sobre a mediação entre História e Literatura, tendo em vista essa premissa, este trabalho trata-se de um recorte da última seção do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), que desenvolvi ao longo da graduação em Licenciatura em História.

Em síntese, a literatura abarca diversos contextos que denotam a vida cotidiana, tais como aspectos culturais, sociais, políticos, econômicos, entre outros cenários que oferecem uma vasta gama de possibilidades de análise de contextos históricos que propiciem espaços de pesquisa que legitimam o valor histórico de romances presentes na literatura.

Assim, a relevância social desta pesquisa decorre das análises que possuem o potencial de evidenciar conhecimentos de práticas culturais, que compreendem a organização social, enraizados no saber coletivo e individual da sociedade romana, e que esses conhecimentos se constituem referências essenciais para compreender a importância da literatura como *corpus* de análise, bem como fonte profícua do *Satyricon*, de Petrônio, podendo assim contribuir para o diálogo entre Literatura e História da Antiguidade Clássica.

A MULTIPLICIDADE DAS REPRESENTAÇÕES E PRÁTICAS CULTURAIS DAS CLASSES POPULARES ROMANAS NO SÉCULO I D. C

Os conhecimentos são constituídos por todas as sociedades que, portanto, são resultado de uma vasta gama de informações atreladas a maneiras de pensar e agir ao longo do tempo. A vida em sociedade nos coloca diante de desafios e dilemas acerca da compreensão e análise do âmbito que nos rodeia, o que demanda uma atenção especial ao modo em que percebemos a realidade e o conjunto de saberes. Dessa maneira, os diversos contextos sociais em que os indivíduos estão inseridos refletem a maneira como se comportam, interagem, se relacionam e desenvolvem atividades, o que leva autores como Petrônio a redigir uma obra de cunho literário que sintetiza talvez como nenhum outro o retrato das camadas populares romanas por meio das representações e práticas culturais.

Sendo assim, a multiplicidade das representações na obra está dividida em cenários distintos; a princípio, a obra nos traz a representação nítida do ser subalterno, e marginalizado representado através da figura dos três personagens principais, Encólpio, Ascilto e Giton, um trio perspicaz que atraiu a fúria do deus Príapo, Petrônio tece o perfil do trio a partir de suas peripécias evidenciando ora como objetos sexuais comercializáveis em bordéis, bem como, os retrata como marginais que não dispunham de condições financeiras boas,

sendo obrigados a surrupiar bens de outras pessoas, em algumas situações homens de classe social mais elevada, Petrônio deixa nítido nas entrelinhas da obra o lugar de fala dos três personagens marginalizados:

> Que força têm as leis, onde o dinheiro reina,
> E a pobreza nunca alcança a justiça?
> Até os filósofos mais severos
> Colocaram a palavra a serviço da causa próspera.
> Um julgamento pode ser um bom negócio,
> Como pode comprovar quem tiver um bom dinheiro (*Satyricon*, XIV).

Esta frase em questão nos mostra o lugar do ser marginalizado dentro da sociedade romana no século I d. C., que demonstra a vigente dicotomia de classe representada na obra; ademais, Petrônio destaca a primazia das mulheres através do seu lugar dentro da corte e dos bordéis, e nas ruas da cidade, destacando a sua posição de dominadora e dominada, sendo necessário fazermos um percurso pelo seu papel a partir dessas três vertentes.

A mulher como dominadora no romance se mostra evidente quase a obra toda, visto que a sua primeira representação é a partir da figura da personagem Trifena sob o viés do desejo sexual, no qual sua figura insaciável assumia o papel de dominadora nas relações sexuais, cujo papel de dominado ficava propriamente para os homens com quem ela se relacionava. Do mesmo modo, assumia a posição de dominada no seu lugar de fala dentro da sociedade romana, um exemplo nítido desse contraste é o perfil de Monetária redigido por Petrônio, que diferentemente de Trifena, Monetária detinha lugar de poder dentro da corte por ser esposa de Trimalcião, como tal possuía o comando ativo nas decisões da corte como destacado por Leminski (1985, p. 53) "era do tipo do qual você não queria nem receber um pão da mão dela.... depois que se casaram, ela é tudo para ele", o que era algo impensável na época, ao mesmo tempo que tomava pra si ações de cunho servil ao seu marido dominador, especialmente na cena em que Trimalcião finge estar passando mal durante seu banquete e Monetária se coloca como servil aos caprichos de seu marido:

> Trimalcião emitia longos gemidos, e se apoiava sobre o braço, como se tivesse sofrendo dores agudas. Os médicos o socorreram e, sobretudo, dona Monetária, cabelos desfeitos, um vaso na mão, se proclamando a mais infeliz e miserável das mulheres (*Satyricon*, LIV).

Diferentemente do perfil do marginal e das mulheres evidenciado na obra, as pessoas da elite, sobretudo, homens como Licurgo e Trimalcião apresentam características êmulas em termos do esbanjar riqueza, uma vez que, Licurgo é representado no romance como um homem que possui poder, terras, uma posição e imagem invejável, mas que apesar disso, não esbanja riqueza e nem vive no Centro de Roma, pelo contrário, Petrônio o coloca como alguém que prefere o campo a vida agitada e enaltecedora da cidade, bem como não esbanja e pratica dons e nem evergesias.

> [...] Licurgo um milionário romano que preferia vida rural aos atropelos da cidade...tinha tido no passado um caso de amor com Ascilto... embora... Licurgo fosse frugal... tinha reatado com Ascilto suas antigas relações de libidinagem, já não podia passar sem ele (*Satyricon*, XI).

Contudo, utilizava da liberalidade, perceptíveis na relação amorosa que detinha com Ascilto, cuja política por assim dizer, se baseava em dar e receber. Em contraste a esse personagem, temos Trimalcião que Petrônio o coloca como a figura do Imperador Nero, que diferente de Licurgo, adorava demonstrar seu lugar de poder, seja por meio dos banquetes, esculturas, bem como por meio de poemas e rimas, praticando continuamente dons, evergesias e a liberalidade, sendo talvez o personagem redigido por Petrônio, mais espalhafatoso sendo imprescindivelmente o centro de tudo e de todos, como evidencia Petrônio (*Satyricon*, XXVIII):

> [...] continuei a examinar as pinturas da parede. Numa via-se o próprio Trimalcião, num mercado de escravos, centro na mão, cabelos ao vento, entrando em Roma, conduzido pela deusa Minerva. Mais além, a pintura representava Trimalcião tendo aula de cálculo, depois sendo feito tesoureiro, tudo cena que o pintor tinha tido o cuidado de esclarecer com legendas.

Ao que concerne às representações culturais romanas, Petrônio é bastante conciso ao descrevê-las ao longo de todo o romance, destacamos aqui três representações mais evidentes na obra, o que não quer dizer que se reduzam em apenas três, existem diversas evidenciadas pelo autor, entretanto, devido aos padrões do trabalho em questão, selecionamos apenas três, mas que elucidam muito bem o perfil da sociedade romana através do imaginário de Petrônio no ano

I, d. C, sendo elas: os dons da esfera pública, majestosos banquetes da esfera privada e as grandes orgias da esfera do poder.

Os dons dentro da sociedade romana eram bastante comuns, pois consistiam em práticas contínuas que se resumiam a presentes dados pelo imperador aos seus súditos; os motivos pelos quais ocorria essa prática atrelada ao clientelismo estavam diretamente associados ao que Veyne (2015, p. 08) coloca como:

> [...] adotadas pelos mais diversos motivos: carreirismo, paternalismo, estilo monárquico, corrupção, consumo ostentatório, patriotismo local, prazer e rivalizar, desejo de manter sua posição social, submissão diante da opinião pública, medo de desonra pública, munificência, fé em ideais.

Desse modo, a prática do dom beneficiava todas as classes de Roma. Por outro lado, os banquetes do anfitrião Trimalcião, que ao decorrer da obra, Petrônio o coloca como uma figura que tem apreço por grandiosos eventos, como os banquetes majestosos que atraiam para si o vislumbre de poder, tinha como enfoque principal as pessoas da elite, apesar de ser uma prática da esfera privada as pessoas marginalizadas se faziam presente, o que não significa que possuíam as mesmas regalias e atribuições, eram por vezes utilizados como peões de jogos e trocadilhos de Trimalcião, evidente na cena em que um de seus servos esqueceu de tirar as tripas do porco que iria ser consumido na corte, que a primeira vista foi acusado de praticar a infâmia, logo após foi absolvido por Trimalcião que lhe ofertou sua sublimidade, nesse sentido, Petrônio nos apresenta a exemplificação em primeira mão dessa prática em seu romance:

> [...] – esqueceu ? – gritou Trimalcião. – Quem ouve, tem a impressão de que você está dizendo que esqueceu de colocar pimenta e cominho. Abaixa a roupa! Não demorou, o pobre cozinheiro estava nu e entre dois escravos torturadores... Trimalcião, abrindo o rosto num sorriso, concluiu: - Vamos, vamos, cozinheiro, já que tens tão má memória, abre e destrincha o porco diante de nós... automaticamente, depois desta divertida brincadeira, os escravos na sala começaram a aplaudir e gritar, "Viva Caio!!". O cozinheiro teve a honra de beber em nossa presença, ganhou uma coroa de prata e bebeu numa taça de bronze de Corinto. (*Satyricon*, XLIX).

Assim como os banquetes, as orgias consistiam em uma prática que denotava poder, sendo expressas na obra no âmbito de bordéis até

a própria corte, principalmente enquanto Encólpio, Ascilto e Giton estão à procura de melhores condições de vida, uma das primeiras cenas de Orgia, contempla os próprios personagens principais, no qual desenvolvem relações sexuais entre si, chegando até disputar um ao outro pelo direito de se deitar com Giton, o mais novo entre Encólpio e Ascilto:

> [...] dando-lhe uns beijos de língua, estreito Giton entre meus braços e, abraçando-o com toda força, desfruto de delícias de dar inveja ao mais feliz dos mortais. A gente ainda não tinha feito tudo, quando Ascilto surge de algum lugar, pé ante pé, e derruba a porta aos socos e me flagra transando com o garoto. Invadido o cubículo com gargalhadas e batendo palmas, arranca o cobertor de cima de nós, dizendo:
> - Então é isso, seu grande hipócrita? O que é que está fazendo aí? Um coberticonsórcio?
> E não se conteve apenas nos limites das palavras, mas soltou a fivela do cinturão e começou a me surrar sem apelação, crescendo os ditos mais furiosos:
> - Olha como eu trato traidores da tua laia. (*Satyricon*, XI).

Neste mesmo seguimento, é importante enfatizar que os rituais estão diretamente associados as representações das práticas culturais, bem como possuem conotações sexuais atribuídas ao deus Príapo, no qual Petrônio discorre em sua obra, uma cena que a personagem Quartila e sua serva invadem o quarto da estalagem que Encólpio, Ascilto e Giton estavam hospedados e os amedronta ao mesmo tempo que os amaldiçoa por terem profanado a cerimônia noturna ocorrida no templo do deus Príapo, onde ao que parece, os três acabaram por profanar e surrupiar o grande falo ereto que representava o deus da fertilidade. Assim sendo, Quartila alega que os perdoaria, bem como não denunciá-los-ia às autoridades pelo roubo do manto de um nobre, que outrora havia ocorrido, se participassem da cerimônia ao deus Príapo, movidos pela ameaça, concordaram em fazer parte do ritual:

> Pobre de nós! Queríamos gritar, mas não havia ninguém que nos ajudasse. Além disso, por seu lado, Psiquê me espetava o rosto com alfinete de cabelo toda vez que eu tentava pedir pelo Amparo dos Quirites; por sua vez uma garota perseguia Ascilto com um pincel que havia mergulhado em satíricon. (*Satyricon*, XXI).

Em vista disso, as narrativas de Petrônio nos trazem um arcabouço repleto de representações dos aspectos culturais e sociais de maneira peculiar e um tanto divertida, mas ao mesmo tempo cheio de denúncias, uma vez que, discorre a partir de suas observações acerca da sociedade em que estava inserido, nos demonstrando através de palavras a complexidade de uma determinada sociedade, bem como, essas ocasiões o chegaram e o tocaram e propiciaram um espaço de conhecimento e experiência, pois, "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" da mesma maneira que a observação é uma das características mais fundamentais da experiência o que a torna "cada vez mais rara" (Larrosa, 2002, p. 21). No entanto, Petrônio é um dos autores multifacetados e mais perspicazes da época passada e da nossa, visto que, não somente observou a sociedade em que vivia, mas a transformou em um romance alegórico de sua temporalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar e analisar uma obra literária como *Satyricon*, de Petrônio, nos leva a compreender que o romance em questão não é somente um produto artístico, é fruto de uma temporalidade específica que não somente nos apresenta o autor em seu tempo, bem como sua maneira de enxergar o mundo e representá-lo nas entrelinhas de uma obra, que contesta a ordem e os valores romanos, isto é, costumes que em dados momentos foram enraizados em Roma.

É bem verdade que, durante esse percurso, foi necessário atentarmos para o fato de que a sua estrutura ficcional não pode ser considerada uma inverdade total, pois o literário está vividamente ligado e articulado com as condições sociais e históricas que formam o seu público em distintas épocas, em especial o contexto do Império Romano no século I d. C, bem como elucida problemáticas, haja vista que, a literatura é um objeto de estudo rico que abre uma vasta gama de possibilidades para o historiador ao longo dos anos.

Em suma, esta pesquisa estabelece novos parâmetros para compreender a História Antiga a partir da utilização da obra Satyricon, de Petrônio, demonstrando que a literatura pode ser objeto de estudo que abrange características distintas sendo de ordem autoral e revolucionária para o campo da História Social da Cultura e da Linguagem, haja vista que esta obra que por ora é objeto de estudo deste trabalho, representa as possibilidades de trazer luz sobre diversos

temas primordiais como divisão de classe, relações de gênero, história das classes populares para a compreensão da História como filha de seu tempo.

REFERÊNCIAS

C. Aquati (2008). **Satíricon**. São Paulo: Cosac & Naify.

P. Leminski (1985). **Satyricon.** São Paulo: Brasiliense.

S. B. Bianchet (2004). **Satyricon**, Petrônio. Belo Horizonte: Crisalida.

J. Larrosa (2002), "Notas sobre experiência e o saber de experiência", **Brasileira de Educação**, 19, 20-28.

L. P. Martins (2015). P. Veyne. **Pão e Circo**: sociologia histórica de um pluralismo político. São Paulo: Unesp.

BERTHA, UMA *MEDEIA* ROMÂNTICA: *FUROR*, *NEFAS* E O TEATRO DA CRUELDADE COMO HERANÇA DE SÊNECA EM *PATKULL* DE GONÇALVES DIAS

Vinícius Pinto de Oliveira [SEMED]
Weberson Fernandes Grizoste [UEA; PPGL-UFAM]

Resumo: *Este artigo analisa a tragédia Patkull (1843) de Gonçalves Dias a partir da herança da tragédia senequiana, especificamente da Medeia de Sêneca, propondo a leitura da personagem Bertha como uma Medeia romântica. O objetivo é demonstrar como Gonçalves Dias constrói o princípio do extraordinário desenlace, rompendo com a verossimilhança histórica baseada na História de Carlos XII de Voltaire para instaurar um desfecho sangrento e excessivo. A análise comparada entre Medeia e Bertha estrutura-se em três categorias da poética de Sêneca: o furor, o nefas e o teatro da crueldade. O furor, entendido como loucura lúcida e deliberativa, manifesta-se em ambas as personagens que transformam o amor traído em desejo de vingança. O nefas, crime antinatural, realiza-se em Medeia através do infanticídio e em Bertha de forma adaptada ao contexto romântico e patriarcal do século XIX, através da intriga, da calúnia e da delação que conduzem Paikel e Patkull à morte, sem sujar as próprias mãos. Por fim, o teatro da crueldade revela-se na exposição da morte em cena aberta, recurso dramático comum a Sêneca e a Gonçalves Dias. Conclui-se que o drama político da Livônia em 1707 é apenas pano de fundo, e que o verdadeiro motor da catástrofe é o furor feminino de Bertha, configurando-a como diretora do desenlace extraordinário e confirmando a permanência da matriz senequiana no romantismo brasileiro.*
Palavras-chave: Nefas, furor, crueldade, senequiana, morte

A dramaturgia de Gonçalves Dias (1823-1864), embora frequentemente ofuscada por sua consagrada poesia indianista e lírica, constitui um laboratório fundamental para se compreender a formação do teatro romântico brasileiro e sua filiação à tradição clássica. Dentre suas quatro peças históricas - *Patkull* (1843), *Beatriz Cenci* (1845), *Leonor de Mendonça* (1847) e *Boabdil* (1850) - a primeira, *Patkull*, escrita quando o poeta tinha apenas vinte anos e estudava em Coimbra, já apresenta de forma embrionária aquilo que a crítica posterior definiria como o princípio do extraordinário desenlace. O presente trabalho tem como objetivo analisar esse princípio a partir da hipótese central de que

Gonçalves Dias constrói seu desfecho trágico não apenas sob a influência do romantismo shakespeariano e schilleriano, mas sob a herança direta e estrutural da tragédia senequiana, especificamente da *Medeia* de Sêneca. Para tanto, propomos a leitura da personagem Bertha como uma Medeia romântica, agente catalisadora do furor, do nefas e do teatro da crueldade.

A peça de Gonçalves Dias intitulada *Patkull* tem seu contexto histórico desenvolvido no ano de 1707, estendendo-se geograficamente de Mecklenburg a Dresden, e indo até Casimir na Polônia. O poeta, segundo Décio de Almeida Prado (1996), baseou-se na *História de Carlos XII* de Voltaire para compor o pano de fundo histórico. O período retratado é o da Grande Guerra do Norte, quando a Livônia, pátria do herói, era um território cobiçado e dominado sucessivamente por três potências: Carlos XII, da Suécia, Pedro, o Grande, da Rússia, e Augusto II, eleito rei da Polônia e posteriormente destronado.

Patkull, o herói, é um guerreiro destemido, nativo da Livônia, gentil-homem e embaixador do rei Augusto II. Em defesa de sua terra, Patkull vai para os campos de batalha deixando sua noiva, Namry Romhor, Duquesa de Mecklenburg. O drama está estruturado em cinco atos, e suas personagens estão assim distribuídas: Patkull; Namry Romhor; o alquimista Paikel, suposto amigo de Patkull e antigo namorado de Namry; Bertha, doméstica e confidente da Duquesa; Wolf, pajem fiel de Patkull; e o Rei Augusto II. A ação tem início com um diálogo íntimo entre Namry e Bertha. A primeira declara-se infeliz, por ser obrigada a casar-se com Patkull, em quem reconhece qualidades de herói, mas a quem não ama. Seu grande amor é Paikel, pretendente desaprovado pelo pai da moça, que a prometeu ao governador da Livônia para cumprir uma promessa feita no passado. Em outra cena, Patkull demonstra seu completo e idealizado amor por Namry.

Gonçalves Dias busca, portanto, apresentar o amor entre dois jovens de forma trágica. Esse amor é interrompido por um acordo patriarcal feito pelo pai, que cumpre uma promessa e entrega a filha em casamento a outro homem. Em seguida, o antigo namorado da protagonista, Namry, reaparece na condição de amigo do protagonista Patkull. Ao longo da peça, observamos o desenrolar de um triângulo amoroso que leva os personagens aos extremos de seus sentimentos, tanto positivos quanto negativos. É destacada, com muita clareza, a

coexistência do drama íntimo e do drama político, sendo este último apenas um pano de fundo, um pretexto para a explosão das paixões privadas.

Essa estrutura não é inteiramente nova na história da dramaturgia. Ela guarda semelhanças, ainda que com dessemelhanças fundamentais de gênero, com a comédia Estico de Plauto. Na comédia plautina, Antifonte entrega suas filhas, Panégiris e Panfila, a dois homens que as abandonaram em busca de riquezas. Diante do abandono, o pai tenta arranjar outros pretendentes para elas, num jogo de poder patriarcal. No entanto, as filhas amam muito seus esposos e resistem à ideia do pai, insistindo e mantendo a esperança de que um dia eles voltarão. Há, portanto, uma dessemelhança que é notada em relação à peça de Gonçalves Dias, mas também uma semelhança estrutural: assim como as personagens de Plauto, Namry não pode ir contra seu pai e nem viver plenamente seu verdadeiro amor, pois foi prometida a Patkull. A diferença crucial reside no desfecho: em Plauto, a trama tem um desfecho cômico e conciliador, pois há uma disputa por uma mulher que é escrava doméstica, e no fim os personagens acabam juntos dividindo o prazer por meio de bebida, como se tudo não passasse de uma brincadeira. Em Gonçalves Dias, o desfecho é trágico e sangrento, pois o amor se converte em instrumento de morte.

O anti-herói Paikel é o motor inicial dessa tragédia. Com a ausência do guerreiro, ele tenta recuperar o amor da heroína. Embora Namry mantenha o compromisso de honra com Patkull, é Bertha quem faz com que pareça que Namry cometeu infidelidade com Paikel, desencadeando uma série de acontecimentos que culmina com a morte do herói. No desenrolar da trama observamos desfechos inesperados, pois as personagens passam do amor ao ódio rapidamente, e por sofrerem traições acabam transformando amor em mágoa, o que consequentemente incita o desejo de vingança. É importante destacar que todas as peças de Gonçalves Dias são inspiradas em fatos históricos os quais contêm desenlaces sangrentos. Em Patkull não seria diferente, pois o herói é incitado pelo personagem Paikel a lutar nas disputas territoriais e acaba perdendo sua vida.

Em uma época na qual as tragédias já não eram mais o grande foco das encenações, Sêneca se destaca na dramaturgia, sendo Medeia uma obra importante para a compreensão do pensamento senequiano. Sêneca era um grande leitor das tragédias helênicas e se inspirou nos

grandes tragediógrafos da antiguidade, como Sófocles e Ésquilo, mas quem mais influenciou na escrita senequiana foi Eurípides, que viveu na Grécia no século V a.C. Diferentemente do modelo aristotélico, que prega a verossimilhança e a catarse pela piedade e pelo temor, Sêneca instaura o que Antonin Artaud, séculos depois, chamaria de Teatro da Crueldade: um teatro do excesso, da declamação retórica, do monólogo deliberativo, da magia e da morte exposta em cena aberta, sem véus.

Tomando-se como base um dos princípios de Costa (1992) em relação às ações da trama, Medeia é uma personagem que domina os acontecimentos e age violentamente para se vingar contra aquele que a traiu. Não diferente da personagem Bertha, que também usa suas artimanhas para se vingar de seu amado Paikel pelo qual foi rejeitada. A aproximação entre as duas se dá em três categorias senequianas fundamentais que estruturam nosso tema: o Furor, o Nefas e o Teatro da Crueldade.

O primeiro princípio é o Furor. Em Sêneca, o furor não é a loucura patológica, mas a loucura lúcida, a razão que decide enlouquecer para cometer o crime. Medeia é o exemplo máximo. Ao saber da traição de Jasão, que a abandona após ela ter traído o pai, a pátria e o reino por ele, ela entra em um longo monólogo de auto-persuasão. Observemos o trecho canônico:

Estou perdida; o canto nupcial feriu os meus ouvidos. É a custo que eu própria, sim, a custo, que eu creio em tamanha desgraça. Foi isso que Jasão ousou fazer, depois de me ter privado do meu pai, da minha pátria e do meu reino: deixa-me sozinha numa terra estrangeira, homem cruel?! Desprezou os serviços que lhe prestei, depois de ter visto chamas e mar serem vencidos pelos meus crimes? Acredita ele que esgotei toda a minha capacidade para actos ímpios? Inquieta, desvairada, de mente insana, sou arrastada em todas as direções. Onde poderei eu vingar-me? Tivesse ele um irmão! Mas tem uma esposa: cravemos nela a espada. Será isso o suficiente para o meu vexame? Se as cidades pelasgas, se as cidades bárbaras algum maléfico conhece que as tuas mãos ignorem é altura de o cometeres.

De acordo com Kunh (2018), a traição transforma a cor do amor na cor da mágoa. E alguns seres humanos, se vestidos apenas pelo papel da relação afetiva, ficam cegos para os outros papéis que também representam. É exatamente o drama vivido por Bertha. Na

trama de Patkull, Bertha é uma mulher movida pelo sentimento de rejeição, humilhação e traição por parte de seu amado Paikel (Santos, 2009). Rica, mas subalterna enquanto criada da Duquesa, ela se apaixona por um homem que a engana, fazendo com que ela abandone tudo por ele e no final ele não cumpre o que prometeu, voltando-se para Namry. Isso acumula sentimentos de raiva, rejeição e desilusão, o que acende o desejo de vingança. Seu furor é romântico, mas a estrutura é senequiana: longos apartes, oscilação entre amor e ódio, e a decisão final pelo mal.

O segundo princípio é o Nefas, o crime antinatural, aquilo que não deve ser feito, que viola as leis humanas e divinas. Em Sêneca, o nefas supremo é o infanticídio. Medeia mata os próprios filhos para atingir Jasão. A cena é narrada com uma crueldade retórica ímpar:

> Se a minha mão pudesse ficar satisfeita com uma morte apenas, não teria praticado nenhum. Mesmo matando os dois, o número é extremamente exíguo para a minha angústia. Se ainda se esconde na mãe algum penhor do nosso afecto, perscrutarei as minhas entranhas com a espada e arrancá-lo-ei com o ferro (Medeia, 101).

Bertha, enquanto Medeia romântica do século XIX, não teria a mesma coragem de jogar praga para sua rival e muito menos tirar a vida de alguém com as próprias mãos, o que revela uma dessemelhança imposta pelo contexto romântico e patriarcal. No entanto, seu nefas é igualmente antinatural, porém adaptado: ela não suja as mãos de sangue, mas mata com a palavra, com a intriga calculista e com a inteligência de uma mulher rejeitada. Ela comete dois crimes antinaturais: trai sua única amiga e patroa, Namry, e entrega seu amado Paikel à morte.

Isso nos leva ao terceiro princípio: o Teatro da Crueldade, Tanto Sêneca quanto Gonçalves Dias expõem a morte em cena aberta, como recurso dramático. "Assim, os temas de amor, traição e violência são bem desenhados no texto de Gonçalves Dias. E na trama de Dias registra-se a circunstância de semelhante recurso dramático, ou seja, a morte em cena aberta" (Dias, 1843).

Analisando a cena IV da obra de Gonçalves Dias, vemos o emblema de Patkull e Paikel, que se passa no cárcere onde o personagem está preso. O mais inquietante nessa cena é que Paikel, depois de armar contra seu próprio amigo, sente-se culpado e vai até o cativeiro para salvá-lo, oferecendo sua própria vida em troca da do

amigo. Podemos entender que tudo está ligado ao amor, ódio, vingança e arrependimento. Observemos o trecho:

> PATKULL - Dir-lhe-ei: "Paikel é um amigo nobre e honrado: conduziu-me à borda do meu precipício, atirou-me nele e depois como lhe sobreviesse um resto de compaixão, estendeu a mão a quem já não tinha esperanças de vida - e que endoudeceria de as ter".

No trecho supracitado, percebe-se que Patkull está triste e magoado, pois o seu próprio amigo, a quem confiara, o colocou naquela situação para então tomar sua tão amada Namry. Ele diz que Paikel estaria fazendo esta generosa ação não por arrependimento, mas para impressionar Namry. Observado neste trecho:

> PATKULL - E concluirei, dizendo: "Vosso amante é um homem grande e generoso. - Podeis ser orgulhosa de ter um amante assim." Desencadeia-se aí uma incógnita: Paikel realmente queria salvá-lo por arrependimento ou para impressionar Namry, como afirmara Patkull? O que importa é que o plano de salvação é destruído por Bertha.

Prosseguindo com a análise do princípio do extraordinário desenlace, surgem os questionamentos: Qual foi o princípio que fez terminar a trama em tragédia? Houve traição por parte de Paikel? Namry amava ou não Patkull? A resposta está na ação de Bertha. Paikel persuade Patkull a lutar contra Carlos XII em favor do rei Augusto II. Patkull argumenta contra, pois por amor a Namry tinha decidido não mais lutar, mas Paikel o convence acendendo-lhe aspirações patrióticas já desvanecidas:

> PAIKEL – Um dia será pesado na balança da justiça eterna, não o bem que fizemos, mas o bem que poderíamos ter feito – Queres tu salvar teus irmãos?
> PATKULL – Se a minha vida a mim só pertencesse, de bom grado a daria ao primeiro que a pedisse. [...] Mas vê tu? Eu prometi a um homem no ato mais solene da vida – o da morte – defender sua filha, que eu amo, que sem ele ficou órfã, e ficaria viúva sem mim.

Ao aceitar, assina sua própria condenação. Preso e condenado à morte em virtude da traição do rei Augusto II, que o entrega a Carlos XII, Patkull ainda alimenta esperanças de libertação. Essas esperanças são destruídas pela notícia mentirosa de Bertha, transmitida por Wolf: o amor recíproco entre Namry e Paikel. Sozinho, Patkull reflete sobre a traição e o grande amor que ainda sente. Quando Namry finalmente

o encontra no cárcere e o abraça com ternura, ele é levado pelos soldados. Ele chora, não por sua morte, mas pelo amor de sua Namry, confessando que suas lágrimas, "nascidas de um coração que ama", nunca foram derramadas "no travado das pelejas". Na cena final, convencida de seu amor, ela declara: "Sempre eu – sempre a tua Namry – Patkull – Tua Namry – desgraçada – que eternamente será viúva sem nunca ter sido esposa".

Em seguida, chega Paikel que, arrependido, tenta salvá-lo, mas é impedido por Bertha, que o delata aos guardas como traidor do rei e com isso, Paikel perde sua vida. Bertha, portanto, mata duas vezes: mata a esperança de Patkull e mata fisicamente Paikel.

Os dramas na antiguidade clássica vinham retratando a mulher como apenas um objeto e mostrando que seu espaço era menosprezado e sua função era de ser subalterna quando entrava em um matrimônio. Podemos observar isso em Medeia, trocada e abandonada por Jasão. Em comparação, Bertha, mesmo não casando, tornou-se representação do abandono pelo seu futuro esposo Paikel, retratando a sociedade patriarcal do século XIX como forma de seguir um padrão social, segundo Lima (2022). Ao analisar a mulher no drama gonçalvino, nota-se inferioridade diante do matrimônio, remetendo a um padrão social da época.

Na atualidade, a imagem da mulher continua envolvida com questões amorosas, mas seguindo a teoria psicanalítica fundada por Freud, o amor pode ser considerado uma ilusão. Nas mulheres Bertha e Medeia há sempre uma demanda de amor dirigida ao outro, demanda que pode causar consequências catastróficas quando advém a desilusão.

Portanto, as duas personagens femininas apresentam posições bastante iguais e dessemelhantes. Iguais na motivação da vingança contra aquele que as traiu; dessemelhantes no modo de execução. Sêneca influenciou Medeia a ponto de fazer as filhas de Pélias matarem o próprio pai e ela mesma matar seus filhos a sangue frio. Gonçalves Dias, revestido de um certo preconceito ao aliar fraqueza à identidade de ser mulher, como era comum no romantismo, não dá a Bertha o veneno e a espada, mas lhe dá a língua - a calúnia - que no século XIX era tão mortal quanto o veneno.

É importante frisar ainda que em ambas as obras podemos observar a alma das personagens, seus sentimentos, paixões e conflitos.

Ouvindo-as falar, gritar e orar, nos prendemos em cada detalhe e emoção, podendo prever o desenrolar da ação trágica. Em Medeia, vemos a heroína presa entre a mãe e a esposa traída com ódio pulsante. Em Patkull, vemos Bertha, uma jovem que se apaixona por um homem que a engana e, ao acumular raiva e desilusão, transforma paixão em ódio.

Para Sábato Magaldi, o amor à pátria e o amor à causa popular em Patkull confundem-se "com a própria natureza reta" da personagem-título, fundada nos valores humanistas da amizade e do amor pregados por Schiller. Ruggero Jacobbi admite que a peça resistiria à "prova da ribalta", desde que com cortes na "superabundância de metáforas e truques retóricos, que tornam intragáveis a eloquência amorosa de Patkull e ridícula a perfídia de Paikel".

Conclui-se que o desfecho final de Patkull - a morte do herói - é proveniente de uma "hesitação, entre o determinismo moderno e a antiga fatalidade grega, o *fatum* latino – fado português – indiferente ou mesmo hostil a certas pessoas, a certas famílias, marcadas para a desgraça" (Prado, 1996, p.91), sem atribuir poder à Providência Divina. As personagens são apresentadas sob o prisma moral e psicológico, e o extraordinário não vem de Deus ou dos reis, mas de Bertha.

Assim, Bertha é, de fato, uma Medeia romântica. A influência de Medeia para Bertha está na relação de vingança contra aquele que tanto amavam, porém as rejeitou e traiu; ambas vão até as últimas consequências. Gonçalves Dias, portanto, não apenas importou a história de Voltaire, mas importou a poética do horror de Sêneca para criar, no Brasil imperial, um teatro da crueldade onde a mulher rejeitada é a verdadeira diretora do extraordinário desenlace.

REFERÊNCIAS

E. B. Costa (2003) **A Poética de Aristóteles e a personagem feminina na tragédia grega**. Dissertação de Mestrado – UNESP, São José do Rio Preto.

L. M. Costa (1992) **A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática. (Série Princípios).

A. G. Dias (1979) "Leonor de Mendonça". In: E. Cafezeiro (coord.), **Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 63.

A. G. Dias (1843) **Poesia completa e prosa: Teatro/Patkull**, 62.

M. Grant (1994) **História resumida da civilização clássica: Grécia e Roma**. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

V. F. Kühn (2018) "Medeia de Sêneca e a tragédia de nosso tempo". **Tribuna da Produção**, Palmeira das Missões, 3, 20 jul.

G. G. Lima (2022) **Nubentes e cônjuges na dramaturgia de Gonçalves Dias**. Monografia de Letras. Parintins, p. 1-46

G. G. Santos e M. C. Silva (2009) "Medeias: a caracterização da personagem feminina nas tragédias de Eurípides e Sêneca". In: Celli – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, 3, 2007, Maringá. **Anais**, 440-447.

Sêneca (2013) **Medeia**. Trad. do latim, introdução e notas de Ana Alexandra Alves de Sousa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. (Colecção Autores Gregos e Latinos – Série Textos).

A. C. R. Santos ([s.d.]) **A obra dramática de Gonçalves Dias**. Arquivado em 11 jul. 2009 no Wayback Machine. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wayback_Machine.

.

MATRIZES CLÁSSICAS DO TEATRO DE GONÇALVES DIAS

Weberson Fernandes Grizoste [UEA; PPGL-UFAM]

Resumo: *A presente comunicação reflete sobre quatro projetos de Iniciação Científica desenvolvidos ao longo de oito anos no Centro de Estudos Superiores de Parintins (CESP/UEA), entre 2014 e 2023, reunidos sob o eixo investigativo* Dramaturgia, história e recepção, sob minha orientação. *Cada projeto teve como objeto uma das quatro peças teatrais escritas por Gonçalves Dias, investigando suas relações com diferentes tradições literárias e matrizes dramatúrgicas, especialmente as influências de Plauto, Sêneca, Ovídio, Shakespeare, Swinburne e Chateaubriand. A partir da perspectiva da recepção literária de Jauss (1978), de dramaturgia e história em Caponnetto (2002), examinamos a estética textual, as personagens e os procedimentos dramáticos, tendo como eixo comum as relações de poder entre homens e mulheres, expressas em conflitos conjugais, familiares, ciúme, infidelidade conjugal, violência e dominação masculina.*
Palavras-chave: Plauto; Sêneca; teatro; recepção; Gonçalves Dias.

Esta comunicação reflete sobre os resultados de um conjunto de quatro projetos de iniciação científica, desenvolvidos por quatro bolsistas distintos sob minha orientação, cada um renovado uma vez, totalizando oito edições, no Centro de Estudos Superiores de Parintins, entre agosto de 2014 e agosto de 2023. Os projetos compartilhavam o título principal de *Dramaturgia, História e Recepção*, seguido, em cada caso, de um complemento que relacionava poetas da Antiguidade clássica e autores de diferentes períodos da tradição literária ocidental com a dramaturgia de Gonçalves Dias.

No primeiro projeto, 2014-2016, junto com Nívia Maria Messias Ribeiro e sob a coorientação da professora Patrícia Christina dos Reis, tratamos de Plauto, Shakespeare e Gonçalves Dias, três dramaturgos cujas trajetórias se distribuem ao longo de dois milênios. O primeiro, Plauto, pertencente à Época Arcaica da Literatura Latina; o segundo, Shakespeare, nascido na segunda metade do século XVI e pertencente ao Renascimento inglês; e o terceiro, Gonçalves Dias, do século XIX, que figura entre os vultos mais proeminentes do Romantismo brasileiro. Três autores que se destacam pela importância

que trouxeram à nacionalidade de seus povos, posto que «no teatro» fizeram com assunto estrangeiro.

Plauto é o principal nome da dramaturgia latina; viveu durante o período republicano de Roma e escreveu entre os anos 205 a.C. e 184 a.C.; ao lado dele, destaca-se um de seus contemporâneos, Terêncio. São atribuídas a Plauto mais de cento e dez comédias; Varrão, no entanto, confirmou a autenticidade de vinte e uma (Ciribelli, 2010, 59). Dessas, salvo pequenas lacunas, vinte estão preservadas, enquanto uma, a *Vidularia*, chegou até nós mutilada.

Os modelos de Plauto e Terêncio, como é unânime pela crítica, são extraídos da chamada Comédia Nova grega, sobretudo de Menandro, Dífilo e Filêmon. Contudo, as diferenças entre Plauto e Terêncio são bastante evocadas para demonstrar uma certa originalidade. Sem os originais gregos, não podemos ainda examinar em que medida as diferenças entre os dois comediógrafos decorrem de escolhas próprias ou se já estavam presentes nos arquétipos de referência.

A solução apontada por Eduard Fraenkel em sua obra *Plautinisches im Plautus*, compartilhada por Pereira (1989, 77-82), é procurar referências a costumes e instituições gregas e romanas, a permanência do modelo ou o retoque do adaptador. O caso mais nítido é o do *Curculio*. Além dos elementos estéticos dissonantes da Comédia Antiga grega, supõe-se que Plauto substituiu as atualidades da Grécia pelas romanas, e aqui aparecem vários locais do centro de Roma, como por exemplo: "o *comitium* (470) e o templo de Vênus Cloacina (471); a Basílica (472), o *forum piscarium* (474), o *forum infimim* (475), o Lago Cúrcio (477), as antigas lojas (480), o templo de Castor (481), o *Vicus Tuscus* (482), que ligava o *Forum Boarium* ao Tibre, o Velabrum (483)." (Pereira, 1989, 78-79). Influenciado pelos gregos e dono de sua própria originalidade, Plauto acabou por influenciar outros de renome, tais como Shakespeare e Molière.

Depois de Sêneca, Shakespeare, certamente, é o maior nome a surgir no teatro ocidental. Para Eliot (1962, 133), nenhum poeta inglês foi tão maduro e fez tanto quanto Shakespeare para tornar a língua inglesa capaz de exprimir o pensamento mais subtil e as mais delicadas nuances da sensibilidade humana. Para Heliodora (2008, 8), "se o bom teatro nos ajuda a melhor compreender o ser humano, Shakespeare o faz como ninguém." E isto deve-se à sua paixão sem

limites pela humanidade, em sua viagem pelo corpo e pela alma de seus semelhantes. No seu conjunto, Shakespeare deixou trinta e oito peças, entre as quais destacam-se *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Otelo* e *Rei Lear*. Nestas obras, encontramos a paixão desenfreada capaz de levar o homem à ruína, o amor impossível e os limites da insanidade humana.

No primeiro projeto, selecionamos *Otelo,* a obra de um general do exército, pertencente à etnia dos mouros, que vive uma história marcada por ciúmes, inveja e traição; seu casamento com Desdêmona, jovem da classe abastada de Veneza, é o ponto de partida para essa trama, cujo fim também é trágico. Em seu artigo *Uma Teia Clássica* (2016b), Nívia Maria Messias Ribeiro estabeleceu uma aproximação da *Cistellaria*, «A Comédia da Cestinha», de Plauto, com *Otelo*. Ribeiro observa que Alcesimarco, tomado pelo ciúme de Selênio, chega a ameaçar de morte a jovem e sua mãe adotiva (*Cistellaria*, vv. 519–527), enquanto Otelo, instigado por Iago e convencido da suposta infidelidade de Desdêmona, transforma o mesmo sentimento em violência trágica. A comparação evidencia como uma situação de natureza cômica em Plauto encontra correspondência, sob outra configuração estética, na tragédia shakespeariana. Assim, mais do que demonstrar uma dependência direta de Shakespeare em relação a Plauto, Ribeiro (2016b, p. 35-37) procurou identificar, à luz da Estética da Recepção de Jauss (1978), a permanência e a transformação de motivos dramáticos na tradição literária ocidental, e é nesta teia que Gonçalves Dias acaba enredado.

O nome de Gonçalves Dias é evocado, quase sempre, para falar do seu indianismo, e muito pouco pela sua dramaturgia; embora seja mister observar que em seus Poemas Americanos, encabeçados pelo *I-Juca Pirama*, o «cantor dos Timbiras» adota aspectos dramatológicos e uma estética bastante dramática. Assim, na mesma teia de relações dramáticas em que se encontrava *Otelo*, Ribeiro situou *Leonor de Mendonça*, um drama histórico cuja matéria foi extraída de uma crônica portuguesa, peça que recebeu de Gonçalves Dias o maior de todos os seus prólogos.

Olhando através da teia, Ribeiro identifica uma aproximação na estrutura dramática de *Otelo* e *Leonor de Mendonça*, na configuração dos casais e, sobretudo, no desfecho trágico provocado pelo ciúme e pela suspeita de adultério. Tanto Otelo quanto o Duque de Bragança, convencidos da infidelidade de seus cônjuges, confrontam-nas no

espaço conjugal e as condenam à morte: Desdêmona é estrangulada, enquanto Leonor é morta por um golpe de espada. O filamento que une as duas peças a *Cistellaria* é a perda da razão e o descontrole das personagens. Em Plauto, Alcesimarco, enfurecido porque Melênis lhe nega a mão de Selênio, ameaça matar a jovem e sua mãe adotiva, caso não possa voltar a ficar com ela, e, em outro momento, tenta tirar a própria vida. Embora o conflito não envolva suspeita de adultério nem resulte na morte da amada, a reação de Alcesimarco evidencia, sob a configuração cômica, o mesmo descontrole passional que, em Shakespeare e Gonçalves Dias, assume consequências fatais. Assim, nas três obras, "cada protagonista sofre uma espécie de demência e sai de seu domínio próprio, perdendo o ensejo e desfazendo-se de si mesmo." (Ribeiro, 2018, p. 149).

Ainda, na mesma teia, Ribeiro, Reis e Grizoste (2016, p. 14) identificam que os dramaturgos inseriram objetos decisivos para a cilada das personagens: a fita de Leonor, cuja presença comprova a suspeita do Duque, encontra correspondência no lenço de Desdêmona. Este é o filamento por excelência da *Cistellaria,* Plauto conferiu tanta importância ao objeto da cilada que cognominou a própria obra. Assim, na monografia *A Estética da Recepção nos estudos da literatura clássica no terceiro ano do Ensino Médio em uma escola pública em Parintins/AM*, Ribeiro (2016c, 18) estabelece outro fio nevrálgico que faltava para as três obras: na *Cistellaria* um cesto permite reconhecer a identidade de Selênio, a filha que havia sido abandonada.

Enfrentamos um interregno nas atividades de pesquisa até a implementação do segundo projeto, desenvolvido entre 2018 e 2020 por Miriam Trindade Lima, e desta feita tratamos de Sêneca e Gonçalves Dias, tendo incluído Ovídio no segundo ano. A investigação centrou-se na interpretação hermenêutica e na representação cultural do incesto através da arte literária para compreender o papel de cônjuges de consortes incestuosos, como Lucrécia, em *Beatriz Cenci* e Teseu, em *Fedra*; o papel do *pharmakos* de uma paixão incestuosa na tragédia, e o papel das personagens que manifestam o desejo incestuoso, Fedra e D. Francisco Cenci.

O tema do incesto é um tópos relevante da trilogia tebana de Sófocles. A tragédia de Édipo foi objeto de amplos estudos desde a antiguidade e serviu como filão para a psicanálise e pilar para a teoria do «complexo de Édipo». Além de Édipo, há na Antiguidade clássica

um número imenso de obras que tomam a relação incestuosa como objeto narrativo, e o próprio Sêneca tratou do assunto em mais de uma ocasião.

A tragédia *Thyestes*, de Sêneca, constitui a única versão dramática integralmente conservada da Antiguidade que tem Tiestes como protagonista. A tradição mítica associa Tiestes tanto à relação adúltera com Érope, esposa de seu irmão Atreu, quanto à relação incestuosa com sua própria filha, Pelópia, da qual nasce Egisto. Este, por sua vez, mata Atreu e, posteriormente, participa do assassinato de Agamêmnon, seu primo, ao lado de Clitemnestra. Egisto acaba morto por Orestes, filho de Agamêmnon. A história de sua origem incestuosa constitui elemento fundamental de *Agamêmnon* e aparece já em seus primeiros versos, na voz de Tiestes. Além destes, o tema do incesto aparece na *Fedra*, mas aqui trata-se do mito da paixão de Fedra pelo enteado Hipólito, que inspirou a Eurípedes, e depois de Sêneca, a Racine a escrever sua própria tragédia, atribuindo-lhe também o nome de *Hipólito*. Nesta esteira, comparamos as personagens de Sêneca às de *Beatriz Cenci*, que, à semelhança de *Leonor de Mendonça*, é um drama igualmente histórico.

A história de Beatriz Cenci está bastante documentada. Guerrazzi (1854) escreveu uma extensa biografia da jovem nobre romana cujo julgamento e execução transformaram sua curta vida em uma das lendas mais famosas e trágicas da Itália do século XVI, mas o parricídio cometido por Francesco Cenci inspirou muitas outras produções, principalmente artísticas e literárias, e no âmbito da literatura, da tragédia enquanto gênero narrativo, podemos destacar: *The Cenci* de Percy Shelley (1819), *Beatrix Cenci* de Astolphe Custine (1833) e Juliusz Slowacki (1839); *Nemesis* de Alfred Nobel (1896); *Les Cenci* de Antonin Artaud (1935); e *Beatrice Cenci* de Alberto Moravia (1955) – para além de *Beatriz Cenci* de Gonçalves Dias, escrito entre os anos de 1844 e 1845, e publicado apenas postumamente. Na *Beatriz Cenci* de Gonçalves Dias, Francesco é envenenado pela filha depois de constantes abusos sexuais, mas antes de sucumbir ao ópio, assassina a própria filha, o seu noivo Márcio e sua própria esposa Lucrécia.

Iniciamos por analisar as personagens Lucrécia e Teseu, os cônjuges de consortes incestuosos, em que identificamos que, embora ambas as personagens estivessem vinculadas a um casamento destruído pela paixão, a atitude de ambas é distinta: Lucrécia, conhecedora das

intenções de Francisco Cenci, procura proteger Beatriz e participa da trama de vingança contra o marido; Teseu, por sua vez, ignora as intenções de Fedra, é enganado pela acusação da esposa contra Hipólito, precipita-se ao amaldiçoar o próprio filho, conduzindo-o prematuramente à morte (Lima e Grizoste, 2019, 16-18). Não podemos dizer que *Beatriz Cenci*, por ser um texto do século XIX, seja necessariamente mais consciente ou mais emancipador que a tragédia antiga, mas é evidente que há uma diferença de ênfase bastante produtiva acentuada pelo contraste de gênero e poder: Teseu, embora disponha de autoridade para agir, é cego e precipitado; Lucrécia, embora destituída de poder, antevê a transgressão e resiste à sua maneira; enquanto Teseu aparece no final da tragédia erguendo órgãos irreconhecíveis do filho despedaçado reconhecendo, ainda que tarde, o erro; Lucrécia, por sua vez, não sobrevive à violência do marido.

Em uma das investigações, Lima (2022, 85-90) tratou de Hipólito e Beatriz como figuras sacrificiais. À primeira vista, a figura do *pharmakós* pode parecer estranha para um texto com a natureza de *Fedra* e *Beatriz Cenci*, mas note-se que o «bode expiatório» era a alma que carregava o peso da expiação da culpa dos outros; não é o fim do pecado que restaura a legalidade cósmica, mas o sacrifício de uma alma pura capaz de expiar. São bem sintomáticas as palavras de Jacobbi (1958, 64), "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". O pecado, portanto, reside na carne e é transmitido por herança. Isso equivale a dizer que Hipólito não perece apenas pelo pecado da madrasta, mas também pela condenação paterna: Teseu, investido de autoridade divina, sacrifica o próprio filho.

A inclusão de Ovídio no segundo ano do projeto permitiu ampliar a investigação do mito de Fedra para além da composição dramática. Na quarta das *Heroides,* de Ovídio, Fedra dirige uma carta a Hipólito na tentativa de conquistar o amor do enteado. A epístola apresenta uma Fedra ardente, dominada por uma paixão que assume os contornos de uma enfermidade e que a leva a oferecer ao amado uma vida compartilhada em Trezena, longe de sua pátria. Enquanto a tragédia senequiana explora os efeitos destrutivos do *furor*, a composição elegíaca de Ovídio concentra-se na manifestação do desejo e na tentativa de sua realização (*Heroides*, 4.121-130).

Entre outras coisas, buscamos compreender a esperança que as personagens incestuosas depositavam no parentesco. Ovídio privilegia a expressão do desejo e as estratégias de sedução; assim, Fedra procura utilizar o parentesco para encobrir e legitimar a paixão pelo enteado. Da mesma forma, Francisco Cenci instrumentaliza a própria condição de pai para ocultar suas intenções incestuosas e manter Beatriz afastada, isolada do mundo. O que em Ovídio aparece como argumento de sedução, como possibilidade de fazer passar a relação proibida por uma demonstração de afeto familiar, assume, em Gonçalves Dias, a forma de uma estratégia de dominação, na qual o cuidado paterno e a proteção da filha dissimulam a violência que está por vir.

O terceiro projeto, desenvolvido entre 2020 e 2022 por Gisely Garcia Lima, retornou às influências de Plauto e Shakespeare e incluiu intertextualidade com Swinburne e Chateaubriand, tornando-se o projeto de maior amplitude intertextual do conjunto.

Como percebemos até aqui, a infidelidade conjugal é um tópos no drama gonçalvino. Em *Leonor de Mendonça,* uma esposa é acusada, injustamente, de adultério; em *Beatriz Cenci,* a infidelidade conjugal acentua-se com o esposo capaz, além do incesto, de cometer uxoricídio. Assim, para esta edição elegemos *Boabdil* para análise. Nesta obra, Zoraima, prometida a Ibrahim, casa-se com o rei Boabdil após a suposta morte deste. Ibrahim retorna sob o nome de Aben-Hamet e torna-se melhor amigo do rei. Apesar das denúncias de sua mãe, Aixa, Boabdil insiste em confiar no amigo. Ao cabo, entretanto, o próprio Aben-Hamet revela-se e acaba, ao lado de Zoraima, mortos. O *Boabdil* explora ainda um outro tema: um rei precisa ter prioridade à beira de uma invasão estrangeira, e novamente, o descontrole da personagem é um assunto recorrente.

As influências de Gonçalves Dias neste drama são Chateaubriand e Swinburne. Há claros indícios de que se inspirou na história narrada no livro *Travel thorough Spain 1775-1776* de Swinburne (1787, 244), que para Giron (*in* Dias, 2004, XXVII) pode ter sido conhecida pelo poeta através da tradução para o francês de J. B. Laborde, de 1787; e somente indiretamente extraiu material da obra *Aventuras do último abencerragem,* cuja trama situa-se ao redor do amor não concretizado entre Aben-Hamet e Branca. Entretanto, assim como o próprio poeta sugeriu Shakespeare no prólogo de *Leonor de Mendonça*,

também em *Boabdil*, há influência do bardo inglês. Em *Otelo, o mouro de Veneza,* Desdêmona teve o fim que Gonçalves daria a Zoraima; ambas morrem asfixiadas.

Quem sai impressionado da leitura de *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça*, desaponta-se diante do *Boabdil.* Não basta dizer que Gonçalves Dias escrevera drama numa época em que o teatro estava em declínio, e que ao contrário dele, Plauto e Shakespeare nasceram em um período privilegiado para o teatro; a realidade é que o *Boabdil* não é, como Giron (ibidem XXVIII) bem definira, de "um prodígio dramático", e basta compará-lo ao *Beatriz Cenci* ou ao *Leonor de Mendonça.* Também é verdade, como se verá, que ele não é o pior dos dramas; consta que o *Boabdil* chegou a ser traduzido para o alemão, que chegou a ser representado no teatro de Dresde (Leal, 2023, 200); o tradutor era brasileiro, Ernesto Ferreira França, mas segundo o próprio poeta, a tradução foi revisada e promovida pelo poeta e dramaturgo alemão Karl Gutzkow (Dias, 1964, 218). Não há nenhum registro de que esta tradução tenha sido publicada, Henriques atesta em seu tempo e Lúcia Miguel Pereira não diz nada sobre o assunto (Pereira, 2016, 264); creio até que esta tradução tenha se perdido.

Tal como Jacobbi (1958, 66) dissera, é "um teatro cheio de vítimas sublimes e de carrascos implacáveis", entre as quais Zoraima seria a menos comovedora entre suas vítimas. É que, enquanto Granada está à beira da ruína, o rei manda executar o seu último sultão. Em verdade, nesse quadro específico Gonçalves Dias está contaminado pelo excesso de indianismo, e tem em mente o canto da "América Infeliz", onde se lamenta que os indígenas tinham esquecido de fabricar tacapes e setas para o combate, antes passaram a fabricar capelas para alegrar os visitantes (3.118-120) (Grizoste, 2013, 337). Aben-Hamet bem que tentara convencer o rei de que devia lutar e morrer no campo de batalha protegendo a cidade da invasão espanhola, mas Boabdil, tomado pelo ciúme e pelo ódio, preferiu executar um líder aliado, facilitando o caminho para a conquista de Granada pelos espanhóis (um recado para o rei que dorme em *Meditação*?).

No teatro latino, Plauto foi o grande maestro na condução de personagens traídos, enganados e separados pelo destino e que depois se encontram: em *Poenulus* um pai reencontra suas duas filhas e ainda com elas, seu sobrinho, que tinham sido raptados de sua casa; no

Rudens Démones reencontra a filha também raptada; numa outra esteira, no *Stichus*, duas irmãs são instadas por seu pai a se casarem depois de três anos sem notícias de seus maridos – elas, entretanto, resistem e mantêm o voto conjugal e a obra acaba resolvida ao gosto da comédia clássica. Mas, por vezes, o destino arranja meios de burlar a sinceridade de uma mulher; assim, Alcmena, no Anfitrião, comete adultério com Júpiter, transformado em sósia de seu marido, enquanto este esteve ausente – a obra encerra-se ao gosto plautino.

Em *Menaechmi* encontraremos dois irmãos, Menecmo e Sósicles; este último, raptado aos sete anos, decide voltar à procura de seu irmão. O ponto alto da narrativa reside no encontro com a esposa, a amante e o sogro de Menecmo, os quais o confundem com o seu irmão gêmeo. Uma mantilha da Matrona foi o ponto-chave para elucidar a questão (note-se a semelhança com *Cistellaria*). Shakespeare se inspirou aí para criar o lenço de Desdêmona. Gonçalves Dias usou o mesmo símile pelo menos duas vezes: em *Leonor de Mendonça,* como vimos, pôs uma fita de Leonor nas mãos de Alcoforado, e no *Boabdil*, na cena V do ato III, o véu de Zoraima foi encontrado em um cenário de aparente crime conjugal.

O quarto projeto, desenvolvido entre 2022 e 2024 por Vinícius Pinto de Oliveira, centrou-se em Plauto e Gonçalves Dias, desta vez focando no *Patkull*. Como bem observado, o tema do ludíbrio, tão comum na comédia plautina, é um tópos da poética indianista de Gonçalves Dias. Em *Os Timbiras,* por exemplo, o poeta lembra dos indígenas enastrando capelas para ornato do vencedor e recorda o funesto hóspede de Itajuba que raptou-lhe a esposa – a crença infausta na amizade foi o que conduziu tais personagens à ruína fatal.

O ludíbrio é, também, uma marca recorrente no drama gonçalvino. Em *Leonor de Mendonça,* Dom Jaime utiliza-se de um episódio injusto para acusar Alcoforado e Leonor de adultério; são personagens enganadas pelo destino, ludibriadas pela sorte, fadadas à morte. Em *Beatriz Cenci* encontra-se um pai, um marido, um sogro que, ao cabo, não passa de um embusteiro para a esposa, para a filha, para o genro. Dessa vez, debruçamos sobre *Patkull*, que em certa medida, pelo próprio enredo, pela própria qualidade textual – reconhecidamente inferior pela crítica literária – está mais próximo de *Boabdil* do que de *Beatriz Cenci* e *Leonor de Mendonça*, tanto na temática quanto na qualidade da criação literária, tanto que Henriques Leal

(2023, 157) deixa claro que se não fosse a doença sofrida que o obrigou a afastar-se da tipografia, "teria retirado da coleção esses dois dramas escritos na primeira juventude do poeta, reduzindo tudo a cinco volumes", que em última instância teria cotejado o *Patkull* pelo manuscrito original, "expungindo os borrões e corrigindo as infidelidades do desastrado copista" (e aqui cabe dizer que Leal está sendo severo demais com o copista e leniente com o poeta).

Entretanto, vamos ao *Boabdil,* ele nos apresenta Zoraima, que, embora fosse prometida a Ibrahim, casou-se com Boabdil após a sua suposta morte. Mais tarde, Ibrahim retorna sob o nome de Aben-Hamet e torna-se o melhor amigo de seu rival no amor. O enredo de *Patkull* não é tão diferente de *Boabdil* neste aspecto, e embora tenha sido escrito primeiro, é mais rico em detalhes e em estética dramática. Em *Patkull* o destino é mais traiçoeiro, mais ocasional. *Patkull* é de 1843, é anterior aos *Primeiros Cantos*, anterior ao indianismo e, por isso, apresenta uma estética romântica mais europeizada, menos abrasileirada. *Boabdil,* de 1850, foi o último teatro a ser escrito – o que explica sua singularidade e a existência latente e malograda do sentimento indianista – semelhante ao de *Os Timbiras* – numa obra ambientada na própria Espanha.

Embora esteticamente sejam inferiores aos de Beatriz Cenci e ao de Leonor de Mendonça (1846), as propostas de Boabdil e Patkull têm um sabor plautino até superior: Namry, noiva de Patkull, recorda à sua criada Bertha o amor de outrora – Paikel. Mas Bertha não é uma criada qualquer, ela tinha ocultado a sua verdadeira origem desde a sua chegada: de família nobre, fugira depois de ter a honra desgraçada por um homem que, mais tarde, a abandonara na desgraça – o mesmo Paikel, antigo amor de Namry. Por acaso, este Paikel, conduzido para dentro da cena doméstica pelo próprio Patkull e para a ruína de ambos, é o melhor amigo do gentil homem da Livônia.

Em Plauto encontraremos muitas personagens como Bertha, que se revela depois de viver sob falsa identidade, a maioria raptadas e encontradas mais tarde por seus genitores: Sósicles em *Menaechmi*; Palestra e Ampelisca em *Rudens*; Adelfásio, Anterástilis e Agorástocles em *Poenulus* são exemplos disso. A falsa identidade é o principal tema em *Anphitruo:* Para enganar Alcmena, Júpiter e Mercúrio se travestiram com as identidades de Anfitrião e Sósia. As personagens plautinas

reagem à sorte infausta e buscam restaurar a identidade anterior, e neste sentido, a reação de Bertha aproxima-a de personagens senequianas.

Embora não estivesse na proposta inicial, durante a investigação sentimo-nos obrigados a inserir Sêneca de volta à pesquisa. Bertha está desejosa de vingança, não de retornar à casa de seus pais; logo, apresenta características de Medeia: mulher apaixonada, que trai e abandona a família para seguir o amante, que acaba repudiada à própria sorte em terra estrangeira. Medeia tem os filhos para se vingar, Bertha não – mesmo assim, isto não a impede de procurar uma vingança. Bertha é, possivelmente, a personagem mais bem construída do *Patkull* – nela não encontraremos as contradições e incoerências de Patkull, Paikell e Namry. De um lado, Medeia leva sua vingança às últimas consequências, assassinando os próprios filhos; Bertha, por sua vez, atua por meio de artifícios e manipulações, conduzindo Paikel à morte sem executar pessoalmente o ato. A comparação permite observar a reelaboração de um motivo trágico: a transformação do amor em ódio e da paixão em desejo de vingança.

A figura de Namry é resiliente: declara e renuncia amor a Paikell com espantosa frieza, lamenta não corresponder ao amor de Patkull em estranha afeição – tanto que deseja fazê-lo; intercede impetuosamente pela vida de Patkull (com que sentido ou razão?); vai visitá-lo à beira da morte (para quê?) – não pode dizer que o ama, não o diz; mas revela que poderia amá-lo se a sorte não fosse tão adversa (com que finalidade tal esperança em hora extrema?) – enfim, Namry é movida, tão somente, pela honra e por agitada compaixão. Mas, muito mais resilientes são as figuras de Paikel e Patkull: Paikel trai o amigo, zomba de Bertha, busca o amor de Namry e – conduzido por altruísmo, por certa abnegação inverossímil – tenta trocar sua posição de homem livre com Patkull entregando-se à morte em seu lugar. A finalidade dessa atitude não está muito clara, mas sabe-se que seria para o agrado de Namry. O próprio Patkull é um personagem sopitado, entorpecido e derrotado desde o anúncio de traição, injustificável diante de suposto desejo por Namry até a primeira cena do quarto ato. Dali em diante, não se moveu mais e entregou-se estoicamente ao destino: primeiro diante da abnegação do amigo, depois diante da proposta de Namry. Patkull aceita resignado a morte como válvula de escape. Não tem o amor de Namry, motivo que parece acrescentar seu desejo de morte – mas isto ele soubera desde o início, o que em si deixa

a ação injustificada. Mesmo a resistência de Namry ao verdadeiro amor não lhe foi suficiente; nem o desejo de amá-lo – posto que não tinha um amor exacerbado (?) que tinha. Nada foi capaz de vivificá-lo. Mas, em suma, é um amor exacerbado que não se mostra na prática. Uma outra possibilidade pode estar nas entrelinhas, pois de certa forma, Patkull sente-se traído pelo rei Augusto, pela pátria, pelo amigo, pela esposa. Os primeiros talvez se justificassem, mas a traição de Namry não existe – ela lhe foi sincera desde o princípio. Note-se estas relações entre amor, compromisso matrimonial e fidelidade em *Patkull* e tome-se o *Stichus* de Plauto. Nas duas peças, as personagens femininas encontram-se submetidas a decisões familiares que condicionam suas uniões: em Plauto, as filhas de Antifonte resistem à possibilidade de novos casamentos, mantendo a esperança no retorno dos maridos; em Gonçalves Dias, Namry, embora ame Paikel, respeita a promessa feita pelo pai e aceita o compromisso com Patkull.

Mas o singular paralelismo com o *Stichus* ultrapassa a comparação com as personagens, tanto que nos levou a refletir sobre os princípios do extraordinário desenlace de *Patkull*. A imaturidade literária de Gonçalves Dias talvez seja preponderante para as falhas estéticas e de verossimilhança na obra, mas em Plauto a construção atípica foi proposital. Um leitor habituado às comédias de Plauto certamente se surpreende ao chegar, pela primeira vez, ao *Stichus*. Se não fosse o nome de Plauto, se não fossem as outras obras que conhecemos, tomaríamos o *Stichus* por uma obra inverossímil e esteticamente ruim: a resolução do conflito entre Antifonte, Panegíris e Pânfila sobrevém com inesperada ligeireza; as diferentes partes da comédia parecem, à primeira vista, pouco integradas entre si, como se a ação encontrasse sua resolução antes do tempo; parece que o dramaturgo precisa improvisar uma nova cena para preencher o tempo. Há ali, pelo menos, três peças distintas, uma para Antifonte e as filhas, outra para Gelásimo e uma terceira para Estico.

Em suma, falávamos no início que Plauto, Shakespeare e Gonçalves Dias estavam estritamente ligados à nacionalidade de seus povos; contudo, suas personagens em seus dramas eram estrangeiras. A nossa tese é que o indianismo de Gonçalves Dias europeiza o indígena, seguindo a filosofia do bom selvagem desde Heródoto; mas aquilo que nas Poesias Americanas é apenas uma tinta, na dramaturgia é o quadro inteiro, a moldura, a tela e a própria composição; exceto em

Boabdil, em que, particularmente, a moldura é americana, pois aqui o poeta imprime à personagem estrangeira também com traços próprios do herói indianista, europeizado, mas americano. Assim, se todos os dramas de Gonçalves Dias centram-se na Europa: Portugal, Espanha, Itália, Polônia e Alemanha; vale lembrar que a obra magna de Shakespeare se passa em Verona, e não na Inglaterra, e a grande parte de sua dramaturgia é ambientada no estrangeiro; Plauto, o arquétipo dessa tradição, também recorre a personagens de nomes gregos e ambienta suas comédias, em sua maioria, em cidades estrangeiras, sobretudo gregas, como Atenas em *Stichus* e *Aulularia*, Éfeso em *Miles Gloriosus* e Epidamno em *Menaechmi*.

REFERÊNCIAS

A. Caponnetto (2002) **Poesía e história: uma significativa vinculación**. Buenos Aires: Nueva Hispanidad.

M. C. Ciribelli (2010) **O escravo no teatro plautino.** Niterói: Nitpress.

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. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

L. A. Giron (2004) "As pateadas da posteridade" in A. G. Dias. **Teatro de Gonçalves Dias**. org. L. A. Giron. São Paulo: Martins Fontes, IX-XXX.

F. D. Guerrazzi (1854) **Beatrice Cenci: Storia del secolo XVI**. Pisa: Spese dell'editore.

W. Grizoste (2013) "O Pharmakós: a questão do sacrifício voluntário". In K. Koike e W. F. Grizoste (orgs.), **Estudos de Hermenêutica e Antiguidade Clássica**. Coimbra: Edição de Autores, 71-96.

B. Heliodora (2008) **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Editora Globo.

R. Jacobbi (1958) **Goethe, Schiller, Gonçalves Dias**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia do Rio Grande do Sul.

H. R. Jauss (1978) **Pour une esthétique de la réception**. Trad. Claude Mallard. Paris: Gallimard.

H. R. Jauss et alii (1979) **A literatura e o leito: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 43-82.

A. H. Leal (2023) **Gonçalves Dias**. São Luís: Edições AML.

M. T. Lima e W. F. Grizoste (2019) "Viti[o]que potens regnat adulter: Lucrécia e Teseu, cônjuges de consortes incestuosos". In **XII Semana de Letras: Caderno de Resumos**. Parintins: Universidade do Estado do Amazonas, Centro de Estudos Superiores de Parintins, 16-19.

G. G. Lima (2022) **Nubentes e Cônjuges na dramaturgia de Gonçalves Dias**. Parintins: CESP-UEA. (Policop.).

M. T. Lima (2022) "Hipólito e Beatriz: bodes expiatórios de paixões incestuosas". In W. F. Grizoste (org.), **Anais da III Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins**. Parintins: Latinitates; UEA, 85-90.

T. J. Moore (1995) "Seats and Social Status in the Plautine Theater". **The Classical Journal** 90.2.

M. H. R. Pereira (1989) **Estudos de História da Cultura Clássica**. Vol. 1, Lisboa: Calouste Gulbenkian.

L. M. Pereira (2016) **A vida de Gonçalves Dias**. Brasília: Edições do Senado Federal.

M. A. C. N. Pizarro (1970) **Gonçalves Dias e o drama romântico**. Coimbra: M. A. C. N. Pizzarro. (Monog. Policop.).

Ovídio (2016) **Heroides**. Trad. C. A. André, Lisboa: Cotovia.

Plauto (1978) "Os Menecmos". **Comédias**. Trad. J. Bruna. São Paulo: Cultrix.

Plauto (2006) **Estico**. Trad. I. T. Cardoso. Campinas: Editora Unicamp.

Plauto (2009) **Rudens**. Trad. M. I. R. Gonçalves. Coimbra: CECH-Festea.

Plauto (2002) **O anfitrião**. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra: CECH-Festea.

Plauto (2009) **O fulaninho de Cartago**. Trad. J. L. Brandão. Coimbra: CECH-Festea.

Plauto (2004) **A comédia da Cestinha (Cistellaria)**. Trad. A. P. Couto. Coimbra: Festea.

Plauto (2007) **A comédia dos burros**. Trad. A. P. Couto. Coimbra: Festea.

Plauto (2006) **Mostellaria (A comédia do Fantasma)**. Trad. Reina Marisol Troca Pereira. Coimbra: Festea.

Plauto (1986) **O gorgulho**. Trad. W. Medeiros. Coimbra: FLUC.

Plauto (2006) **O Soldado fanfarrão**. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra: Festea.

Plauto (2010) **O truculento**. Trad. Adriano Milho Cordeiro. Coimbra: Festea.

N. M. M. Ribeiro (2018) "Um olhar na dramaturgia sobre a alienação e a perda da razão: Plauto, Shakespeare e Gonçalves Dias". In R. Albuquerque e W. Grizoste (orgs.), **Estudos Clássicos e Humanísticos & Hermenêutica**, vol. 2. Embu: Alexa, 137-147.

N. M. M. Ribeiro (2016a) "Dramaturgia, história e recepção: Plauto, Shakespeare e Gonçalves Dias". In **Anais da I Semana de Estudos Clássicos do Amazonas: Cultura Clássica e Gramática Ocidental & VI Encontro Nacional de Professores de Latim**. Manaus, 123-137.

N. M. M. Ribeiro (2016b) "Uma teia clássica". In R. Albuquerque e W. Grizoste (orgs.), **Anais da I Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins**. Parintins: UEA, 33-41.

N. M. M. Ribeiro (2016) **A Estética da Recepção nos estudos da literatura clássica no terceiro ano do Ensino Médio em uma escola pública em Parintins/AM**. Parintins: CESP-UEA. (Policop.).

N. Ribeiro, P. Reis e W. Grizoste (2016) "Otelo e Leonor de Mendonça: diálogos de Shakespeare em Gonçalves Dias, sob a Estética da Recepção". **Anais do Encontro Nacional de Ensino e Linguagem**, 1-16.

Sêneca (2011) **Medeia**. Trad. Ana Alexandra Alves de Sousa. Coimbra: CECH.

Sêneca (2006) **Tiestes**. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Verbo.

Sêneca (2007) **Fedra**. Trad. J. B. Fontes. In **Hipólito e Fedra: três tragédias**. São Paulo: Iluminuras.

R. Serrão e W. Grizoste (2018) "O Pharmakos: a questão do sacrifício voluntário na Medea de Eurípedes e de Sêneca". In R. Albuquerque e W. Grizoste (orgs.), **Estudos Clássicos e Humanísticos & Hermenêutica**, vol. 2. Embu: Alexa, 83-91.

W. Shakespeare (1973) **The complete works of William Shakespeare**. Londres; Glasgow: Collins.

H. Swinburne (1787) **Travels Through Spain in the Years 1775-1776**. London: P. Elmsly.

ÍNDICE DE AUTORES

Alice Gomes Severo *5*
Aline Fernandes Gonzaga *13*
Ana Paula de Sousa Abecassis *24*
Anália Luísa Freire Holanda *54*
Angelo Vinícius Duarte Leite *32*
Antonio Janderson Morais da Silva *42*
Carlos José Lunardi da Silva *48*
Carlos Renato R. de Jesus *5, 48, 74, 92, 111, 116, 133, 154, 180*
Eduardo Nascimento Gomes *55*
Elem Pimentel Belo *66*
Elisa Melanie Lima Gonçalves *74*
Elton Gonçalves dos Santos *83*
Esmeralda Santiago França *92*
Geovanne Amaral Borges *99*
Hayra Cristine Lima Sarubbi *106*
Isabella Ramos Soares *111*
Isaias Medeiros dos Santos *116*
Juliana Donadio Figueiredo Conte *122*
Kauan Kaleby Azevedo de Almeida *133*
Lia Ester Silva Ribeiro *140*
Luane de Assis Machado *147*
Luiz Carlos da Silva Cruz *154*
Marcela Soares Menezes *162*
Marcelo de Souza Nascimento *173*
Paloma Carmo da Costa *180*
Sarah Kally Oliveira da Silva *191*
Soraya Paiva Chain *42, 55, 122*
Vinícius Pinto de Oliveira *199*
Weberson Fernandes Grizoste *13, 66, 83, 140, 147, 162, 199, 208*



Produzido no Laboratório de Cultura Clássica

grupo de pesquisa:
Latinitates – Estudos Clássicos e Humanísticos

Centro de Estudos Superiores de Parintins
Universidade do Estado do Amazonas

https://jornada.latinitates.com/

Realização

LCC
Laboratório de Cultura Clássica

SPQR
LATINITATES

PADEV
PROGRAMA DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO DE EVENTOS

Apoio

UEA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
IN UNIVERSA SCIENTIA VERITAS

CURSO DE LETRAS
CESP-UEA

PPGL
UFAM

NIGRAM
20 23
GIANCARLO STEFANI

GELLAMA
VENI VIDE VINCE

REDESAM
CESP - UEA

LVDI INSVLAE
REPRESENTAÇÕES TEATRAIS DA ILHA