

(*Metaphisica*, 12.10, I075aII-19). In the context it would that Aristotle draws an analogy between the commander of an army and the supreme deity in command of the cosmos (...). The good those they achieve is the eternity of cosmic order (...). The Cosmos just it is. It like and a well disciplined army, commanded by a good and effective General who keeps his troops up to the mark in performing their various traditional tasks'. Sobre a metafísica de Aristóteles: REALE, G. *Metafísica. Ensaio Introdutório*. I-III, São Paulo: Loyola, 2001. No período da formação do(s) Gnosticismo (s) a situação das ciências naturais, em particular, a recepção das doutrinas aristotélicas referimos o artigo de HANKINSON, R. J. Hellenistic biological sciences. In: FURLEY, D. Aristotle The philosopher of Nature. In: FURLEY, D. *From Aristotle to Augustine*. London and New York: Routledge History of Philosophy. Vol. II, 1999, p 320-355.

¹¹ O dualismo persa (séc. IV a.C.) com o qual entrou em contacto o Judaísmo, no período do segundo Templo, é indicado pelos estudiosos como possível fonte para a formação da Apocalíptica Judaica. Porém, esta hipótese tem caído por terra, quanto mais se estuda o ponto de vista específico de cada um, em questão. A fonte que continua a ser considerada como a mais crível permanece aquele de origem profética, designada ora como “tardia profecia”, ora “apocalíptica primitiva”: Is 24-27; 56-66; Zacarias 9-14) apesar destes escritos ocuparem uma posição de transição entre a perspectiva da profecia clássica orientada mais historicamente e a visão mais transcendente da Salvação característica dos escritos apocalípticos.

¹² *sofi, a* In: BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. 26 Edição. Paris: Hachette, 1969, p. 1772; Na perspectiva bíblica do Novo Testamento: GOETZMANN, J. *sofi, a* (sapienza/stoltezza) In: COENEN, L. Et Alii (ed.). *Dizionario dei Concetti Biblici del Nuovo Testamento*. 4ª Edição. Bologna: EDB, 1989, p. 1666-1673.

ALEGORIAE SEGREDO II

Reconstruindo alegorias retóricas: um *Manual* e um *Memorial*

“e estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S. ”

(José Saramago. *Manual de pintura e caligrafia*)

Mary Kimiko G. Murashima, UERJ/FGV

RESUMO:

Segundo de uma série de três artigos que visam a analisar a utilização do discurso alegórico – em sua vertente alegórica e hermenêutica – em três obras de José Saramago: *Memorial do convento*, *Manual de pintura e caligrafia* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Neste segundo ensaio, enfocaremos a visão clássica sobre alegoria e metáfora, destacando as três qualidades básicas para a “boa mímeses” – a brevidade, a clareza e a verossimilhança – e os *finis* da alegoria retórica, os quais eram determinados em função da maior ou da menor clareza existente entre sentido literal e figurado. Analisaremos ainda as diferenças estabelecidas pela Retórica clássica entre *tota allegoria*, *permixta apertis allegoria* e *mala affectatio*, considerando ainda como o Maneirismo e o Barroco, inverteram esses valores e de que modo o *Memorial do Convento* e o *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago, resgatam a concepção barroca da alegoria construtiva ou retórica.

Palavras-Chave: 1. alegoria 2. retórica 3. interpretação

Alegoria e metáfora

No Livro VIII de sua *Institutio Oratoria*, Quintiliano afirmava que “a alegoria, em latim *inversio*, apresenta um sentido diverso das palavras e, às vezes, até contrário”, acrescentando ainda que “a primeira forma resulta, sobretudo, de uma sequência de metáforas¹”. Conforme a primeira forma – que indica uma coisa em palavras e outra em sentido –, Quintiliano analisa a construção alegórica como metáfora, comparação ou enigma e, conforme a segunda possibilidade, estuda a alegoria como processo de produção de

asteísmos, provérbios ou contradições.

Para Quintiliano, portanto, alegoria e metáfora são construções afins, porquanto miméticas, guardando-se entre elas uma diferença: a alegoria é quantitativa, enquanto a metáfora vale por um termo isolado que ela substitui, como um tropo do léxico. Nesse sentido, para o autor clássico, a alegoria é uma “metáfora continuada”, desenvolvida sintaticamente e, assim, constitui um verdadeiro diagrama em que a construção alegórica se reveste de um duplo estatuto: sintaticamente, a alegoria é um diagrama de operações predicativas que vão constituindo um sujeito, mas, semanticamente, também é uma substituição que efetua o sentido figurado, partindo de um sentido literal.

Importa, entre ambas as possibilidades, que, para os antigos retóricos, tal estatuto sintático e semântico era regido por regras bastante específicas, que guiavam os processos de criação e interpretação da alegoria por meio do desmembramento de três níveis de sustentação: o de um sentido literal, um sentido figurado e um sentido literal ausente.

Atentando para o sentido figurado e o literal ausente, os antigos acreditavam que a rede associativa que unia os dois níveis bem como os jogos metafóricos que os conduziam – tanto na visão platônica da *mímeses* como imitação quanto na aristotélica da *mímeses* como produção e correção de realidades –, deveriam ser absolutamente transparentes e, para tanto, valiam-se de três qualidades básicas para o bem dizer e o bem fazer: a brevidade, a clareza e a verossimilhança. Tais eram os objetivos da “boa mimeses” (sic) entre os retóricos da Antiguidade, e, em vista deles, é que a convenção e a naturalidade dirigiam as construções alegóricas.

Pela brevidade, o orador antigo pretendia facilitar a compreensão do discurso e predispor os ouvintes favoráveis a ele, conseguindo a *captatio benevolentia*. Quanto à convenção de clareza, era natural que os ouvintes dos discursos clássicos associassem a facilidade de compreensão do que era dito com o bom desempenho do orador. Essa foi, em suma, a estrutura retórica da Antiguidade: a transformação de um conjunto ideal de convenções em um processo de produção e recepção natural para a época; conseguindo, assim, que a naturalidade não contrariasse a convenção, mas que, ao contrário, fosse sua implicação, como afirma João Adolfo Hansen:

Pode-se dizer que o discurso antigo é uma fala cujo significado já se encontra previamente conformado pela rede retórica significante, que é seu código. A adequação é, também por isso, relacional, definindo-se sempre pela posição e função no sistema e pela distribuição prática dos usos.²

O sentido figurado é o tropo que se constitui de um desvio do uso, mas tal desvio está em uso. Esse foi, portanto, o paradoxo que estabeleceu juízes regentes não só para a brevidade e a clareza dos antigos discursos retóricos como também para a verossimilhança. O verossímil clássico segue os modelos que defendiam, acirradamente, a diferença entre os gêneros e levaram Horácio a afirmar, em sua *Epistula ad Pisones*, que carneiros não se misturam com tigres.

Tota allegoria, permixta apertis allegoria e mala affectatio

Há muitos *finis* na alegoria retórica, e é, segundo eles, que os antigos estabeleceram três tipos diferentes de construções alegóricas de acordo com a maior ou a menor clareza da relação entre sentido literal e figurado: *tota allegoria* ou enigma, que constitui a alegoria fechada em si mesma, ocasionando como efeito de recepção a *obscuritas* e constituindo, portanto, do ponto de vista da clareza, também um defeito; *permixta apertis allegoria* ou alegoria imperfeita, que é a mais recomendável, segundo a Retórica antiga, visto que o atributo de “imperfeita” refere-se apenas a uma alegoria que não é total, como o é o enigma, mas que mistura o sentido próprio com o figurado, favorecendo a clareza, e *mala affectatio* ou *inconsequentia rerum*, que é a incoerência, do ponto de vista dos *finis* clássicos, ocasionada pelo uso indevido de metáforas que não se ordenam em um único feixe de significações.

Portanto, entre a autonomia das significações e do sentido figurado – *mala affectatio* – e o fechamento completo da significação – *tota allegoria* –, existia como padrão de alegoria retórica a que se definia como *permixta apertis*, preescrevendo, absolutamente, os valores e modelos de boa *mímeses*, como efeitos do *rectum*, enquanto razão e bem.

Não é incoerente, portanto, que o Maneirismo e o Barroco, em sua oposição aos modelos clássicos, tenham, ao se afastarem da *claritas* e dos *finis*, tomado para si a *tota allegoria* e a *mala affectatio* não como defeitos de estilo, mas como *modus* de composição apurado.

Redefinindo as medidas da Retórica clássica, certamente, não se pode falar de *brevitas* nem de *claritas* nos longos e labirínticos sermões de Vieira, como no *Sermão da Sexagésima*. De fato, o Barroco entendeu como “agudeza” o que os antigos entenderam como “incoerência”, relevando a correspondência também entre objetos distantes e estabelecendo, entre o sentido figurado e o sentido próprio, relações inesperadas e artificiosas, desafiando os receptores do discurso a compreenderem tais relações e a se tornarem cúmplices do autor, tão perspicazes quanto ele.

Valendo-se de conceitos que já existiam em Aristóteles, o Barroco, entretanto, inverte preferências e redefine objetivos, como no caso da

agudeza. O estagirita defendia quatro causas para a agudeza: *engenho*, *matéria*, *modelo* e *arte* – todos os quatro elementos em equilíbrio e harmonia. No Barroco, contudo, o engenho do poeta sobressai-se, sensivelmente, por meio de sua capacidade de articulação de objetos distantes por analogia, enquanto que a arte também se transforma em verdadeiro exagero da realização do discurso, em detrimento da matéria a ser discursada e do exemplo de modelos antigos a serem imitados, constituindo verdadeiros excessos metafóricos.

A alegoria barroca, portanto, conserva seu clássico valor mecânico, delegando ao discurso um papel fundamental, mas utiliza-a sem se submeter à égide dos mesmos princípios de construção da Antiguidade, valorizando os artifícios de construção alegórica e desapegando-se de um feixe retórico de prescrições clássicas.

Nesse sentido é que acreditamos que a obra de José Saramago oferece possibilidades de releitura da alegoria construtiva ou retórica, aproximando-se do tratamento que lhe é dado pelo Barroco.

Memorial do Convento: uma alegoria escrita de alegorias menores

De fato, que mais seria o *Memorial do Convento* além de uma grande alegoria escrita de alegorias menores?

A começar pelo título, o autor nos apresenta uma perfeita *inversio* do sentido literal das palavras. Não é o Convento de Mafra a matéria de que se faz o romance de Saramago, mas sim as penas e as dores das gentes anônimas não inscritas na história oficial portuguesa, que o *Memorial* retrata, seguindo os passos de três exilados da macro-história protagonizada por D. João V: Blimunda, Baltasar e Padre Bartolomeu. Nesse sentido, o título do *Memorial* é alegoria que, semanticamente, funciona por contradição, nomeando e dando destaque inicial àquilo que lhe falta, vampirizando o sentido literal para mostrar o que ele esconde. Isso ocorre não só semântica mas também sintaticamente, como diria Quintiliano, pois, a cada passo, o texto se constitui de operações predicativas que caracterizam Blimunda, Baltasar e Bartolomeu como os personagens principais da história, perseguidos pelo poder ideológico, político, social e religioso, que sustenta as grandes histórias de reis e conventos, o que constituiria o sentido próprio ou literal da alegoria do título.

É ainda na ênfase na qualidade auditiva da linguagem e na importância de seus efeitos para o discurso que a construção alegórica de Saramago parece aproximar-se da alegoria retórica:

Com efeito, no “Memorial” deparam-se-nos as mesmas reiterações e repetições, os mesmos rasgos estilísticos,

*o mesmo movimento oscilatório de avanço e recuo na frase, que tão frequentes são nas primeiras epopéias da Humanidade. Texto destinado essencialmente para ser ouvido, ele tem uma musicalidade própria e revela uma eurtímia ao nível fonemático, uma flexibilidade e amplitude de cadências, frequentemente estimuladas pela alteração dos preconceitos ortográficos de pontuação.*³

Entretanto, a construção alegórica em Saramago não é apenas ornamento do discurso e, nesse sentido, é que sua obra também redefine os *finis* clássicos. Saramago é um *aedo*, engenhoso demais, contudo, para os oradores clássicos. Sua escrita é puro engenho de articulação entre duas linguagens e duas culturas, contrapondo dois universos bem definidos. Dessa forma, a alegoria do título, que funciona por contradição, desdobra-se em duas outras, redefinindo direções para o literal e o figurado: o Convento e a Passarola.

¹ QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. VIII, 44, p. 238 e segs.

² HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, p. 23.

³ REBELO, L. de S. *Os rumos da ficção de José Saramago*, p. 13.

NEOLOGIA NA FORMAÇÃO DO LATIM

Christiane Lima da Camara Monteiro – UERJ

RESUMO:

Embora a expressão ‘neologismo’ nos dê a impressão de uma palavra exótica, que causa uma certa estranheza ao usuário da língua, ela, na verdade, refere-se a qualquer palavra recém-criada que entra em uso num idioma. Toda língua, em seu estágio inicial, é simples, rudimentar e refere-se, principalmente, ao concreto. Conforme a sociedade vai-se aprimorando e tornando-se complexa, também a língua usada por essa sociedade vai-se aprimorando, refinando, atendendo às necessidades de seus falantes. Com o latim não foi diferente. Para se transformar numa língua capaz de expressar a grandeza da civilização romana, o latim teve que, dentre outros processos, ampliar seu léxico, criando novas palavras. E é esse processo de produtividade lexical que este trabalho se propõe a observar, ainda que superficialmente.

Palavras-chave: neologismos – língua em formação – latim

Introdução

Roma foi, sem dúvida alguma, um farol de cultura e civilização a iluminar todo o Ocidente antigo, por mais de cinco séculos. Nomes como César, Augusto e Trajano fazem-nos lembrar da glória de Roma, do grande império, com sua força, sua civilização e sua língua irresistíveis.

Quando pensamos na língua latina, vêm-nos à mente os discursos de Cícero, as obras de Virgílio, Ovídio e tantos outros mestres da palavra.

O brilho do Império Romano é, no entanto, tão intenso, que faz-nos esquecer de que ninguém nasce grande e forte. A língua latina dos grandes autores clássicos dá-nos a impressão de já ter nascido pronta. Sabemos que ela é a ‘mãe’ das línguas românicas e, por isso, talvez não nos ocorra que essa origem grandiosa também teve um começo, também passou por um processo de séculos a fio, até transformar-se na língua de Cícero e de César. Assim como Roma teve um berço humilde, também sua gloriosa língua teve um início rude e singelo.

Para se transformar numa língua capaz de expressar a grandeza da civilização romana, o latim teve que, dentre outros processos, ampliar seu léxico, criando novas palavras, valendo-se de processos que utilizamos ainda hoje¹. Este trabalho tem, portanto, o objetivo de observar, ainda que de forma bastante superficial, a neologia na formação e no desenvolvimento da língua latina.

1- A Formação do Latim

A língua é, de modo geral, um reflexo da sociedade que faz uso dela.