

ISSN: 2358-727X

Terceira Margem

Revista do Programa de
Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

Ano XXX, n. 61, maio–agosto 2026

CRÉDITOS DA EDIÇÃO

Terceira Margem

Ano XXX, n. 61, maio–agosto 2026

© 2026 – Direitos autorais dos autores

Todos os direitos reservados

Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



EQUIPE DA EDIÇÃO

Revisão: Rita Elias

Assistente editorial: Kelly Stenzel - Estúdio Brisa

Organizadores do Dossiê:

Ana Margarida Abrantes;

Ana Maria Costa Lopes;

Gerald Bär

INSTITUIÇÃO E CONTATO

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Faculdade de Letras

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323
Cidade Universitária – Ilha do Fundão
CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
Tel: (21) 3938-9702

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>
E-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXX, n. 61, maio–agosto/2026. 280 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL – Pós-graduação
CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

SOBRE A REVISTA

A TERCEIRA MARGEM é uma revista quadrimestral do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publica pesquisas em Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e estrangeiras, clássicas e modernas, em diálogo com filosofia, história, artes e ciências sociais. Também divulga resenhas críticas de publicações recentes. Fiel à inspiração rosiana, a revista aposta em uma perspectiva interdisciplinar, aberta a novas abordagens teóricas.

EXPEDIENTE

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Danielle Corpas, Thiago Rhys Bezerra Cass, Priscila Nascimento Marques, Lua Gil

Conselho Editorial: Ana Carolina Cernichiaro (UNISUL), Ana Cláudia Suriani da Silva (University College London), André Cardoso (UFF), Davi Pinho (UERJ), Ellen Spielmann (Hannah Arendt Institute, TU Dresden), Ettore Finazzi-Agrò (La Sapienza, Roma), Fábio Durão (Unicamp), Gerald Bär (Universidade Aberta de Lisboa), Jaqueline Bohn Donada (UFTPR), Lucia Tennina (Universidade de Buenos Aires), Luiz Fernando Valente (Brown University), Maurício Cardozo (UFPR), Miguel Vedda (Universidad de Buenos Aires), Sandra Vasconcelos (USP), Wiebke Roben de Alencar Xavier (UFRN), Yuri Brunello (UFC)

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenador: Eduardo Guerreiro B. Losso
Vice-coordenadora: Luciana Villas Bôas

Faculdade de Letras

Diretora: Roberto de Freitas Junior
Diretor Adj. de Pesquisa e Inovação:
Alessandro B. de Medeiros, Gean N. Damu-
lakis, Eliete F. B. da Silveira

Centro de Letras e Artes

Decano: Afranio Gonçalves Barbosa

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto de Andrade Medronho
Pró-reitor de Pós-grad. e Pesquisa: João
Ramos Torres de Mello Neto

SUMÁRIO

DOSSIÊ DOSSIÊ LITERATURA E VOO 'Mito – Utopia – Realidade'

Apresentação

Ana Margarida Abrantes, Ana Maria Costa Lopes, Gerald Bär 7–14

Nationalism, Hot Air and *Honoris Causa*

Gerald Bär 15–39

O voo e a desmedida: uma análise sobre a utopia a partir do mito de Ícaro

Filipi Silva de Oliveira. 41–64

O voo do discurso: retórica e utopia em *Aves* de Aristófanes

Elvis Freire da Silva, Ana Maria César Pompeu 65–82

Nas asas de anjos: a narrativa de viagem apocalíptica judaico-cristã

Daniel Vecchio 83–105

Voadoras na literatura popular portuguesa

Ana Maria Costa Lopes 107–125

Do fascínio à *aeropoesia*: relatos da experiência do voo

Ana Margarida Abrantes 127–142

Os voos para fora da Terra

Pedro Duarte. 143–154

“Acrobatique”, by John Keene: Miss La La flies so high

Marcele Aires Franceschini, Hertz Wendell de Camargo 155–170

Flight in Camões

Landeg White, Ana Margarida Abrantes, Ana Maria Costa Lopes, Gerald Bär 171–185

ARTIGOS

HQs da estante ao armário: uma análise de *Arlindo*, de Luiza de Souza

José Elton Dantas de Cardoso, Márcio Venício Barbosa. 187–203

Um sopro, um corpo, um texto

Amanda Moura 205–218

“Tudo foi se tingindo de vermelho”: a instância do sagrado em *Tortorato*, de Itamar Vieira Junior

Lucineide Gonçalves Aguiar Caballero, Samuel Lima da Silva 219–235

A distância de resgate do mundo: o desencantamento radical em *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin

Lucas Sauzem Cruz, Juliana Prestes de Oliveira. 237–249

Encruzilhadas do reencantamento: Exu como operador teórico na leitura de *Puçangas: uma história natural do amor enquanto pássaro*, de Roque Ferreira

Marcos Alexandre do Amaral Ramos Júnior. 251–265

RESENHA

A presença árabe na criação ficcional brasileira

Eduardo F. Coutinho 267–271

Sobre as autoras e autores 273

DOSSIÊ
LITERATURA E VOO
‘Mito – Utopia – Realidade’

Organizadores:
Ana Margarida Abrantes
Ana Maria Costa Lopes
Gerald Bär

DOSSIÊ LITERATURA E VOO

‘Mito – Utopia – Realidade’ – Apresentação

DOSSIER LITERATURE AND FLIGHT - ‘MYTH - UTOPIA - REALITY’ – PRESENTATION

<https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.76533>

ANA MARGARIDA ABRANTES*

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA, LISBOA, PORTUGAL

ANA MARIA COSTA LOPES**

UNIVERSIDADE CATOLICA PORTUGUESA, LISBOA, PORTUGAL

GERALD BÄR***

UNIVERSIDADE ABERTA, LISBOA, PORTUGAL

1- APRESENTAÇÃO

A presente edição da revista quadrimestral *Terceira Margem*, publicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ / Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, é especialmente dedicado ao nosso Amigo e colega Landeg White (1940–2017).

Professor universitário, ensaísta, tradutor e poeta, nascido no País de Gales, viveu, lecionou e pesquisou em diversos países, incluindo Portugal, onde residiu por muito tempo. A sua vasta produção académica e literária encontra-se registada na bibliografia do seu artigo “Flight in Camões”. Na introdução desta publicação póstuma, constam diversos obituários e homenagens de académicos de diferentes partes do mundo, reflexo também do seu percurso e prestígio internacional.

Neste número da revista, destacam-se diversos artigos que abordam, sob variadas perspetivas, o tema transversal e transcultural: Literatura e Voo – ‘Mito – Utopia – Realidade’. É com grande satisfação que apresentamos às leitoras e aos leitores esta

seleção de artigos, homenageando Landeg White e continuando o seu legado intelectual, marcado pela originalidade e pela busca constante de novas perspectivas.

LITERATURA E VOO – 'MITO – UTOPIA – REALIDADE'

Desde a sua concretização numa impressionante encenação em 1783 (irmãos Montgolfier e P. de Rozier, a ascensão do primeiro homem num aeróstato) até à ainda mais mediática transmissão global dos primeiros passos na lua de Neil Armstrong em 20 de julho de 1969, houve muitos testemunhos e registos de experiências de voo dignos de relembrar e reinterpretar. Já anteriormente a ideia do voo humano tinha inspirado obras literárias e de arte em várias culturas (Gilgamesh, Bíblia etc.). A sua realização revelou grandes poderes imaginativos e capacidades técnicas, sempre acompanhados de projetos ambiciosos, prestigiosos e sobretudo perigosos. Os resultados justificaram as posições mais otimistas do Positivismo; nações e empresas entram em competição tecnológica sem olharem a custos (*space race*). Por outro lado, as guerras ficaram mais mortíferas na era da aviação (cf. Paris, 1995).

O desenvolvimento tecnológico permitiu que o voo humano pudesse ser interpretado alegoricamente como a superação da "*conditio humana*", ou seja, como a história da criativa imaginação humana, com as suas aspirações e desejos, que se tornaram realidade (cf. McLuhan, 1964).

O presente volume reúne artigos em português e inglês que visam a comparação de conceitos de voo em estudos transdisciplinares, o uso metafórico do voo e ainda descrições de experiências em várias culturas e géneros literários. Os contributos adotam abordagens provenientes dos Estudos Literários, Artísticos e Culturais (por exemplo a análise de discursos, textos, peças de teatro e filmes) que ilustrem o desenvolvimento do tema do voo. O tema *transcultural e transdisciplinar* permite estabelecer pontes entre vários ramos das ciências e da cultura: entre mito e tecnologia (física, matemática aplicada), entre utopia e realidade, entre literatura e arte (por. ex. Futurismo), entre nacionalismo e cosmopolização. Linhas de investigação com potencial de convergência:

- mitologia (incl. contos e lendas populares)
- história (história da aeronáutica e aviação militar)
- tecnologia (Da Vinci, Bartolomeu de Gusmão, Faujas de Saint-Fond, Wright, Blériot, Santos Dumont, Gago Coutinho, Sacadura Cabral, von Braun etc.)
- literatura (utopias, sátiras, literatura de viagens, literatura tradicional etc.)
- do estudo dos media
- outras artes (pintura, música, fotografia, cinema, banda desenhada etc.)

Iremos destacar alguns marcos e eventos relacionados com o mito, o imaginário e a literatura do voo. Autores como Faujas de Saint-Fond (1783, 1784), Wieland (1783, 1784) e Filinto Elysio (1783), entre outros, descreveram e comentaram as primeiras experiências que demonstraram a repercussão global destes eventos. Todavia, a ideia do voo tem preocupado o ser humano desde os tempos primordiais, não só como método de deslocação, mas também como meio de escapar ou de exercer poder. Inspirado pelo voo dos pássaros, a “elevação humana” teve aspetos físicos e espirituais e foi sempre acompanhada de grandes emoções. A capacidade de voar foi considerada um atributo divino ou diabólico e os mitos, contos e lendas populares, tanto no Oriente, como no Ocidente, abundam com este motivo. Baseado em estudos e antologias que apareceram com mais frequência desde os anos 70 (Hart, 1972; Haining, 1977; Riha, 1983; Henriques-Mateus, 2005 e 2009), a análise diferenciada dos discursos ligados ao voo humano implica aspetos religiosos (Magia / Inquisição / “Híbris”), filosóficos (Superioridade Humana / Perfeccionismo / Positivismo), estéticos (modas / mundovisão – novas perspectivas), literários (Romantismo / Futurismo), linguísticos, técnicos, artísticos, cinematográficos, políticos e ideológicos.

Neste volume, vários destes aspetos são abordados e aprofundados. O artigo de Gerald Bär, “Nationalism, Hot Air and *Honoris Causa*”, evidencia, por exemplo, a ligação entre aeronáutica, aviação e nacionalismo, em várias épocas e constelações políticas e culturais. Muitas vezes, os espetáculos de ascensão e a fama dos aeronautas e pilotos foram instrumentalizados para fins nacionalistas, afirmando o poder e o prestígio dos respetivos governantes e/ou governos.

O motivo do voo manifesta-se em figuras míticas, como Belerofonte, Perseu, Pégaso, Faetonte e, sobretudo, Dédalo e Ícaro. Na versão de Ovídio, o aspeto da Híbris é claramente exposto (Ovid. *Metam.* VIII.195). Também na epopeia de *Gilgamesh* reaparece a ideia de seres alados, refletindo a crença mesopotâmica em criaturas híbridas e divindades que transitam entre o céu e a terra. No canto “Wölundlied” da *Edda (Codex Regius)* é contada a lenda de Wieland, o ferreiro (cf. a “Thidrekssaga” norueguesa), e da sua invenção de uma túnica voadora feita de penas, que provavelmente foi inspirada nas asas de Dédalo.

Neste contexto, o artigo “O voo e a desmedida: uma análise sobre a utopia a partir do mito de Ícaro”, de Filipi Silva de Oliveira, investiga razões filosóficas que precipitaram na tragédia do jovem que despencou do céu após perder o prumo do voo. A intenção última deste trabalho é distinguir se a atitude de Ícaro é ou não revoltada, conforme o pensar de Camus; e, como complemento, entender em que medida a noção de voo fundamenta o princípio das utopias desmedidas que marcaram a história do século XX. No seu contributo “O voo do discurso: retórica e utopia em *Aves* de Aristófanes”, Elvis Freire da Silva e Ana Maria César Pompeu investigam a construção e o uso retórico do

discurso de utopias na comédia *Aves*, de Aristófanes. Analisam as relações entre retórica, oratória e engano — temas satirizados em várias peças do autor, especialmente em *Nuvens*.

O voo na *Bíblia* é predominantemente uma metáfora de força espiritual (a experiência espiritual de ser elevado pelo poder de Deus). Isaías 40, 30–31 destaca que aqueles que esperam pelo Senhor renovam suas forças, subindo com “asas como águias”, correndo sem se cansar. O voo da águia representa a capacidade de voar acima das tempestades, superando crises com a força do Espírito de Deus, e não por poder humano. A história de Elias (2 Reis 2, 11–12), que ascende ao céu numa carruagem de fogo, é um dos relatos mais dramáticos do Antigo Testamento da *Bíblia* (compare também: mito de Faetonte). No artigo “Nas asas de anjos: a narrativa de viagem apocalíptica judaico-cristã”, Daniel Vecchio analisa aspectos mitológicos, narrativas medievais de viagem e revelações apocalípticas relacionadas. Em várias versões dos romances medievais sobre Alexandre, o Grande, o protagonista viaja numa carruagem voadora puxada por grifos (ou águias).

Existem muitos exemplos da iconografia do voo: por exemplo nas pinturas de Hieronymus Bosch (c. 1450–1516), deparamo-nos com seres voadores cuja origem pode ser de natureza celestial ou infernal. No exemplo do tríptico que retrata a *Tentação de Santo António*, o símbolo do peixe voador como meio de transporte é interpretado de diversas formas, como observa Charles D. Cuttler (1973, p. 112): “Comb had noted that a flying fish serves as a mount for Venus in a woodcut employed by Johann Zainer of Ulm for his Almanach of 1498, and Bax has agreed that this is a possible source, also that the flying motif might be related to witchcraft”. As baleias e os espadartes eram associados ao diabo nos bestiários e considerados a sua personificação. Segundo Cuttler, quando esses monstros representados transportavam pessoas, estas eram classificadas como bruxas e feiticeiros. No tríptico *Jardim dos Prazeres*, por outro lado, há seres alados que flutuam num ambiente paradisíaco.

Porém, ao mesmo tempo foi publicado o *Malleus maleficarum*, ou seja o Martelo das Bruxas, uma obra do dominicano, teólogo e inquisidor alemão Heinrich Kramer (latinizado como Henricus Institoris), que legitimou e promoveu de forma significativa a caça às bruxas. O livro, impresso pela primeira vez em Speyer em 1486, foi publicado em cerca de 30.000 exemplares e 29 edições até ao final do século XVII. Nas folhas de rosto da maioria das edições mais antigas, Jakob Sprenger é também mencionado como coautor; no entanto, de acordo com uma hipótese de investigação controversa, este não terá participado na sua elaboração.

No *Malleus maleficarum*, esta atitude ambivalente da Igreja reflete-se claramente. Por um lado, Sprenger e Institoris demonstram, com base em casos concretos, passagens bíblicas e escritos de autoridades reconhecidas pela Igreja, que o espírito bom é capaz

de transportar corpos (humanos) pelo ar (por exemplo, a Ascensão de Cristo, os anjos); por outro lado, porém, a suposição de que não existem demónios e bruxas malignos voadores é considerada herética. No seu artigo “Voadoras na literatura popular portuguesa”, Ana Costa Lopes menciona a transculturalidade do tema, examinando representações de seres dotados da capacidade de voar sem recurso à ciência. As bruxas, figuras centrais destes contos populares, são concebidas como detentoras de poderes mágicos, entre os quais o voo, em contraste com a ignorância masculina, sugerindo uma hierarquia de poder subvertida. Essas personagens desafiam normas sociais e de género, transgredindo papéis femininos tradicionais e atuando de forma autónoma, sem dependência de autorização ou orientação masculina.

O motivo do voo ressurge na *Divina Comédia* (1472), de Dante, onde o narrador contrapõe o seu próprio medo de voar ao dos modelos antigos, quando ele e o seu ilustre guia voam pelo submundo montados no dragão Gerião (cf. Canto 17, 106–114).

As máquinas voadoras de Leonardo da Vinci evidenciam tentativas de teoretização e realização do sonho de voar numa série de projetos de aparelhos voadores (1487–1490), baseados principalmente na observação das aves, sendo o mais famoso deles o ornitóptero. Este era acionado por força muscular, por exemplo, através de uma manivela, mas, devido às limitações tecnológicas da época, não eram capazes de voar. No entanto, Ana Margarida Abrantes, no seu contributo “Do fascínio à *aeropoesia*: relatos da experiência do voo”, observa que o desenvolvimento da aeronáutica e da aviação, originou uma nova estética poética. Sobretudo “a aeropoesia futurista italiana da década de 1930”, protagonizado por Filippo Tommaso Marinetti (*Manifesto della Aeropittura* e *Manifesto dell’aeropoesia*). Também o artigo de Marcele Aires Franceschini e Hertz Wendell de Camargo “‘Acrobatique’, by John Keene: Miss La La flies so high” aborda a nova percepção do voo, transmitido no conto homónimo, publicado em 2015. Destacando a intersecção entre literatura, arte e performance, o autor dá vida à poderosa acrobata Miss La La, imortalizada na pintura de Degas *Miss La La no Cirque Fernando* (1879).

De facto, a universalidade e o aspeto transcultural do motivo do voo evidenciam-se na recorrência de instrumentos mágicos com a ajuda das quais o homem viaja nos ares. O tapete voador estimulou a imaginação dos leitores dos contos de *As Mil e Uma Noites* (séculos VIII–IX) e no livro popular *Historia von D. Johann Fausten* (1587), o protagonista, Fausto, utiliza asas de águia para poder explorar todos os recantos do céu e da terra, entra na posse de um manto mágico e Mefistófeles transforma-se para ele num cavalo voador. Além disso, Fausto pode explorar o espaço num carro puxado por dragões.

No drama *Fausto* de Goethe, publicado em 1808, o conhecimento técnico do autor sobre a arte de voar com a ajuda de gás hidrogénio deixou a sua marca: quando Fausto

deseja voar para acumular experiências de vida no vasto mundo, lamenta que nenhuma asa o levante do chão (F.I.1074/5). Imediatamente, Mefistófeles satisfaz o seu desejo:

Basta abrir o meu manto, como asa;
Nele pelos ares faremos a viagem.
[...]
Vou preparar um arzinho inflamável,
Que da Terra nos faz subir, prestável.
E assim, leves, fácil é a subida;
Os meus parabéns pela tua nova vida! (*Fausto* I, 2065–2071)

Outro aspeto filosófico, mais recente, relacionado com uma nova vida, e também baseado na escola de pensamento alemã apresenta o artigo “Os voos para fora da Terra” de Pedro Duarte: O projeto civilizatório moderno lidou com a terra pautado, como indicara Hannah Arendt, por uma rebelião contra a existência tal como nos foi dada, que ele pretendeu substituir por outra, produzida por nós mesmos; a ponto de, desde os anos 1950, a “conquista do espaço” ter sido narrada como “passo para libertar o homem de sua prisão na terra”.

Contudo, já antes do primeiro voo tripulado de balão, em 1783, que deve ser considerado o acontecimento mediático do século, as possibilidades do voo humano eram objeto de estudo, sobretudo em Portugal. Cognominado o ‘padre voador’, Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1675–1724) foi um sacerdote secular (jesuíta), cientista e inventor luso-brasileiro nascido em Santos (Brasil), famoso por ter inventado o primeiro aeróstato operacional, a assim chamada ‘passarola’. Em Lisboa foi-lhe concedida, no dia 19 de abril de 1709, patente para um “instrumento para se andar pelo ar”. Em agosto do mesmo ano, Bartolomeu Lourenço fez perante a corte portuguesa cinco experiências com balões de pequenas dimensões construídos por ele. As notícias do invento espalharam-se pela Europa em folhetos, caricaturas e estampas alegóricas que, em geral, o retratavam como uma barca em formato de pássaro.

Todavia, já no século XVI, Luís de Camões revelou aspetos do voo, detetados e analisados por Landeg White no seu contributo “Flight in Camões”: “Perhaps, in the days before balloons and aircraft, the sensation of being born along in a sailing ship, such as one of Camões’s caravels, was the nearest thing to flying. [...] while ‘flying’ is rare in *The Lusíads*, it is not uncommon in Camões’s lyric poetry”.

Sem dúvida, o sonho de voar nunca acabou de ser sonhado e ecoa nas páginas desta publicação.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *Divina Commedia*. Tradução de J. Vaz de Carvalho. Lisboa: Imprensa Nacional, 2021.
- BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada, contendo o Novo e o Velho Testamento*. Tradução de J. Ferreira d’Almeida. Londres: Impresso na Officina de R. E. A. Taylor, 1819.
- CUTTLER, Charles D. Witchcraft in a Work by Bosch. In: Snyder, James (ed.). *Bosch in Perspective*. New Jersey: Prentice-Hall; Englewood Cliffs, 1973.
- ELÍSIO, Filinto. *Os novos Gamas: ode ao serenissimo principe do Brazil*. [S. l.: s. n.], 1786. 1 v.
- FAUJAS DE SAINT-FOND, Barthélemy. *Description des expériences de la machine aérostatique de MM. de Montgolfier et de celles auxquelles cette découverte a donné lieu*. 1783.
- FAUJAS DE SAINT-FOND, Barthélemy. *Première suite de la description des expériences aérostatiques de MM. de Montgolfier et de celles auxquelles cette découverte a donné lieu*. 1784.
- GILGAMESH. Tradução de P. Tamen do texto inglês de N. K. Sandars (5ª ed.). Lisboa: Nova Vega, 2013.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução de J. Barrento. Lisboa: Relógio d’Água, 1999.
- HAINING, Peter. *The Compleat Birdman: An Illustrated History of Man-Powered Flight*. New York: St. Martin’s Press, 1977.
- HART, Clive. *The Dream of Flight: Aeronautics from Classical Times to the Renaissance*. London: Faber and Faber, 1972.
- HENRIQUES-MATEUS, Henrique. *O avião e o voo XX: testemunhos aeronáuticos na prosa portuguesa*. Lisboa: Editora A.N.A., 2005.
- HENRIQUES-MATEUS, Henrique. Bartolomeu de Gusmão: o III Centenário das experiências Aerostáticas. *Mais Alto: A Revista da Força Aérea Portuguesa*, ano XLVII, n. 381, p. 25–31, 2009.
- HISTORIA VON D. JOHANN FAUSTEN. *Volksbuch*. Frankfurt am Main: Johann Spies, 1587.
- O LIVRO DAS MIL E UMA NOITES. 6 vols. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1958-1962.
- MCLUHAN, M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. Porto Alegre, RS: Editora Concreta, 2016.
- PARIS, M. *From the Wright Brothers to Top Gun: Aviation, nationalism and popular cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- RIHA, Karl (ed.). *Reisen im Luftmeer: Ein Lesebuch zur Geschichte der Ballonfahrt von 1783 (und früher) bis zur Gegenwart*. München; Wien: Hanser, 1983.

SPRENGER, J.; KRAMER, H. *Der Hexenhammer (Malleus maleficarum)*. Aus dem Lateinischen übertragen und eingeleitet von J. W. R. Schmidt. (Reprint de 1906). München: dtv, 1982.

PIÐREKS SAGA. The Saga of Thidrek of Bern. Tradução de E. Haymes, New York: Garland, 1988. Disponível em: <https://archive.org/details/sagaofthidrekofb0000unse>. Acesso em: 9 set. 2026.

THE POETIC EDDA. *Völundarkviða*. Disponível em: <https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0308/ch10.xhtml>. Acesso em: 9 set. 2026.

WIELAND, Christoph Martin. “Die Äöropetomanie”. *Der Teutsche Merkur*, Viertes Vierteljahr, p. 69–96, Oct. 1783.

WIELAND, Christoph Martin. “Die Äëronauten”. *Der Teutsche Merkur*, Erstes Vierteljahr, Jan. 1784.

-
- * **Ana Margarida Abrantes** é professora de Línguas e Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa, e investigadora no Centro de Comunicação e Cultura da mesma universidade. Os seus interesses de investigação incluem os estudos literários cognitivos, a semiótica cognitiva, os estudos de cognição e cultura e a língua e literatura alemãs.

E-mail: amabrantes@ucp.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1864-132X>

-
- ** **Ana Maria Costa Lopes** é investigadora do CEPCEP (Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa) e do CEEC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura) na Universidade Católica Portuguesa. Docente na Universidade Católica Portuguesa, na Universidade de Lisboa e na Universidade de Macau. Possui doutoramento em Língua e Cultura e mestrado em Estudos Luso-Asiáticos, com teses já publicadas. Tem diversos livros publicados, os mais recentes *Elisa Curado (1858–1933)*. *Uma mulher de causas, Estudo e Antologia*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2023 e *Mulheres e Associativismo em Portugal (1914–1974)*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), co-editing, 2022. Tem diversos artigos em revistas, em Portugal e no estrangeiro.

E-mail: acl@ucp.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3689-7211>

-
- *** **Gerald Bär** é professor auxiliar na Universidade Aberta / Lisboa. Membro da APEG (Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos), do CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura / Universidade Católica Portuguesa), da IVG (Internationale Vereinigung für Germanistik), da British Society for Eighteenth-Century Studies (BSECS) e da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento); coeditor da REAL (Revista de Estudos Alemães).

E-mail: gerald.bar@uab.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3948-2153>

NATIONALISM, HOT AIR AND *HONORIS CAUSA*

<https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.71398>

GERALD BÄR*

UNIVERSIDADE ABERTA, LISBON, PORTUGAL

NACIONALISMO, AR QUENTE E *HONORIS CAUSA*

ABSTRACT

In this study, we aim to shed a light on the connection between aeronautics, aviation and nationalism across the ages and in various political and cultural constellations. Even before its first realisation in the 18th century, the idea of human flight held a fascination for much of the population. Often, ascension shows and the fame of aeronauts and pilots were exploited for nationalistic purposes, affirming the power and prestige of the respective rulers and/or governments (cf. names and iconography of balloons and aeroplanes). Academia also played an important role in these processes of appropriation.

Keywords: aeronautics; aviation; politics; nationalism.

RESUMO

Neste estudo, pretendemos evidenciar a ligação entre aeronáutica, aviação e nacionalismo, em várias épocas e constelações políticas e culturais. Ainda antes da sua primeira realização no século XVIII, a ideia do voo humano exerceu um fascínio para grande parte da população. Muitas vezes, os espetáculos de ascensão e a fama dos aeronautas e pilotos foram instrumentalizados para fins nacionalistas, afirmando o poder e o prestígio dos respetivos governantes e/ou governos (cf. nomes e iconografia de balões e aviões). Também a academia teve um papel importante nestes processos de apropriação.

Palavras-chave: aeronáutica; aviação; política; nacionalismo.

Auf die Montgolfieren*Nach dem Französischen*

Der Brite, stolz und schwer,
Beherrscht das Meer;
Der Franzmann, leicht wie Duft,
Die Luft.

(Lichtenberg)

To the Montgolfières*From the French*

The Briton, proud and heavy,
Rules the sea;
The Frenchman, light as scent,
The air.

(Lichtenberg)

I. NATIONALISM – FROM THE BALLOON TO THE AIRSHIP

Lichtenberg's ironical adaptation of this French *bon mot* refers to the universal dream of human flight and its realization in the eighteenth century; it cannot give us the whole picture of how this dream had been instrumentalized for nationalistic purposes in his time. Considering Homi Bhabha's concept of 'nation' as an image or narrative that loses its origin in the myths of time and only fully realizes its horizon in the mind's eye, "impossibly romantic and excessively metaphorical" (Bhabha, 1990, p. 1), this dream may indeed serve to cover up the impossible unity of the nation as a symbolic force. Certainly, it has always been very tempting to include technological achievements in the political discourse that presents the nation as a continuous narrative of national progress and particularly the realization and perfection of human flight turned into a potentially prestigious, although risky competition between nations. The first balloons rose as an apotheosis of the monarch and the *ancien régime* when the French revolution and the nationalist discourse were already in the air. Utopian narratives,¹ such as Cyrano de Bergerac's *Histoire comique contenant les États et empires de la Lune* (1657) and Voltaire's *Micromégas* (1752) were replaced by reports of balloonists (Blanchard, Lunardi, Garnerin) which were again fictionalized by novelists like Jean Paul Richter and Adalbert Stifter.² Soon, the view from above would disturb the Victorian ideas of aptness and sufficiency of England: "The patchwork continuity of an earth seen in this style undermines the concept of nationhood which relies upon the cultural idea of the island [...]" (Beer, 1990, p. 266).

¹ Cf. also Lucian of Samosata's *True History* (*Verae historiae*, 2nd century), Ben Johnson's *Newes from the New World discover'd in the Moone* (1620) and Francis Godwin's *The Man in the Moone* (1638).

² See: Jean Paul Richter's, novella "The Aeronaut Giannozzo's Log Book", published as an appendix to the novel *Titan* ("Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch", Berlin, Matzdorff, 1801), and Adalbert Stifter's narrative *Der Condor* (1840).

I.1 BALLOONS AND BALLONISTS APPROPRIATED BY NATIONALISM

Ballooning in the age of Enlightenment, was a Europe-wide movement and a massive cultural phenomenon. Lynn (2010) argues that in order to understand the importance of science during the age of the Enlightenment and Atlantic revolutions, it is crucial to explain how and why ballooning entered and stayed in the public consciousness. Although the balloon proved to have not the expected utility for transport and military purposes, professional aeronauts became public figures of international dimension and were glorifying the rulers who made their ascensions possible. I would like to point out some examples of revealing events, beginning with Bartolomeu Lourenço de Gusmão's experiments with unmanned hot air balloons that preceded the Montgolfière by decades. In 1709 the presentation of his flying machine to the Lisbon Court produced a great but, due to its apparent failure, not a lasting impact.

Born in 1685 in Santos, Brazil, this Jesuit priest and inventor was well received by King João V of Portugal to whom he directed a petition,³ advertising the advantages of an airship and describing the military superiority that could be achieved with it. He also mentions the possibilities of a better control of the colonies, of new discoveries, of fast transmission of news, transport of goods and bills of exchange. In his reply to this petition, dated 19 April of 1709, the king emphasized the national interest of the project:

I the King make known that Father Bartolomeu Lourenço has presented me in his Petition that he has discovered an instrument to move through air, the same sort as on the ground or the sea. But with much more brevity, being able to travel over 200 leagues a day; in which instrument one could send warnings and commands of the utmost importance to the armies or to remote lands, almost instantaneously. This matters to Me, more than to any other Prince, as my domains are the most distant. This way, the misgovernment of the conquests can be avoided, as in most times it happens, it is because I receive news from those conquests too late. Besides, I could order anything necessary from there, safely and with more brevity. Businessmen will be able to send letters and riches with the same brevity, and besieged burghs may be rescued and provided with men, ammunitions and goods, at any time. People may be rescued from those burghs, without enemy obstruction. The regions neighbouring the poles shall be discovered, the Portuguese Nation receiving that glory, instead of the foreign nations whose efforts have been pointless (cf. Henriques-Mateus, 2009, p. 28 / my transl.).

Bartolomeu Lourenço took out a patent for his flying apparatus of which soon prints began to circulate. However, in order to obtain subsidies and to silence his critics he had to invite the court to a public experiment with a balloon, propelled by hot air on 8 August of 1709. The political, national and even international importance of this event is documented by the illustrious spectators: King João V, Queen Mary Anne of Habsburg

³ *Petição do Padre Bartholomeu Lourenço, sobre o instrumento q inventou para andar pelo ar, e suas utilidades*. Lisboa: Na. Offic. De Simão Thaddeo Ferreira 1774. Com Licença da Real Meza Cenjoria.

and Cardinal Conti, the future Pope Innocence XIII and the Lisbon court. The Princess of Brunswick-Wolfenbüttel, future German Empress had received the news through the Queen of Portugal, her sister-in-law, and was also invited. In a letter to her mother, dated 2 July of 1709 she already anticipated how nice it would be to visit her royal family every week on an airship:

La Reine de Portugal ma fait la proposition de venir la trouvé sitôt qu'un navire volant sera fait, étant a Lisbonne un homme qui se vante de pouvoir faire qui passe par l'air. Se cette inventions réucit je viandrais toute les semaines un jour trouvé V.A. Ce seroit un charmant moyens et tres agréable pour moi mais je doute fort qu'il réussira dans son entreprise (Taunay, 1942, p. 41).

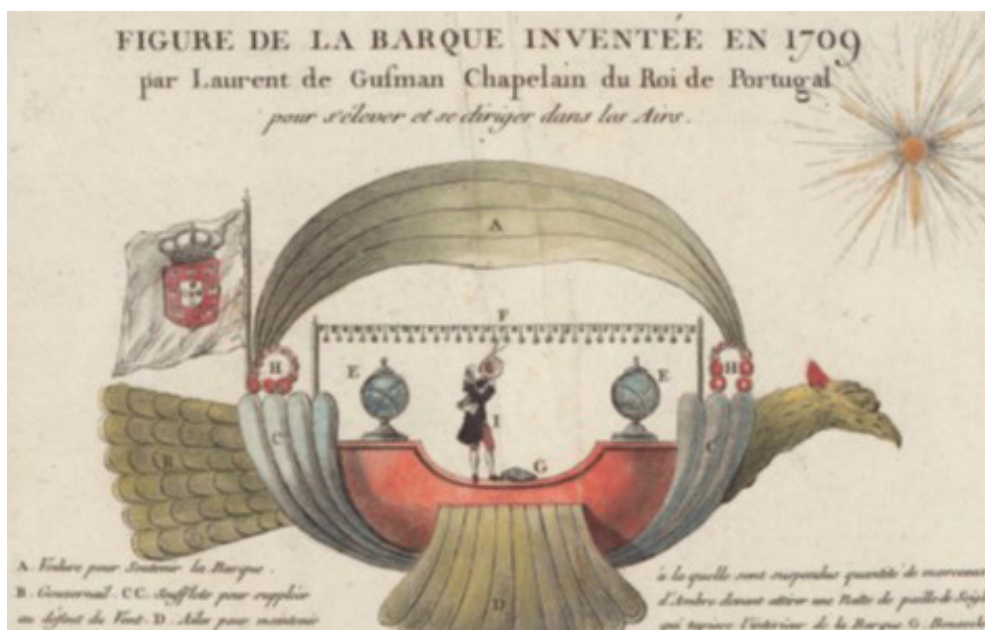
In fact, the Princess' doubts were not unfounded, for the small prototype of what the brothers Montgolfier would produce in 1783 only rose a few meters from the ground and caught fire. Although the experiment was repeated several times more or less successfully,⁴ its results were not convincing enough to satisfy the high expectations raised in the petition.

Nevertheless, the news of the flying machine travelled through Europe. Already at the beginning of June 1709 the *Wienerische Diarium* (n. 609, 1–4.06.1709) had announced Gusmão's project. By 20 December of 1709 it made the headlines of the London *Evening Post*.⁵ Before it had travelled to Nuremberg, Halle, Leipzig, Freiburg and Hamburg where several articles and leaflets circulated, often accompanied by the information given in the petition and allegorical illustrations of a fantastic flying ship ("passarola"), instead of a balloon.⁶ They show an airship in the shape of an eagle, a bird symbolizing power that is frequently chosen for royal arms. The Portuguese national flag is attached at the rear, as in the French engraving below:

⁴ Taunay (p. 204–205) refers to four different experiments: 3, 5, 8 August and 3 October of 1709.

⁵ "The Description of a FLYING SHIP, lately Invented, In which one may Travel Two Hundred Miles in Twenty Four Hours, carry Orders to Generals in remote Countries, as also Letters, Recruits, Provisions, Ammunition and Money; supply besieg'd Places with all Necessaries, and transport Merchandise through the AIR; As is to be seen by the following Copy of the original Address presented to the King of Portugal. Invented by a Priest in BRASIL. According to the COPY Printed at Vienna 1709". (Cf.: photocopy of the article in Taunay, 1942, between p. 260 and 261).

⁶ In his article "Beitrag zur Gusmão-Bibliographie" (1912, p. 217–221) Klinckowstroem traces news or engravings of the airship in the following publications: *Das Wienerische Diarium* (n° 609 / 1–4 June, 1709); *Privilegierte Hallische Zeitungen* (n° 69, 13 June, 1709) *Die Europäische Fama*, Leipzig, 1709; *Der neu-bestellte Agent, von Haus aus, ...*, Freyburg, 1709; *Das Neue der heutigen Welt, auf das Jahr 1709, ...*, Hamburg, 1710).



As the real configuration of the device remains unclear, fiction began to rule over fact. Still in the same year a satirical pamphlet appeared with the following title: *Nachricht Von dem Fliegenden Schiffe / So aus Portugal / Den 24. Junii in Wien mit seinem Erfinder / Glücklich ankommen*. Gusmão's experiments also stimulated J.G. Zeidler to publish his *Fliegender Wandersmann, oder Philosoph. Untersuchung der Fliegekunst*.⁷ And still in 1790 Carl Ignaz Geiger refers to a certain P. Bartholomeu in Spain ("ein gewisser P. Bartholomeo in Spanien" (*sic*)) in his book *Reise eines Erdbewohners in den Mars* (cf.: Riha 1983, p. 86), although at that time the world's attention, including Wieland's,⁸ was completely absorbed by the Montgolfiers' invention and by balloonists like Charles, Blanchard or Rozier. Only in the nineteenth century would Gusmão's experiments rekindle historical interest in the 'voador' as a relevant national figure, a claim that Portugal disputed with Brazil.⁹ The 'Monumento em Homenagem ao Padre Bartolomeu de Gusmão' at the Praça Rui Barbosa in Santos, São Paulo, is the petrified statement of the Brazilian appropriation.

⁷ J.G. Zeidler, *Fliegender Wandersmann, oder Philosoph. Untersuchung der Fliegekunst. Durch Anlass des erdichteten Lufft-Schiffs, und darauff erfolgten künstlichen Erfindung Herrn Johann Gabriel Illings, Bürgers und Schloßers in Halle, Vermittelst eines perpetui mobilis in einem Hölzernen Adler, Die Fliegekunst eines Menschen werckstellig zu machen*, Halle, im Verlag des Autors, 1710.

⁸ Without mentioning Gusmão Christoph Martin Wieland commented in the *Teutsche Merkur* the first manned balloon flights in October 1783 ("Die Äropetomanie") and in January 1784 ("Die Äronauten").

⁹ Cf.: CARVALHO, 1843.

The first successful free flight of a hot-air balloon piloted by humans (Pilâtre de Rozier and Marquis D'Arlandes, 15.10.1783) occurred after James Cook's travels and coincided with the concluding cartographic mapping of the world. We will have to understand the early manned flights in Montgolfières and Charlières (filled with hydrogen gas) in the year 1783 as events of the century, comparable with the first landing on the moon on 20 July of 1969, witnessed by millions of TV spectators all over the world.

The public demonstration on September 19 of 1783, at Versailles, presented a sky blue hot-air balloon decorated with golden flourishes, signs of the zodiac, and suns, carrying three animals including the rooster as the French national symbol. Across the borders, even an insignificant Swiss newspaper from Schaffhausen commented this aerial national trip ("lüftige Nationalreise") in a balloon made of cardboard most sarcastically, alleging that the rooster had broken its neck and the sheep had been transferred to the royal zoo.¹⁰

After the successful flight and the King's approval the follow-up model was larger and his insignia of power were added: fleur-de-lis with Louis XVI's face in the centre, interlaced with the royal monogram and golden eagles at the base turned the balloon into a truly majestic machine:



¹⁰ Cf. *Hurtersche Schaffhauser Zeitung*, n. 819 (1783): "Ganz Paris amüsiert sich dermalen stattlich mit Luftkügleinmachen, deren Erfinder Herr v. Montgolfier ist. Die letzte Kugel, die von Papendeckel gemacht, [...] flog in Gegenwart Ihrer Majestäten 200 Klafter hoch. Man hatte selbiger einen Korb von Weiden angehängt, in welchen ein Schaaf, eine Ente u. ein Hahn waren. Letzterer brach sich im Fallen den Hals. Die anderen beyden Thiere aber befinden sich in erwünschtem Wohlseyn. Das Schaaf wurde nach der glückhaften Rückkunft seiner lüftigen Nationalreise in den königlichen Thiergarten verlegt, woselbst es Standesgemäß bewirtheet wurde u. unter dem beliebten Namen eines Luftfahrers Besuche erhält" (cit. in Wider, 1993, p. 31).

From Paris, the German correspondent Melchior Grimm reported the enormous public impact of manned flight:

I have already seen our coffeehouse politicians, with truly patriotic pains, calculate the increase in expenditure that the inevitable establishment of an air fleet would undoubtedly entail.¹¹

In a letter to Schernhagen, dated 12 October of 1783, Lichtenberg complains about the first reactions of the Royal Society of London, which would continue debating about the pros and cons of balloon flight for decades:

What does your Highness think of the infamous judgement of the London Society on Montgolfier's experiment? It is nothing but arrogant English society gossip; they are ashamed that they did not invent it themselves, and the illustrious corps does not want to imitate something that the French, those damned physical blackguards on the other side of the Channel, did first. I have great respect for the judgements of such societies when they are based on irrefutable experiments, but when the London Society says that Montgolfier's experiments are of no use, it carries no more weight with me than if the Nuremberg honey cake bakers' guild had said so. No reasonable man would say that this invention is of no use. We are tirelessly busy here trying to perform the experiment [...].¹²

Comparable to the space-race to the moon between the USA and the Soviet Union during the Cold War in the 1960s, manned flight would become a matter of national prestige at the end of the eighteenth century.

Since October 1783 Wieland had commented the technical, poetical and political issues related to the French balloon experience in his periodical *Der Teutsche Merkur*. In his contribution “Die Äropetomanie” Wieland reports the sensational experiments of the different factions of balloonists referring also the poetic appropriation of the aerial element for the French nation. Quoting Gudin de la Brenellerie, he remarks somewhat ironically that some daring Englishman (“irgend ein verwegener Engländer”) might

¹¹ “Ich habe unsere Kaffeehauspolitiker mit wahrhaft patriotischem Schmerz schon die Steigerung der Ausgaben errechnen sehen, den der unumgängliche Aufbau einer Luftflotte zweifellos mit sich brächte” (Grimm, 1977, p. 438).

¹² “Was sagen Ew.Wohlgeboren zu dem infamen Urteil der Londonschen Sozietät über Montgolfiers Versuch? Das ist nichts als englisch-hochmütige Sozietäts-Kabale; sie schämen sich, daß sie die Sache nicht erfunden haben, und das illustre Corps will nicht gern etwas nachmachen, was die Franzosen diese *damned physical blackguards on the other side of the Channel* zuerst gemacht haben. Ich respektiere Urteile von solchen Sozietäten sehr, wenn sie sich auf unwidersprechliche Versuche gründen, allein wenn die Londoner Sozietät sagt: Montgolfiers Versuche können keinen Nutzen haben, so hat das bei mir nicht mehr Gewicht, als wenn die Nürnberger Honigkuchenbäcker-Gilde das sagte. Kein vernünftiger Mann wird sagen: diese Erfindung hat keinen Nutzen. Wir sind hier unermüdlich beschäftigt, den Versuch zu machen [...]” (Lichtenberg 1967, IV, p. 526).

steal the invention: This people seeing itself deprived of the advantage to rule the sea might soon try everything to become Master of the air.¹³

Only in his article “Die Aëronauten” (1784) Wieland would consider the subject a very important matter for whole mankind (“sehr ernsthafter Gegenstand für das ganze Menschengeschlecht”)¹⁴ giving credit to the French nationalistic attitude that had heartily (and poetically) embraced the ‘New Argonauts’ without knowing their endeavour’s outcome:

Blessed is the nation that has such a lively sense of national pride and strives with such fervour to honour and encourage every true talent, promoting every undertaking as soon as it attracts the attention of experts, even when its usefulness is still doubtful and its success uncertain! Enthusiasm for all that is beautiful and great is a trait of national character that deserves to be envied rather than ridiculed.¹⁵

At the end of a supplement to this article, published in February of 1797, he raises the question, whether a French ‘airfleet’ (Luftflotte) could land successfully in Ireland or Great Britain. He considers the exclusive property of such an ‘airmarine’ so dangerous for the whole earth that all the other powers would necessarily unite their strength in order to destroy the French Republic completely.¹⁶ Concerning the rivalry between several aeronauts and constructors of different kinds of balloons (hot air vs. hydrogen gas) Wieland mockingly imagines the beginning of an aerostatic civil war (“aerostatischer Bürgerkrieg”) in France.¹⁷

¹³ “[...] dieses Volk, das sich den Vorzug das Meer zu beherrschen entrissen sehe, werde nun bald alles versuchen, um Herr der Luft zu werden [...]” (1783, 4, p. 91).

¹⁴ “Die Aeronauten oder fortgesetzte Nachrichten von den Versuchen mit der Aerostatischen Kugel” (1784, 1, p. 73).

¹⁵ Wohl dem Volke, das ein so lebhaftes Gefühl für National-Ruhm hat, und mit solchem Feuer sich beeifert jedes wahre Talent zu ehren und aufzumuntern, und jede Unternehmung, sobald sie die Aufmerksamkeit der Sachverständigen erregt, auch dann schon zu befördern, wenn ihr Nutzen noch zweifelhaft und selbst ihr Erfolg noch ungewiß ist! Schwärmerey für alles Schöne und Große ist ein Zug von National-Charakter, der vielmehr beneidet als bespottet zu werden verdient” (Wieland, 1784, 1, p. 72–73).

¹⁶ “[...] daß der ausschliessliche Besitz einer solchen Luftmarine die Französische Republik dem ganzen Erdboden so gefährlich machen würde, dass dieser einzige Grund die sämtlichen übrigen Mächte in die unumgängliche Nothwendigkeit setzen müßte, alle ihre Kräfte zu gänzlicher Zerstörung derselben zu vereinigen” (Wieland 1857, XXXIII, p. 195).

¹⁷ “[...] vermuthlich wird sich nun, nachdem von Molinisten und Jansenisten nicht mehr die Rede ist, und auch der Eifer der Gluckisten und Piccinisten ziemlich nachgelassen hat, das zahlreiche Heer der Liebhaber des experimentalischen Zeitvertreibs in Montgolfianer und Robertaner spalten, deren aerostatischer Bürgerkrieg den gleichgültig zuschauenden Bewohnern von Europa (wenigstens bis zum Ausbruch des bevorstehenden Türkenkrieges) eine sehr angenehme Unterhaltung verspricht. In der That hätte die seltsamste Dichtungskraft kein so wunderbares Schauspiel ersinnen können, als zwei Armeen von Naturforschern, die in freier Luft und auf den Wolken des Himmels Zelte gegen einander aufschlagen, sich mit 1200 pfündigen Luftkugeln herumschießen, und einander mit immer größern und unerhörtern Experimenten entweder aus dem Felde zu schlagen oder (wie man jetzt in England spricht) zu Bourgoyenisiren suchen” (Wieland, 1783, 4, p. 89–90).

The public ascensions of the extremely popular aeronauts were usually financed by subscriptions, ticket-sales and presents of the monarch. Only in 1785, the first professional aeronaut, Jean-Pierre Blanchard, conquered the skies over Holland, Germany, Belgium and Poland. It became a common practice to wave from the balloons with the flag of the respective country, to praise the rulers and their court. Pistol-shots or even fireworks as salutation were additional features of these events. Homing pigeons were released, flowers and poems printed on coloured paper thrown down on the watching crowds. These poems emphasized the beautiful and sublime experience of flight and glorified the sovereign in whose territory the ascension was carried out.

Until 1789 these ‘new Argonauts’ (“Argonautes Nouveaux”)¹⁸ had hailed Louis XVI, the ancien régime and other rulers of absolutist states in Europe. In his *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* (1873) Gustav Freytag recalls the circumstances of Jean-Pierre Blanchard’s ascent over Nuremberg in 1787, quoting from an old leaflet of those pre-revolutionary times. Among the estimated fifty to sixty thousand spectators was the Margrave of Anspach-Bayreuth who immediately congratulated the famous French aeronaut after his successful flight:

His Highness the Prince of Anspach-Bayreuth immediately arrived on horseback and Mr. Blanchard had the good fortune to speak with him and enjoy his complete approval and promised favours. The gondola was then pulled down, and the air glider was carried to the launch site by the ever-growing crowd, who initiated a constant chorus of cheers, accompanied by music that had been brought along.¹⁹

During the triumphant parade through the town, the affirmative political function of the internationally renowned aeronaut becomes quite clear, as his servant saluted the houses of the nobility with two flags which would be later presented to the city’s magistrate as a souvenir. A highly symbolical act and a tribute to the local power and its hierarchies. In return the magistrate would offer Blanchard a splendid *Souper* and (apart from his share of the ticket sale) six medals, each worth eight Ducats:

Mr Blanchard sat in front wearing the uniform of his gondola, namely blue and white with a matching plume on his hat. Two splendidly dressed women stood behind him in the chaise, wearing the livery of his balloon, red and pale yellow, and at the rear stood Mr Blanchard’s servant, saluting with two flags towards all the distinguished buildings,

¹⁸ Gudin de la Brenellerie, cit. in Wieland, 1783, 4, p. 91.

¹⁹ “Sogleich kamen auch Se. Hochfürstliche Durchlaucht von Anspach-Bayreuth herbeygesprengt, und Herr Blanchard hatte das Glück Höchstdieselbe zu sprechen und sich Ihres vollkommenen Beyfalls und zugesagten Douceurs zu erfreuen. Die Gondel wurde nun niedergezogen, und der Luftsegler von dem sich immer mehr versammelten Volk, das ein beständiges Jubelgeschrey anstimmte, und unter herbeygekommener Musik bis an den Ort des Aufsteigens getragen” (Freytag, 1895, p. 306).

where an astonishing number of nobles and other distinguished persons watched the procession, clapping their hands and shouting incessantly, Vive Blanchard! Vivat etc.²⁰

After the French Revolution, Napoleon Bonaparte and others employed these popular heroes of the skies in the national service of the Republic. Napoleon created the post of ‘aérostater des fêtes publiques’ (André-Jacques Garnerin, Sophie Blanchard) and started an air balloon corps based in Meudon, causing fears of an aerial invasion in Britain.²¹

In 1802, after the Treaty of Amiens that put an end to hostilities between the French Republic and Great Britain during the Revolutionary Wars, Garnerin visited England and organized highly symbolic ascensions including a parachute descent and a balloon with the inscription ‘A La Paix’, to celebrate a rather short period of peace from 25 March 1802 to 18 May 1803. His performance was remembered in following verses of a popular ballad:

Bold Garnerin went up which increased his Repute
And came safe to Earth in his Grand Parachute.²²

Only in 1805 Friedrich Wilhelm Jungius became the first German who invaded the skies over Berlin in a hydrogen balloon, rising to the heights of approximately 6500 metres. Competitive balloonists were touring the German principalities: on 10 June of 1810 a transparent, illuminated hot air balloon of Friedrich Siegemann could be watched, rising over Stuttgart. It was adorned with the royal arms of Württemberg, together with Württemberg’s patron saint, inscriptions and other ornaments. Also female aeronauts captured the attention of large crowds with expertise and nationalist appeal, as was the case of Wilhelmine Reichard and several French and British women before her. Also female aeronauts had to pay tribute to their noble hosts; in Reichard’s case this was done by throwing praise poems out of her balloon (not all of them written by herself), eulogizing the political ruler. One example would be the following sonnet of 1820:

²⁰ “Herr Blanchard saß vorne und trug die Uniform seiner Gondel, nemlich blau und weiß mit dergleichen Federbusch auf dem Hut. Zwey herrlich gekleidete Frauenzimmer stunden hinter ihm in der Chaise, sie trugen die Livrée seines Ballons, roth und blaßgelb, und hinten auf stund anfangs Herr Blanchard’s Bedienter, und salutirte mit den zwo Fahnen gegen alle vornehme Gebäude, worinn eine erstaunliche Anzahl Adelicher und anderer distinguirter Personen dem Zuge zusahen und ein unaufhörliches Vive Blanchard! Vivat etc. und Händeklatschen hören ließen” (Freitag, 1895, p. 306–307).

²¹ Already in 1782 Joseph Montgolfier had jokingly suggested that the French could fly an entire army suspended underneath hundreds of paper bags into Gibraltar to seize it from the British (Rolt, L.T.C., *The Aeronauts*, Walker & Co., New York, 1966). Also military and political leaders began to see a potential for balloons to be used in warfare, but only for reconnaissance. The first recorded use of a balloon in warfare was the deployment of a balloon called *L’Entreprenant* by the French at the battle of Fleurus in 1794, which resulted in a French victory over a coalition of British and Austrian forces.

²² Cf. Cox, 2014, p. 27.

Come now, from your green wreath of trees,
Rise up, my light-footed boat,
Up into the realm that knows no boundaries,
Escaping the earth, travelling through the clouds, —

A shining sea in immeasurable spaces
Opens before the intoxicated eye,
Otherwise only navigated by dreams of longing,
It carries me, the weak one, up to the heavens!

But when I, just a dot, float before you,
Then believe that I lift my heart to God,
A grateful heart, inflamed with devotion,

For you I will implore blessings from the Almighty's heights
For your Emperor,
Salvation for Austria's blessed land of peace!!!²³

In case of disasters, as had happened to the balloon ‘Pommern’ on 3 April of 1910, when three men lost their lives (including Reichstag deputy Delbrück), the vehicles’ names bear a heavy weight, augmenting the catastrophe’s dimension.

National and military and economic interests, mingled with patriotic feelings had certainly been the driving forces to improve balloon technology during the nineteenth century. However, the unsolved problem of steering the flying machines remained a serious impediment for the human domination in the skies. Unsurprisingly, there were hardly any regulations concerning the airspace until the middle of the nineteenth century. Kahn (2004, p. 621–622) refers only few exceptions (two orders of 1784 and 1819): the police of Paris banned Montgolfières with open fire from the skies over the French capital. Another police-order of May 1798 prohibited an ascent of André-Jacques Garnerin with a young woman in Paris mainly for moral and medical reasons (cf. Bär, 2016).

²³ “Wohlan, aus deinem grünen Kranz von Bäumen / Erhebe dich, mein leichtbeschwingter Kahn, / Hinauf ins Reich, das keine Gränzen säumen, / Die Erd’ entflieht, durch Wolken geht die Bahn, — Ein glänzend Meer in ungemess’nen Räumen / Ist vor dem trunk’nen Auge aufgethan, / Sonst nur befahren von der Sehnsucht Träumen / Trägt es mich selbst, die Schwache, himmelan!! — Doch wenn ich, nur ein Punkt noch, vor euch schwebe, / Dann glaubt, dass ich mein Herz zu Gott erhebe, / Ein dankbar Herz, von Andacht hoch entbrannt, Für Euch will ich von des Allmächt’gen Höhen / Für Euren Kaiser Segen dann erflehen, / Heil Österreichs beglücktem Friedensland!!” This Sonnet was thrown to the spectators during the ascensions in Prague (30 June 1820) and Vienna (10 August 1820). According to a newspaper report about the flight in Vienna, its author is a certain “Herr Töpfer” (*Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, 15 August 1820 / cf. Monjau 1998, p. 80).

II. AIRSHIPS AND AEROPLANES AS VEHICLES FOR NATIONALISTIC PROPAGANDA

In the twentieth century, airships had already become part of popular culture and of the collective imagery through science fiction novels in the tradition of Jules Verne's *Robur-le-Conquérant* (1886) and by the Italian silent film *Filibus* (Roncoroni, 1915), featuring a mysterious female sky pirate who plans and executes daring heists from her airship:



Italian Futurist art and the cult of aviation in Italian Fascism went hand in hand with its aestheticization by Futurist writers and aviator-poets such as Gabriele D'Annunzio. Tommaso Marinetti's Manifesto of Futurism was first published in *La gazzetta dell'Emilia* on February 5, 1909 and two weeks later in the French daily *Le Figaro* (cf. also *L'aeropoesia: Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* [Aeropoesy: Futurist Manifesto to the Poets and Aviators, 1931]).

Other than most Expressionist utopian ideals of the new man this futuristic aspect survived the First World War's carnage. During the war, pilots had been compared to medieval knights whose man-to-man combats in the clouds had nothing to do with the inhuman warfare and the mass destruction in the trenches. As Beer suggests, the potential of the aeroplane influenced writers, such as H.G. Wells, Joyce, Auden, Yeats and even Virginia Woolf: "Menace, community, eroticism, warfare, and idle beauty: the aeroplane moves freely across all these zones in her writing" (Beer, 1990, p. 267).

In the collective imagination, the national aviator-hero symbolized the advent of a new martial elite that would merge the ideal of the aristocratic cavalryman with the modern technological combatant, bridging the gap between past and future. Tales of heroism and individual bravery in the air made legends out of pilots like Francesco Baracca and Manfred von Richthofen (the “Red Baron”).²⁴

In the preface to *Luftfahrt ist not!* [Aviation is necessary, 1928], Ernst Jünger claims that the airman is perhaps the sharpest manifestation of a new manhood whose energy, distinction, and technical intelligence characterizes modern civilization. This belief in progress, technology and speed is also present in the ‘Aeropaintings’ of Gerardo Dottori, Guglielmo Sansoni and others who had signed the *Manifesto dell’Aeropittura futurista* of 1929. Leaving the terrestrial perception behind, these artists stated that the changing perspectives of flight constitute a new reality.²⁵

However, even in times when steering an airship had become possible, the bestowing of symbolical names remained a politically risky business: on 19 June 1910 the ‘Zeppelin’ LZ 7 “Deutschland” was irreparably damaged in an accident and had to be rapidly replaced by the LZ 8, again named “Deutschland”, which suffered the same fate on 16 May 1911. On May 6, 1937, at Lakehurst, the German passenger airship LZ 129 “Hindenburg”²⁶ caught fire and was destroyed during its attempt to dock: a national icon went up in flames. In fact, this airship had borne the name of former president of the German Reich. Even in the last months of the Weimar Republic, propagandistic documentaries, such as *Hitler über Deutschland* (1932), used nationalistic imagery with the *Führer* coming from above.

²⁴ Göring used the popularity of the Red Baron by perpetuating his memory: Manfred von Richthofen, *Der rote Kampfflieger Eingeleitet und ergänzt von Bolko Freiherr von Richthofen*. Mit einem Vorwort von Generalfeldmarschall Hermann Göring. Mit 22 Aufnahmen. (Photographien) Im Deutschen Verlag / Ullstein, Berlin, 1933.

²⁵ This implicit change of perspective already occurred in the eighteenth century; many reports of balloonists bare testimony of a different view of the world and in terms of anthropology. According to Sybille Krämer (2012) the new gaze from above is a big step for the cultural technique of flattening (‘Kulturtechnik der Verflachung’): “Diese artifizielle Zweidimensionalität ist eine Kulturleistung ersten Ranges; und die ästhetischen und kognitiven Folgen dieser Erfindung sind unübersehbar und — erstaunlicher Weise — noch wenig bedacht” (Krämer 2012, p. 27). In this context, Krämer refers to approaches of Châtelet (2000, p. 38ff.), Ingold (2007, p. 39ff.) and Summers (2003, p. 43ff.).

²⁶ LZ 129 Hindenburg (Luftschiff Zeppelin #129; Registration: D-LZ 129) was a large German commercial passenger-carrying rigid airship, the main ship of the ‘Hindenburg class’, the longest class of this kind of flying machines and the largest airship by envelope volume. When it exploded in 1937 there were 97 people on board; 35 did not survive the accident.



Cover image from a Nazi Party political pamphlet featuring Hitler's 1932 election campaign for president. *Hitler über Deutschland* is also a documentary film about the presidential election campaign of 1932, when Adolf Hitler was running for president, focusing on his travelling by aircraft to various German cities.

Italian and German Fascism exploited this scenario by creating myths of heaven sent leaders. Leni Riefenstahl presented the descend of the Führer from the clouds down to the Nazi party rally of Nuremberg in her 'documentary' *Der Triumph des Willens* (*The Triumph of the Will*, 1935) in sublime images accompanied by the sound of Wagner's opera *Die Meistersinger* which merges into the Horst Wessel Lied (party anthem). As Kracauer (1993, p. 272, 353–356) remarks Riefenstahl uses advanced technology to achieve her propagandistic aim: the Junkers plane delivers the divine and charismatic leader safely from above to the enthusiastic masses waiting, waving and cheering on the ground. Through an appropriation and blending of erudite (Wagner) and popular (Romantic) culture the identification of 'Führer', party symbols and monolithically configured masses suggests a strong unity, expressing the 'soul of the German people'. However, neither Hitler nor Goering ever travelled in any of the Zeppelins that had enjoyed great popularity from the monarchic times to the Hitler youth.²⁷ Was it a

²⁷ Cf. the exciting voyage from South-America back to Germany in the Zeppelin 'Reichskanzler' in Clara Schelper's *Gerti das Sportmädchen – Eine Jungmädchengeschichte* [1934]. Berlin: Verlag Die Brücke. Already on 7 April of 1911 the *Schwäbische Kronik* wrote: "Graf Zeppelin und sein Luftschiff bleiben eine ewig junge Erscheinung für uns Schwaben, für uns Deutsche überhaupt. Und er, der von Fürst wie Volk gleichermaßen Geehrte, wollte es sich nicht nehmen lassen, seinem königlichen Schirmherrn und

premonition when the ‘Führer’ refused to re-baptise the airship *Hindenburg* with his name as Goebbels had suggested for propagandistic purposes? Nevertheless, he used it for propaganda purposes, dropping propaganda leaflets from the airship *Hindenburg* during the “Deutschlandfahrt” in March 1936.

In her volume of essays *What America Means to Me* (1943), Pulitzer and Nobel Prize winner Pearl S. Buck shows astonishing insights in American, British and German Nationalisms, particularly in the Führer’s variation:

[...] Hitler’s great weakness is that he has led his people into narrow nationhood at a moment when the peoples of the world are ready to move forward out of nationhood. There are peculiar reasons for Germany’s backwardness. Her nationhood was not achieved at a time when it should have been achieved, so that now she has not had the experience of nationalism which the other nations have had, and which a people must experience, it seems, before they can find the liberation of passing beyond nationality (Buck, 1943, p. 99).

III. *HONORIS CAUSA* – FLIGHT, POLITICS AND ACADEMIA

The connection between flight, politics, nationalism and also academia is apparent in a brief note published by the popular journal *Daheim. Ein deutsches Familienblatt* on 29 June 1912. The philosophical faculty of the University of Kiel had honoured Prince Henry of Prussia, the younger brother of German Emperor William II, with a Dr. *honoris causa* due to his merits for the scientific application of aeroplanes and the improvement of their reliability. Before, the Prince had already been awarded with a Dr. Ing. h.c. by the Berlin Polytechnic and with a Dr. jur. h.c. by the University of Harvard. The picture below shows him side by side with Count Zeppelin who, in 1906, had also received a doctorate *honoris causa* by the University of Dresden (*Daheim. Ein deutsches Familienblatt*, 29 June 1912, p. 2).

dessen Gemahlin zu ihrem Jubelfeste seine Dankbarkeit und die Grüße der Stätte seines Schaffens, der Stadt Friedrichshafen, aus den Lüften, seinem selbsteroberten Reich, zum Ausdruck zu bringen!” (cit. in Wider, 1993, p. 211).



Naming balloons, vessels²⁸ and planes after the Lusitanians had also been a great temptation, but not always a lucky choice: in 1903, Emile Carton's balloon had been bought by Belchior Fernandes da Fonseca, César Marques dos Santos and José António Almeida. They rebaptised it 'Lusitano' and made three successful ascensions in the area of Porto and Gaia. The fourth one, on 21 November of 1903 ended in a tragedy, as the balloon with its three passengers disappeared over the ocean.

The origins of the Portuguese Air Force (FAP) date back to 1912, when the Military Aeronautics was created, and the first three aircraft were acquired. In September 1917, Jorge Sousa Gorgulho became the first Portuguese to fly in Africa, and the following day, he also became the first to die in a plane crash.²⁹

²⁸ The British ship RMS Lusitania was built in 1906. The sinking of this Cunard ocean liner which was briefly the world's largest passenger ship, occurred on Friday, 7 May of 1915 during the First World War, when the vessel was torpedoed by a German submarine near the Irish coast, killing 1198 people.

²⁹ The FAP was continuously developed further primarily to support Portugal's colonial ambitions and its military engagements in Africa. Years later, Salazar viewed this policy as crucial for the nation's wealth and prestige particularly during the Colonial War. A line of thought which Batolomeu de Gusmão had



The fighter pilot and author of the book *1918 Um Ano Historico*, Alberto Lello Portela, had participated in twenty-two air combats, obtaining three victories, and took part in the first flight from Paris to Lisbon, which still made him less famous than two of his compatriots whose ‘raids’ would lift them even in academic heights. It was the first aerial crossing of the South Atlantic by the Portuguese naval aviators Gago Coutinho and Sacadura Cabral in 1922 that spurred the nationalist fervour and produced mediatic images. Between March 30 and June 17, the two pilots flew in stages from Lisbon to Rio de Janeiro to mark the centennial of Brazil’s independence, using three different Fairey III biplanes. The first seaplane was called *Lusitânia*; the second aircraft bore the name *Pátria*. The contemporary print below reveals that the commemoration of the discovery of Brazil was also on the Portuguese political agenda:

already presented to King João V in the eighteenth century. Cf. [https://aeronauticaap.webnode.pt/historia %20da%20avia%C3%A7%C3%A3o%20portuguesa/](https://aeronauticaap.webnode.pt/historia%20da%20avia%C3%A7%C3%A3o%20portuguesa/)



Still in the same year, both pilots were awarded Doctorates *honoris causa* from the Universities of Lisbon and Oporto. This race between the two universities for the honour to bestow the honorary degree was lost by the Universidade do Porto, as the decision of the Lisbon institution had already been taken in May 1922 (see Appendix 1). In this context — the symbolic repetition of the discovery of Brazil — it is interesting to observe the intertwined relationship of nationalism, science and academia. In a communiqué of the University’s Senate to the Government, the intended academic distinction is prepared by declaring Gago Coutinho’s and Sacadura Cabral’s transatlantic flight not only an act of bravery, demonstrating the heroism of the race (“heroicidade da raça”), but emphasizing its scientific interest to whole mankind.³⁰ And yet, the *honoris causa* rests on a rather weak scientific foundation, as the argumentation of the Senate of the University of Lisbon shows:

The University Senate’s interest and empathy would be already justified if it were merely an act of bravery demonstrating the heroism of [our] race, however, what determines and stimulates its attitude is the circumstance of this enterprise’s scientific character of the highest importance, in the interest of all mankind and consequently honouring the Portuguese name.

Our two courageous aviators are undertaking a truly scientific experience, its outcome depending on the resolution of air navigation problems.

Gago Coutinho is testing the instruments of observation, improved by himself and the expeditious calculations, he invented in order to allow planes on long distance flights a direct and safe orientation that leads them to their point of destined arrival. It is the work of a scientist who wanted to take part in the first experience once this implies a considerable risk and the quality of the experimenters had to be exceptional

³⁰ In 1969, Neil Armstrong would call the symbolic act of taking possession of the moon a giant leap not only for the USA, but for mankind.

(Communiqué of the Rector of the University of Lisbon to the General Director of Higher Education (draft), see Appendix 2).

Particularly Sacadura Cabral's contribution and scientific merit seems to be rather questionable, or belonging to non-academic areas. He died on 15 November 1924, while piloting a Fokker 4146 from Amsterdam to Lisbon, one of five aeroplanes that had been purchased by public subscription and were to be used in his project for an air voyage to India, after his circumnavigation project had failed.

Certainly, it was mainly national pride that induced two Portuguese universities to distinguish two pilots in a politically important mission, flying planes with highly symbolic names across the Atlantic.

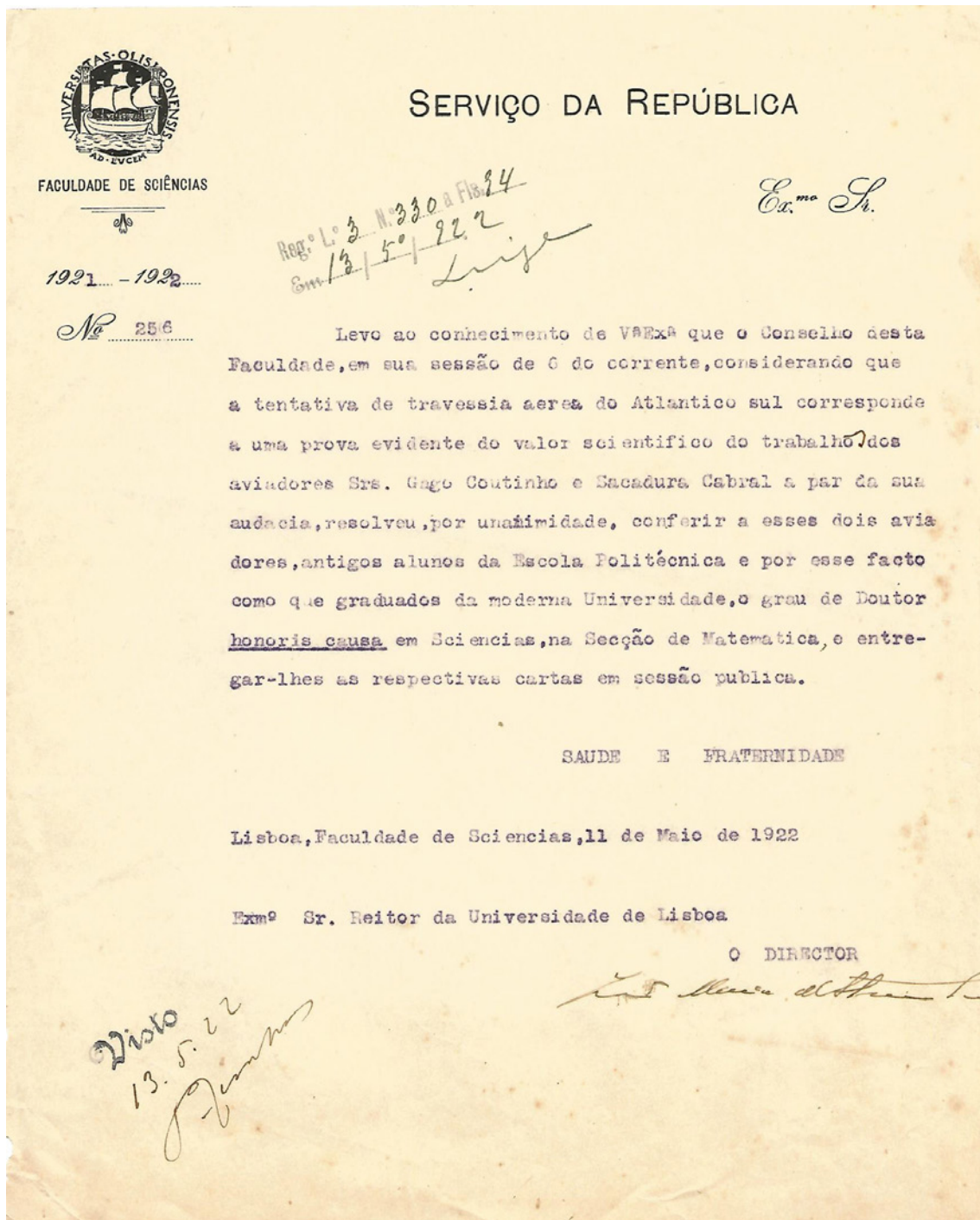
The experiments of Gusmão, ignored or belittled by many historians of flight and the Portuguese shortcomings in aeronautics during the nineteenth century, may have created the collective wish to excel in this field. The aviators Gago Coutinho and Sacadura Cabral made this dream come true, became national icons and entered the collective Portuguese imagination. However, the vocabulary used in the justification of the Senate, in the press and in praise poetry;³¹ the pomp and circumstance on their arrival and during the ceremony of the Honoris Causa, provide abundant material for a critical case study of nationalism and the role academic institutions played in its manifestations.

Across the ages, the concept of human flight changed significantly from the hubris of Icarus to projects of national prestige. The highly mediatic space race to the moon between the United States and Russia in the 1960s provided impressive images of heroic Space Odysseys and an American flag in the dust of Tranquillity Base. And yet, the continuous disasters during the conquest of the air, from Pilâtre de Rozier to Sacadura Cabral and from the Hindenburg to the Space Shuttle Challenger are preventing the idea of human flight from its complete political instrumentalization; they keep reminding us of our *conditio humana*.

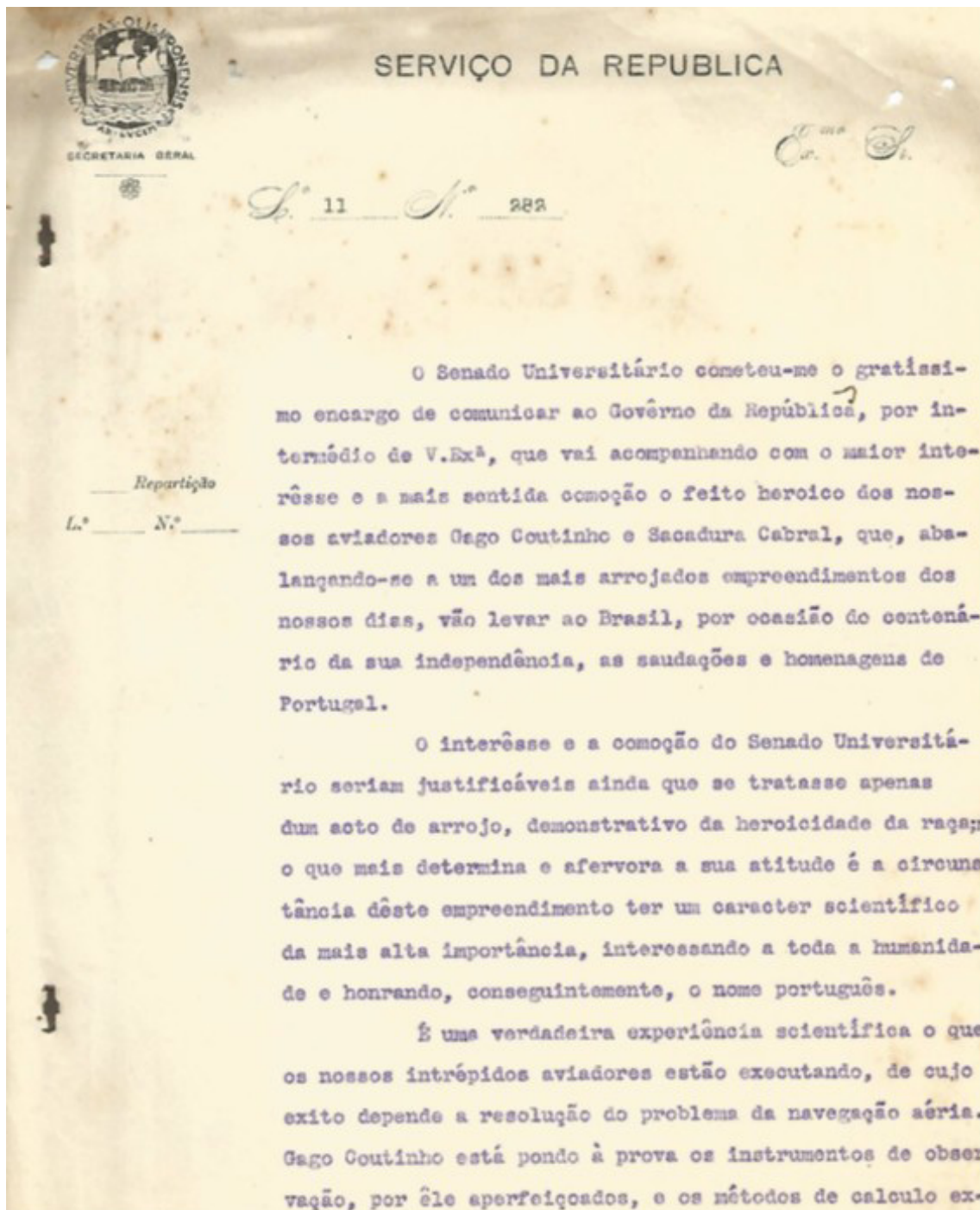
³¹ Cf.: Thomaz Ribeiro Colaço (1922), *Sobre o Alantico. Chronicas e Entrevistas ácerca da viagem aérea, publicados em “O Dia”*, Lisboa: Tipografia de “O Sport de Lisboa”; Eduardo Salgueiro (1922), *Águias. Versos a Gago Coutinho e Sacadura Cabral*. 2.^a edição. Porto: Tip. Viúva Batalha, Sucr.; Menezes Ferreira (1922), *A Viagem Maravilhosa que Gago Coutinho e Sacadura Cabral fizeram pelos Ares ao Brasil*, Lisboa: Ottos Grafica; Adolfo Simões Müller (1962), *O Grande Almirante das Etrelas do Sul. Gago Coutinho e a primeira viagem aérea ao Brasil* (4.^a ed.), 5.^o vol. da colecção “Gente Grande para Gente Pequena”. Porto: Livraria Tavares Martins.

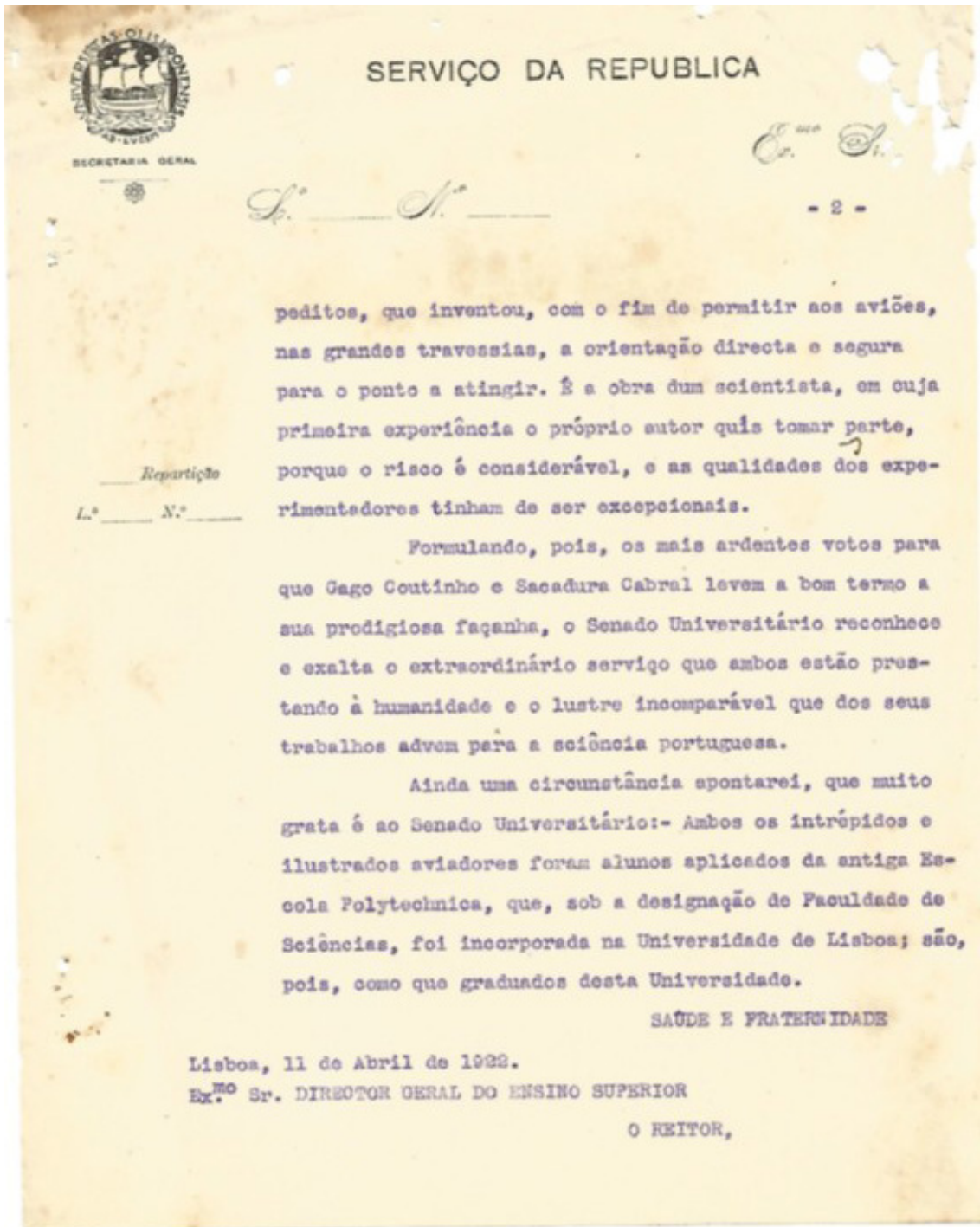
Appendices:

Appendix 1: Communiqué of the Director of the Faculty of Science to the Rector of the University of Lisbon.



Appendix 2: Communiqué of the Rector of the University of Lisbon to the General Director of Higher Education (draft).





REFERENCES

- BÄR, Gerald. Poetische Perspektiven aus dem (Fessel)Ballon: das Jahrhundertereignis als Eventcharakter und seine Fiktionalisierung. In: *Germanistik in Ireland: Jahrbuch der / Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland (the Yearbook)*, vol. 11: *Transit oder Transformation? Sprachliche und literarische Grenzüberschreitungen / Transit or Transformation? Border Crossings in Language and Literature*. Ed. Gillian Pye and Christiane Schönfeld, Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2016, p. 29–48.
- BEER, Gillian The island and the aeroplane: the case of Virginia Woolf. In: *Nation and Narration*. K. Ed. Homi Bhaba. London and New York: Routledge, 1990, p. 265–290.
- BHABA, Homi K. (ed.). *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990.
- BOHN, Willard. The Poetics of Flight: Futurist Aeropoesia. *MLN*, v. 121, n. 1, p. 207–224, 2006.
- BUCK, Pearl S. *What America Means to Me*. New York: John Day, 1943.
- CARVALHO, Francisco Freire de. *Memoria que tem por objectivo revindicar para a Nação portuguesa a gloria da invenção das machinas aerostáticas*. Lisboa, 1843.
- CHÂTELET, Gilles. *Figuring Space: Philosophy, Mathematics and Physics*. Dordrecht: Kluwer, 2000.
- COX, Jeffrey N. *Romanticism in the Shadow of War*. Literary Culture in the Napoleonic War Years. Series: Studies in Romanticism. Vol. 55. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- DAHEIM. Ein deutsches Familienblatt, 48. Jahrg., n. 39, 29 jun. 1912. Leipzig: Velhagen & Klasing.
- FREYTAG, Gustav. *Bilder aus der deutschen Vergangenheit*. Aus neuer Zeit. Neuer Abdruck. Leipzig: S. Hirzel, 1895.
- GRIMM, Melchior (1977). *Paris zündet die Lichter an. Literarische Korrespondenz*. Aus dem Französ. von Herbert Kühn. Ed. Kurt Schnelle. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- HENRIQUES-MATEUS, Henrique. Bartolomeu de Gusmão. O III Centenário das experiências Aerostáticas. *Mais Alto*. A Revista da Força Aérea Portuguesa, Ano XLVII, n. 381, 2009, p. 25–31.
- INGOLD, Tim. *Lines. A Brief History*. London/New York: Routledge, 2007.
- JUST, Klaus Günther. *Aspekte der Zukunft: Zwei Essays*. Bern: Francke, 1972.
- KHAN, Daniel-Erasmus. *Die deutschen Staatsgrenzen*. Rechtshistorische Grundlagen und offene Rechtsfragen. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004.

KLINCKOWSTROEM, Carl Ludwig Friedrich Otto von. *Beitrag zur Gusmao-Bibliographie*. Leipzig: Vogel, 1911.

KRÄMER, Sybille. Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik. In: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Ed. Eva Cancik-Kirschbaum, Sybille Krämer und Rainer Totzke. Berlin: Akademie Verlag, 2012, p. 79–101.

LICHTENBERG, Georg Christoph. *Schriften und Briefe*. 4 vols. Ed. W. Promies. München: Hanser, 1967–1971.

MONJAU, Heide. *Wilhelmine Reichard – erste deutsche Ballonfahrerin 1788 bis 1848*. Freital: Otto Verlag und Druckerei, 1998.

RIHA, Karl (ed.). *Reisen im Luftmeer: Ein Lesebuch zur Geschichte der Ballonfahrt von 1783 (und früher) bis zur Gegenwart*. München; Wien: Hanser, 1983.

RIHA, Karl (ed.). *Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlichen* [Leipzig, 1804]. Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1984.

SUMMERS, David. *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*. New York and London: Phaidon Press, 2003.

TAUNAY, Affonso de E. (ed.). *Obras diversas de Bartolomeu de Gusmão*. São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1934.

TAUNAY, Affonso de E. *Bartolomeu de Gusmão. Inventor do Aerostato. A Vida e a Obra do Primeiro Inventor Americano*. São Paulo: Leia, 1942.

WIDER, Paul. *Menschen und Ballone. Dokumentation zur Geschichte der Ballonluftfahrt in Süddeutschland und der deutschsprachigen Schweiz*. Esslingen, München: Bechtle Verlag, 1993.

WIELAND, Christoph Martin. *Sämmtliche Werke*. Bd. XXXIII. Leipzig: Göschensche Verlagsbuchhandlung, 1857.

WIELAND, Christoph Martin. “Die Aëropetomanie”, “Die Aëronauten”. *Der Teutsche Merkur*, Oct. 1783 (Viertes Vierteljahr, p. 69–96) and Jan. 1784 (Erstes Vierteljahr, p. 69–96).

Received: 23 Nov. 2025
Accepted: 19 Feb. 2026

* **Gerald Bär** is an Assistant Professor at Universidade Aberta, Lisbon. He is a member of APEG (Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos), CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura / Universidade Católica Portuguesa), IVG (Internationale Vereinigung für Germanistik), the British Society for Eighteenth-Century Studies (BSECS),

and AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento). He is also co-editor of REAL (Revista de Estudos Alemães).

Gerald Bär é professor auxiliar na Universidade Aberta / Lisboa. Membro da APEG (Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos), do CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura / Universidade Católica Portuguesa), da IVG (Internationale Vereinigung für Germanistik), da British Society for Eighteenth-Century Studies (BSECS) e da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento); coeditor da REAL (Revista de Estudos Alemães).

E-mail: gerald.bar@uab.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3948-2153>

O VOO E A DESMEDIDA: uma análise sobre a utopia a partir do mito de Ícaro

<https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.70069>

FILIPY SILVA DE OLIVEIRA*

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL

FLIGHT AND EXCESS: AN ANALYSIS OF UTOPIA
FROM THE MYTH OF ICARUS

RESUMO

Amparado pelo pensamento de Albert Camus, o seguinte artigo debruça-se sobre o exame do mito de Ícaro, investigando razões filosóficas que precipitaram a tragédia do jovem que despencou do céu após perder o prumo do voo. A intenção última deste trabalho é distinguir se a atitude de Ícaro é ou não revoltada, conforme o pensar de Camus, e, como complemento, entender em que medida a noção de voo fundamenta o princípio das utopias desmedidas que marcaram a história do século XX.

Palavras-chave: desmedida; revolta; utopia.

ABSTRACT

Supported by the thought of Albert Camus, the following article focuses on examining the myth of Icarus, investigating philosophical reasons that led to the tragedy of the young man who fell from the sky after losing control of this flight. The ultimate aim of this work is to determine whether Icarus's attitude is rebellious or not, according to Camus's thinking; as a complement, to understand to what extent the notion of flight underpins the principle of excessive utopias that marked the history of 20th century.

Keywords: excessive; revolt; utopia.

INTRODUÇÃO

O sonho de voar inflama o espírito humano com a centelha divina que se aninha no fundo da alma: o desejo de ser Deus. Demo-nos o luxo de construir a aeronave, essa invenção extraordinária, bem como chegamos ao ápice da miséria criando ideologias totalitárias sob o pretexto de voar tão alto quanto poderia a ambição cega. A pesquisa à qual nos dedicamos visa analisar a queda vertiginosa de um voo iniciado em tempos primordiais pelo jovem Ícaro, filho do habilidoso artesão e engenheiro Dédalo. Por isso, para fins de metodologia, usaremos o expediente mitológico, complementando-o com a reflexão filosófica, a partir do pensamento de Albert Camus (1913–1960).

No primeiro tópico do artigo, priorizaremos o contexto descritivo do mito, relatando a narrativa que nos apresenta origens, motivações e consequências do voo desmedido de Ícaro, em comparação com o voo racional executado pelo pai. No segundo tópico, com o auxílio do conceito de revolta, defendido por Camus, examinaremos a atitude de Ícaro, enquanto fenômeno do orgulho humano, por meio do qual o jovem ousa enfrentar a estrutura da Criação suportada pela relação senhor-escravo. Feito isso, o terceiro tópico nos definirá o que é a utopia, tanto etimológica quanto filosoficamente, associada tanto ao pensamento de Camus e ao conceito de revolta, como a outros autores ligados ao tema. Por fim, no quarto e quinto tópicos, distinguiremos os tipos de utopia, a saber, a utopia desmedida e a utopia relativa, mostrando como, na história — em especial no período trágico que cobre as duas grandes guerras mundiais —, elas se contradizem e apresentam razões suficientes para serem rejeitadas ou adotadas.

1. ÍCARO MITOLÓGICO

O excelente e dedicado trabalho feito Mircea Eliade considera que

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição (Eliade, 2007, p. 11).

No entanto, Camus declarou que “os mitos não têm vida própria” porque “esperam que nós o encarnemos”, o que nos leva a entender que o relato só tem sentido se apelarmos por ele e pela “seiva” que ele mantém intacta quando a imaginação o recria (Camus, 2008c, p. 591). A seiva pode não ser inteiramente sobrenatural, mas guarda uma relação íntima com entidades fabulosas, como é o caso do mito de Sísifo, um mortal

que desafia os deuses, ao passo que o mito de Prometeu, um ente imortal, conflitua com outras divindades. De todo modo, isso significa que nem sempre os mitos narram a origem do mundo físico; nem sempre ele dispõe de uma estrutura cosmológica. Há uma variante narrativa no interior do mito que destaca “as consequências do que o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com certas regras” (Eliade, 2007, p. 16).

O interesse que incide na presente pesquisa traz à baila um desses mitos que exprimem a conversão humana, para que, a partir dela, possamos lançar luz sobre a realidade do homem histórico, do “homem, *tal qual é hoje* [...] resultado direto daqueles eventos míticos” (Eliade, 2007, p. 16). O *mythós* escolhido enquanto *lógos*, quer dizer, a imagem evocada para análise, é o mito de Ícaro, presente na obra de Camus. A diferença entre a representação do mito de Ícaro e os mitos de Sísifo e de Prometeu — que batizaram não só duas obras camusianas, bem como serviram, por assim dizer, de respaldo moral na formação de regras de conduta — é que Camus relegou ao filho de Dédalo um curtíssimo artigo intitulado *Orgulho*, no qual tece um breve comentário sobre a tragédia do mortal que desafiou os deuses. Nele, Ícaro não protagoniza a cena no debate levantado acerca do orgulho humano — tema, inclusive, que examinaremos no tópico seguinte; ele apenas integra um grupo de imagens que ajudam a compor o corpo do pensamento. Além do mais, a aventura de Ícaro não é sequer narrada por Camus, apenas mencionada, dada como ilustração de uma ideia, cabendo a nós, enquanto pesquisadores, amiudá-la.

Sabe-se que Dédalo, o engenheiro cuja artesanania era louvada entre os gregos, tomado de inveja e não suportando a concorrência, assassinou o também habilidoso Perdiz, seu sobrinho, e fugiu para a ilha de Creta. O rei Minos o acolheu, dando-lhe asilo. Na ilha, Dédalo se envolveu com Náucrte, uma escrava do palácio, com quem teve Ícaro. Em troca da receptividade, o engenheiro dedicou-se ao rei, concebendo e construindo o suntuoso e labiríntico palácio de Cnossos. Durante esse período, Minos lutou contra os irmãos Sarpedão e Radamanto pela legitimidade do trono, alegando que seu reinado era um direito dado pelos deuses. Para isso, clamou a Poseidon que um touro emergisse do mar Egeu como prova de poder. O deus dos mares assim o fez, presenteando-o com um belo touro branco que saiu das águas e que impressionou os irmãos de Minos, desbancando-os na intenção golpista. O dever de Minos era oferecer a Poseidon o touro branco em um holocausto, mas o rei se encantou com a beleza do animal e o incluiu em seu rebanho, em vez de matá-lo. No lugar dele, Minos ofertou um touro comum. Furioso pelo ludíbrio, Poseidon transformou o touro em um animal indomável, que atacava os habitantes de Creta, e induziu Pasífae, esposa do rei, a se apaixonar pelo touro. Pasífae, em segredo, pediu a Dédalo que entrasse em ação e construísse uma vaca de bronze, dentro da qual se esconderia e atrairia o animal. A cópula aconteceu e deu nascimento

ao Minotauro, uma criatura grotesca, metade touro, metade homem. Por ser a prova viva da traição da esposa, Minos aprisionou o Minotauro, que depois foi morto por Teseu.

Coube a Dédalo construir a prisão para o Minotauro: um labirinto gigantesco, no entorno do palácio de Cnossos, com corredores e desvios intermináveis, graças aos quais se tornava impossível encontrar a saída. No entanto, o inventor do labirinto foi vítima de sua própria invenção, quando o rei Minos descobriu que tinha sido Dédalo o construtor da vaca de bronze e o libertador de Teseu, depois que o herói derrotou o Minotauro. Acusando Dédalo de traição, o aprisionou no labirinto com seu filho Ícaro.

Condenados à prisão perpétua, os dois passaram a viver dentro do labirinto, sufocados pela estrutura intrincada da construção. Embora conhecesse a própria obra e soubesse como escapar, Dédalo nada poderia fazer, uma vez que Minos fechara o cerco e posicionara guardas para vigiar a única saída, que dava para o mar. No entanto, o meticuloso Dédalo pensava em uma alternativa ousada: fugir por cima, voando, em vez de se arriscar tentando o impossível. Desse modo, fez com que Ícaro recolhesse as penas dos pássaros caídas no chão, as reuniu e as fixou com cera de abelha em uma base, construindo dois pares de asas que os fariam voar para longe dali, sem que Minos pudesse dar falta de ambos.

Antes de alçarem voo, Dédalo recomendou ao filho que não voasse nem muito baixo, para que as asas não molhassem e a umidade as pesasse, nem muito alto, para que o calor do sol não derretesse a cera. Ícaro, no entanto, não deu atenção às orientações de voo e cometeu um erro fatal. A bem dizer, encantou-se com o fato de que poderia voar, entregando-se àquela sensação de poder e liberdade, afastando-se cada vez mais do pai, que voava junto a ele, e do limite estabelecido. A consequência era óbvia: ao aproximar-se do sol, extrapolando o plano de voo, Ícaro foi arrebatado por aquilo que o pai o havia aconselhado. Com a intensificação do calor, a cera começou a derreter e, em instantes, o jovem perdeu a estabilidade e caiu vertiginosamente, morrendo afogado no mar. Horrorizado com a queda, Dédalo nada pôde fazer, a não ser seguir o rumo da fuga, sem o filho. Tempos depois, encontrou o corpo de Ícaro boiando em uma ilha, cujo mar passou a se chamar Icário, em sua homenagem. Dédalo terminou seus dias refugiado na Sicília.

2. ÍCARO, UM REVOLTADO?

Ícaro seria um revoltado? Tal indagação só pode ter validade lógica quando nos reportamos a Albert Camus, autor com quem, em nossa pesquisa, decidimos estabelecer vínculo. Para tanto, recorreremos às definições dadas sobre o conceito de revolta que ele construiu às expensas do mito de Prometeu, expondo-o na obra *O homem revoltado*. Analisemos de perto. O revoltado é “um homem que diz não”, mas que também “diz sim,

desde o seu primeiro movimento” (Camus, 2008a, p. 25). O “não”, acompanhado do “sim”, desponta na consciência do revoltado como a “existência de uma fronteira” exigida por ele como prerrogativa existencial (Camus, 2008a, p. 25). Desse modo,

encontra-se a mesma ideia de limite no sentimento do revoltado de que o outro “exagera”, que estende o seu direito além de uma fronteira a partir da qual um outro direito o enfrenta e o delimita. Dessa forma, o movimento de revolta apoia-se ao mesmo tempo na recusa categórica de uma intromissão julgada intolerável e na certeza confusa de um direito efetivo ou, mais exatamente, na impressão do revoltado de que ele “tem o direito de...”. A revolta não ocorre sem o sentimento de que, de alguma forma e em algum lugar, se tem razão (Camus, 2008a, p. 25).

O revoltado sente-se no “direito de...” e não está certo de sua legitimidade, mas espera que tal direito seja validado; aqui, o poder jurídico é pura experiência subjetiva, cuja dimensão nem mesmo o revoltado compreende. Dela, só conhece a máxima que considera irrecusável, a saber, de modo algum ser invadido em seu limite. No entanto, a subjetividade revela um objeto: a consciência do *outro*, pura alteridade e externalidade que lhe serve de contraponto. Na medida em que a consciência estranha subjugava aquele que se sente no direito de não ser invadido em sua fronteira, nasce a revolta, que se expressa nas fórmulas “até aqui, sim” e “a partir daí, não” (Camus, 2008a, p. 25). A resposta do sujeito revoltado à presença do outro é se contrapor ao objeto que o contrapõe. Logo, “de certa maneira, ele contrapõe à ordem que o oprime uma espécie de direito a não ser oprimido além daquilo que pode admitir” (Camus, 2008a, p. 25).

Quando se trata de revolta, Camus não se refere a uma simples rebeldia egoísta, peculiar aos arroubos juvenis; ele está interessado em compreender o que é a *revolta metafísica*, quer dizer, a contraposição aos princípios da Criação. É contra a estrutura criacionista do mundo que Camus formula sua tese. Por isso, a revolta é “metafísica”, pois visa alcançar a arqueologia da relação opressor-oprimido. Logo, o que decorre, de início, na revolta metafísica é que o sujeito se declara frustrado por haver experimentado o sentimento de irrealização diante de uma consciência opressora. “O revoltado se declara frustrado pela criação” (Camus, 2008a, p. 39); ele se frustra porque é oprimido e, sendo o que é, condiciona-se a aceitar tal posição. Isso significa que está impedido de oprimir ou mesmo de se tornar alguém para além de tal tensão entre fronteiras.

Deduz-se que o revoltado metafísico se contrapõe a uma consciência senhoril que traceja a linha de fronteira. No entanto, o revoltado diz “sim” ao outro enquanto puro *este*: “ele afirma, ao mesmo tempo em que afirma a fronteira, tudo o que suspeita e que deseja preservar aquém da fronteira” (Camus, 2008a, p. 25). Ainda que o outro seja validado, na medida em que se encontre aquém do sujeito que reivindica, seu existir não é anulado; em vez de anular o ser do homem, o revoltado anula o ser do senhor, ou seja, o pretense direito de oprimir que o outro se dá. Por isso, “ele o nega como senhor. Nega

que tenha o direito de negar a ele, escravo, a qualidade de exigência” (Camus, 2008a, p. 39).

O “não” revoltado visa o este, anula-o quando se converte e é qualificado como “este senhor”, como o existente negador de exigências diferentes das dele, qualidade que o revoltado não tolera, mas que dela depende para que, na condição de escravo, convenha reivindicar sua fronteira. Sem que houvesse o “este senhor”, não haveria, pois, o “este submisso”, e vice-versa, uma vez que o poder negador do senhor está atrelado à subordinação do escravo, em vista da qual afirma seu poder (Camus, 2008a, p. 40).

A consciência senhoril se expressa tanto na forma histórica quanto na forma metafísica. O que temos, então, é, na terra, o senhor histórico, encarnado pelo rei, e, no céu, o senhor metafísico, encarnado em Deus. O revoltado reconhece ambas as existências e não as recusa e, como sinal de alerta, mantém retesada a divisória entre as fronteiras. Conforme dito, nega o outro “este”, mas somente enquanto o outro subjuga e menospreza outros, condenando-os a uma relação de inteira submissão e obediência.

Para Camus, o senhor *histórico* é uma “pessoa política, que se tornou soberana [...] também definida como pessoa divina. Ele é efetivamente infalível, já que não pode querer o abuso. [...] É totalmente livre, se é verdade que a liberdade absoluta é a liberdade em relação a si próprio” (Camus, 2008a, p. 142). O direito de tal consciência senhoril é crer-se livre para agir e, assim, estabelecer as regras de governo a seu bel prazer. Camus declara, na peça *Calígula*: “governar é querer”; é decretar ordens que sejam cumpridas “sem adiamento” (Camus, 2006a, p. 335). No entanto, o perigo se encontra no fato de a consciência do senhor inclinar-se às volições, incitando o sujeito a deliberar e agir, decretando ordens articuladas arbitrariamente (Camus, 2006a, p. 535). A *arbitrariedade* é a conduta imputada à consciência senhoril no exercício da liberdade que “não tem mais fronteiras”, cujo poder é útil porque dá “chances ao impossível”, tornando-o soberano na terra (Camus, 2006a, p. 336). O rei é tirano quando aquilo que deseja com toda força é governar sem medir e prever consequências e sem assumir responsabilidades pelos atos voluntariosos que lavra; é, enfim, estar “acima dos deuses” (Camus, 2006a, p. 338).

Por sua vez, o senhor *metafísico* é Deus, o ente sobrenatural que é livre para existir e agir, efetivando sua ingerência total no mundo, inclusive permitindo que o bem e o mal oxigenem a ordem. Camus é enfático: Deus é a consciência senhoril que faz vigorar o mal e se manifestar entre as criaturas. Por isso, diante desse ente, “não somos livres”, pois estamos sujeitos às condições da Criação; o único ser plenamente livre é o Todo-Poderoso Deus e, por isso, ele é responsável por tudo o que existe, inclusive pelo mal (Camus, 2008b, p. 68). Camus nos fala que o mal absoluto que Deus engendrou no mundo, com todo seu poderio, é a *morte*. Deus é “o pai da morte” (Camus, 2008a, p. 40). Ainda assim, sendo autor do mal, ele é a consciência senhoril que humilha a consciência

escrava, que se submete a ela, que vive e morre por ela e que se sacrifica em um dilema, pois é preciso “admitir o escândalo, porque é preciso odiar a Deus ou amá-lo” (Camus, 2006b, p. 191).

Porém, o amor de Deus é “difícil” (Camus, 2006b, p. 191); exige demais da consciência escrava porque requer *fé*, ou seja, “abandono total de si mesmo e desdém por sua pessoa”, e a não compreensão ou coerência dos fatos (Camus, 2006b, p. 191). A consciência escrava sabe que sua limitação a coloca sob a condição negativa diante de Deus; seu ser e seu nada dependem das arbitrariedades desse senhor, capaz de tudo fazer segundo sua liberdade total. O que resta à consciência escrava “é se colocar de joelhos e abandonar tudo” (Camus, 2006b, p. 191), remeter-se a esse poder divino, caminhando na incerteza de a qualquer momento morrer e de ser aniquilada à revelia.

Ícaro e Dédalo, diante do poder dos senhores, indignam-se com o arbitrário, mas de forma diferente. Se o filho não sabe discernir o ato enquanto revolta metafísica, uma vez que está perdido no deleite da simples sensação de poder de quem enfrenta os senhores, o pai não age do mesmo modo. Dédalo é lógico, prático e seco, em presente estado de vigília para não aderir à febre das emoções e pôr tudo a perder. Entretanto, Ícaro é crivado pelo *orgulho* — esse é seu *páthos* e também é o fio condutor de sua ação desafiadora.

No artigo de Camus, no qual Ícaro é mencionado, Deus é a figura que monologa, questionando a revolta daqueles que desafiam o poder do ente sobrenatural. Ele diz:

É sempre a mesma coisa [...]. Eu os previno de todas as maneiras. Dou-lhes exemplos precisos e bem discerníveis. Apesar disso, não querem compreender. Eles têm tanta vontade de se tornar eu mesmo, mesmo que tenham que sucumbir a isso. Não resistem; é preciso que eles tentem a sorte (Camus, 2008c, p. 1171).

E continua:

Eu não amo o orgulho. Ainda assim, sempre essa anomalia vai renascer. Mesmo na mitologia foi preciso intervir. [...] Esse pobre jovem Ícaro, hábil rapaz, cheio de audácia. Ele está na prisão. Escapa dela por meio de asas, formadas por plumas de pássaros unidas com cera. É muito engenhoso. Ele sobe. Ele voa. Vai sempre mais alto. Seu pai lhe previne que é melhor não tentar subir alto demais. Ícaro não escuta. Ele está embevecido de seu sucesso. Ele sobe sempre. Alegria, alegria do orgulho. Infelizmente, a cera derrete com o calor do sol e Ícaro cai no mar como uma pequena pedra insignificante (Camus, 2008c, p. 1172).

O orgulho, ou melhor, a “alegria de si, de seu poder em relação ao outro”, é o *páthos* presente há séculos na história humana (Camus, 2008c, p. 1171). Exemplos que livros sagrados nos dão, como é o caso de Adão e Eva, e, na mitologia grega, Prometeu e Ícaro, servem de ilustração do confronto entre o deus e o mortal. Eles expõem a audácia de caráter de indivíduos que tentaram dominar, através da ciência e da arte, o mundo, na intenção de obter a onisciência e a onipotência, poderes exclusivos dos

deuses, buscando, assim, igualar-se e competir com eles (Camus, 2008c, p. 1173). No entanto, as consequências de tamanha empreitada são trágicas. A humilhação, o exílio, o isolamento, a tortura, a queda e a morte são frutos colhidos da aventura que levou tais espíritos ao excesso de limites, apenas porque um afeto, como o orgulho, impôs-se e os dirigiu à altura do deus. Por se sentirem no direito de gozar do prazer que só cabe aos deuses, o mortal abusa do poder, rompe com a fronteira estabelecida e é punido por isso.

O Ícaro pleno de orgulho desafia, na terra e no céu, as consciências superiores que subjugam os limites que desenham a linha fronteira entre senhor e escravo. O resultado é que, em Creta, em relação ao senhor histórico, o tirano rei, ele transcende, e voa acima do labirinto: está livre, na aparência. Mas, em relação ao senhor metafísico, ao deus sol, não se liberta, mas se aniquila, porque o triunfo do mortal — no qual a alegria de si desperta no íntimo do indivíduo despido da condição de submisso — é efêmero; exalta-se para logo despencar. O que tencionamos dizer é que a raiz da revolta é afetiva, pois o ato desafiador, por princípio, é irracional, capitaneado pelo *páthos* orgulhoso, a partir de circunstâncias que perturbam corpo e alma, inibindo ou impedindo o bom uso da faculdade cognitiva, inclusive, causando a “supressão momentânea do pensamento”, como também levando-o a fazer “aquilo que não seria capaz de decidir” (Schopenhauer, 2024, p. 64).

Por aí, entende-se que o *páthos* orgulhoso compeliu Ícaro a não tomar uma decisão adequada antes e durante o voo. Antes do voo, porque não deu ouvidos ao pai enquanto traçava o plano; durante o voo, porque o alumbramento de quem se realizou como semideus que viola fronteiras, ocupando, à revelia, um lugar impertinente, cegou-o. O orgulho, esse “contentamento íntimo”, do qual nos fala Spinoza, ou seja, a alegria que surge em virtude da opinião que temos acerca de nós mesmos “mais vantajosa do que seria justo”, embriagou a consciência de Ícaro, causando a supressão de importantes faculdades da razão, como o entendimento e o ajuizamento (Spinoza, 2004, p. 331).

Ícaro fez juízo injusto acerca de si, delirando em suas considerações, ao crer ser deus enquanto voava; por isso, deixou de agir como um revoltado autêntico, inclinado a vencer o deus reivindicando justiça, liberdade, o exercício do diálogo e da inteligência, ou seja, através de virtudes que o “fogo” roubado por Prometeu nos legou em forma de linguagem, ciência e arte; seu ato reduziu-se ao fruir alegre de si e à exposição do voo. O orgulho icário é o prazer pueril de quem enfrenta o mestre e o senhor, criando polêmica, animado pelo desejo de vencer (Camus, 2008a, p. 41). No orgulho de Ícaro, subentende-se o juízo injusto que alcança o céu e irrita o deus: “*também* posso”; o escravo crê poder ser senhor e dominar, até o momento em que a condição de prisioneiro na qual subsiste é modificada por um ato de insubmissão que forja uma nova ordem. Por isso, “o escravo começa reclamando justiça e termina querendo a realeza” (Camus, 2008a, p. 41).

Vale dizer que a ação de Ícaro é *absurda*, pois o voar é *desmedido e irracional*, ao partir de emoções na consciência de um indivíduo oprimido por um labirinto inescapável. A desmedida e a irracionalidade se manifestam na relação desproporcional entre as condições de existência do senhor e do escravo. Segundo Camus, o escravo, o indivíduo submisso e mero mortal, integra um mundo absurdo, repleto de cenários incompreensíveis e hostis, “procura e nada encontra além de contradições e disparates”: um senhor opressor que persegue, aprisiona, tortura e mata, sendo ele deus ou rei, em um mundo “povoado por tais irracionalidades”, que é uma “imensa irracionalidade” marcada pela distância abissal que separa homens da realidade que os condiciona (Camus, 2008b, p. 40). Ícaro participa do irracional porque o orgulho o assedia, vedando os poderes de ajuizamento.

A *hybris* constitui o ser da consciência afetiva provocando a *desmedida*, ou seja, a ação irrefletida que ultrapassa a *medida*, quer dizer, “o meio-termo, ‘o centro’, entre as ondas do mar e os raios do sol” (Brandão, 1986, p. 65). Além disso, a intenção que principia o voo do indivíduo que se crê semideus, o orgulho que lhe serve de móbil, depara-se com a arbitrária intervenção divina, com a força da natureza solar, inclusive mais intensa e mais poderosa que a força do indivíduo, por sua ação corrosiva e fatal. De modo que a intenção de Ícaro, em comparação com a realidade que o espera, é desproporcional e igualmente desmedida, por isso, absurda: “o absurdo será tanto maior quanto maior for a distância entre os termos da minha comparação” (Camus, 2008b, p. 44).

3. UTOPIA E O AINDA NÃO

Demonstramos que a relação entre Ícaro, Minos e o deus é determinada pela categoria espacial, uma vez que cada parte envolvida se vê pertencida a certo lugar, sob certa distância. Vimos que Camus, como ação preliminar, tece o conceito de revolta conjecturando o espaço enquanto condição material da existência humana, quando defende que o revoltado nada mais é que um indivíduo consciente dos limites, que reivindica a preservação das fronteiras. A relação da consciência com o espaço é a medula da investigação sobre a revolta, uma vez que a fronteira é *lugar* no espaço, um “aí” determinante que demarca estado de pertencimento com o qual indivíduos se identificam. Desse modo, revolta é a defesa de um lugar [*tópos*] que identificamos como nosso.

Mercê do enfoque dado por Camus à existência da fronteira como fator que determina o princípio da revolta, estamos aptos a pensar no que vem a ser o lugar efetivo que reivindicamos, bem como no lugar que idealizamos. Sendo assim, a revolta implica *necessariamente* uma topologia que nos é útil para distinguirmos senhores de servos,

opressores de oprimidos e deuses de mortais. A revolta é a afirmação e a negação de um *tópos* que a jurisprudência considera direito, isto é, considera propriedade pessoal e intransferível, que faculta a ocupação de espaço, convertendo o que é defendido como direito em fato. Porém, pelo que é notório, em virtude do labor filosófico de gênios do calibre de Platão e More, sabemos que um lugar é reivindicado sob outras circunstâncias, a saber, quando, *in concreto*, não existe, ecoando na consciência apenas enquanto projeto.

Esse lugar é a *utopia*, palavra de origem grega que

surge da associação do sufixo grego *où* — que indica negação — com *tópos* — que significa lugar — resultando em *oùtopos* — o “não-lugar”, ou melhor, “aquilo que não tem lugar”. Na palavra *utopia* se articulam dois conceitos que lhe dão conotações múltiplas: *où-tópos* — não-lugar — e *eu-tópos* — lugar ideal, a cidade perfeita. Por isso, a palavra utopia carrega uma ambiguidade, pois alude ao mesmo tempo à cidade inexistente, impossível, e à cidade sonhada (Albarnoz, 2019, p. 122).

Depois de passar pela filologia, importa ter no horizonte reflexivo que a noção de utopia *nega* a noção de lugar; portanto, sua base conceitual desmancha o que é elementar em um lugar, que é sua imediatez e seu limite. E, por prevalecer a negação, o “aí” do lugar desaparece, e a fronteira se torna inútil. Se é possível pensar um “não lugar” é porque nenhuma fronteira é válida e porque o “não lugar” é um espaço desértico, sem planos, sentidos e profundidades. O espaço do não lugar é a irreabilidade que ignora o “aí” e o “aí-não”, que, por tal contingência, está para *ser conquistado* por um “princípio *intencional*”, cuja ação tem por fim “modificar a *figura* do mundo” (Sartre, 2015, p. 536).

Observemos que o lugar é *ser*, e o não lugar é *nada*; em outras palavras, o lugar é ser porque está determinado, feito, posto em certo ponto do espaço: a terra, onde Dédalo e Ícaro estão presos no labirinto, e o céu, onde habitam os deuses. O não lugar é o nada, a indeterminação que a consciência vive entre o que é e o que não é, fugindo do ser que era no passado, na possibilidade de ser o que não é no futuro. “O futuro é o que *tenho-de-ser* na medida em que posso não sê-lo”; ele é abertura da consciência que “se faz presente frente ao ser como não sendo este ser e tendo sido seu ser no passado. Essa presença é fuga” (Sartre, 2015, p. 179). A fuga é um deslizar da consciência que ruma em direção ao que ela apreende como falta, como algo fora da presença, e também fora do passado que não é mais, mas que pode vir a ser modificado e, portanto, conquistado.

Ao mesmo tempo que foge, temporalizando-se no futuro, no tempo em que ainda não é, a consciência se distancia do que era, para não ser mais; ela se mobiliza enquanto *transcendência*, rumo ao fim, à intenção à qual se conecta. Sendo assim, entendemos que a utopia não passa de projeto, de movimento de futurização a partir do qual a consciência se abre para não ser o que era e se modificar para ser o que ainda não é. Por isso, estudiosos da utopia sustentam argumentos em torno da relação *ser* e *nada*. Para

Bloch, por exemplo, “S ainda não é P, o proletário ainda não se sublevou, a natureza ainda não é nosso lar, a realidade ainda não foi desdobrada em sua totalidade” (Bloch, 1983, p. 465–466). O processo é mais forte que a absolutização porque, conforme vimos, a consciência é abertura e distanciamento; graças a ela o futuro é possível.

O mundo não é um sistema acabado como pretendeu Hegel. Antes, ele é abertura que a consciência, em sua estrutura interna, revela-nos como respiro ao possibilitar uma dinâmica temporal que elimina a rigidez do ser e do nada. Então,

no lugar de uma doutrina do ser, surge uma reflexão ontológica, na qual nem o ser nem o nada possuem o primado, e sim o ainda-não. Nesse sentido, a filosofia de Bloch é, por princípio, u-tópica: como teoria do ser compreendido em moto contínuo, ela é, ao mesmo, teoria do ente (*Seind*) que ainda não tem lugar na realidade, uma ontologia do “U-Topos”, do mundo inacabado, incompleto (Bicca, 1987, p. 23).

O que resulta dessa análise é que o lugar a ser conquistado no espaço inacabado deve ser ato de transcendência, projeto humano rumo ao possível. Dédalo e o filho Ícaro projetaram a modificação na figura do mundo através do ato de voar, que, no entender de Camus, é revolta, orgulho que desafia os deuses. *Voar* é o projeto revoltado, para rumar ao lugar ideal, ao ainda não ocupado pelo homem, a recusa em não ser o que era. Considerada de perto, a revolta contida no projeto de voar se aproxima da tese de Platão, segundo a qual a alma humana é, em si, nostálgica e busca recuperar o paraíso perdido de quando habitava o reino das ideias, sem o fardo do corpo, sendo alada e desfrutando das alturas ao lado dos deuses (Platão, 2007, 246c). “Vindo a perder as asas, é arrastada até bater nalguma coisa sólida, onde fixa a moradia e se apossa de um corpo de terra, que pareça mover-se por si mesmo, em virtude da força própria da alma” (Platão, 2007, 246c).

É justamente a condenação que fixa a alma em uma coisa sólida, ou seja, na matéria corporal, como sendo princípio metafísico organizado pelo decreto divino, o ser que é negado pela consciência revoltada: o “era” que ela não quer ser mais e, por isso, a motiva rumar em direção ao ainda não. Em suma, a consciência ainda não ocupa um meio em que alma e corpo voem juntos ao lado dos deuses; é a utopia a forma de alcançar esse meio, estabelecendo um lugar ideal no espaço inacabado que é o mundo.

4. A UTOPIA DESMEDIDA

Pelo que vimos, voar é o projeto da consciência enquanto futuro em busca do que ainda não é. Voar não é utopia, mas apenas a *abertura* que permite a consciência fugir de si rumo a outra configuração de mundo. No entanto, o voo, dentro do contexto mitológico, a partir da aventura de Dédalo e Ícaro, é, em essência, patético, por ser resultado de um *páthos* orgulhoso. Mas esse orgulho pode ser dividido em duas

expressões: ou bem ele é desmedido ou bem ele é medido. Ícaro experimentou um orgulho desmedido, conforme demonstrou Junito Brandão, de modo que seu voo perdeu o controle e ousou enfrentar os deuses, na tentativa de estabelecer o ainda não de forma embevecida e irresponsável. Seu pai, no entanto, figura a parte racional e medida do voo por obedecer às regras do plano, ciente o tempo todo da fragilidade do artifício usado e do corpo dos objetos voadores e da gravidade do espaço; atento, sobretudo, ao fato de que o voo *deve* respeitar a ordem “nem perto demais da terra nem perto demais do céu”, para ser realizado com eficiência.

O voo icário é apanágio do que podemos aqui chamar de *utopia desmedida*. Toda a refutação de Camus, em *O homem revoltado*, endereça-se ao poderio alarmante desse formato de utopia que, muitas vezes, nomeou de niilista ou desmedida. *Niilismo* é “o rosto devastado”, “sob diferentes disfarces” do “protesto humano”, erguido “contra a condição humana e seu criador”, que procurou fundar uma utopia, um ainda não que visa “construir um reino puramente terrestre em que reinariam as regras de sua escolha” (Camus, 2008a, p. 124), ou seja, regras intencionadas como fim de um projeto.

O que impressiona no projeto de voo niilista é o fato de que sua linha de raciocínio adota um negativismo radical. Uma vez que se fia no poder de protesto, essa espécie de voo crê poder tudo negar. Trata-se de um expediente epistemológico que, em primeira instância, funciona paralelamente como crença e como negação. O espírito crê em uma realidade a qual nega, ou melhor, ele crê em nada e torna o “não” o conteúdo concreto através do qual o pensamento toma forma. O niilista, com efeito, “não crê em nada”, pois, para ele, nada tem sentido; “e se nada tem sentido e não podemos afirmar nenhum valor, então tudo é permitido e nada tem importância. Logo, não existe nem bem nem mal” (Camus, 2006, p. 740). No contexto do ato negador niilista, dizer “não” não é recusar tudo “em si”, mas tudo *em relação* a um todo que guarde sentido absoluto.

Deus é o perfeito coroamento do todo que é prenhe de sentido, ou seja, do universal racional. A partir da reflexão de Nietzsche, podemos compreender Deus como o supremo valor que desperta no homem o “sentimento profundo de uma conexão com e dependência de um todo infinitamente superior a ele, um modo da divindade” (Nietzsche, 2008, §12). Desse modo, o método niilista só admite a negação se ela for a negação de tudo em relação a essa dependência. Ícaro é niilista uma vez que crê que Minos *não* é imbatível e que o céu *não* é inatingível. Ele radicaliza a conduta epistemológica ao pensar que inexistem quaisquer valores supremos que se devam aceitar e aos quais se deva obedecer. Tais valores são simplesmente passíveis de negação, de superação e, por consequência, de insubmissão.

O voo de Ícaro só se garante porque tomou a atitude radical negadora, pois, caso contrário, se permanecesse em franca postura de afirmação, teria de admitir o absurdo, ou seja, a imposição arbitrária do rei, a engenhosidade monstruosa construtora do

labirinto. Por isso, Ícaro é rival da tirania que reis e deuses assumem como expressão lógica do poderio de um ser absoluto. O desregramento do jovem Ícaro inspira aqueles espíritos igualmente audaciosos e que, por conta disso, são levados, pela lógica revoltada, a

refazer a criação por sua conta. Aqueles que recusaram qualquer outra regra ao mundo que criaram, a não ser a do desejo e a da força, correram para o suicídio ou para a loucura e anunciaram o apocalipse. Os outros, que quiseram criar as regras pela sua própria força, escolheram a vã ostentação, a aparência ou banalidade; ou ainda o assassinato e a destruição. [...] Suas conclusões só foram nefastas ou liberticidas a partir do momento em que rejeitaram o fardo da revolta, em que fugiram da tensão que ela pressupõe, escolhendo o conforto da tirania e da servidão (Camus, 2008a, p. 124).

Camus reafirma, nessa longa citação, que o protesto contra a condição humana e contra o Criador é o que se chama de *revolta*. Porém, na medida em que tal protesto quer “refazer a Criação por sua própria conta”, construindo “um reino puramente terrestre” em que vigoram regras definidas pelo próprio homem, ele se torna utópico, pois é o aceno de negação diante de um “era” que não pode se perpetuar como um sistema fechado. Dito de outro modo, entende-se que o mundo, antes governado por Deus, é uma realidade que *não será* mais, em razão da eficácia da lógica niilista de recriação da ordem mundana.

A utopia niilista, ao promover a negação da humilhante condição humana, sujeita à sombra monumental do todo real e divino, pretende abrir margem para a construção de um mundo feito à medida do humano. Em tal mundo, licencia-se o voo, e ele é autorizado pela *presunção*, que é a “doença natural e inata” desse que é “a mais frágil e miserável” das criaturas, “mas, ao mesmo tempo, a mais orgulhosa” (Montaigne, 2004, p. 381). A debilidade humana mascara o lugar que tal ser ocupa na ordem orquestrada por Deus, território que não passa de “esterco do mundo”, no qual o homem está “amarrado, pregado à pior parte do universo, à mais morta, à mais afastada dos céus” (Montaigne, 2004, p. 381). Logo, voar é projetar a imaginação, atuar de modo a se alçar acima da órbita e supor que o céu, antes visto de baixo para cima, agora é realocado para baixo dos pés.

O futuro do projeto niilista é a *usurpação* do céu e, conseqüentemente, a tomada de poder para substituir o mundo absurdo e divino pelo mundo demasiado humano, no qual se igualar a Deus, atribuindo-se qualidades extraordinárias, não é vaidade ou pecado. No interior da lógica absurda do niilista, se nada racionalmente é justificável, tudo é possível, inclusive crer-se divino, crer-se maior que Deus e senhor de seu próprio destino. E é nesse ponto que a utopia niilista se torna nociva e ameaça a indústria do voo, pois ela imiscui à sua crença um ingrediente que a anima e a converte em ambição cega. O voo icário deixa de ser mera audácia de quem não se submete ao jugo divino

e passa, ele próprio, a arbitrar regras que são surdas a qualquer espécie de articulação razoável.

Em certo momento da atitude negadora de Ícaro, da recusa à lei divina e real, o jovem tomou decisões controladas por móveis irracionais, guiadas pela emoção da presunção, cometendo, então, tripla insubmissão às autoridades: a paterna, a real e a divina. A atitude de dizer “não” a Dédalo, a Minos e ao deus Hélio tem consequências graves, pois implica a ultrapassagem dos limites, a ruptura da linha que acantoa a fronteira que mantém em equilíbrio o humano e o inumano. O voo de Ícaro vai longe e atravessa a demarcação estipulada aos mortais, assumindo o hibridismo que reconfigura seu ser, tornando-o uma espécie de *humano inumano*. E o que isso, na prática, significa?

Para Camus, ser humano inumano significa risco, razão pela qual Ícaro se acha entre a vida e a morte. Todavia, se nos valermos da etimologia do nome do filho de Dédalo, veremos que há coerência em tal atitude desmedida porque, em grego, Ícaro quer dizer “aquele que entorpece a si mesmo, ou então, aquele que provoca a vertigem em si mesmo” (Jardim, 2000, p. 427). Ora, impossível haver vertigem se não houver sensação de desequilíbrio que ponha o corpo em certo movimento de rotação, deslocando-o de seu eixo natural. Com efeito, o niilismo de Ícaro o faz escapar do eixo da natureza humana; ele se desumaniza provisoriamente quando se arvora em direção ao céu, e a perda do equilíbrio o reposiciona em outro ponto do espaço, ou seja, o conduz a se entorpecer em um movimento fora dos limites humanos. No caso de Ícaro, esse ponto é o reino humano erguido no céu. No entanto, o céu não lhe é de direito, pois é criado pela onipotência e bondade divina, como um *tópos* grandioso em relação a pequena terra, ocupado apenas pela deidade. O *tópos* natural de Ícaro é “perto do nada” (Agostinho, 2000, p. 347). Com isso deveria se contentar, mas é justamente a divisão espacial hierarquizada entre seres superiores e inferiores o que a revolta não admite. Desumanizar-se é preciso para romper a ordem e rotacionar o humano em outro sentido diferente do idealizado por Deus.

O protesto niilista rotaciona o corpo para longe dos humanos; ele tenciona voar alto. Mas voar alto significa deificar a recusa total, ou seja, fazer crer que usurpar o céu é uma espécie de participação no sagrado. Camus nos fala que toda vez que a revolta

deifica a recusa total daquilo que existe, o não absoluto, ela mata. Toda vez que ela aceita cegamente aquilo que existe, criando o sim absoluto, ela mata. O ódio ao criador pode transformar-se em ódio à criação ou em amor exclusivo e desafiador àquilo que existe. Mas em ambos os casos ela desemboca no assassinato e perde o direito de ser chamada de revolta. Pode ser niilista de duas maneiras, e em ambos os casos por um excesso de absoluto (Camus, 2008a, p. 126).

Tomando o exemplo de Ícaro, vemos que o voo desmedido cambaleia entre o céu e a terra, do mesmo modo que entre a vida e morte; ele se situa nos extremos. Com o voo

utópico niilista não seria diferente: os extremos são o sim e o não que, embora diferentes em seus enunciados lógicos, pois um afirma enquanto o outro nega, alcançam resultados semelhantes. O absolutizar o sim e o não acarreta a morte porque a revolta é ato de defesa contra a insubmissão; se se efetiva à base dos extremos, será destrutiva, dizendo sim total à morte, que é o mesmo que dizer não total à vida, ou dizendo sim total à vida, que é o mesmo que duplicar o sim à morte, já que a morte integra a vida.

O desejo ardente de usurpação do céu, com vistas a derribar Deus de seu trono, o “excesso de absoluto”, deu nascimento às três utopias sanguinárias que Camus refutou violenta e sistematicamente a partir de sua experiência com a Segunda Guerra Mundial e com o pós-guerra; são elas: o *fascismo* de Mussolini, o *nazismo* de Hitler e o *comunismo* de Stálin. Para Camus, tais utopias, que se iniciaram revoltadas, perderam o prumo do voo, substituindo a razão pela emoção e a indignação pelo furor e, então, consumidas pelo “desejo da verdadeira vida”, pelo possível de um ainda não realizado, e frustradas por isso, preferiram “a injustiça generalizada à justiça mutilada” (Camus, 2008a, p. 126).

O voo das utopias niilistas do século XX representa bem a noção física e metafísica de céu, ou seja, a enormidade espacial. Se Ícaro apenas quis provar o poder de se equiparar a Deus, os espíritos inspirados em sua atitude anárquica foram além disso. Não bastavam a vertigem, o desequilibrar do eixo, o deslocar radical do *tópos* e a negação transmutada na passagem do humano em inumano, ou seja, em pequeno deus. Os nazistas, fascistas e comunistas desejavam possuir mais que o céu físico poderia lhes oferecer; arrogavam-se o direito de furar a abóboda celeste e de se instalarem no “céu do céu”, o “céu misterioso que pertence ao Senhor e não aos filhos dos homens” (Agostinho, 2000, p. 344).

Desse modo, aspiram à “verdadeira vida”, uma vez que têm em mira a totalidade da Criação, tanto o céu quanto a terra, cobiçando tomar poder até onde a vista não alcança, afastando-se tão radicalmente do mundano, a ponto de a pequenar-lo com sua perspectiva desumana. Por isso, em essência, tais utopias são expressões do *totalitarismo*. Por definição, totalitarismo é a gigantesca formação em massa de indivíduos incrédulos, politicamente indiferentes, inaptos ao diálogo e à reflexão crítica. Em tese, movimentos totalitários são produtos do “idealismo ardente”, “tolo ou ardente”, que “nasce da decisão e da convicção individuais, mas forja-se na experiência” (Arendt, 2012, p. 436), ou seja, é uma conduta fanática de homens que se identificam com regimes tiranos de poder.

Para Camus, o totalitarismo “nada mais é do que o antigo sonho de unidade comum aos crentes e aos revoltados, mas projetado horizontalmente sobre uma terra privada de Deus” (Camus, 2008a, p. 269). Ou seja, não passa de presunçosa conduta humana que deseja ultrapassar os limites concebidos pela Criação, uma vez que o indivíduo totalitário aspira ao que não existe no mundo. O *ainda não* utópico do voo visa fundar a unidade entre os homens; em suma, seu ideal é reunir a massa. Camus chama de

Império do mundo esse esforço alheio à natureza, no qual a massa de indivíduos se incorpora ao dinamismo do mundo para reconquistar a liberdade e livrar o homem do jugo divino, exigindo dele submissão total ao devir (Camus, 2008a, p. 270), razão pela qual o indivíduo é instado a integrar os preceitos do idealismo de partido e a se conformar com eles, o que, ao final das contas, termina por atomizar o indivíduo de tal modo que ele é suprimido enquanto tal.

Por isso, custa caro para a utopia totalitária “assegurar o Império do homem no mundo”, uma vez que “é preciso suprimir do mundo e do homem tudo aquilo que escapa ao império, tudo aquilo que não é do reino da quantidade” (Camus, 2008a, p. 270). Em razão disso, a edificação do Império, para ser exitosa, deve ter ciência de seu poder de manipulação da massa. Para ativar a máquina totalitária e ampliar cada vez mais o número de indivíduos servís e conformados ao ideal de unidade, urge empregar a evangelização obrigatória. Desse modo, o trabalho da utopia é fazer o indivíduo não crer em mais nada de mítico, rejeitar ser mero súdito de Deus e servir a um ideal, tornando-se mais uma peça no jogo interessado em realizar, seja como for, o projeto imperial. Se recusa ou hesita diante da crença, ou seja, se não acredita nos argumentos fundantes da marcha imperial, o indivíduo não é nada historicamente (Camus, 2008a, p. 280).

Descrente de valores sagrados, niilista *par excellence*, a utopia totalitária desconsidera o indivíduo na categoria de “ser” ou “substância”, de modo que imputa a si o poder de desintegrá-lo na qualidade de pessoa, para reintegrá-lo à indiferenciação da massa. O devir do indivíduo, resultante do dinamismo histórico, é a própria corrosão da subjetividade, agrilhado a uma “lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual” (Arendt, 2012, p. 454), imposta pelos líderes do partido, tendo em vista a abrangência futura de toda a raça humana. Nesse sentido, Camus tem razão em afirmar que “o Império supõe uma negação e uma certeza: a certeza da infinita maleabilidade do homem e a negação da natureza humana” (Camus, 2008a, p. 273).

A utopia totalitária pretende pôr em curso “a revolta instintiva do coração humano”, crescendo em “audácia cega, até o momento desmesurado em que decide responder ao assassinato universal com o assassinato metafísico” (Camus, 2008a, p. 126). Isso quer dizer que o ideal imperialista só pode vir a efeito se estiver em posse de uma liberdade ilimitada, em função da qual o despotismo se justifica e licencia o cometimento de todos os crimes contra a humanidade. Se Deus simbolicamente está morto, tudo é permitido, inclusive usurpar o céu e o lugar ainda não granjeado: o *reino terrestre* em que o próprio homem se deifica, legislando e governando como bem queira.

Mas, para se alcançar o céu sem Deus, será preciso derramar o sangue do inimigo, com o consentimento da massa (e muitas vezes contra ela). Desse modo, sedenta que está de demonstrar vontade de poder e liberdade irrestrita, a utopia se transforma em

“Império do sangue e da ação” (Camus, 2008a, p. 211), que, em sua organização de massa, é controlado e aparelhado por um exército truculento, que segue à risca um “conjunto de mecanismos de conquista e de repressão” (Camus, 2008a, p. 213) e que persegue, tortura e extermina seus conspiradores e inimigos, sem ouvir apelos e ou considerações.

O estropício da utopia foi ter infringido as regras da Criação, ter passado por cima das origens revoltadas do voo, tornando o ato de voar um movimento arbitrário do poder, interessado em guinar o Império do mundo “através de crimes multiplicados ao infinito” (Camus, 2008a, p. 128), que se tornam crimes justificados por razões históricas. Os voos desmedidos de Hitler, Mussolini e Stálin se materializaram em utopias alimentadas por fins imperialistas que “resultaram no fortalecimento do Estado”, ao mesmo tempo em que liquidaram com os “vestígios do direito divino”, propondo-se, entretanto, no voo em direção ao ainda não, “com uma audácia cada vez maior, a construção da cidade humana e da liberdade real” (Camus, 2008a, p. 208).

No entanto, construir a cidade humana em nome da unidade da massa representou, em paralelo, a deplorável aniquilação do indivíduo. Isso se deu porque o Estado fortalecido, dentro da lógica terrorista, fazia de cada indivíduo, dentro da massa, aliado ou inimigo perpétuo. E, por meio do terror perpétuo, quem não devotava fé ao ideal deveria ser consumido pelo aparelho, coisificado, destruído não só enquanto corpo, bem como em suas “possibilidades universais da pessoa, a reflexão, a solidariedade, o apelo absoluto” (Camus, 2008a, p. 215). A utopia, em sua aparência imperialista, é *totalitária*, uma vez que vê no Estado, esse reino humano massificado, a forma ideal de *tópos* e porque a idealização só é possível à guisa de opressão, adotando-se uma “lógica de ambições técnicas e filosóficas desmedidas, estranhas ao verdadeiro espírito de revolta, mas que deram origem, no entanto, ao espírito revolucionário de nosso tempo”, e formando, assim, o “estranho e aterrorizante” Estado moderno (Camus, 2008a, p. 208).

5. A UTOPIA RELATIVA

Por sua vez, a utopia que adota a medida como sustentáculo moral não é aquela do voo icário, mas, antes, é aquela que segue a atitude exemplar de Dédalo, o pai. Em primeiro lugar porque Ícaro, em estado de vertigem, é desabilitado de prever o voo; a possibilidade de cálculo se enreda no redemoinho das emoções; ele não sabe dirimir o desequilíbrio ao qual é forçado pelo orgulho. O voo de Dédalo, contudo, é tarefa de artista, executada com precisão e rigor, e “tem por finalidade testar as asas inventadas e com isso livrá-lo do labirinto” (Jardim, 2000, p. 11). Em segundo lugar, enquanto Ícaro afrontou o rei e os deuses, o engenheiro só foi orgulhoso com respeito a Minos, o senhor histórico que o aprisionou por arbitrariedade. Mas, em relação aos deuses, foi

lúcido, conquanto sem submissão. Quis escapar das amarras labirínticas que ele próprio inventou e, por isso, se sentiu no direito de voar também, valendo-se de arte e ciência, com fins de ocupação de um meio ilícito para os humanos, sem, no entanto, romper com os limites que separam deuses de mortais e sem ferir a própria inteligência e o bom senso.

Com base no voo de Dédalo, consideramos a utopia, que é feita na medida, como *utopia relativa*, opondo-a à terrível utopia niilista. A utopia relativa projeta o *ainda não*, que deve ser conquistado como um *tópos*, pleiteando uma sociedade futura que supere o passado de servidão e de submissão experimentados nos anos em que o totalitarismo vigente dominou o mundo. Para tanto, é mister saltar por cima dos muros limitantes que formam o labirinto no qual a massa humana foi aprisionada, torturada, mutilada e assassinada por um sistema de terror que maquinava a fundação de um império fortificado à base de poder, opressão e sangue. Escapar do domínio da monstruosidade é a premissa de Dédalo, bem como é a premissa da ação do revoltado, de modo a “tomar distância em relação ao seu passado”, transcendendo a “própria história” (Camus, 2008c, p. 326).

Camus nos fala que há uma parte de si que o revoltado defende e requisita em razão do confinamento do labirinto, a saber: a *justiça* e a *liberdade*, ou seja, aquelas virtudes cruciais que a querença perversa dos movimentos totalitários da utopia niilista tentou minar. A partir daí, ratificamos que o espírito de Dédalo está impregnado no homem revoltado, porque rejeita que o ser se reduza ao “estado de força histórica” que a atomização causada pela ideologia das massas provoca; ou que o ser se converta em “coisa” maleável e vulnerável nas mãos do poder niilista que, sem considerar o valor da pessoa, arbitre fazer o que a vontade de poder induz. Por isso, para voar longe dos limites de Minos e ocupar o ainda não libertador, antes de mais nada, o revoltado encarrega-se de considerar esses pontos e de colocar-se a par de tudo o que não pode ser mais admitido.

Ao recusar a condição de “coisa” maleável pela doutrina das massas, desperta no revoltado a consciência que clareia a real condição do ser; ele passa a compreender que “a história é um dos limites do homem”, ou seja, que deve seguir o curso das coisas tais como são, ou seja, absurdas e arbitrárias, e que a imortalidade é pecúlio dos deuses e, portanto, um direito negado. No entanto, “o homem, em sua revolta, coloca, por sua vez, um limite à história. Nesse limite, nasce a promessa de um valor” (Camus, 2008a, p. 286) que transcende a história. O que significa dizer que, a um só tempo, demarca-se o espaço de atuação humana e abre-se o campo de possíveis e distintas realidades. Quando Dédalo construiu as asas que o lançariam para fora dos muros, essas duas frentes se impuseram a ele, o que o levou a tanto respeitar quanto enfrentar os limites.

Convém, então, atentarmos ao fato de que a utopia niilista se sustenta à base de uma negatividade radical, recusando os valores e descartando qualquer regra moral, a ponto de fundamentar seu discurso e sua conduta a partir de um “tudo ou nada” que passa por cima da pessoa humana, aniquilando-a enquanto ser. No entanto, a utopia relativa converge para uma direção afirmativa — que não é absoluta, pois, se assim o fosse, descambaria em totalitarismo. Ora, sendo *relativa*, a utopia *afirma-se em relação a algo*, em vista do qual sua existência não faria sentido; esse algo, considerando o que Camus nos oferece de conteúdo, nada mais é que o *valor*, e esse valor é a *pessoa humana*.

O anelo que serve de motor para a utopia relativa é a reconquista de um lugar onde o valor da humanidade encontre abrigo. Porém, o *tópos* só será efetivado à proporção que a utopia der primazia, em suas referências, a “uma cumplicidade transparente entre os homens, uma textura comum, a solidariedade dos grilhões, uma comunicação de ser humano a ser humano, que torna os homens semelhantes e coligados”, a fim de responder à opressão histórica dos tiranos e ao subjugo de Deus, com um grito de independência que brada pela “dignidade comum a todos os homens” (Camus, 2008a, p. 323).

É daí que a utopia deslinda a transcendência, que não é egoísta, mas *coletiva*. A ação do revoltado, ao se negar a ser o passado da submissão, realiza-se “por todas as existências ao mesmo tempo” (Camus, 2008c, p. 327), quando compreende que não se dá isoladamente, mas que aquilo que o indigna também é compartilhado por todos, constituindo “um lugar comum no qual todos os homens, mesmo aquele que o insulta e o oprime, têm uma solidariedade definitiva” (Camus, 2008c, p. 327), de modo a unir a vítima ao carrasco, respeitando e considerando a humanidade em todo indivíduo.

De acordo com Camus, a revolta se caracteriza por ser a identificação em *outro* indivíduo, pois esse enxerga no outro o mesmo valor irredutível que existe nele: a defesa de si enquanto *tópos*, enquanto lugar plasmado a partir de limites intransponíveis. Camus entende que o lugar originário do revoltado é *relativo*, isto é, é a própria ocupação do ser na forma individual do corpo e da consciência. O *tópos* originário do indivíduo é seu corpo, e cada corpo é um *tópos* relativo a outro, cujo valor é homologado pela comunidade de homens “em conflito com seu destino” (Camus, 2008a, p. 326), soerguendo-se diante do opressor, através do único valor que salva a existência e sua permanência em um mundo rodeado pela tirania e pelo poder arbitrário: a *cumplicidade* humana. Por isso, é “preciso todos os homens” (Camus, 2008c, p. 327) para compor uma sociedade utópica respirável, na qual o indivíduo defenda o outro e defenda a si mesmo ao defender o outro. Assim, entende-se que é “na revolta que o homem se ultrapassa no outro” (Camus, 2008c, p. 327).

A utopia relativa que Camus propõe parte do raciocínio de que o próprio limite do corpo é a medida para que a “revolta humana”, “contra sua condição”, crie o

“movimento que dirija o indivíduo para a defesa de uma dignidade comum a todos os homens” (Camus, 2008c, p. 328). Enquanto o corpo ainda sofre opressão por alguma consciência senhoril que ultrapassa as fronteiras, ou que o confina dentro de labirintos aterrorizantes, ele ainda não está plenamente em seu lugar de direito. A urgência da revolta é negar e afastar o opressor para que o corpo não se vulnerabilize em mãos tiranas e tome seu posto.

Conquanto pareça simples, ocupar o mundo com o próprio corpo exige que não esmoreçamos em ser indignados com qualquer tentativa de opressão. Por isso, para se construir a utopia relativa, convém conciliar as duas virtudes fundamentais da única moral possível da revolta, quer dizer, a justiça e a liberdade. Ao entrarmos na seara das virtudes, faz-se urgente remontarmos à tradição filosófica e, então, veremos que virtude nenhuma é laureada com o título de nobreza se não nascer da plena atividade do espírito em querer superar as tentações do instinto. A questão que se levanta é que o indivíduo virtuoso é o que é não por natureza, mas por exercício contínuo que “pressupõe dificuldade e não pode existir sem luta” (Montaigne, 2004, p. 359). Logo, justiça e liberdade precisam ser acionadas; o humano deve oportunizar meios de provar que é aquilo que se diz ser.

Apetece ao homem revoltado a liberdade. Dédalo é exemplo. Mas foi preciso lutar contra o medo da tirania monstruosa de Minos para fazer valer a condição que aspirava; e mais: não bastava que só ele fosse livre, mas que pudesse compartilhar esse bem com o filho. Se voar é a prova de virtude, que ela se estenda a outro, que seja cumplicidade de dois corpos oprimidos desejando alcançar o mesmo fim: a superação do labirinto.

Quando Dédalo põe em xeque a arbitrariedade do rei Minos e reivindica a liberdade que supõe ser seu direito, e a demonstra engenhando asas e fugindo do labirinto, ao não restringir esse ato apenas a si, e considerando a angústia do filho, ele opera a conciliação das virtudes. “O revoltado exige sem dúvida uma certa liberdade para si mesmo; mas em nenhum caso, se for consequente, reivindicará o direito de destruir a existência e a liberdade do outro” (Camus, 2008a, p. 327). Eis, então, o esforço que torna o voo de Dédalo uma virtude: “ele não humilha ninguém. A liberdade que reclama, ele a reivindica para todos; a que recusa, ele a proíbe a todos” (Camus, 2008a, p. 327). Se, para Ícaro, o desfrute solitário do voo valeria por si, para o pai, implicado com a gerência das virtudes, a situação ganha um contorno ético. O que significa que Dédalo não deseja voar apenas para exibir sua suposta liberdade sem limites; ele voa esforçando-se para fazer a travessia, ou seja, para se deslocar do *tópos* encarcerado para o *tópos* da vida em liberdade. E isso não pode ocorrer sem que haja luta contra as inclinações naturais, contra o comodismo.

Entre os filósofos é sabido que a noção de arbítrio ilimitado é, na verdade, sofisma farsesco, como diz Agostinho (Schopenhauer, 2022, p. 166). A liberdade só tem validade

quando condicionada por motivos, causas e necessidades, pois há sempre uma razão suficiente que a fundamenta. Ícaro e Dédalo não voaram ignorando limites, a bel-prazer, mas o fizeram alinhados a um “porquê” determinante que infundia sentido, um fim justificável à ação revoltada. Voavam para escapar da tirania e do horror de estarem confinados injustamente.

No entanto, entre ambos, difere-se o sentido dado ao voo, pois, enquanto para Ícaro voar exprime uma qualidade *estética*, ou seja, vincula-se à livre experiência sensorial da vertigem, causada pela presunçosa intenção de alcançar o ponto mais alto do céu e vivenciar o desequilíbrio do eixo, o voo de Dédalo, ao contrário, é de natureza ética e não pode cogitar perder o equilíbrio — de modo que o engenhoso pai imprimiu um sentido que desconsidera o prazer e deixa entrever um sentimento de dever, do qual não pode prescindir. Conforme dissemos, Dédalo é responsável por fazer a travessia, e isso significa que pesa sobre ele a função de libertar e salvar o humano das garras do desumano poder de Minos, defendendo-se da monstruosa sombra da tirania.

Estética ou ética, a liberdade se efetiva no voo, mas somente quando este é impulsionado pela necessidade, o que faz da liberdade uma virtude relativa ao homem enquanto valor. Voa-se em razão do que, em nós, é humano, quer para incitar experiências estéticas desestabilizadoras, delirantes e perigosas, quer para articular a liberdade que se tem como uma espécie de veículo de libertação. Dédalo optou pela libertação dos oprimidos; por isso, o céu se transforma em meio de passagem para outra margem, fora do campo de vigília do tirano rei. O céu não é *tópos* do prazer, mas da liberdade e da justiça, da possibilidade de defender e emancipar cada indivíduo, seja quem for. A matriz moral do voo ético empreendido por Dédalo é a seguinte: quem reclama a liberdade para todos tem em mente que, nesse mundo opressor, ninguém se salva sozinho.

No ideal da revolta, em que a utopia relativa vigora, o rigor ético predomina, pois o que está em questão é a salvaguarda da humanidade para que ela não seja sumariada pela utopia totalitária. O niilismo não pode encrudescecer a sociedade. Para tanto, Camus viu na revolta a salutar capacidade de inverter o sentido comum da relação homem-mundo, pois ela define um “novo individualismo” que apregoa o seguinte: “tenho necessidade dos outros que têm necessidade de mim e de cada um” (Camus, 2008a, p. 340).

Em razão disso, vem a lume o princípio da coletividade, o *Nós existimos*, elemento fundante da utopia relativa, que determina que o indivíduo não existe em si e por si, que ele não é mônada isolada no mundo, um pequeno deus arbitrando ações sem considerar o valor do outro, mas, antes, o indivíduo só existe *em razão do outro*, daquele que, ao seu lado, sofre e se humilha, o qual defende como sendo parte de si. Por isso, Camus tem razão em afirmar que “se este mundo não tem um sentido superior, se o homem só tem o

homem como garantia, basta que um homem retire um único ser humano da sociedade dos vivos para que ele próprio seja também dela excluído” (Camus, 2008a, p. 323).

Para Camus, revoltar-se muda eficazmente o mundo, uma vez que “a utopia relativa é a única possível”, pois é “a única inspirada no espírito da realidade” (Camus, 2008c, p. 445), ou seja, é a única que leva em conta o fato de que, antes de modificar o mundo visando ao *tópos* possível, isto é, a um futuro ideal, exige-se que a liberdade de cada corpo, cada indivíduo, seja considerada como um valor irredutível, como componente essencial do mundo, em nome de um direito que seja justo para todos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo em questão nos mostrou que nem todo orgulho é desesperado, bem como nem todo voo humano se arvora em desafiar os deuses. Existe o orgulho que se alegra consigo por haver provado sua dignidade humana em virtude de tanta submissão e opressão sofridas por invasões indevidas de uma fronteira cujo valor é inabalável. A natureza desse orgulho ainda é a mesma: o afeto por se vangloriar da esfera de seu poder. No entanto, o orgulho pode se aliar à lucidez da revolta e dela não se apartar, uma vez que ilumina a consciência para a compreensão da realidade, na qual outros corpos existem em seu direito de ter a liberdade garantida. Vimos, então, que o orgulho pode ser a alegria íntima ao desafiar a Criação — e não o deus — a fim de compartilhar com outros a necessidade de reconstruir o mundo no qual não só o indivíduo, mas todos estarão aptos a reinar voando.

O voo do revoltado deve ser a conquista livre e justa, o esforço contínuo das virtudes, a fim de estabelecer o reino humano em meio a um mundo desumano; somente a utopia relativa garante esse projeto, uma vez que entende que as tendências totalitárias são inaptas para isso porque estão balizadas por extremos pautados em lógicas niilistas que desejam triunfar com a edificação de um império tirânico e sanguinário. A utopia relativa recusa o anacronismo histórico, sem debandar para uma ideologia que se divorcie do homem concreto e contemporâneo. Ao afirmar-se e ser validada enquanto projeto realizável no mundo, e não como simples quimera, a utopia há de ser relativa e há de entender que urge se relacionar com a história viva, empreendendo um voo que esteja à altura de todos, mas que seja consciente e atenta a não ultrapassar os limites entre o céu e a terra.

REFERÊNCIAS

- ALBARNOZ, Suzana. A utopia concreta do homem cordial. *Revista Aufklärung*, v. 6, n. 2, maio–ago., p. 121–130, 2019.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BICCA, Luiz. *Marxismo e liberdade*. São Paulo: Loyola, 1987.
- BLOCH, Ernst. *Sujeto-objeto: el pensamiento de Hegel*. Tradução de Wenceslao Roces. México: FCE, 1983.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2008a.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Record, 2008b.
- CAMUS, Albert. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2006a. v. 1.
- CAMUS, Albert. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2006b. v. 2.
- CAMUS, Albert. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2008c. v. 3.
- CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schainderman. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JARDIM, Antônio. Ícaro e a metafísica: um elogio da vertigem. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 417–429, jan./dez. 2000.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2004. Coleção Os Pensadores.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A vontade de poder*. Tradução do original alemão e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Apresentação de Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- PLATÃO. *Diálogos – Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2007.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Coleção Os Pensadores.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica dos costumes*. Tradução de Eli Vagner Francisco Rodrigues. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o livre arbítrio*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2022.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Joaquim Ferreira Gomes. São Paulo: Nova Cultural, 2004. Coleção Os Pensadores.

Recebido em: 29 out. 2025

Aceito em: 12 jun. 2026

* **Filipi Silva de Oliveira** é doutor em Filosofia pela UERJ (2019).

E-mail: filipigradim@hotmail.com

O VOO DO DISCURSO: retórica e utopia em *Aves* de Aristófanes

<https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.70103>

ELVIS FREIRE DA SILVA*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, FORTALEZA, CE, BRASIL

ANA MARIA CÉSAR POMPEU**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, FORTALEZA, CE, BRASIL

THE FLIGHT OF DISCOURSE: RHETORIC AND
UTOPIA IN ARISTOPHANES' *BIRDS*

RESUMO

Este trabalho investiga o uso retórico do discurso e a construção de utopias na comédia *Aves*,¹ de Aristófanes. Partindo das relações entre retórica e engano — temas satirizados em várias peças do autor, especialmente em *Nuvens* —, busca-se compreender o *tópos* da palavra como elemento de persuasão e dissimulação. Em *Aves*, contudo, a palavra adquire uma dimensão dupla: se, por um lado, engana e seduz, por outro, torna-se capaz de instaurar novos espaços simbólicos, criando uma utopia crítica à Atenas do século V AEC.

Palavras-chave: Aristófanes; comédia antiga; retórica; utopia.

ABSTRACT

This paper investigates the rhetorical use of discourse and the construction of utopias in *Birds*, by Aristophanes. Drawing on the intersections between rhetoric and deception — themes satirized in several of the playwright's works, especially in *Clouds* —, it seeks to examine the *topos* of speech as an instrument of persuasion and dissimulation. In *Birds*, however, speech acquires a dual dimension: while it deceives and seduces, it also becomes capable of creating new symbolic spaces, giving rise to a utopia that critically mirrors fifth-century Athens.

Keywords: Aristophanes; ancient Greek comedy; rhetoric; utopia.

¹ O poeta trágico Eurípides utilizava com frequência imagens antitéticas, como em *Hipólito*: “Jurou a língua; o coração abjura” (v. 612). Esse traço da escrita será também alvo de troça por parte de Aristófanes (Vide *Tesmoforiantes*, v. 5–10, *Acarnenses*, v. 395–400).

PALAVRAS QUE MENTEM

Usando um artifício comumente encontrado na escrita euripidiana,² muito e pouco pode ser dito a respeito das ideias do comediógrafo Aristófanes,³ sobretudo porque sua sátira se voltava não somente contra as personalidades influentes da Atenas dos séculos V e IV AEC, mas também contra os próprios cidadãos, espectadores da peça, tornando difícil muitas vezes identificar os elementos “sérios” de sua crítica com total segurança, salvo na parábase, através da qual o poeta poderia se comunicar mais diretamente. Suas mais importantes pautas, no entanto, são claras: a defesa da paz — que permeia várias de suas peças, a exemplo de *Acarnenses*, *Paz* e *Lisístrata* — e da prosperidade da cidade. Para atingir tais objetivos, seria necessário livrar-se do grande mal que assolava a *pólis*: a demagogia e o uso dissimulado da palavra, geradores de ameaças, como Cléon, costumeiramente atacado na comédia, e fundada na nova educação desenvolvida ao longo do século V AEC, cujo foco se tornou o ensino de habilidades retóricas⁴ para o convencimento nas audiências públicas (Giffith, 2015, p. 47–53). A educação voltada ao discurso público era exclusivamente fornecida à classe abastada pelos sofistas em troca de pagamento, prática condenada em vários diálogos platônicos e mais ilustremente na *Apologia* (19e–20a), em que Sócrates aponta serem os sofistas os que realmente se beneficiam das más orientações dadas aos jovens. O filósofo, buscando desvendar o oráculo que dizia ser ele o homem mais sábio, questiona não só os sofistas, mas também os poetas (22a–c). Nessas duas classes de cidadãos, ele enxerga a ignorância e o palavrório vazio, fazendo-os parecer mais sábios que de fato são. Aristófanes, em peças

² O poeta trágico Eurípides utilizava com frequência imagens antitéticas, como em *Hipólito*: “Jurou a língua; o coração abjura” (v. 612). Esse traço da escrita será também alvo de troça por parte de Aristófanes (Vide *Tesmoforiantes*, v. 5–10, *Acarnenses*, v. 395–400).

³ Pouco se sabe sobre a biografia de Aristófanes. O comediógrafo teria nascido em torno de 450 AEC e morrido em 388 AEC, ano de sua última representação, tendo-lhe sido atribuídos cerca de 40 títulos, dos quais 11 chegaram integralmente aos dias atuais: *Acarnenses* (425 AEC), *Cavaleiros* (424 AEC), *Nuvens* (420 AEC), *Vespas* (422 AEC), *Paz* (421 AEC), *Aves* (414 AEC), *Lisístrata* (411 AEC), *Tesmoforiantes* (411 AEC), *Rãs* (405 AEC), *Assembleia de Mulheres* (392 AEC) e *Pluto* (388 AEC). Cf. Brandão, 1986, p. 72. Neste trabalho, apesar de alguns tradutores optarem por incluir artigos definidos antes dos títulos, não os utilizaremos por uma questão de padronização.

⁴ Em *Górgias*, de Platão, esse propósito da retórica é claramente postulado: “persuadir por meio de discursos os juízes nos tribunais, os conselheiros no conselho, os membros da assembleia na assembleia e em qualquer outra reunião pública” (452e), aproximando-se em grande parte do que postularia Aristóteles, segundo o qual a retórica é a “faculdade de considerar, em qualquer caso, os meios de persuasão disponíveis” (*Retórica*, I. 135–4a). É essa concepção de retórica enquanto “forma de convencimento por meio de palavras” que Aristófanes parecia empregar em suas paródias e a que adotamos neste texto.

como *Nuvens*, *Assembleia de Mulheres*⁵ e *Tesmoforiantes*, atestará tal posicionamento em relação a esses manipuladores de palavras, mas, em *Aves*, o comediógrafo ultrapassa as referências indiretas e leva a crítica ao plano metaficcional, tomando as palavras em si como tema de sua comédia. No *lógos*, no discurso, ele verá também a possibilidade de criar um outro espaço, até mesmo uma nova *pólis*, uma utopia, na qual seus ideais de justiça, distantes da prática demagógica da Atenas de seu tempo, poderiam ser postos em prática. Naturalmente, a construção desse espaço é feita num plano puramente verbal: a todo momento somos levados a lembrar que a Cuconuvolândia, a cidade de *Aves*, peça que resolvemos explorar neste trabalho, não passa do que o seu nome indica ser, isto é, uma cidade de nuvens, feita de palavras. Ao mesmo tempo, esses não espaços (*u-tópoi*) são também a oportunidade de, através do riso, fazer com que se reflita a respeito de assuntos importantes para a cidade, tais como a influência dos demagogos sobre os rumos da *polis*, aspecto no qual a cidade das nuvens pouco difere da Atenas dos séculos V e IV AEC.

*Nuvens*⁶ é, provavelmente, a comédia em que melhor podemos observar a preocupação de Aristófanes a respeito do potencial danoso do uso retórico das palavras. Nela, Sócrates é apresentado suspenso por um cesto que o põe acima do chão e das demais personagens, como o velho Estrepsíades, um rude homem do campo que vem buscar o ensinamento do mestre. Quando questionado a respeito desse procedimento, a resposta do filósofo sintetiza um *tópos* recorrente na obra de Aristófanes, isto é, a relação entre o alto e o ideal ou divino, mas também entre o vazio e o enganador:

Não houvesse sobrelevado
o discernimento e consubstanciado a etérea reflexão
com o congênere éter, jamais teria desvelado, com
acribia, os fenômenos celestiais
e se ainda estivesse a explorar as coisas
alterosas a partir da rasa superfície, nada teria
desvendado outrora. Pois a força da terra atrai
a seiva da reflexão, tal como sucede aos agriões (v. 227–234).⁷

O discurso empolado, confuso para Estrepsíades, envolve uma série de termos que remetem ao céu, como *metéora prágmata* (μετέωρα πράγματα, “coisas elevadas”), *peripherómenon* (περιφερόμενον, “aquilo que gira”, referindo-se aos corpos celestes) ou *phrontída* (φροντίδα, “reflexão elevada”), sugerindo, com isso, que a única forma de se

⁵ Apesar de a tradução consultada ter como título *Mulheres na Assembleia*, optamos por utilizar o título pelo qual ela é mais conhecida no Brasil.

⁶ Há duas versões dessa peça. A primeira é de 423 AEC, e a segunda, de 420 ou 417 AEC, na qual a parábase foi refeita para acusar o público de ter mau gosto por não a compreender ou não a premiar na primeira representação (Pompeu, 2011, p. 75).

⁷ A tradução de *Nuvens* usada neste trabalho foi feita por Matos Júnior (2020).

entender fenômenos celestes, matéria de filósofos pré-socráticos mais interessados na natureza e em suas origens, seja através de sua literal elevação.⁸ De fato, a verborragia de Sócrates confirma a ideia de Estrepsíades de que o filósofo seria a pessoa certa para ajudá-lo, já que seu intento era enganar seus credores com um discurso mentiroso.⁹ Para apropriar-se de tão sutil arte, entretanto, Estrepsíades precisa ser iniciado nos mistérios¹⁰ das Nuvens, entidades celestes que “outorgam aos ociosos: inteligência, dialética e entendimento; especulação, circunlocução, engodo e persuasão” (v. 315–318). Os ociosos (literalmente “preguiçosos” no original) a que se referia o Sócrates aristofânico são justamente os sofistas, criticados em *Górgias* como meros oradores sem conteúdo, cujo discurso nada mais é que pura adulação (465a), dessa vez pelo Sócrates platônico, apontado por Aristófanes como, de acordo com a *Apologia*, “réu por empenhar-se com excesso de zelo, de maneira supérflua e indiscreta, na investigação de coisas sob a terra e nos céus, fortalecendo o argumento mais fraco e ensinando essas mesmas coisas a outros” (19b-c) — de fato, o retrato pintado na comédia.

Inspirado pelo hino das Nuvens, Estrepsíades diz “meu juízo revoou” (ἡ ψυχὴ μου πεπότῃται). Interessantemente, a imagem de o juízo (ψυχή, também traduzível como alma ou “consciência”) voar (πέτομαι, verbo usado com frequência em *Aves*) em direção às ideias primordiais está presente em *Fedro* (246e), no qual a alma é também alada. Com sua alma elevada pelo discurso do coro, Estrepsíades continua: “[eu] já principio a *parolar* (στενολεσχεῖν), a argueirar *fumaça* (καπνοῦ) e a desdizer uma fala com outra *falinha de locução mais esprevitada* (γνωμιδίῳ)” (v. 319–320). Ao chegar finalmente à cena, Estrepsíades se surpreende e é questionado por Sócrates se não reconhecia as Nuvens enquanto divindades (o que apenas reforça a imagem de um pregador de falsos deuses, um ímpio, criada ao longo da comédia). Ao que Estrepsíades responde: “Por Zeus que não, julgava que eram nevoeiro, orvalho ou *vapor barato* (καπνὸν)” (v. 330). Note-se a recorrência do vocábulo καπνός, -οῦ, cujo significado pode ir de “fumaça”, como escolheu o tradutor ao longo da maior parte do texto, até “coisa sem importância”, sentido que ele quis exprimir nesse sintagma.¹¹ Assim como em *Aves*, em que Bom de Lábria e Tudo azul “voam” de Atenas (v. 35) para fugir das dívidas (v. 115), o campo semântico relacionado ao voo está aqui relacionado ao engano. Aquilo que as deusas aladas, as Nuvens, conferem aos iniciados não é o belo canto, como as musas de Hesíodo

⁸ Pensamento semelhante é apresentado em *Tesmoforiantes*, quando Ágaton, que entra em cena vestido como mulher, explica ser necessário ao poeta vestir-se de acordo com as personagens que compõe (v. 146–150) ou ainda Eurípides, apresentado vestido com trapos em *Acarnenses* (v. 412–416), assim como o personagem central de sua tragédia *Télefo*, da qual só restam fragmentos.

⁹ “O outro dos discursos”, τὸν ἕτερον τοῖν σοῖν λόγοις, isto é, o discurso injusto ou fraco.

¹⁰ A cena é análoga aos mistérios Eleusinos, em que o iniciado era coberto de branco. Na peça, Estrepsíades é polvilhado de farinha (v. 258–265).

¹¹ Vide nota 219 da tradução de Matos Júnior (2020, p. 139).

(*Teogonia*, v. 21), mas o discurso feito de ar, conforme atesta Sócrates em resposta ao velho:

Certamente por ignorares que elas inspiram
toda grei de sofistas, charlatões, curandeiros,
metrossexuais, poetas cíclicos,¹² astrólogos e
demais desocupados que as cantam em verso (v. 331–334).

Muitos dos adjetivos usados na fala de Sócrates são, com frequência, atribuídos ao poeta Eurípides, um dos alvos favoritos de Aristófanes. Em *Acarnenses*, Diceópolis — um homem do campo, assim como Estrepsíades — busca também o auxílio de alguém que domine a arte de enganar por meio de artifícios, mas, dessa vez, o parodiado é o autor de *Helena*. Quando chega à casa do poeta, o Servo lhe diz que seu mestre “está e não está”, já que “o [seu] espírito anda por fora a recolher versinhos, portanto não está em casa. Mas ele está em casa, *de pés no ar* [ἀναβάδην], a compor uma tragédia” (v. 396–399). O advérbio destacado sugere que, assim como Sócrates, Eurípides também projeta seu corpo para o ar para que possa se aproximar das ideias elevadas, enquanto sua mente (νοῦς), à imagem da alma (ψυχή) do *Fedro*, voa em busca de seus versos.

Já em *Rãs*, o deus Baco resolve ir buscar o poeta no Hades por julgar que não havia mais bons poetas em Atenas. Lá chegando, ficamos sabendo que a habilidade do poeta com as palavras mais uma vez o ajudou a ter sucesso:

Escravo — Eurípides, logo que aqui chegou, exibiu-se diante dos ladrões de capote, dos mais astutos larápios, dos parricidas e dos arrombadores de muros, dos quais há grande profusão no Hades... Eles, ouvindo-lhe *as sutilezas os artifícios e os torneios* [τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν], apaixonaram-se loucamente por seus versos e julgaram-no o mais hábil. Então, exaltado, Eurípides apossou-se do trono que Ésquilo ocupava (*Rãs*, v. 773–778).

O vocabulário usado na fala do Escravo a respeito de Eurípides cria a imagem de um discurso que se contorce em si mesmo, cujas palavras contraditórias (ἀντιλογιῶν) dão um nó (στροφῶν) em quem as ouve, como se dançassem diante de seu público. Nas falas do Coro, Eurípides é descrito, quando comparado ao seu oponente, Ésquilo, como “êmulo de língua pontiaguda”, de “língua afiada, ágil, esquadrinhadora de versos”, a qual, “esticando-se, mordendo o freio da inveja, dissecando as palavras, destruirá com sofismas a faina ingente de uma inspiração” (v. 815–830), o que reitera a imagem formulada anteriormente. A esse poeta retórico cabe, assim como ao Sócrates de *Nuvens*, orar por divindades aéreas, musas das palavras vazias, opondo-se aos versos pesados e épicos de Ésquilo:

¹² Em *Acarnenses*, Eurípides é chamado a “rolar” para fora (v. 405–410), fazendo provável referência aos artifícios teatrais usados em suas peças.

Eurípides — ó Éter, meu alimento, sustentáculo da língua; ó Compreensão, finíssimo olfato, fazei com que refute, à altura, os argumentos do meu adversário.

Coro — Também nós estamos ansiosos por saber de vós, hábeis poetas, em que assentareis a vossa discussão e controvérsia. Vossa língua é ferina, vosso peito não carece de audácia, nem vossa inteligência de presença de espírito. De um devemos esperar sentenças espirituosas e bem limadas; o outro arrancando os termos com as raízes, arrastará e dispersará rolos de palavras (v. 893–904).

Em *Aves*, Bom de Lábria (Πισθέταιρος, nome que vem do verbo “persuadir”, πείθω, e o substantivo “companheiro”, ἑταῖρος, significando literalmente “companheiro que persuade”) é o artista das palavras, a exemplo de Eurípides. Seduzindo as aves com seu discurso mentirosamente apaixonado,¹³ ele as convence de que elas, assim como as Nuvens de Sócrates ou o Éter¹⁴ de Eurípides, também são divindades aéreas, intermediárias dos deuses e soberana dos homens. À diferença do filósofo e do poeta, entretanto, Bom de Lábria efetivamente é elevado por suas palavras, que o transformam de um pobre andarilho a um deus todo poderoso. De acordo com Adriane Duarte (2000, p. 16), em sua Introdução à tradução de *Aves*, somente em uma cultura tão eminentemente oral a palavra poderia possuir o poder que tem na comédia. Bom de Lábria talvez seja o exemplo mais extremo dessa força, mas, em *Cavaleiros*, há também uma outra figura que transforma seu destino a partir da palavra: o Vendetripa (na tradução de Pompeu, 2017), que depois se revelaria Bom de Feira (“o que decide na ágora”, *Agorácritos*), destinado a derrotar Barraqueiro (*Paflagônios*), encarnação cômica do demagogo Cléon. Apesar da profecia dos escravos do Barraqueiro segundo a qual Vendetripa governaria a *pólis*, ele se mostra pouco confiante em assumir tal função, tendo em vista sua pouca instrução. Demóstenes responde que basta fazer como os demais demagogos, isto é, usar de falsas palavras:

Demóstenes

É a mais simples tarefa: faz aquilo mesmo que fazes:
mistura e põe na tripa igualmente os negócios
todos, e o povo sempre vai ganhando
com adocicadas palavrinhas de cozinheiro.
E as outras coisas da demagogia estão em ti,
voz repugnante, nascimento vil, da feira és.
Tens tudo que precisas para a política:
as profecias combinam com o oráculo pítico.
Mas coroa-te e faz uma libação ao Estúpido;
e trata de espantar o homem. (v. 213–222.)

A exemplo de Lisístrata, que usa da analogia doméstica para tratar do governo da cidade, Demóstenes o faz com o ofício de salsicheiro, aproximando chouriço (tripa

¹³ Quando questionado a respeito do porquê de sua aproximação das aves, Bom de Lábria responde ser “eros” (v. 414).

¹⁴ Citado como divindade também em *Tesmoforiantes* (v. 10–15).

recheada), apreciada pelo povo, do discurso demagógico: “adocicadas palavrinhas de cozinheiro” (ὑπογλυκαίνων ῥηματίοις μαγειρικοῖς), pensamento presente em *Górgias* (462d), em que Sócrates diz ser a culinária uma “experimentada habilidade” para “produzir satisfação e prazer”, espécie de adulação (κολακεία), como o é também a retórica, que, por analogia, se aproximaria mais da culinária que da medicina, já que é capaz de agradar, mas não de melhorar os indivíduos (*Górgias*, 457a). É justamente no âmbito das lisonjas e mentiras, prometendo amá-lo (vide a recorrência do verbo φιλῶ), que Vendetripa e Barraqueiro disputarão os favores do povo:

Vendetripa

E eu, ó Povo, se não te amar e estimar, despedaçado
fervido num cozido, e se não acreditas nisso,
sobre esta mesa eu seja ralado no guisado com queijo,
e enganchado pelos ovos me arrastem ao Cerâmico.

Barraqueiro

E como mais que eu, Povo, pode te amar um cidadão?
Que primeiro, quando no Conselho, um dinheirão recolhi
Do público, torturando, enganando e pedindo a uns e outros,
Não pensando em nenhum dos particulares, se te agradasse.

Vendetripa

E isso, ó Povo, é nada! Eu também te farei o mesmo.
Pois roubando os pães pra ti oferecerei.
E que ele não te ama nem é benévolo, isto eu logo te ensinarei,
Mas é só por isso mesmo que dos teus carvões aproveita-se. [...]

Barraqueiro

Como por pequenas lisonjas benévolo a ele te tornas! (v. 769–778).

As palavras das personagens no *ágon* em nada se assemelham ao estilo alto das palavras de Sócrates ou Eurípides mostradas anteriormente. Aqui, parece haver o caminho contrário: quanto maiores a vileza e a amoralidade prometidas, melhores se pareceriam os candidatos a governantes com o povo, uma crítica escancarada de Aristófanes à suscetibilidade dos cidadãos aos discursos ilusórios.

PALAVRAS QUE CRIAM

As palavras na comédia não apenas podem enganar, mas também possuem a potência de inaugurar utopias dentro do espaço da própria cidade. Exemplar disso é Diceópolis, em *Acarnenses*, que, decepcionado com os cidadãos desinteressados pela paz, negocia as tréguas, simbolizadas no vinho, somente para a sua família (v. 130), manifestando em seu entorno o estado de bonança que apenas a paz é capaz de proporcionar: comida, vinho (v. 195–201), festa e sexo (v. 1200–1230). No universo cênico da peça, a palavra de Diceópolis e, é claro, o odre de vinho negociado com a cidade inimiga são suficientes para garantir que apenas o próprio Diceópolis, a

encarnação do que a cidade deveria almejar (Δικαιοπόλις, Cidade Justa), possa usufruir da paz.

Tão absurda quanto a microutopia de Diceópolis é a rebelião feminina em *Lísistrata*. Nela, a heroína que dá nome à peça e suas companheiras decidem fazer uma greve de sexo até os homens, já ausentes da cidade, na Guerra do Peloponeso, resolverem acabar com o conflito. Para cumprir esse intento, as mulheres tomam o espaço das decisões políticas de Atenas, a Acrópole, e, enquanto estão lá, a *pólis* torna-se uma ginocracia, cujo governo seria feito de maneira muito mais eficiente, uma vez que as mulheres administrariam o estado como o fazem com o tear: “Como um fio, quando está embaraçado, como este, tomando-o, puxando-o com fusos deste lado e daquele outro, assim também esta guerra acabaremos, se nos deixarem, desembaraçando-a pelos embaixadores, deste lado e daquele outro” (v. 569–570). Lisístrata, farta das más decisões masculinas, resolve tomar a palavra dos homens e utilizá-las para devolver à *pólis* a sua antiga glória:

Lisístrata — Farei isto. Nós no início em silêncio suportávamos de vós, os homens, pela nossa temperança, as coisas que fizésseis, pois não nos deixáveis abrir a boca; no entanto, não nos éreis agradáveis mesmo. Mas nós vos percebíamos bem, e, muitas vezes, em casa, ouvíamos que vós deliberáveis mal sobre um importante assunto; então sofrendo por dentro vós nos perguntávamos sorrindo “o que se decidiu inscrever na estela acerca do tratado na assembleia de hoje?” “E o que te importa isto?” Dizia meu marido; “não te calarás?” E eu me calava. [...]

Lisístrata — Por isso mesmo eu me calava. E vez por outra nos informávamos de uma pior deliberação vossa; então perguntávamos: “Como vós resolvestes isto, ó meu marido, tão tolamente?” E ele, olhando-me com raiva, logo dizia que se eu não tecesse a trama, lamentaria a cabeça muito tempo; [...]

Conselheiro — Ele falava mesmo correto, por Zeus.

Lisístrata — Como era correto, ó desgraçado, se deliberáveis tão mal e nem nos era permitido vos aconselhar? Mas quando nós vos ouvíamos dizer já publicamente nas ruas: “Não há um homem no país.” “Por Zeus não há”, um outro dizia. Depois disto, nós, as mulheres reunidas, logo decidimos salvar a Grécia — pois até quando seria preciso esperar? Se então aceitásseis ouvir quando falamos coisas úteis e vos calar também como nós, nós vos corrigiríamos (v. 507–553).

O tema do silenciamento é comum também a outra comédia de 411 AEC, *Tesmoforiantes*. Após o fracasso de Atenas na expedição à Sicília, a democracia seria fortemente ameaçada pelo governo dos 400 e pelo golpe oligárquico. Nesse ambiente de instabilidade e repressão, o poeta, cuja missão é aconselhar livremente a cidade a respeito do melhor caminho a seguir, sente-se silenciado e ameaçado. Segundo Introdução de Pompeu à tradução (2015, p. 7), na peça “as mulheres seriam o disfarce, pois a peça veste roupas femininas para falar do sentimento de terror da época, de forma a não levantar suspeitas”. Exemplar disso, de acordo com Casevitz (1996,

p. 99), é a recorrência da palavra *parresia*, exclusiva desta peça,¹⁵ e cuja etimologia remete à “palavra livre”, própria de um sistema democrático, do qual Atenas era um modelo para o resto da Hélade. Nesse contexto em que o direito de falar está sob ameaça, *Tesmofoeriantes* traz Eurípides como um espião da festividade em honra às deusas tesmóforas, Deméter e Core, um interdito aos homens e às moças solteiras. O poeta suspeita que há uma conspiração das mulheres para matá-lo, pois suas peças, evidentemente *Hipólito*,¹⁶ mas também outras, como *Hécuba* ou *Troianas*, as difamariam (ou denunciariam, como as próprias mulheres admitem) de serem beberronas, loucas por sexo e de enganarem os maridos. A fim de invadir o espaço proibido — este, sim, apenas imaginado pelos homens da plateia —, Eurípides se vale de seus disfarces e truques verbais, parodiando excertos de suas peças, a exemplo do que faz Diceópolis vestido com os trapos da personagem homônima da tragédia *Télefo*. A partir dessas reencenações, Eurípides tenta salvar seu Parente, que havia se disfarçado para entrar no Tesmofóron e fora descoberto, mas uma das mulheres não se deixa enganar pela paródia de *Helena* ou de *Andrômeda*, talvez por nunca ter ido ao teatro e, portanto, ser imune à *mímesis* (v. 850–1130).

Não é raro que os heróis cômicos tenham de passar por uma jornada para, enfim, encontrarem sua cidade maravilhosa. Em *Aves*, Tudo Azul (Evélpides) e Bom de Lábria “voam” de Atenas, decepcionados com os rumos da cidade, cada vez mais refém da demagogia:

Não odiamos aquela cidade pelo que ela é:
Grande por natureza, feliz
E comum a todos que pagam taxas.
As cigarras, por um mês ou dois,
Cantam sobre os ramos, mas os atenienses
Cantam sempre sobre as tribunas, a vida (v. 36–40).

Em *Paz*, Trigueiro (de *tryx*, “borra de vinho”), representante da comédia, também se mostra preocupado com o estado de Atenas, mergulhado em conflitos. Assim, o herói monta em um escaravelho para ir até o Olimpo resgatar a Paz (*Eirene*), que havia abandonado Atenas. Lá chegando, descobre que os deuses haviam sumido, irritados com os humanos por terem rejeitado suas muitas oportunidades de acabar com o conflito, e deixado para trás *Pólemos*, a Guerra, que mantinha a Paz como prisioneira. Os deuses teriam ido para um plano ainda superior (quem sabe o mundo das ideias a que alude Sócrates no *Fedro*), deixando Trigueiro em um lugar intermediário entre a morada dos deuses e a Terra. Em *Rãs*, Baco vai ao Hades em busca de uma solução para a ausência

¹⁵ Apareceria também em peças de Eurípides (*Hipólito* e *Bacantes*).

¹⁶ É célebre o longo discurso antifeminino de Hipólito (v. 616–668), o qual é castigado por Afrodite com o amor descontrolado de sua madrasta, Fedra (citada em *Tesmofoeriantes*) v. 154, 497, 547, 550).

de bons poetas na cidade — o que em Aristófanes, como já vimos, corresponde a bons educadores. O Hades, assim como o Olimpo, não é exatamente uma utopia como entendida convencionalmente, mas um reflexo parodiado de Atenas: as tradições, como os concursos e os prêmios, e até mesmo as guerras, mantêm-se exatamente como são, o que demonstra que tais espaços ficcionais funcionam como recursos paródicos do poeta para ironizar as instituições democráticas da *pólis*.

À diferença desses lugares, de algum modo referenciáveis por elementos do mundo social ou mítico, como a Pnix (em *Acarnenses*), a Acrópole e a Assembleia (em *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*), o Hades (em *Rãs*) ou o Olimpo (em *Paz*), a cidade criada em *Aves* se destaca como um não lugar criado exclusivamente por palavras.¹⁷ A Cuconuvolândia nasce de uma ideia repentina e de um encontro fortuito. Em busca de Tereu, transformado em Poupa juntamente com sua esposa Procne, que se tornou Andorinha (Brandão, 2023, p. 536 e 589), Tudo Azul e Bom de Lábia desejam, assim como Estrepsíades, em *Nuvens*, fugir de suas dívidas e aprender a voar como Tereu a uma cidade “lanosa” (εὔερον) e “macia” (μαλθακήν). Questionada sobre que tipo de cidade seria essa, a dupla dá sua própria versão utópica da cidade:

Tudo Azul

Onde os maiores problemas fossem como estes:

Um dos meus amigos bate a minha porta logo cedo

E diz o seguinte: “Por Zeus Olímpio,

Venha a minha casa, você e seus filhos,

Depois do banho, logo cedo! Eu vou dar um banquete de núpcias.

Poupa

Por Zeus! Você adora problemas difíceis, heim?

(para Bom de Lábia) E você?

Bom de Lábia

Eu também adoro coisas assim.

Poupa

De que tipo?

Bom de Lábia

Por exemplo: encontrando-se comigo,

O pai de um belo jovem se queixará com cara de vítima:

“Bonito o que fez com o meu filho, ó senhor Brillhante!

Encontrou-o ao sair do ginásio, após o banho,

e não o beijou, não lhe falou, não o agarrou,

não bolinou seu saco! Logo você, um amigo da família!” (v. 128–142).

Em outras palavras, assim como Diceópolis, sua utopia envolve comida, bebida e sexo à vontade. Não à toa, as descrições feitas pelas personagens tornam-se tão risíveis: a ideia de tais coisas serem fáceis e democráticas soariam como verdadeiros absurdos, tais como os que encontramos em *Assembleia de Mulheres*. Diferentemente

¹⁷ Não há sequer referências a elementos cênicos em palco que indiquem alguma representação visual da cidade. Tereu em *Aves* referencia, entre v. 420–425, o próprio ar como o território possuído pelas aves.

das outras comédias femininas, nas quais as mulheres buscam restaurar uma ordem politicamente perturbada pelos homens, responsáveis pela guerra, em *Assembleia de Mulheres*, Praxágora decide inverter essa ordem de modo definitivo. A estratégia adotada pelas mulheres também parece mais legítima que as táticas de força presentes em *Lisístrata* — que consistem em invadir e conquistar a Acrópole, além de manter os homens sem sexo — ou em *Tesmoforiantes* —, que envolvem o silenciamento do poeta e de suas críticas. O plano concebido por Praxágora e suas companheiras resume-se a se disfarçarem de homens e comparecerem à assembleia para votar uma mudança na administração da cidade. Para tanto, é necessário que saibam se portar e se vestir como homens; por isso, Praxágora convoca um ensaio antes da assembleia. A brincadeira gira em torno também da oposição entre masculino e feminino, mas, dessa vez, o desafio é convencer os homens, uma vez que elas não teriam as capacidades retóricas necessárias, salvo Praxágora, que escutava o marido nos tribunais. Após o fracasso das outras mulheres em criar um discurso que não denuncie sua natureza feminina (como as referências à bebida ou às duas deusas), a heroína toma a palavra:

Praxágora: Põe-te a mexer daqui para fora, tu também! Vai para o teu lugar. O que tenho a fazer é pôr a coroa na cabeça e encarregar-me, eu, da vossa defesa. ‘Aos deuses suplico que levem a bom termo os nossos projectos. Esta terra é tanto minha como vossa. E aflige-me, dá-me engulhos, ver a podridão que vai por essa cidade. O mal está em que a vejo sempre deitar mão a governantes da pior espécie. Se, por um dia que seja, aparece um que se aproveite, ao fim de dez fica igual ao anterior. Confia-se noutro, é pior a emenda que o soneto. Sem dúvida que é difícil abrir os olhos a gente cabeçuda como esta: dos que vos são dedicados, vocês têm medo; dos que não querem nada convosco, andam atrás deles que nem cordeirinhos. Tempos houve em que nem sabíamos o que era uma assembleia; apesar disso, o patife do Agírrio não nos fazia o ninho atrás da orelha. Agora que as temos, se um fulano se cose com as massas, cobrem-no de elogios; se não se aproveita, diz-se que, quem procura ganhar a vida como membro da assembleia, merece a morte (*Assembleia de Mulheres*, v. 170–188).

Diante da pouca resistência dos homens na assembleia, as mulheres conseguem aprovar sua nova forma de governo, a qual em muito lembra o estado socialista proposto por Platão no Livro V da *República*. Todos os bens (comida e bebida), mulheres e filhos (e, portanto, o sexo) seriam compartilhados. Aqui, apesar de aparentemente ridícula, como o próprio Sócrates supõe (452d-e), a utopia aponta para uma organização crível, mesmo que impraticável, já que ainda se passa no plano material (na Assembleia). O plano apresentado em *Assembleia de Mulheres* é menos extraordinário que o de Bom de Lábia e Tudo Azul em *Aves* ou o de Trigueu em *Paz*: não se trata da criação de um mundo construído por palavras, mas da proposta de uma nova organização política e administrativa. Não se pode saber até que ponto o público e o próprio comediógrafo consideravam essa forma de governo uma utopia tão fantástica quanto as demais concebidas por Aristófanes. Para Bowie (1993, p. 144), *Assembleia de Mulheres* se

aproxima de *Paz*, pois, em ambas, há a representação de um mundo problemático (marcado pela guerra ou pela má administração, entre outros fatores), que se reestrutura em uma nova ordem a partir da ação de um herói — ou, nesse caso, de uma heroína, Praxágora, cujo único fator de distinção em relação às suas colegas é a habilidade com as palavras.

Por outro lado, em *Aves*, a maneira que Bom de Lábia encontra de inventar sua utopia é convencendo as aves de lhe obedecerem (conforme a raiz de seu nome, apontada anteriormente) e a fundarem uma cidade. Questionado sobre que tipo de cidade criariam, Bom de Lábia pede que olhem para o ar ao seu redor:

Poupa

Que tipo de cidade nós, aves, fundaríamos?

Bom de Lábia

É sério? Que bobagem você disse!

Olhe para baixo.

Poupa

Já estou olhando.

Bom de Lábia

Olhe para cima.

Poupa

Estou olhando. [...]

Bom de Lábia

O que você viu?

Poupa

As nuvens e o céu.

Bom de Lábia

E não é este o polo das aves?

Poupa

Polo? Como assim?

Bom de Lábia

Quer dizer um lugar.

Como é movimentado e tudo passa por ele,

Agora seu nome é polo.

E caso um dia vocês o habitem e fortifiquem,

Este polo se chamará pólis;

De modo que vocês governarão os homens como os gafanhotos

E matarão os deuses de fome, uma fome digna de Melos (v. 171–186).

Ocupando um espaço intermediário entre os deuses e os homens, como as Nuvens, as aves interceptariam as oferendas dos deuses, essenciais para a manutenção de seu *status*.¹⁸ Tereu elogia Bom de Lábia chamando sua ideia de sutil (νόημα κομψότερον) e se prontifica a convocar (através de onomatopeias de sons aviários de efeito humorístico) as demais aves para contar o plano. Aos poucos, a diversidade de aves que formam o Coro se aproxima e se mostra hostil aos homens, apresentados por Tereu como pensadores sutis (λεπτῶ λογιστὰ), cobrindo Bom de Lábia ainda com

¹⁸ Em *O Banquete*, de Platão, na fala de Aristófanes, há também a ideia de que os deuses necessitam ser louvados pelos humanos (190c).

outras qualidades, facilmente aplicáveis a Sócrates ou a Eurípides: “É uma raposa espertíssima: sapiência, maledicência, experiência, total inteligência!” (v. 430). Assim como Ésquilo em *Rãs*, Bom de Lábia prepara um discurso “grande” e “gordo”, que toque profundamente aqueles que o ouvem. O que se segue é uma cosmogonia, na qual se justifica a posição das aves acima dos deuses e dos homens, visto que são mais antigas, de acordo com Esopo (v. 471). Como exemplo da soberania das aves sobre os homens, ele destaca o galo, que determina com seu canto o momento exato de todos se levantarem para trabalhar (v. 481–492), assim como fazia o Cuco no Egito e na Fenícia (v. 504–506). Para recuperar a antiga glória, as aves são instruídas a construírem uma cidade:

Bom de Lábia

Pois bem, a primeira lição é que haja uma só cidade das aves.
Depois que ergam um muro com grandes tijolos cozidos,
Como Babilônia, ao redor de todo o ar e do espaço.

Poupa

Oh Cebrião! Oh Porfirião! Que cidadela terrível!

Bom de Lábia

E quando ela estiver de pé, exijam de Zeus o comando.
E caso ele não conceda, nem queira, nem mude logo de ideia,
Uma guerra santa declarem contra ele, e proíbam os deuses
De atravessar em ereção o território de vocês,
como faziam antes para seduzir as Alcmenas,
Álopes e Sêmeles. E se eles vierem,
Lacrem o pau deles, para que não transem com elas.
Ordeno que enviem aos homens outra ave, que, como arauto, proclame:
Uma vez reis as aves, às aves devem sacrificar daqui para frente
E só depois aos deuses, em segundo lugar (v. 554–563).

Por meio das palavras doces de Bom de Lábia, as aves se convencem que, assim como Hermes ou Niké, elas também são divindades aladas que, se não reconhecidas, devem atacar os animais e as colheitas (v. 575–585); quando louvadas, devem prover bençãos, como a prevenção de pragas (v. 588–591), pois, ao fim e ao cabo, se todos acreditarem que elas são deusas, assim será (v. 586–587). Convencidas, as aves fazem a dupla engolir uma raiz mágica com o condão de dar asas, enquanto fazem uma parábase muito semelhante a de *Nuvens*:

Corifeu

Vamos, homens obscuros por natureza, semelhantes à geração de folhas,
Fracos, moldes de barro, raça fugaz como sombras,
Efêmeros sem asas, míseros mortais, homens semelhantes a sonhos,
Prestem atenção em nós, as imortais, as sempre existentes,
As etéreas, as sem velhice, as de pensamentos eternos.
Ouçam de nós toda a verdade sobre o que é celeste, a natureza das aves, a gênese dos deuses, dos rios, do Érebo e do Caos,
E conscientes, deem adeus a Pródico por mim.
No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro,
Nem a Terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de Érebo,
A Noite de negras asas gera, primeiro, um ovo de vento,

Do qual, cumprido o ciclo das estações, nasceu Eros, o desejado,
A cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhante aos vórtices de vento.
Ele ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro vasto,
Chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz (v. 684–698).

Em estilo hesiódico, as aves encarnam o papel de musas e reescrevem o cosmos apenas com o poder de suas palavras. Sua maior filiação é a Eros, divindade que reconhecem como alada, “de áureas asas”, graças a quem as aves acompanham os amantes como presentes para convencer os amados de cederem aos avanços dos amantes (v. 700–710). Em Platão, Eros também tem estreita relação com o voo. No *Fedro*, Sócrates descreve a alma como alada, pois é de sua natureza elevar-se em direção ao divino:

A função natural das asas é de se erguerem para o alto carregando o que é pesado ao lugar onde a raça dos deuses habita. Mais do que qualquer outra coisa que pertence ao corpo, elas participam da natureza do divino. O divino encerra beleza, sabedoria, bondade e todas as demais qualidades a essas semelhantes. São essas qualidades que nutrem e fazem crescer as asas da alma, enquanto as opostas, como a vileza e o vício, fazem-nas encolher e desaparecer (*Fedro*, 246e).

A alma percorreria uma jornada de elevação no território divino até atingir a região “além do céu”, a qual “jamais foi dignamente cantada por um poeta terrestre” e descrita como “incolor, amorfa e intangível”, “visível apenas à inteligência, o piloto da alma” (*Fedro*, 247c). Ora, um espaço invisível e alcançável pelo *lógos* é exatamente o que Bom de Lábia instaura com sua Cuconuvolândia, uma cidade que existe apenas no pensamento. Uma vez nomeado o lugar, o novo soberano ordena que o arauto das aves anuncie aos homens uma nova hierarquia do sagrado: que os sacrifícios sejam agora oferecidos primeiro às aves e, apenas depois, aos deuses, cada um deles associado à sua ave correspondente. Realizam-se, então, os ritos de fundação da cidade, e os primeiros visitantes começam a chegar.

O primeiro deles é um Poeta, que celebra Cuconuvolândia em versos, lembrando as palavras elevadas de Eurípides, mas seu verdadeiro interesse é bem mais terreno: quer ganhar roupas. Depois vem um intérprete de oráculos, outro farsante,¹⁹ também em busca de recompensa, que é recebido por Bom de Lábia com a mesma ironia com que Trigeu, em *Paz*, tratara o adivinho: ridicularizando suas profecias, chamando-o de impostor e expulsando-o a golpes. Em seguida, aparece Metão, o geômetra, que tenta impor seus cálculos ao novo espaço aéreo — mas é logo expulso sob vaias e pancadas, tachado de charlatão, como os outros.

Enquanto isso, os deuses se inquietam. Privados dos sacrifícios que agora se desviam para as aves, enviam Íris para exigir dos homens o retorno do culto aos olímpicos. A

¹⁹ Como os escravos em *Cavaleiros*.

mensageira atravessa o ar, mas é recebida com insultos pelo novo senhor alado, que a despede sem temor, indiferente às ameaças de Zeus e de seus raios.

Logo depois, chegam os homens desejosos de asas. Cada um quer voar por um motivo diferente — e nenhum por um motivo justo, reflexo do que a retórica, quando má utilizada, pode causar ao bem-estar da *pólis*. O primeiro é um jovem que pretende matar o próprio pai e busca, nas “leis dos pássaros”, uma desculpa para o crime. Bom de Lábia recorda-lhe que as cegonhas, ao contrário, sustentam seus pais em retribuição ao cuidado recebido. Em vez de asas que libertem, o rapaz recebe armas, símbolos de sua natureza violenta. O gesto é ambíguo: Bom de Lábia pune e, ao mesmo tempo, perpetua o impulso agressivo que diz condenar.

Outros visitantes seguem o mesmo padrão: pedem asas, não para viver como aves, mas para somar aos dons humanos um poder que ultrapasse os limites da condição mortal. Entre eles, o sicofanta, que deseja asas para delatar com mais agilidade, é prontamente expulso. O poeta ditirâmico Cinésias, único nomeado nesse grupo, surge como a figura central da sátira — tal como o astrônomo Metão entre os primeiros visitantes — e representa, com sua leveza poética, tudo aquilo que a nova cidade rejeita: a abstração, o excesso de sutileza, o voo sem finalidade prática.

Em Cuconuvolândia, não há espaço para a poesia nem para a astronomia. Bom de Lábia defende seu domínio contra todos que aspiram a um poder sobre-humano, privilégio apenas seu, tornando-se essencialmente um tirano, apesar de desejar uma democracia a princípio. A cada visitante ele nega as asas, mas lhes dá lições sobre a justiça — ainda que, paradoxalmente, ele próprio seja o único a agir com plena impunidade. Apenas Bom de Lábia, além de Tudo Azul, possui asas verdadeiras, e Tudo Azul, o Esperançoso, desaparece do enredo como se a esperança de viver entre as aves se esvaísse junto dele.

No Coro, as aves lamentam o destino que lhes foi imposto. Citam homens ímpios — Cleônimo, o delator covarde, e Orestes, o ladrão — para expressar sua indignação diante de Bom de Lábia, que lhes roubou o governo e instaurou uma monarquia. A comédia, que começou com a promessa de uma comunidade igualitária, termina na paródia de uma tirania.

É então que surge Prometeu, trazendo o conselho decisivo: Bom de Lábia deve aceitar negociar com os deuses apenas se obtiver, como condição, o poder supremo e a mão de Soberania, filha de Zeus. A embaixada divina é enviada — composta por Poseidon, Hércules e Tríbalo, representante dos deuses bárbaros —, e o acordo é selado. A peça culmina no casamento de Bom de Lábia e Soberania: o homem triunfa sobre os deuses, e a utopia aérea se consagra como paródia do poder das palavras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na comédia aristofânica, a palavra se revela simultaneamente enganadora e criadora. O mesmo *lógos* que, em *Nuvens*, é instrumento de corrupção e vazio sofisticado — capaz de inverter o justo e o injusto, como o próprio Sócrates cômico admite — torna-se, em *Aves*, princípio gerador de uma nova ordem. Por outro lado, se, em *Cavaleiros* e *Lisístrata*, o discurso ainda opera dentro dos limites da *pólis*, seja como arma de denúncia contra a demagogia, seja como tentativa de restaurar a paz, em *Aves* a linguagem atinge sua expressão mais radical: a criação, por meio da fala, de um mundo inexistente, feito apenas de palavras, e, contudo, dotado de coerência própria.

A Cuconuvolândia é o ápice desse poder poético da palavra. Nela, o herói, cujo nome já anuncia sua natureza retórica — Bom de Lábia, o “companheiro que persuade” —, transforma o delírio verbal em fundamento de realidade. Sua cidade paira no ar como a própria comédia, suspensa entre o real e o imaginário, entre o político e o poético. O discurso, antes suspeito, torna-se performativo: ao dizer, ele faz existir.

A passagem da palavra que mente à palavra que cria aproxima Aristófanes de uma dimensão filosófica que, embora satirizada, toca o cerne da reflexão platônica sobre o poder do *lógos*. A comédia, enquanto espaço de invenção e paródia, mostra-se capaz de produzir aquilo que a filosofia, em sua seriedade, apenas descreve: a fundação de mundos possíveis pela força da linguagem: basta ver a república platônica e sua proposta de cidade justa. Ao mesmo tempo, não há ingenuidade nesse gesto: o poeta sabe que sua cidade ideal é feita de nuvens, efêmera e inalcançável. Porém, é justamente nesse reconhecimento da ficção que reside o valor da utopia cômica. Em Aristófanes, a palavra conserva a sua potência política, não por oferecer soluções reais, mas por expor, através do riso, os impasses da cidade. Rir das mentiras do discurso é também reconhecer o poder que ele tem de reordenar o mundo. Assim, a comédia *Aves* não apenas parodia o uso retórico da fala em Atenas — ela o subverte, convertendo o engano em criação e a comédia em um espaço de reflexão sobre os limites e as possibilidades do dizer.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. *As Mulheres no Parlamento*. Estudo e tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

ARISTÓFANES. *Os Acarnenses*. Introdução, tradução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

ARISTÓFANES. *As Aves*. Introdução, tradução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTÓFANES. *Cavaleiros*. Tradução e estudo de Ana Maria César Pompeu. Fortaleza: Substância, 2017.

BOWIE, Angus. *Aristophanes: myth, Ritual and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CASEVITZ, Michel. La politique dans les Thesmophories d'Aristophane: à propos du vocabulaire. *Cahier du Gita*, n. 9, p. 93–101, 1996.

ESOPO. *Fábulas seguídas do Romance*. Tradução e estudo de André Malta e Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora 34, 2017.

EURÍPIDES E ARISTÓFANES. *O Ciclope. As Rãs. As Vespas*. Prefácio, tradução e notas de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

GRIFFITH, Mark. The Earliest Greek Systems of Education. In: BLOOMER, Martin (org.). *A Companion to ancient education*. Oxford: Bloomsbury, 2015.

HESÍODO. *Teogonia*. Organização e tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

MATOS JÚNIOR, Fábio Amorim. Tradução comentada das “Nuvens” de Aristóфанes. Campinas, SP: [s.n.], 2020.

PLATÃO. *Diálogos III*: Fedro (ou Do Belo). Eutífron (ou Da Religiosidade). Apologia de Sócrates. Críton (ou Do Dever). Fédon (ou Da Alma). Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2008.

PLATÃO. *Diálogos II*: Górgias (ou Da Retórica). Eutidemo (ou Da Disputa). Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2008.

POMPEU, Ana Maria César. *Aristóфанes e Platão: A Justiça na Pólis*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.

Recebido em: 31 out. 2025
Aceito em: 10 mar. 2026

* **Elvis Freire da Silva** é mestre em Letras com ênfase em Literatura Comparada em Línguas Clássicas pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI). Atualmente é doutorando em Literatura Comparada (UFC), desenvolvendo uma pesquisa intitulada “A questão da natureza nas comédias de Aristóфанes”. É professor do curso de extensão “Pesquisa e Elaboração de Projetos para

Pós-Graduação em Letras” no âmbito do projeto “Literatura Comparada em Sociedade: impacto, inserção e inclusão social”. É membro do grupo de estudos Núcleo de Cultura Clássica e atua sobretudo na área de estudos clássicos, com especial destaque para a comédia antiga.

E-mail: freireelvis@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0820-1056>

-
- ** Ana Maria César Pompeu** é doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2004). Fez um estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente, é Professora Titular da Universidade Federal do Ceará. Atua nos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) e em Estudos da Tradução (POET). É líder do grupo de pesquisa/CNPQ/SBEC: Núcleo de Cultura Clássica. Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (2020-2021). Publicou *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis* (2011), *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do riso na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês* (2014), *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Uma introdução à Lisístrata de Aristófanes* (2018), *Aristófanes, o dramaturgo da cidade justa* (2019) e traduziu, de Aristófanes, *Lisístrata* (1998; 2010), *Tesmoforiantes* (2015), *Cavaleiros* (2017), e, de Plutarco, em colaboração, *Epítome da comparação de Aristófanes e Menandro* (2017). Organizou em colaboração os livros: *O riso no mundo antigo* (2012), *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade e Identidade e alteridade no mundo antigo* (2013) e *Grécia e Roma no Universo de Augusto* (2015).

E-mail: amcpompeu@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5688-7734>

NAS ASAS DE ANJOS: a narrativa de viagem apocalíptica judaico-cristã

<https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.70092>

DANIEL VECCHIO*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO / FAPESP, SÃO PAULO, SP, BRASIL

ON THE WINGS OF ANGELS: THE JEWISH-
CHRISTIAN APOCALYPTIC JOURNEY NARRATIVE

RESUMO

Neste estudo, observaremos que o cristianismo nasceu e se desenvolveu a partir de uma oposição aos elementos da mitologia clássica, a exemplo das narrativas de viagem apocalípticas, nas quais nos deparamos com a ambientação de uma natureza mítico-religiosa primordial, cujo saber é dirigido ao cristão para que ele apreenda ou dê significado particular à sua relação com o mundo, agindo segundo uma linha sobre a qual se imprimem os planos divinos, com o início e o fim dos tempos, tal como predito por sucessivas revelações proféticas. Por isso, concluiremos que o profeta e/ou a profecia surgem como elementos importantes na narrativa de viagem apocalíptica, delineando analogicamente ações, ideias e lugares celestiais.

Palavras-chave: viagem; analogia; maravilhoso; apocalíptica.

ABSTRACT

In this study, we will observe that Christianity was born and developed under strongly mythological aspects, like medieval travel stories, where we see a mythical-religious setting, and the knowledge is meant for Christians to understand or give special meaning to their relationship with the world and things, acting according to a path marked by divine plans, with the beginning and end of time, as predicted by successive apocalyptic revelations. Therefore, we conclude that the prophet and/or prophecy emerge as important in travel narratives, analogically outlining unknown actions, ideas, and places.

Keywords: journey; analogy; wonderful; apocalyptic.

1 ANÁBASES DO ANTIGO E NOVO TESTAMENTO

A teologia medieval se esforçou em promover uma separação (não estanque) entre história e mito, considerando este último como uma ameaça direta às verdades da fé cristã. Nesse sentido, o papel da exegese bíblica naquele tempo era exatamente o de desmitologizar os antigos relatos sagrados, racionalizando-os e historicizando-os, de acordo com os princípios e a cronologia cristãs, apesar de o cristianismo se desenvolver, também, a partir de elementos provenientes da senda mitológica da Grécia e Roma Antigas.

Aos nossos olhos, devemos compreender essa relação opositiva, entre mito e cristianismo, na perspectiva de Hilário Franco Jr. (1996, 2010), que a identifica como uma relação por analogia. É a própria fé religiosa que ‘analogiza’ a experiência do fiel pelo mundo, em uma vertente de compreensão do tempo não somente como imagem da eternidade, mas também por meio da reatualização analógica entre a história do mundo terreno e divino, ato gnosiológico por excelência.

Das narrativas bíblicas sobressai, portanto, a importância desse caráter de revelação da sabedoria divina através da natureza física (revelação analógica e não lógica, é preciso ressaltar). É assim que encontramos nas narrativas de viagem apocalípticas: a ambientação de uma natureza mítico-religiosa primordial, cujo saber é dirigido ao cristão para que ele apreenda ou dê significado particular à sua relação com o mundo, agindo segundo uma linha sobre a qual se imprimem os planos divinos, com o início e o fim dos tempos, tal como predito por sucessivas revelações proféticas. Por isso, a figura do profeta e/ou a profecia surgem como elementos importantes na narrativa de viagem apocalíptica porque projetam analogicamente as ações, as ideias e os lugares celestiais profetizados.

As narrativas desse tipo figurativo de viagem, de acordo com Jacques Le Goff, consolidam duas tradições de texto ao longo da Idade Média: os apocalipses judaico-cristãos compostos entre os séculos II AEC a III EC. e as narrativas pagãs, especialmente irlandesas, que registram viagens imaginárias ao além, como, por exemplo, *The Voyage of Bran*, que narra a viagem do monge irlandês São Brandão em busca do éden terreno (Le Goff, 1994). Nossa atenção, neste artigo, recairá sobre a primeira tradição apontada pelo historiador francês, de modo a evidenciar as formas que as suas narrativas de viagem apreendem o olhar da natureza e efetuam a representação analógica de um novo mundo celestial.

Neste estudo, realizaremos um contraponto às teses de Le Goff, que, apesar de contribuir em nossa pesquisa com suas abordagens a respeito do maravilhoso medieval,

por vezes provoca equívocos ao efetuar uma abordagem teleológica e não analógica (Franco Jr., 1996, 2010) das várias fontes medievais analisadas em suas obras. Tal pode ser exemplificado com sua noção de primeira fase do maravilhoso medieval, que ele sugere se iniciar antes mesmo da queda de Roma até o século III EC, mas indicando, para esse período, “uma espécie de repressão ao maravilhoso (vemos que, na Bíblia, não há tanto espaço para o maravilhoso)” (Le Goff, 2010, p. 17).

Por outro lado, sugerimos aqui, seguindo a perspectiva adotada por Hilário Franco Jr., aproximarmo-nos da noção de “cultura intermediária” (Franco Jr., 2010) para levantar a hipótese de que não houve uma repressão ao maravilhoso nesse período pré-medieval, visto ser a própria religião cristã constituída por seus elementos. O que houve foi uma assimilação analógica ou uma integração do maravilhoso antigo em suas novas concepções e narrativas, a exemplo dos antigos textos apocalípticos que atravessaram os últimos séculos da Antiguidade até os períodos medievais mais tardios, sofrendo transformações e readequações diversas.

Na perspectiva analógica, o motivo do voo ganha um significado bíblico bastante peculiar e aprofundado relativamente à reapropriação das antigas tradições mitológicas para difundir uma nova esfera divina (judaico-cristã). O voo na Bíblia é predominantemente uma metáfora de força espiritual, significando a experiência espiritual de ser elevado pelo poder de Deus e atingir, conseqüentemente, a renovação, a superação de tempestades e a capacidade de alçar voos altos guiados pelo Criador, como foi ilustrado em Isaías, Elias, Tobias etc.

Portanto, veremos neste estudo como os voos bíblicos, de fundo apocalíptico, projetam uma espécie de elevação espiritual em situações concretas e fisicamente apreensíveis, mesmo com um meio de locomoção constituído por elementos subjetivos, de âmbito religioso. A ação divina em meio a um cenário naturalista pode ser observada, por exemplo, pelo voo da pomba, que, em muitos cenários naturalistas, simboliza a presença terrena do Espírito Santo, destacando-se em dois momentos-chave: o retorno da pomba à arca de Noé, trazendo um ramo de oliveira como sinal do fim do dilúvio, e sua descida no batismo de Jesus, confirmando sua unção.

No primeiro exemplo, o voo é marcado por toda uma áurea subjetiva que lhe impõe a presença do Espírito Santo, sendo, no entanto, representado por um pombo, símbolo por si só naturalista, o que torna a presença das divindades cristãs compreensível pelas imagens da natureza terrena:

Noé soltou uma pomba a fim de ver se a terra já estava seca; mas a pomba não achou lugar para pousar porque a terra ainda estava toda coberta de água. Aí Noé estendeu a mão, pegou a pomba e a pôs dentro da barca. Noé esperou mais sete dias e soltou a pomba de novo. Ela voltou à tardinha, trazendo no bico uma folha verde de oliveira. Assim Noé ficou sabendo que a água havia baixado (Gênesis 8,8–11).

Semelhante à pomba de Noé, que trouxe o ramo de oliveira, a pomba no batismo simboliza a reconciliação e a paz entre Deus e a humanidade. O batismo de Jesus (Mateus 3,16–17) é o evento central dessa reconciliação: “Assim que Jesus foi batizado, saiu da água”. Naquele momento, os céus se abriram, e ele viu o Espírito de Deus descendo como pomba e pousando sobre ele. Ao sair da água, o céu se abriu e o Espírito Santo desceu “em forma corpórea” como uma pomba, pousando sobre Jesus. Esse sinal divino confirmou sua identidade como o verdadeiro Messias. João Batista relatou ter visto o Espírito descer e permanecer sobre Jesus, sinalizando-o como aquele que seria batizado pelo Espírito Santo: “Vi o Espírito descer do céu como pomba e repousar sobre ele” (João 1,32).

O voo constitui, por conseguinte, o motor por excelência das narrativas de viagem que se mostram integradas aos livros bíblicos. Os cenários aéreos são sempre descritos sob a ação das aves ou mesmo das asas de uma águia, como pode ser observado em Deuteronômio (32,10–11) ou como em Isaías (40,31), no qual aqueles que esperam no Senhor “voam com asas como águias”. A águia aparece em visões, como em Apocalipse (4,7), em que um dos quatro seres viventes é descrito como uma águia em voo: “E o primeiro animal era semelhante a um leão, e o segundo animal semelhante a um bezerro, e tinha o terceiro animal o rosto como de homem, e o quarto animal era semelhante a uma águia voando”. Essa passagem descreve quatro seres viventes ao redor do trono de Deus, cada um com uma aparência distinta, representando a criação e a soberania divina.

A águia, imagem da soberania de Deus (Jó 39,26–27), surge nos textos bíblicos como representação simbólica da força divina, representando a superação da tradição mitológica greco-romana perante a fé na natureza criada por Deus. No geral, a Bíblia utiliza a natureza para ilustrar verdades divinas, sem deixar, no entanto, de reaproveitar os vários enredos mitológicos, como, por exemplo, o voo de Ícaro ou o carro do sol de Apolo e Faetonte para inspirar a narrativa de seus episódios particulares.

Frequentemente estudada por teólogos, hermeneutas e cientistas, muitas passagens do Antigo e Novo Testamento tomam a natureza observada pelo voo de anjos e aves não apenas como um processo natural em contraposição aos elementos mitológicos, mas como algo que é parte de uma ordem natural criada por Deus. Nesse sentido, tal como a imagem da pomba e da águia, veremos como os anjos são chamados às narrativas de viagem para dar suporte ao voo alto que proporcionará ao viajante a renovação de sua sabedoria e força: “Mas aqueles que esperam no Senhor renovam as suas forças. Voam alto como águias; correm e não ficam exaustos, andam e não se cansam” (Isaias 40,31).

Anjos e figuras voadoras simbolizam o rápido, imparável e divino, trazendo mensagens, visões ou julgamentos de Deus: “E vi outro anjo voar pelo meio do céu, e tinha o evangelho eterno, para o proclamar aos que habitam sobre a terra, e a toda

a nação, e tribo, e língua, e povo” (Apocalipse 14,6). A visão de Ezequiel, por sua vez, descreve uma miraculosa “carruagem” constituída por criaturas aladas parecidas com querubins e rodas. É no Segundo Livro de Reis (2,11) que encontramos a informação de que o profeta “Elias é arrebatado ao céu”: “Continuando seu caminho entretidos a conversar, eis que de repente um carro de fogo com cavalos de fogo os separou um do outro, e Elias subiu ao céu em um turbilhão”.

Em tal cena, é possível perceber uma clara intertextualidade com o carro do sol de Apolo, uma vez roubado pelo seu filho Faetonte.¹ As carruagens de fogo em torno de Eliseu representam o exército celestial de Deus, que fornece proteção espiritual. A carruagem de fogo que leva Elias ao céu significa um endosso divino do seu ministério e uma mudança do reino terrestre para o celestial. A carruagem serve como veículo para a translação de Elias para o céu, simbolizando uma viagem sobrenatural descrita com elementos da natureza. Eis a grande peculiaridade dessas narrativas de viagem apocalíptica: um novo recomeço é feito com uma nova crença difundida à imagem e à semelhança do mundo terreno.

A mesma imagem do carro divino se repete em Ezequiel (1,4–25/8,1–3). A visão do carro divino ou carruagem celestial, descrita pelo profeta Ezequiel, é um evento detalhado em momentos distintos do seu livro, principalmente nos capítulos 1 e 10. No capítulo 1, a visão inicial ocorre junto ao rio Quebar, onde Ezequiel vê quatro seres viventes, cada um com quatro faces (homem, leão, boi e águia) e quatro asas. Ao lado deles, rodas altas e impressionantes cheias de olhos, “uma roda dentro de outra roda”, moviam-se em todas as direções, guiadas pelo espírito. Acima deles, havia um trono de safira com uma figura humana brilhante: “estando eu no meio dos cativos, junto ao rio Quebar, se abriram os céus, e eu tive visões de Deus. [...] E vi os seres viventes; e eis que havia uma roda sobre a terra junto aos seres viventes, uma para cada um dos quatro rostos” (Ezequiel 1,1–15).

No capítulo 10 do livro de Ezequiel, a visão do carro de Deus se repete com detalhes adicionais, focando na destruição de Jerusalém: “Depois olhei, e eis que no firmamento, que estava por cima da cabeça dos querubins, apareceu sobre eles uma como pedra

¹ O luminoso carro de Apolo é assim descrito em *Metamorfoses* de Ovídio: “Conselhos foram dados; mas o tal resiste / e insiste em seu desejo ardente pelo carro. / O pai, tardando o mais que pôde, conduziu 105 / o moço ao alto carro, oferta de Vulcano. / De ouro era o timão, e o eixo, e a curvatura / da grande roda; e a série de raios, de prata; / no topo, ordenados com arte, topázios / e outras gemas a luz de Febo refletiam / Enquanto o altivo Fáeton admirava a obra, / eis que, do oriente iluminado, a vórga / Aurora abre as portas purpúreas e os róseos / átrios; dispersam-se as estrelas e com elas / vai Lúclifer, a última a deixar o céu / Ao ver o tal astro atingir a terra e o mundo / tingir-se de vermelho e o crescente sumir, / o Titã manda as Horas jungirem os potros. / As deusas logo atendem e, expelindo fogo / e fartos de ambrosia, dos altos currais / os quadrúpedes trazem, com sonoros freios. / Então, o pai untou com um santo remédio / a face filial, para que suportasse / o fogo abrasador, dispôs-lhe à frente raios (Ovídio, 2010, p. 66).

de safira, semelhante a forma de um trono” (Ezequiel 10,1). Nessa passagem, os seres viventes são identificados como querubins, ou seja, as rodas e os querubins aparecem novamente, destacando a movimentação da glória de Deus, que se afasta do templo corrompido.

Dentre esses e muitos outros exemplos extraídos da Bíblia, é possível observar a consolidação de uma narrativa de viagem de fundo apocalíptico que tem como núcleo o deslocamento de profetas por meio de anjos e aves, jornadas que exploram analogicamente os cenários reais de destruição, bem como os campos celestiais de uma nova Jerusalém. Os relatos de experiências de arrebatamento e visões celestiais inauguram e solidificam uma inteligência cristã, que, por meio dos elementos da natureza, desmantela a tradição da mitologia clássica e revela seus próprios aspectos subjetivos e associativos, conforme veremos mais aprofundadamente nos próximos tópicos.

2 O MIRACULOSO MUNDO CRISTÃO E A EXPURGAÇÃO DOS VELHOS MITOS

Com amparo da tradição platônica, na Idade Média, a tradição bíblica contribuiu para sedimentar uma visão que deturpava as experiências mundanas em prol de um mundo abstrato compreendido por alegorias diversas. Com o Gênesis, verificamos que uma nova linguagem e uma nova ideia começa por remexer o quadro cultural do Ocidente. Nessa alteração de fundo, ao final do sexto dia, “Deus viu tudo o que tinha feito, e era muito bom” (Gênesis 1,31). Na descrição desse espaço perfeito recriado a partir das antigas tradições, temos a denúncia de uma pureza que foi perdida entre os humanos e que precisa ser recuperada. Logo, o primeiro princípio dessa nova humanidade que surge foi uma anterior condição perfeita já perdida, o que incitou, desde cedo, diversas buscas por um suposto paraíso perdido na terra, lugar de fartura e paz.

Na Antiguidade tardia e no medievo, uma sensibilidade coletiva era comum a diversos povos judaico-cristãos e estava naturalmente alicerçada nos escritos oraculares e bíblicos, que se abriam e se fechavam aos mundos místicos a todo instante. O jardim do éden, por exemplo, é uma analogia das sociedades essencialmente agrárias do Oriente Médio antigo a sonharem com terras férteis. Os incipientes centros urbanos, por sua vez, não deixaram de idealizar suas cidades ideais, com suas leis e governantes perfeitos. Sendo assim, a Idade Média, herdeira dessas terras e lugares lendários, “oscilava entre uma imagem agrária e outra urbana do Paraíso” (Franco Jr., 1992, p. 113).

A partir desse horizonte de expectativa comum e regido sob o princípio de purificação espiritual, como vimos na primeira parte deste artigo, as viagens e descrições

do paraíso apareciam em grande número e em variadas fontes, como nos comentários bíblicos, em tratados teológicos, hagiografias, crônicas, relatos de visões ou mesmo em textos sagrados e proféticos de revelação. Todavia, apesar da grande quantidade de referências edênicas, muitos estudiosos, como Le Goff (1995), entendem que os caminhos sombrios do purgatório e do inferno surgem em maior número nas fontes medievais, visto que eram considerados rotas inevitáveis após o fim da vida ou o final mais provável entre aqueles ávidos por viver em um local de plena harmonia, já que, depois do Gênese, considerava-se que a impureza estava proliferada por toda a terra.

Delumeau, por sua vez, não aceita essa sobreposição, respondendo com a obra *O que sobrou do Paraíso?*, que o fato do imaginário edênico não se encontrar registrado ou relatado em tantos documentos assim não quer dizer que ele não estivesse latente na mentalidade da época:

Tenho consciência de ir aqui contra uma ideia aceita. Afirma-se com frequência que a literatura e a iconografia cristãs saíram-se melhor no inferno que no paraíso: o pitoresco e o picante estariam do lado das evocações infernais; a sensorialidade, a monotonia e o tédio, do lado do imaginário celeste. Por certo, é exato que os pregadores evitaram as descrições por demais concretas, e por demais humanas, das “realidades indizíveis”, ao passo que podiam facilmente acumular no inferno — e não se privaram disso — todos os horrores que a vida terrestre pode comportar. Da mesma maneira, a iconografia do juízo final prendeu mais o interesse por suas cenas diabólicas que pelas plácidas procissões dos eleitos acolhidos pelos anjos. Mas o Paraíso [...] revela invenções poéticas tão surpreendentes em seus registros quanto os achados de cores muito vivas que fizera o sucesso do inferno e do purgatório (Delumeau, 2003, p. 14).

A ideia medieval de paraíso, traçada por Delumeau, é tratada como uma inversão do que se apresentava à realidade medieval, um lugar no qual o homem do medievo encontraria harmonia com a natureza e consigo mesmo. Nessa esteira, em suas macrodimensões, uma reunião dos temas paradisíacos, no interior do cristianismo, torna-se empresa de grande amplitude, ou seja, assunto inesgotável de estudo. Para medir mais detidamente a riqueza das evocações paradisíacas tanto nos escritos como nas imagens que, durante muito tempo, acompanharam a história cristã, Delumeau nos mostra que é preciso constituir um vasto *corpus* de hinos litúrgicos, de visões narrativas, de textos místicos judaico-cristãos sobretudo, levando em conta a variedade dos temas e das crenças que traduziram a esperança da passagem à felicidade terrena definitiva.

Sabemos que o cristianismo tem suas raízes no judaísmo da época da revolta do Segundo Templo, mas as duas religiões divergiram em muitos aspectos já desde os primeiros séculos da Era Cristã. O cristianismo enfatizava a crença (ou ortodoxia) na Nova Aliança mediada por Jesus Cristo, conforme registrado no Novo Testamento. O judaísmo, por sua vez, enfatizou a conduta conforme registrado na Torá e no Talmude. Tais diferenças, no entanto, não deixaram de imprimir muitos dos pontos em comum na

crença das duas religiões, pontos imateriais que serão explorados aqui. Em suas antigas fontes bíblicas, por exemplo, o conceito medieval de condenação e salvação era bastante vinculado à ideia de viagem, viagem que podia ser de condenação, de resgate das almas, ou viagem para um mundo espiritual e terreno: “Imprensado entre dois mundos, o da carne pecadora e o da alma, entre o mundo terrestre efêmero e a eternidade do mundo celeste, o homem antigo-medieval se via como um viajante (*homo viator*), um caminhante entre dois mundos” (Zierer, 2015, p. 152).

Nos primeiros séculos do cristianismo, tal deslocamento purificador ou punitivo a um mundo (extra)terreno era incitado pelos peregrinos por meio de uma viagem pelo deserto adentro, itinerário que possibilitava ao viajante se afastar dos demais humanos em busca da pureza espiritual. Vários ascetas do período, por exemplo, “escavaram celas na areia e lá tentaram conter seus impulsos carnavais para obter a salvação” (Zierer, 2015, p. 152). Desse modo, com o cristianismo, tem início, no Oriente do século IV, uma espécie de epopeia do deserto: “bem depressa se transmitirá ao cristianismo latino ocidental alguns textos fundamentais que estão na base da hagiografia e da espiritualidade do deserto” (Le Goff, 2010, p. 37).

Idade Média quer cá em baixo quer no Além, na natureza, no homem, nos animais, nos objetos, na geografia e a história. [Para tanto,] [p]ropus várias tipologias do maravilhoso” (Le Goff, 1994, p. 23). Nesse tópico, identificaremos o maravilhoso medieval ou os *mirabilia*, como um dos principais elementos constituintes das narrativas medievais de viagem, relatos que registram o contato do viajante com essa busca analogicamente terrena e espiritual, visando, assim, às partes desconhecidas do céu e da terra:

Os *mirabilia* não são naturalmente apenas coisas que o homem pode admirar com os olhos, mas a partir dele, porquanto todo um imaginário pode organizar-se à volta desta ligação a um sentido, o da vista, e em torno de uma série de imagens e metáforas que são metáforas da visão (Le Goff, 2010, p. 15).

Narrar uma viagem ao inferno ou ao paraíso secreto retoma um extenso fio condutor das narrativas que cobriram as muitas viagens realizadas desde Homero. No entanto, muitas dessas narrativas do período medieval estão longe de relevarem apenas o roteiro de um percurso por apresentarem-se, também, como uma iniciação aos enigmas que o mundo místico encerra nas fronteiras do conhecimento geográfico do Ocidente de então. Algumas narrativas surgem como oportunidade para se pensar sobre a criação, o tempo, o espaço, as divindades, a diversidade natural, a unidade da criação, mostrando-se, por fim, como um veículo privilegiado de acesso ao conhecimento do mundo. Afinal, na Idade Média, “percorrer o mundo é igualmente percorrer os seus mistérios, as suas interrogações, o seu passado e o seu futuro” (Lopes, 2006, p. 11).

Nesse quadro do maravilhoso cristão, constituído por analogias da natureza humana, apresenta-se uma linha apocalíptica e celestial de narrativas que projetam o homem medieval cada vez mais distante do seu mundo impuro, tentando, a todo custo, escapar do inferno ou encontrar o paraíso bíblico perdido. Não foi por menos que Le Goff escolheu o século III EC para iniciar sua investigação sobre essa busca imaginária, incluindo nessa senda toda uma literatura e todo um maravilhoso bíblico que antecede a queda de Roma: “Penso realmente numa Idade Média que vá [...] da afirmação do cristianismo (séculos II e III) até a Revolução Industrial” (Le Goff, 1999, p. 74).

Nas narrativas de viagem desse período inicial da Era Cristã, há muitas evocações imaginárias, como, por exemplo, as experiências de quase morte, em que as almas saem temporariamente do corpo e são acompanhadas por guias, principalmente arcanjos, em uma viagem de conhecimento dos céus e do além. Essas experiências transitivas com os elementos do mundo terreno e divino deveriam ser transmitidas e lembradas à população pelos clérigos, no intuito de fazer a todos respeitarem os princípios, as entidades e as cosmografias religiosas.

Com o propósito de intensificar tal evangelização, muitos foram os membros do clero que transcreveram e compuseram narrativas de viagens para representar analogicamente os espaços de pós-morte, com o objetivo de explicar “as corretas características do além e fornecer modelos de comportamento para que os indivíduos atingissem o paraíso” (Zierer, 2015, p. 169). Nesse sentido, a aventura religiosa pode ser encarada como uma história universal de proporções e recortes nitidamente apologeticos, compartilhando códigos e ideologias que fundamentam o itinerário do espírito entre a vida terrena e a extraterrena.

Na função de revelar os mistérios divinos do mundo, os mitos (*eregeres*) da tradição foram relegados ao “irracional” epopeico, conforme Aristóteles definia o aspecto sobrenatural, como uma gama de elementos não reconhecíveis na *physis* do mundo. A palavra aristotélica *thaumaston*, no período medieval, já era substituída nos ambientes cultos pelo termo *mirabilis*. Na Europa feudal, a presença do maravilhoso se insere no cotidiano, na medida em que toma a realidade vivida como produto da mentalidade mística dominante na narrativa bíblica. Essa, por sua vez, para espantar as antigas representações culturais greco-romanas, precisou se ater à mimetização mais naturalista, de modo a desvendar nela suas mais profundas analogias.

Em seu clássico estudo *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental (1946), particularmente no capítulo de abertura, “A Cicatriz de Ulisses”, Erich Auerbach estabelece um contraste fundamental entre o estilo narrativo da epopeia homérica (representada pela *Odisseia*) e o relato bíblico (representado pelo sacrifício de Isaac, em Gênesis 22). Auerbach argumenta que essas duas formas de narrar moldaram duas maneiras distintas de representar a realidade no Ocidente, chegando a uma conclusão

oposta a nosso estudo. Enquanto o estudioso descreve o estilo homérico como “uniformemente iluminado” e “objetivo” (Auerbach, 1998, p. 68), em que tudo acontece no presente, sem profundidade histórica ou psicológica, importando apenas o que é visível e audível no momento, a narrativa bíblica, em contrapartida, seria constituída por uma espécie de narrativa elíptica, ou seja, é descrita como uma narrativa “obscura”, “intensa” e repleto de “fundos”.

Para Auerbach, a Bíblia omite detalhes cruciais de tempo, lugar e psicologia. Sabemos muito pouco, por exemplo, da aparência de Abraão ou o que ele pensava durante sua jornada de três dias, o que aponta que o foco não está na descrição física, mas na tensão dramática e espiritual. Em nossa concepção, especificamente nas narrativas apocalípticas, é possível entrever um forte investimento descritivo no sentido de sobrepor os elementos da natureza ao mitológico, por mais que os espaços descritos sejam carregados de significado.

Na perspectiva aqui adotada, o maravilhoso cristão subverte a ordem estabelecida pela tradição clássica, atingindo sentidos não apenas abstratos ao transitar entre o sagrado e o profano. Para Le Goff (2010), entre os séculos XII e XIII, consolidam-se as três divisões estipuladas para o maravilhoso: *mirabilis*, *magicus*, *miraculosus*. O *mirabilis* é o nosso maravilhoso com as suas origens pré-cristã. O *magicus* se refere à magia negra, ao sobrenatural maléfico e satânico. E, finalmente, o *miraculosus*, que diz respeito ao maravilhoso cristão e aos milagres. Logo, o maravilhoso medieval não existia somente em sua vertente religiosa. Em *O imaginário medieval* (1994), Le Goff distingue pelo menos três tipos de maravilhoso, a saber: a forma cristã, que explicava o maravilhoso pelo milagre, a científica, que tentava dar explicações naturais para os fenômenos maravilhosos, e a histórica, que buscava ligar o maravilhoso a datas ou eventos antepassados importantes.

No entanto, no decorrer da Baixa Idade Média, “o maravilhoso toma o lugar do miraculoso, absorvendo um pouco de sua força, mas evitando os problemas teológicos e comprobatórios suscitados pela afirmação direta de um milagre” (Greenblatt, 1996, p. 106–107). Ou seja, o maravilhoso não é somente um estado onírico ou físico, pois é, por natureza, instável, movediço e não apenas a matéria ou o signo, mas um instigador do movimento de apreensão do mundo: “Para Alberto Magno o movimento executado pelo maravilhoso oscila ente o vazio da ignorância e a plenitude da compreensão filosófica” (Greenblatt, 1996, p. 110).

Conforme defende Le Goff (1994, 2010), durante o período medieval, os temas principais na construção do maravilhoso se inscreveram em torno de uma abundância material, alimentar, do ócio, da nudez e da liberdade sexual. Isto é, o maravilhoso vinha traduzindo os desejos de prazer e a busca por bens materiais. Nessa busca, a ideia de viagem ao paraíso e ao além surge em várias culturas diferentes, marcadas por

obstáculos diversos, como portais, pontes, rios, céus e ilhas, todos cenários constituintes do maravilhoso bíblico aceito pela sociedade medieval como parte do mundo criado por Deus.

A viagem ao paraíso, ao inferno, ao purgatório e a outros lugares constituídos por riquezas e coisas maravilhosas construiu-se, porém, atrelada a diversos desafios, principalmente técnicos, que impediam suas realizações. Por isso, nesse período, a viagem começava, antes de tudo, por meio de um livro ou mesmo dentro de uma biblioteca, pois “Todas as seções de uma boa biblioteca conduzem ao desejo de ver um animal extravagante, uma borboleta rara, uma planta quase inencontrável, [...], tudo leva ao ponto do globo cujo sinal carregamos às cegas” (Onfray, 2009, p. 25).

Conforme inscreve ainda Le Goff (1994), o maravilhoso cristão bebe de uma cultura manuscrita, tendo sua atenção voltada às várias fontes textuais da Bíblia, especialmente do Antigo Testamento, que evoca, em nome de Deus, “um universo, uma coleção de coisas variadas que são capazes de fascinar, seja por suas origens, por suas características belíssimas ou monstruosas, ou pelo que são capazes de fazer” (Velloso, 2016, p. 27). Assim, na intermediação entre mundo natural e espiritual, o maravilhoso cristão amplia o real, ilustrando-o com as expectativas do crente, fazendo, “do surpreendente e do extraordinário, o motor do saber, da cultura e da estética da Idade Média” (Busanello, 2012, p. 96).

O maravilhoso cristão, portanto, comporta algo de imaginário e visível simultaneamente. Por isso, seu emprego depende, sobretudo, de um olhar sobre o desconhecido, que, no entanto, vai se modificando de acordo com os espaços e as temporalidades. Há, nos bastidores dessa referência ao olhar, algo que nos parece importante, a exemplo de todo um imaginário que pode organizar-se à volta dessa ligação ao sentido visual, bem como em torno de uma série de imagens e metáforas que são próprias de cada cultura. Com isso, nota-se que o maravilhoso cristão pertence, como fenômeno, ao âmbito do desejado e, por isso, compartilha uma característica típica do desejo: “perseguidora de um objetivo ausente, ela está destinada — como o desejo reprimido — a sofrer contínuos deslocamentos e ainda assim permanecer elusiva. [...], ela reemerge revestida de imagens similares a outras regiões continentais ou marítimas” (Giucci, 1992, p. 1).

Todo esse quadro de visões e desejos começa a ser delineado pela narrativa da queda (Adão e Eva), para ser ampliado, a seguir, pela vasta literatura apocalíptica que, desde Daniel e Isaias, oferece um completo material figurado ou metafórico, com o objetivo de pensar o juízo final e o fim dos tempos que se seguirá, “numa tentativa de imaginar essa vida eterna, afinal plena e completa em uma Criação totalmente transfigurada” (Le Goff, 2005, p. 125). Portanto, numa espécie de transfiguração analógica do mundo terreno, o

cristão medieval, enquanto alma peregrina e vageante, desloca-se por entre o paraíso e o inferno com o auxílio de sua fé e de seu conhecimento de mundo.

As narrativas dessas viagens, de acordo com Le Goff, consolidam duas tradições de texto ao longo da Idade Média: os apocalipses judaico-cristãos compostos entre os séculos II AEC a III EC e as narrativas pagãs, especialmente irlandesas, que registram viagens imaginárias a um outro mundo, como, por exemplo, o já mencionado *The voyage of Bran*, que narra a viagem do monge irlandês São Brandão em busca do éden terreno (Le Goff, 1994). Nossa atenção, a partir do próximo tópico, recairá sobre a primeira tradição apontada pelo historiador francês, de modo a evidenciarmos as formas que as suas narrativas de viagem apocalíptica apreendem o olhar da natureza e efetuam a representação analógica de um novo mundo revelado.

3 NARRATIVA DE VIAGEM E LITERATURA APOCALÍPTICA

Neste tópico, começaremos por discordar de Le Goff, que, apesar de contribuir para nossa pesquisa com suas abordagens a respeito do maravilhoso medieval, por vezes provoca equívocos ao efetuar uma abordagem teleológica e não analógica (Franco Jr., 1996, 2010) das várias fontes medievais analisadas em suas obras, como já mencionamos anteriormente. Tal pode ser exemplificado com sua noção de primeira fase do maravilhoso medieval, que ele sugere se iniciar antes mesmo da queda de Roma, por volta do século III EC, explicando haver, nesse período, “uma espécie de repressão ao maravilhoso (vemos que na Bíblia não há tanto espaço para o maravilhoso)” (Le Goff, 2010, p.17).

Por outro lado, sugerimos aqui, seguindo a perspectiva adotada por Hilário Franco Jr., aproximarmo-nos da noção de “cultura intermediária” (Franco Jr., 2010), para levantar a hipótese de que não houve uma repressão ao maravilhoso nesse período pré-medieval, visto ser a própria religião cristã constituída por seus diversos elementos. O que houve foi uma assimilação ou integração do maravilhoso antigo em suas novas concepções e narrativas, a começar pelos antigos textos apocalípticos, que dialogam diretamente com a tradição clássica e com ela atravessam os últimos séculos da Antiguidade até os períodos medievais mais tardios, sofrendo transformações e readequações distintas.

Geralmente, quando falamos de gênero apocalíptico, temos em mente as obras do contexto da Palestina dos séculos IV AEC a III EC, período que pode ser mais alargado ainda se considerarmos a abrangência que se deve ter de um gênero narrativo que chegou aos nossos dias, tendo acompanhado os mais diversos períodos da história, passando pelos oráculos sibilinos até a batalha entre Miguel e o Dragão situada no texto de Apocalipse (1962, 12,7–9): “Apareceu então outro sinal no céu: um grande Dragão,

cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres e sobre as cabeças sete diademas; sua cauda arrastava um terço das estrelas do céu”.

Diante da imagem do Dragão e outras sobrenaturalidades, engana-se quem pensa que tal literatura seja constituída apenas de elementos do maravilhoso medieval. Antes de tudo, é preciso ressaltar que a literatura apocalíptica não foi o produto de um movimento espiritual único e unificado. Quando passamos em revista os textos bíblicos posteriores ao Exílio da Babilônia, após 538 AEC, observamos que seus autores se ligam a contextos políticos e religiosos específicos, abrangendo especulações sobre temas mencionados anteriormente, como o aparecimento do carro divino no primeiro capítulo de Ezequiel, a tônica sobre os seres intermediários, a figura do *Angelus Interpretator* ou a maneira como Deus exerce sua providência. Esses e outros temas serão retomados e ampliados com o surgimento, no contexto do mundo helenístico, dessa nova escritura cujo conjunto de obras forma o que se convencionou chamar de literatura apocalíptica.

A literatura apocalíptica se intensifica mais pontualmente na época da revolta dos Macabeus contra os gregos da Síria no século II AEC. Sua mais antiga e famosa produção é o *Livro de Daniel*, redigido em 165 AEC, o único livro desse tipo a ser integrado posteriormente no cânone da Bíblia hebraica. Tal presença se justifica pelos trágicos e decisivos destinos da nação judaica confrontada pelo desafio espiritual e intelectual posto pelo helenismo e pelo combate político com Roma, que, por sua vez, culminará na destruição do Segundo Templo, em 70 d.C., e no esmagamento de revoltas judaicas, como a de Bar Kochba, em 135 EC. Portanto, o apocalipse constitui uma das respostas da fé judaica a esses desafios históricos.

Trata-se de um conjunto de narrativas de protesto redigidas por grupos oprimidos, mas é também uma mensagem de esperança: “Anuncia que o Deus de Israel não esquece seu povo e proclama a inelutabilidade e a proximidade da redenção. Os impérios só têm um tempo; está próximo o dia em que o reino divino será instaurado” (Goetschel, 2010, p.11). Essa literatura chamada de “apocalíptica” tem recebido uma renovada apreciação nos últimos anos. Entretanto, percebem-se certas confusões terminológicas, que, por fim, podem nos levar a uma classificação equivocada do gênero de certos escritos afins. Para afastar o presente estudo de tais contradições, nos orientamos em Collins (1998), para quem

as pesquisas acadêmicas mais recentes abandonaram o uso do termo apocalíptica como um substantivo e fazem distinção entre apocalipse como um gênero literário, apocalipticismo como uma ideologia social e escatologia apocalíptica como um conjunto de ideias e motivos literários que também podem ser encontrados em outros gêneros narrativos e contextos sociais (Collins, 2010, p. 18).

Títulos como *The rediscovery of apocalyptic*, de K. Koch (1970), *A importância da literatura apocalíptica*, de H. Rowley (1944), e *A imaginação apocalíptica* (1998), de

John Collins, marcaram uma época ao reavivarem o interesse por tal tema, que, segundo Collins, é muito esquecido e posto de lado pelos estudiosos bíblicos. O equacionamento comum da “apocalíptica” constituída pelo imaginário do final dos tempos se baseia no tipo “histórico” do Livro de Daniel, constituindo uma espécie de literatura de resistência anti-helenística ao optar por descrever analogicamente a natureza e os mundos celestes da cristandade em detrimento do imaginário mitológico greco-romano: “Nesse tempo se levantará Miguel, o grande príncipe, o defensor dos filhos do teu povo, e haverá tempo e angústia, do qual nunca houve nação até àquele tempo; mas naquele tempo será salvo o teu povo, todo aquele que achado inscrito no livro” (Daniel, 1962, 12,1).

Os judeus almejam cada vez mais por revelações divinas para explicar a natureza intolerável das suas vidas sob a dominação territorial e cultural de outros povos. Outros apocalipses, no entanto, não se limitam a ambientes históricos, como em Daniel, e “envolvem uma escatologia mais transcendente [que visa a prenúncia do apocalipse] para além das fronteiras da história” (Collins, 2010, p. 32). Essa expectativa transcendental da apocalíptica relaciona-se com o gênero literário apocalipse que a promove; no entanto, extrapola-o, readaptando-se a diversas circunstâncias e singularidades.

Ideias proféticas, como as milenaristas, que pregavam o fim de uma era pecaminosa por uma era de mil anos de felicidade governada pelos anjos (Delumeau, 1984), cercavam a mencionada literatura e alimentavam-na especialmente de fontes que escapavam à esfera do controle eclesiástico. Isso ocasionou o surgimento dos apocalipses apócrifos, isto é, de textos cuja autoria divina era negada pela Igreja, mas sempre gozando de grande popularidade na Antiguidade tardia e na Idade Média, tanto quanto os textos canônicos que compunham a Bíblia.

Tais textos apócrifos eram fontes importantes para o imaginário popular, pois atendiam melhor às ansiedades por um reino terreno de abundância e de justiça plena. Dos vários apocalipses apócrifos existentes, os que parecem ter tido maior peso na formação da visão milenarista medieval, na opinião de Hilário Franco Jr (1992), foram Baruque (I EC), Esdras (I AEC) e Enoque (século II EC), textos que serão brevemente abordados daqui em diante, especialmente o último livro.

Para Baruque, o mais antigo entre eles, a vinda do messias será acompanhada de fartura, com cada videira produzindo mil vides, cada vide mil cachos, cada cacho mil uvas, cada uva 300 litros de vinho: “Porque assim como as vizinhas de Sião viram de vir de Deus o vosso cativo, assim verão também prontamente baixar da parte de Deus a vossa salvação, que vos sobreviverá com grande honra e eterno esplendor” (Baruque, 1962, 4,24). Também para Esdras, não há outra expectativa além do advento de um messias, precedido por várias catástrofes, até que a cidade invisível (a Jerusalém celestial) e o país oculto (o paraíso) apareçam e, com eles, o seu juiz: “Tornaremos a violar os teus

mandamentos, e a aparentar-nos com os povos destas abominações? Não te indignarias tu assim contra nós até de todo nos consumires, até não haver restante nem alguém que escapasse?” (Esdras, 1962, 9, 14).

No geral, a construção imaginária das narrativas apocalípticas permite aos judeus perseguidos lidarem com a crise da perseguição de diversas maneiras: “primeiro verbalizando sua perversidade de modo que ela possa ser claramente reconhecida, segundo, fornecendo garantias de que as forças do mal serão inevitavelmente sobrepujadas por um poder superior, caso permaneçam fiéis a sua religião” (Collins, 2010, p. 172–173). Entre terras prometidas e cidades santas, os judeus enriqueciam as analogias que faziam de seu próprio presente de sofrimentos.

Nessa literatura apocalíptica, podemos encontrar uma ideologia sobre o futuro que se julga necessário para um presente inaceitável: “É sobre o presente que ele mais escreve. Só que tem de fazer essa narração do estado das coisas sob forma simbólica, por ser directamente conhecida dos seus leitores e para tornar-se mais eficazmente simbólica nas suas conotações” (Ramos, 2002, p. 45). O que temos, portanto, é uma analogia apocalíptica fundamentada como o antídoto contra a angústia e a insegurança no tempo dos hebreus.

Por isso, define-se como pedra de toque de tais textos a ideia de “revelação” do futuro, com a projeção de espaços celestiais que procedem uma árida vida terrena. A incidência dessa visão “revelada”, que é característica do apocalipse, produz efeitos de uma definição que se pode considerar maravilhosa. Tal definição consiste nas cenas de viagem para a ultrapassagem do estado terreno, isto é, na transcendência itinerante da condição presente, deslocamento para além dos limites do mundo percebido.

O estado atual do mundo desordenado e o seu desejado estado ordenado situam-se opositivamente para auxiliar esse processo de desvelamento dos “segredos ocultos”, relacionados à estruturação dos estágios da vida e do universo: “Este [universo] é o [grande] livro dos mandamentos de Deus, e a lei que subsiste eternamente: todos os que a guardam chegarão à vida, e os que a deixaram cairão na morte” (Baruque 4,1). Tal estruturação analógica dos espaços e das temporalidades em jogo certamente fornece todo o cunho espiritual e simultaneamente realístico dessa literatura que pretende se desfazer dos mitos helenísticos em prol da exaltação da natureza divina que os cerca, fundamentando seus princípios analógicos em cenários criacionistas.

Semelhantemente aos cientistas modernos que procuram credibilidade pela quantificação de ideias (tabelas, gráficos e fórmulas matemáticas), observaremos que os apocalípticos antigos incorporavam dentro de sua narrativa as mais ricas listas de elementos físicos que compõem essa natureza tomada como parte da criação divina:

Porque Deus mostrará em ti o seu resplendor a todo aquele que está debaixo do céu. [...]. Porque Deus tem determinado aplanar todos os montes altos e os rochedos imóveis, e encher os vales para igualarem com a terra, a fim de que Israel ande com diligência para honra de Deus. Assim os bosques, como todas as árvores de suave fragância, fizeram uma sombra agradável a Israel por ordem de Deus (Baruque, 1962, 5,3–8).

A essência do pensamento apocalíptico é a transcendência, mas esse processo, como exemplificado na passagem supracitada de Baruque, não deixa de ser constituído pelas representações naturalistas que se oferecem aos sentidos humanos como estratégia principal para desmitologizar a narrativa e promover, com imagens singulares da própria natureza criada por Deus, a sua teologia. Digamos que “a linguagem apocalíptica anseia o infinito que se manifesta no finito, [...] a partir da destruição do comum e da instauração do inusitado a força transformadora da realidade se manifesta” (Assis, 2010, p. 15).

Nesse processo nuclear de apocalipse-revelação dos mistérios divinos da natureza, a apocalíptica mantém uma atitude de procura e, à medida que vamos aprofundando o seu conhecimento, vai-se apresentando pedagogicamente um novo céu e uma nova terra:

E então, meu filho Matusalém, eu te mostrei tudo; e o relato de toda ordenança das estrelas do céu está terminado. Ele mostrou-me todo decreto com respeito a elas, o que toma lugar em todos os tempos e em todas as estações sob cada influência, em todos os anos, na chegada e sob a regra de cada, durante cada mês e a cada semana (Enoque, 2003, 78,1–2).

Desse modo, a apocalíptica contribui para o ocultamento da antiga ordem do mundo (greco-romano): “O que a apocalíptica está, desta maneira, a propor é uma re-cosmogonia” (Ramos, 2002, p. 49). Tal “recosmogonia” implica, sobretudo, intermediações entre imagens e narrativas diversas, processo de representação analógica que abriu um leque de relações de semelhança estabelecida entre a natureza e o ato criador de Deus, centralidade religiosa que ordenará o trânsito de ideias e expressões por todo o período medieval. Ao relacionar a natureza como linguagem secreta da criação, o realismo figurativo de suas narrativas se converge ao ato criador e recriador de Deus.

Apesar da importância dada ao futuro, com um final punitivo, restaurador ou utópico, nota-se, com Enoque, Esdras e Baruque, que a literatura apocalíptica é muito mais um produto simbólico do presente vivido em sacrifício, numa vida em que a felicidade e a harmonia estão ausentes do mundo terreno, justificando, assim, sua busca espiritual que se torna necessária e determinante para o futuro da humanidade. Tais textos são perspectivados pela crença de que o próprio Deus dominará a história num ato poderoso de julgamento e estabelecerá o mundo humano em harmonia com a natureza durante anos ou milênios. Para essa ascensão, as almas puras e condenadas

percorreriam extensas e distintas rotas celestiais para se reordenarem nos sítios miríficos a que foram destinados divinamente.

Para apreendermos melhor as especificidades desse cenário ritualisticamente itinerante, Collins (2010) sugere como significativa a distinção entre os “apocalipses históricos” (Daniel, Livro dos Jubileus, Esdras, Baruque e, no Enoque, o Livro dos sonhos e o Apocalipse das semanas), que narram a história das guerras e os exílios do povo hebreu, e os apocalipses de “viagens a outro mundo” (Enoque, Baruque, o Apocalipse de Abraão etc.), que passaremos a chamar aqui de viagens apocalípticas, narrativas que se atêm à experiência transcendental da alma ao universo divino, sendo a segunda vertente a que mais nos interessa por toda referência de um deslocar de corpos e almas.

Nessas duas correntes da tradição apocalíptica, uma é caracterizada mais pelas previsões (como a famosa visão onírica de Daniel 2 e 9), com um interesse no desenvolvimento da história universal, enquanto a outra é bastante marcada por jornadas sobrenaturais, com maior interesse nas especulações cosmológicas da cristandade. Veremos que os “apocalipses de viagens” (Collins, 2010), especialmente o apocalipse de Enoque, possuem componentes que, frequentemente, sobrepõem-se às aquelas dos apocalipses históricos. Tal sobreposição ocorre porque tais textos possuem como meio de revelação não um sonho ou uma visão profética, mas a transposição do visionário a uma subsequente narrativa de revelação dos enigmas da natureza, em que o mundo humano é revelado em seu todo ordenado por Deus, seu criador supremo.

Entre naturezas e moradas divinas, os segredos do universo são revelados às almas que cumpriam seu rito de passagem ou de purificação, passando a conhecer o cosmo a partir das visões dirigidas do alto, visões proporcionadas pelos sonhos, pelo voo dos anjos, suportes necessários para a composição dos cenários da viagem apocalíptica, cujo fim do percurso compreende o juízo final, prova da qual o viajante terá de enfrentar diante da imagem do trono divino. A literatura apocalíptica de viagem caracteriza-se, como se refere a definição de Collins, pela existência da intermediação da figura angelical entre o receptor e o emissor (Deus). É ela quem guia a personagem histórica e que lhe explica o conteúdo cosmológico da visão, e sem ela nunca se poderá chegar a seu significado.

Na cultura cristã, a visita e a visão dos anjos ou dos arcanjos poderiam ser entendidas como um testemunho de santidade daqueles que o receberam. Com efeito, arcanjos como Gabriel e Rafael eram considerados como seres cuja vocação era se manifestar aos homens e com eles estabelecer relações. O espaço de atuação desses seres angelicais margeia por um espaço-tempo intermediário entre o céu e a terra, o que lhes permitia revelar o mundo celeste e elevar o viajante espiritual a um nível cósmico de conhecimento. Logo, a figura angelical não era apenas um modelo celeste, mas um

companheiro e um iniciador da vida cristã para os homens, um “agente de desvelamento dos mistérios divinos” implantados na própria natureza (Souza, 2018, p. 189).

Os anjos são os responsáveis por guiar as pessoas aos seus verdadeiros caminhos e significados, são responsáveis por se manifestar perante elas, como aconteceu com Moisés, no Antigo Testamento. Na Alta Idade Média, a devoção aos anjos intensificou-se a partir de 789, quando Miguel, Gabriel e Rafael foram reconhecidos oficialmente pela Igreja como entidades angelicais. Nesse período, as criaturas angélicas tornaram-se personagens recorrentes nas narrativas de viagem e funcionavam como guias espirituais que facilitavam o regresso do cristão à vida terrena ou a ida à morada da alma, no além, fornecendo conselhos úteis para fortalecer a sua fé diante dos desafios da viagem que é a vida.

4 A VIAGEM DE ENOQUE

As misteriosas revelações do mundo são transmitidas através da mediação de anjos, logo há um mundo oculto de anjos e demônios que é diretamente relevante para o destino humano. Em Enoque, para adentrarmos em um exemplo concreto, tais viagens celestiais guiadas por anjos tornam-se igualmente significativas.² A sabedoria de Enoque deriva primariamente de sua ascensão espiritual: “Enoque, um homem justo, [...], respondeu e falou com Deus enquanto seus olhos estavam abertos, e enquanto via uma santa visão dos céus. Isto os anjos me mostraram” (Enoque 1,1).

A revelação propriamente dita é fornecida pela ascensão de Enoque “aos confins do céu” por meio de anjos. Lá, ele vê “a habitação dos justos e os locais de descanso dos santos” juntamente às divindades:

Depois disso eu pedi ao anjo da paz, que prosseguia comigo, para explicar tudo o que estava escondido. Eu disse-lhe: Quem são aqueles que eu havia visto nos quatro lados e que palavras eram aquelas que eu havia ouvido e escrito? Ele respondeu: O primeiro é o misericordioso, o paciente, o santo Miguel. O segundo é aquele que *preside* sobre todo sofrimento e toda aflição dos filhos dos homens, o santo Rafael. O terceiro, o qual *preside* sobre tudo o que é poderoso é Gabriel. E o quarto, o qual *preside* sobre o arrependimento e a esperança daqueles que herdarão a vida eterna, é Fanuel. Estes são os quatro anjos do Altíssimo Deus e suas quatro vozes, as quais naquele momento eu ouvi (Enoque 40,8–9).

² “Do Livro de Enoch apenas resta um pequeno fragmento na versão latina abreviada por um único manuscrito do século VIII que se conservou. A versão mais completa que se conhece é uma versão etíope feita a partir do grego. O original foi escrito numa língua semítica, provavelmente hebreu, foi composto do século II ao I AEC e sofreu a influência egípcia. É um texto heterogêneo, cuja parte mais antiga remonta sem dúvida à época do aparecimento da literatura apocalíptica, um pouco antes de 170 EC. É pois um dos testemunhos mais antigos dessa literatura” (Le Goff, 1995, p. 49).

Como visto, a Enoque é mostrado todos os segredos dos céus. Com isso, o visionário aprende que a sabedoria não deve ser distanciada da terra, peça nuclear da criação divina, orbitada por anjos do mundo celeste. O conhecimento do cosmo só pode ser obtido por tal rito de revelação (angelical), como a revelação dada a Enoque por seu guia angelical no decurso de sua ascensão, ou seja, trata-se de uma “sabedoria que está oculta e obscurecida pela iniquidade na terra” (Collins, 2010, p. 261). Diante dessa viagem imaginária, em que a terra é análoga ao mundo celeste, Enoque descreve, traçando semelhanças, alguns desses cenários secretos desvelados e acaba por descobrir o local que guarda as grandes fontes de matéria-prima do universo:

Depois desse tempo, no lugar onde eu havia visto toda visão secreta, fui arrebatado em um redemoinho de vento e transportado para o oeste. Lá meus olhos viram os segredos do céu e tudo o que existe na terra; uma montanha de fogo, uma montanha de cobre, uma montanha de prata, uma montanha de ouro, uma montanha de metal fluido, e uma montanha de chumbo. E eu perguntei ao anjo que foi comigo, dizendo: O que são estas coisas, que em segredo eu vi? Ele disse: Todas as coisas que tu viste serão para o domínio do Messias, para que ele possa comandar e ser poderoso sobre a terra. E aquele anjo de paz respondeu-me dizendo: Espera um pouco de tempo e entenderás, e cada coisa secreta te será revelada, o que o Senhor dos espíritos tem decretado. Aquelas montanhas que tu viste, a montanha de ferro, a montanha de cobre, a montanha de prata, a montanha de ouro, a montanha de metal fluido e a montanha de chumbo, todas estas na presença do Eleito serão como o favo de mel diante do fogo, e como a água descendo de cima sobre estas montanhas, e se tornarão debilitadas diante de seus pés (Enoque 51,1–5).

Enoque recebe tais revelações através de visões no decurso de uma ascensão, e elas são explicadas pelo seu anjo guia. Desse modo, Enoque nos revela o surgimento de um novo reino terrestre semelhante ao dos textos anteriores: “Quando todos serão punidos e consumidos para sempre; isto será conferido sobre os justos e humildes. O fruto da árvore será dado ao eleito. Pois em direção ao norte, vida será plantada no santo lugar, em direção à habitação do eterno Rei” (Enoque 24,9). Dividido entre o que está definido e acabado, o passado se encontra inacabado, apresentando uma linearidade bem definida e que faz do presente uma espécie de portal místico para um futuro que aponta o final dos tempos impuros:

Quando os segredos dos justos também forem revelados, então os pecadores serão julgados e os ímpios serão afligidos na presença dos justos e eleitos. Daquele tempo, aqueles que possuírem a terra deixarão de ser poderosos e exaltados. Nem serão capazes de olhar para o semblante do santo, pois a luz dos semblantes dos santos, dos justos, e dos eleitos, terá sido visto pelo Senhor dos espíritos (Enoque 38,3–4).

Vimos que as revelações dizem respeito ao mundo transcendente que interliga o mundo terreno às esferas celestes. Não há aqui uma perspectivação linear na forma de narrar a sucessão dessas revelações, tal qual encontramos nos “apocalipses históricos” (Collins, 2010), que perpassam pelas eras imperiais. Como em todos os apocalipses

judaicos que descrevem ascensões celestiais, há uma tendência mística com ênfase num itinerário cujo desfecho transformará a visão do viajante, que passa a deter a sabedoria cósmica que lhe é revelada: “Ali eu vi os segredos do trovão quando ele agita-se acima no céu e seu som é ouvido. As habitações da terra também foram mostradas a mim” (Enoque 57,3–6).

Sob as imagens da luz, Enoque, diferentemente do cosmonauta de Parmênides, tem sua revelação longe dos sítios sombrios da terra. A luz é emitida pelo próprio anjo que lhe vai guiando e explicando os lugares e os caminhos desconhecidos: “Eu vi anjos de punição, os quais estavam habitando ali, e preparando todos os instrumentos de Satan. Então perguntei ao anjo da paz que continuava comigo, para quem aqueles instrumentos eram preparados” (Enoque 52,3–4). Em consonância com a caracterização dessa trajetória guiada pela luz, em Enoque (72,1), somos direcionados ao seguinte embarque guiado pelo anjo Uriel: “O livro das revoluções dos luzeiros celestiais, como é cada um, [...], os quais Uriel, o santo anjo que estava comigo e que era seu líder, mostrou a mim; e ele me mostrou todas as suas regulamentações, exatamente como são, para cada ano do mundo e para sempre, até que se faça a nova criação que durará para sempre”. Continuando nessa senda de esclarecimentos e descobertas, Enoque nos oferece a imagem de outras viagens cósmicas angelicalmente guiadas.

A sabedoria cósmica de Enoque partilha com a tradição sapiencial judaica a convicção segundo a qual a conduta correta depende do entendimento dos princípios que governam os homens e a natureza. Para um entendimento correto desses princípios, no entanto, é necessário ir além dos limites da experiência humana, atingir a purificação da alma que lhe dará acesso à verdadeira natureza, à geografia enigmática dos céus iluminada por anjos. Essa revelação não apenas transcende o mundo terreno, mas, também, vai delineando os princípios cristãos baseados na justiça e na dignidade daqueles que não usurpam as leis divinas.

Nos primeiros séculos do cristianismo, a possibilidade de uma viagem ao além, oferecida a almas excepcionais, por certo destinadas a retornar à vida terrena logo em seguida, viu-se confirmada por autoridades numerosas e diversas, como santo Agostinho. Em síntese, “duas fileiras convergiam para dar crédito a essa crença. Uma vinha do pitagorismo e do platonismo, por Cícero e Macróbio. A outra tinha sua origem em Ezequiel, Daniel e no autor do Apocalipse” (Delumeau, 2003, p. 72).

Vimos neste artigo, portanto, que o Livro de Enoch, bem como o relato de muitos outros profetas, marcou profundamente a literatura das visões, que dele extraiu com frequência o tema da ascensão que leva a revelações sucessivas. O Ocidente seguirá os traços de Enoque nas visões, enquanto o Oriente buscará o conhecimento do cosmo na presença do ícone, simbolização da realidade que escapa aos olhos. Se houve um número maior de visões e de previsões na cristandade latina, essa intensificação surgia

na contrapartida paradoxal de uma narrativa mais naturalista, natureza, no entanto, elevada a símbolo análogo à perfeição de Deus.

REFERÊNCIAS

- APOCALIPSE. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Editora Maltese, 1962. p. 1158–1174.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ASSIS, Jean Felipe de. A linguagem Apocalíptica como a re-configuração do mundo por meio do fantástico e pela imaginação — conjecturas metodológicas para o desenvolvimento de uma Poética hermenêutica dos Apocalipses bíblicos. *Revista Jesus Histórico*, v. 5, p. 1–21, 2010.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 4.^a ed. Tradução de George B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BARUQUE. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Editora Maltese, 1962, p. 749–756.
- BUSANELLO, Márcia Regina. *O maravilhoso no relato de Marco Polo*. 116 f. Ano de depósito. Dissertação (Mestrado em Línguas Modernas) – Departamento de Línguas Modernas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- COLLINS, John J. *A imaginação apocalíptica: uma introdução à literatura apocalíptica judaica*. Tradução de Carlos Guilherme da Silva Magajewski. São Paulo: Paulus, 2010.
- DANIEL. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Editora Maltese, 1962, p. 802–816.
- DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do Paraíso?* Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 1984.
- ENOQUE. *O livro de Enoque*. Tradução de Elson C. Ferreira. Curitiba: Elson C. Ferreira Ed., 2003.
- ESDRAS. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Maltese, 1962, p. 412–421.
- EZEQUIEL. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Maltese, 1962, p. 730–801.
- FRANCO JR., Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

FRANCO JR., Hilário. *A Eva barbada*: ensaios de mitologia medieval. São Paulo: EdUSP, 1996.

FRANCO JR., Hilário. *Os três dedos de Adão*: ensaios de mitologia medieval. São Paulo: EdUSP, 2010.

GÊNESIS. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Maltese, 1962, p. 7–53.

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso*: o Novo Mundo. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOETSCHER, Roland. *Cabala*. Tradução de Myriam Campello. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas*: o deslumbramento do Novo Mundo. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo: EdUSP, 1996.

ISAIAS. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Maltese, 1962, p. XXXXX, p. 653-678.

JÓ. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Maltese, 1962, p. 1235–1254.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LE GOFF, Jaques. *O nascimento do purgatório*. 2ª ed. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LE GOFF, Jaques. *Reflexões sobre a história* (Entrevista de Francesco Maiello). Tradução de António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1999.

LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Tradução de António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2010.

LOPES, Paulo. Os livros de viagens medievais. *Medievalista on line*, n. 2, p. 1–32, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/medievalista/pdf/916>. Acesso em: 03 jun. 2019.

LUCAS. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Maltese, 1962, p. 968–1004.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem*: poética da geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho. São Paulo: USP/FFLCH, 2010.

RAMOS, José Augusto M. A literatura apocalíptica e a ideia de ordem e de fim. *Millenarium: Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, n. 1, p. 43–53, 2002.

SOUZA, Patrícia M. de. Quando o céu desce a terra: o papel dos anjos nas artes de morrer (século XV). 5ª SEMANA DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2018, p. 187–198.

VELLOSO, Leonardo Meliani. *Um maravilhoso imaginário: a representação do maravilhoso na literatura de viagens e na cartografia medieval e renascentista*. Ano de depósito. 137 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas, São Paulo, 2016.

ZIERER, Adriana. A visão de Tundalo: da danação à salvação numa viagem imaginária medieval. In: NOGUEIRA, Paulo A. S. (org.). *O Imaginário do além-túmulo na apocalíptica e na literatura visionária medieval*. S. Bernardo do Campo-SP: Ed. Metodista; FAPESP, 2015, p. 163–205.

Recebido em: 30 out. 2025
Aceito em: 22 abr. 2026

* **Daniel Vecchio Alves** possui formação interdisciplinar nas Ciências Humanas: é doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi, recentemente, pesquisador de Pós-Doutorado em Letras Vernáculas – Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa da FAPERJ / Pós-Doutorado Nota 10. Atualmente, é pesquisador de pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) com financiamento da FAPESP. Tem produzido teses e publicado artigos sobre a obra literária de José Saramago com base na pesquisa do espólio do escritor alocado na Biblioteca Nacional de Portugal e na Fundação José Saramago.

E-mail: danielvecchioalves@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1696-8369>