

## PARATAXE E *IMAGINES*<sup>1</sup>

Paulo Martins\*

**Resumo:** O presente artigo visa a discutir o conceito de parataxe, que foi largamente utilizado por estudiosos da História da Arte e da Literatura para definir a estrutura dispositiva de algumas obras da Antigüidade greco-romana. Porém, o termo, sincronicamente tomado, é estranho ao período, configurando certo anacronismo. Seu uso sistemático, assim, nos leva, erradamente, a crer que a parataxe pertence ao vocabulário teórico da poesia, da pintura, da gramática ou da retórica, o que é inconsistente. Contudo, o mesmo uso seria autorizado, se houvesse entre os modernos consenso sobre o significado, o que não ocorre. Dessa forma, se, de um lado, a teorização antiga – gramatical, poética ou retórica – não nos dá a chave do uso e, de outro, a modernidade não colabora com a precisão de sentido, a aplicação do conceito gera dúvidas na hermenêutica do objeto analisado. Nosso intuito, portanto, é delimitar o conceito modernamente e aplicá-lo na observação de algumas imagens da Antigüidade.

**Palavras-Chave:** Iconografia; Retórica; Lingüística, Parataxe, Hipotaxe.

### PARATAXIS AND *IMAGINES*

**Abstract:** This paper discusses the concept of parataxis that was widely used by scholars of History of Art and Literature to define the dispositive structure of works of Classical Antiquity.

---

<sup>1</sup> Acuso aqui meus agradecimentos ao amigo e colega de Academia João Angelo Oliva Neto pela leitura crítica atenta e criteriosa.

\* Professor da Graduação em Letras, área de Língua e Literatura Latina e do Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

However, “parataxis”, synchronously taken, is unknown at that period, so that it can be considered anachronism. In this way, its systematic use misleads us to believe that the “parataxis” belongs to rhetoric, poetic, grammatical and painting technical vocabulary, is inconsistent. But, its use would be authorized if, among the scholars, were a consensus about the meaning. This does not occur. So, if, on the one hand, ancient theory (grammatical, poetic, painting or rhetoric) does not give us the key for the use and, on the other hand, the modern theory does not help us have to get the precise meaning of the term, the application of concept produces misunderstandings about the hermeneutic of analyzed object. The objective of this paper, hence, is to outline the parataxis modern concept and to apply it in analysis of some Antiquity images.

**Key-words:** parataxis; hypotaxis; iconography; rhetoric; linguistics.

## I. Status Quaestionis

O termo parataxe (do grego: παράταξις) na Antigüidade nunca esteve relacionado ao vocabulário gramático-retórico-poético nem ao iconográfico; sua utilização restringiu-se fundamentalmente a conceitos, não rara vez, concernentes à guerra, à arte de guerrear a estratégia. Nesse sentido, encontra-se em Tucídides, Plutarco, Políbio, Isócrates ou mesmo na tradução grega do *Velho Testamento* (a *Septuaginta*, a *Bíblia dos Setenta*)<sup>2</sup>.

Etimologicamente, contudo, não haveria o menor problema em utilizá-lo fora do jargão militar, uma vez que já em Teofrasto (1964)<sup>3</sup> e Epicteto por Arriano (1965)<sup>4</sup> o termo não pertence ao mesmo campo semântico e simplesmente refere-se a uma posição, ou melhor, a uma τάξις, ou *dispositio*, de algum objeto

<sup>2</sup> TUCÍDIDES, 5,11: (διὰ τὸ μὴ ἐκ παρατάξεως); POLÍBIO, 1,40,1 (ἐν ταῖς προγεγενημέναις παρατάξεσιν) e 15,12,3 (ἐν τῷ μεταξύ χωρίῳ τῶν παρατάξεων); PLUTARCO, *Cimon*, 8 (φιλονικίας οὔσης καὶ παρατάξεως τῶν θεατῶν); ISÓCRATES, 10, 53 (Αὐτοὶ γὰρ πολὺ μείζω καὶ δεινότεραν ἐποίησαντο παρατάξιν τῆς πρὸς Γίγαντας αὐτοῖς γενομένης) e NÚMEROS, 31,14 (ἐκ φυλῆς, δώδεκα χιλιάδες, ἐνωπλισμένοι εἰς παράταξιν).

<sup>3</sup> CP, 1,6: ὡσπερ γὰρ γῆ χρῆται <θατέρω> τὰ ἐμφυτευόμενα καὶ φυτεία δέ τις καὶ ὁ ἐνοφθαλμισμός, οὐ μόνον παράταξις.

<sup>4</sup> *Dissertationes ab Arriano Digestae*, p. 306.

### *Parataxe e Imagines*

posto ao lado de outro, independente, pois, da contexto bélico. O termo, desse modo, fixou-se no estrito senso da etimologia, i.é, παρά, preposição, “junto a”, “lado a lado”, e τάξις substantivo, derivado do verbo τάσσω, cujos significados mais comuns são “arranjar”, “dispor”.

Na tradução latina de Teofrasto, o termo usado foi *appositio*, o que nos levaria a crer que lá a parataxe implicaria mais do que simples “disposição”, mas estaria implícito na palavra certo juízo ou intencionalidade, uma vez que pelo *Oxford Latin Dictionary* de Glare (2005) *appositio* significa “a ação de comparar”, a “comparação”. Isto é, a *appositio*, mais que significar *contigüidade* dos termos, significa transferência de *qualidades* substantivas de um termo a outro e implica, portanto, critério de seleção do enunciador em relação ao enunciado, mediado pelo juízo. Contudo, para a mesma passagem em grego o *Greek English Lexicon*, de Liddell and Scott (1977), abona *placing side by side*, o que torna equivocada, ou ao menos discutível, a tradução latina do texto de Teofrasto.

O termo *appositio*, por seu turno, em Quintiliano é assim utilizado: *Tertium genus, ex iis quae extrinsecus adducuntur in causam, Graeci uocant παράδειγμα, quo nomine et generaliter usi sunt in omni similibus adpositione et specialiter in iis quae rerum gestarum auctoritate nituntur*<sup>5</sup>.

É comum em análises iconográficas modernas (e Bandinelli é referência) cujo objeto são produtos imagéticos da Antigüidade greco-romana, mesopotâmica e egípcia mencionar-se uma possível parataxe como princípio de τάξις dos elementos figurados. Entretanto, como vimos, não foi a teorização retórico-poética-gramatical da Antigüidade que nos forneceu o conceito, de modo que pudéssemos fixar algum princípio ou meio de invenção: apesar de não nos coibir o uso, não no-lo autoriza tampouco. Estamos, pois, diante de um anacronismo *em termos*.

---

<sup>5</sup> QUINTILIANO, 5, 11, 1.

*Paulo Martins*

Por outro lado, é quase certo que a palavra tenha sido emprestada do vocabulário lingüístico que se desenvolveu a partir do último quartel do século XIX, como nos induz a crer o *Oxford English Dictionary* (1933): no verbete “*parataxis*” aduz textos de 1842, 1883 e 1888, que dizem respeito ao conceito; ou ainda na gramática do dialeto homérico de Monro<sup>6</sup>, datada de 1891, editada pela Oxford.

O conceito foi também amplamente aplicado às obras homéricas como característica de certo tipo de elocução “não orgânica”, isto é, não caracterizada pela unidade ou pela dependência dos enunciados, como observa J. Tate (1937) ao comentar o livro B. A. Van Groningen *Paratactische compositie in de oudste Grieksche literatuur* (1937): *The ‘pre-classical method of composition was not organic or hipotatic but paratatic. The ‘parts’ tend to be autonomous, and the ‘whole’ is not genuine whole but ‘dossier’*. Sob o mesmo ponto de vista Notopoulos (1949) afirma: *Plato and Aristotle have fathered the concept of organic unity which ultimately arose in pre-Socratic philosophy and Hippocratic medicine. In view of the Homeric oral poetry is this criterion valid? A survey of the literature up to the middle of the fifth century reveals various degrees of unity involved, but indicates the predominant type is a paratatic and inorganic flexible unity as observed in the Homeric poems. Parataxis of style, and of structure began with the oral poetry and influenced the structure of the post-Homeric literature, even if it was written literature.*

Ao observarmos os textos de lingüística e as gramáticas de grego e de latim, veremos que não há consenso quanto à conceituação de parataxe, o que seria fundamental, visto que a transposição para análises iconográficas é voga; essa carência, portanto, instaura imprecisão, falta de rigor terminológico.

---

<sup>6</sup> MONRO, D. B. – *A Grammar of the Homeric Dialect*, p. 428.

Nosso trabalho visa, assim, a conceituar a parataxe lingüística e a partir da conceituação, delimitar que nome os gramáticos e retores da Antigüidade possivelmente deram ao mecanismo lingüístico hoje chamado “parataxe”. Delimitado e conceituado o termo vamos transpô-lo à análise de algumas imagens helenísticas, romanas e mesopotâmicas, e também de figuras cuja característica seja o misto.

## **II. Parataxe e Lingüística**

Há na bibliografia lingüística pelo menos três correntes que classificam e conceituam parataxe de três maneiras distintas. Segundo a primeira, parataxe é sinônimo de “coordenação”, sem especificar, obviamente, dada simplicidade da análise, se há ou não há o síndeto; Lá consta também que o antônimo<sup>7</sup> do termo é hipotaxe (ou subordinação).

Fica claro que tal conceituação não considera a parataxe na língua grega nem tampouco na latina, uma vez que ambas se aplicam à subordinação. Na língua grega ocorre parataxe no desenvolvimento das interjeições rumo à hipotaxe (“*Ἄλλ' εἴ μοί τι πίθοιο· τὸ κεν πολὺ κέρδιον εἶη*”)<sup>8</sup> e isso quer dizer que a partícula εἴ em Homero ainda não é conjunção subordinativa condicional, mas tão-somente interjeição que introduz oração hipotática. Na língua latina ocorre por exemplo

---

<sup>7</sup> Cf. ABRAHAM, W. – *Diccionario de Terminologia Lingüística*. Actual; CARRETER, F.L. – *Diccionario de Termino Filologicos*; GAYNOR, F. et alii – *A Dictionary of Linguistics* e SPRINGHETTI, A. – *Lexicon Linguisticae et Philologiae*.

<sup>8</sup> Cf. HOMERO apud RAGON, E. – *Grammaire Grecque*. p.189: “*La subordination s’est développée à partir des procedes suivants: 1° Juxtaposition de deux propositions d’abord autonomes (parataxe), senties ensuite comme dépendant l’une de l’autre. Ainsi: (...) “ei”, interjection introduisant un souhait ou un regret (291-292), explique sans doute l’emploi de ei comme conjonction conditionelle*”.

em *uolo facias*<sup>9</sup> como marca de linguagem familiar e mesmo arcaica, na qual não é necessária a presença da conjunção subordinativa substantiva, também chamada “completiva”, e “integrante”.

Outra posição, diametralmente oposta à primeira, só considera parataxe relação de dependência entre dois elementos subordinados sem conectivo subordinativo: recusa, assim, o conceito de coordenação ou de enumeração sem síndeto, como é o caso do famoso adágio *uini, uidi, uinci*.

Mounin (1974) fundamenta essa postura: “Numa parataxe, há duas frases sintaticamente independentes em relação de subordinação implícita graças ao emprego de uma curva melódica comum que dispensa o uso de conjunção: *Eu devo partir: Estou atrasado*. O fato é que a queda melódica caracteriza somente *atraso*, em lugar de *partir e atraso*, como se produziria se as duas frases fossem mantidas separadas, e acabou por unir as duas frases numa relação de dependência que se revelaria na hipotaxe pelo emprego da conjunção *visto que*”<sup>10</sup>.

É claro que tanto a primeira possibilidade como a segunda limitam o conceito, quando é certo que o mecanismo lingüístico vai muito além dessas conceituações. O fundamento da terceira descrição – mais precisa, porque não é excludente e procura conciliar posições – é retirar a parataxe do âmbito restrito da sintaxe e circunscrevê-la ao âmbito de fusão dos elementos constitutivos da composição. Essa tendência nos informa que a parataxe é a relação entre proposições, frases, sintagmas nos quais não está explícito o conectivo de subordinação ou de coordenação, que marcam a dependência ou a independência entre elas. Vale lembrar: no primeiro caso há dependência semântica e sintática, e no segundo há independência sintática e dependência semântica. Alguns

---

<sup>9</sup> Cf. ERNOUT, A. ET THOMAS, F. – *Syntaxe Latine*. p.251.

<sup>10</sup> MOUNIN, G. – *Dictionnaire de la linguistique*. p.248.

### *Parataxe e Imagines*

autores chamam “justaposição” este processo. O *Oxford English Dictionary* traz: *The placing of propositions or clauses one after another, without indicating by connecting words the relation (of co-ordination or subordination) between them*<sup>11</sup>.

Em língua portuguesa – e isso não é restritivo – Evanildo Bechara acertadamente atenta para que a justaposição, parataxe, “é um processo de ligação de orações, e não uma natureza sintática que se pode pôr ao lado da coordenação e subordinação (...). Por outro lado, a justaposição ocorre entre orações independentes e dependentes, entre coordenadas e subordinadas, o que não nos permite aceitar a lição da NGB que só consideram sindéticas (em nossa nomenclatura corresponde a conectivas) e assindéticas (em nossa nomenclatura, a justapostas) as coordenadas.”<sup>12</sup> Corrobora a lição de Bechara, Othon Garcia que nos diz que a nomenclatura gramatical brasileira ao tratar do período ignorou tanto a justaposição, como a correlação<sup>13</sup>.

Noutro sentido, por sua vez, convém salientar que a parataxe também ocorre no âmbito interno das palavras; assim, poderíamos dizer que se aproxima da parassíntese<sup>14</sup> e da aglutinação<sup>15</sup>. Mattoso Câmara, apesar de afirmar que parataxe é sinônimo de coordenação, observa por outro viés que essa estrutura “é a construção em que os termos se ordenam numa seqüência e não ficam conjugados num sintagma. Cada termo vale por si e sua soma<sup>16</sup> dá a significação global em que as significações dos constituintes entram ordenadamente lado a lado”<sup>17</sup>. Como, por exemplo na palavra “auriverde”.

---

<sup>11</sup> *Oxford English Dictionary* – Volumen III.

<sup>12</sup> BECHARA, E. – *Moderna Gramática Portuguesa*. p.221.

<sup>13</sup> GARCIA, O. M. – *Comunicação em Prosa Moderna*. p.16.

<sup>14</sup> Cf. CUNHA, C. ET CINTRA, L. – *Nova gramática do Português Contemporâneo*. p.101.

<sup>15</sup> BECHARA, E. *op.cit.*, p.170.

<sup>16</sup> Talvez melhor do que soma seria pensar numa relação de contigüidade.

<sup>17</sup> MATTOSO CÂMARA Jr., J. – *Dicionário de Filologia e Gramática* p. 94/5.

Podemos concluir, portanto, que parataxe separa aquilo que a subordinação e a coordenação unem, transformando as proposições, usando os termos de Morier<sup>18</sup>, em construções paralelas, independentes ou justapostas. Enfim, esta construção consiste num processo de ligação que encadeia frases, termos, sem explicitar por meio de partículas coordenativas e subordinativas a relação de dependência ou independência existente entre elas.

É certo que tal mecanismo lingüístico sempre existiu; porém menos certo é se alguma vez na Antigüidade greco-latina, um gramático, quem sabe bizantino, o classificasse ou delimitasse, dando-lhe o nome “parataxe”; ou ainda, se outro gramático, agora latino, quiçá companheiro de Quintiliano, lhe desse nome. Se isso em algum tempo ocorreu, as areias do deserto africano ou as estantes perdidas de uma biblioteca igualmente perdida não nos legaram o “presente”, pois, como falamos, nada há que ligue o nome “parataxe” a algum fenômeno lingüístico e muito menos há, no vocabulário latino, palavra que possa traduzir-lhe o significado, como erroneamente nos faz crer *O Dicionário Aurélio*, quando dá o sentido de “justaposição”, propondo: “do latim *juxtapositu*”. Um detalhe: *iuxtapositio* não ocorre em latim como nos informa *A Latin Dictionary* de Lewis and Short (1987), o *Oxford Latin Dictionary* de Glare (2005) o *Dictionnaire Français de Felix Gaffiot* (1934), o que é corroborado pelo *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) ao propor a etimologia do termo: “just(a)- + posição; ver -por; f.hist. 1619 *juxtaposição*, 1858 *justaposição*”. Assim, o termo em português e, provavelmente, nas demais línguas neolatinas, não é anterior ao século XVII.

Definitivamente, há que se conviver com o anacronismo do termo para qualquer tipo de análise que o relacione com qualquer obra literária ou iconográfica anterior ao século XIX, para o caso da parataxe, e, ao século XVII, para *justaposição*.

---

<sup>18</sup> Cf. MORIER, H. – Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. p. 641.



### III. Parataxe e Iconografia

Independentemente do anacronismo do termo, a precisão e pertinência que alcança são notórias, como percebemos ao analisamos a arte – bem entendido a *téchne* – dos mosaicos que tanto proliferou durante o helenismo greco-romano, e também a arte que despontou na Mesopotâmia antes do século VI a.C. Dignas de observação são também as imagens cujos objetos imitados são seres bestiais. A circulação delas inclui as estepes russas, a *puszta* da Europa Central e largas regiões da Ásia menor, de modo que ocupam lugar de destaque no imaginário antigo. Entretanto, para que possamos notar a sutileza da composição paratática nessas artes, é necessário antes que observemos o que não está inserido neste tipo de relação de elementos figurados, isto é, é fundamental que examinemos iconografias em que a subordinação e a coordenação estejam explícitas por meio de conectivos.

Tomemos uma imagem do século IX, “Os trabalhos dos meses”, extraída das *Notices Astronomiques*, que retrata “as sementeiras de primavera, trabalho de alqueive em julho, corte de feno, colheita, sementeira do trigo de inverno e vindimas alternando-se com os trabalhos nas áreas incultas, caça com gavião, caça ao javali e a preparação do porco”<sup>19</sup>.

Nessa imagem, é evidente a contigüidade, um conectivo coordenativo explícito que estabelece a seqüência dos elementos figurados, os homens no trabalho, que, por sua vez, se encontram em relação de subordinação se se analisarem os quadros constitutivos isoladamente. A coordenação explícita por conectivo muita vez relaciona-se com a função *docere* do discurso, já que une algo abstrato – aqui, os meses – a algo concreto, nesse caso, o trabalho. Tal tipo de figuração deve ser lida na mesma chave do discurso verbal didático de

---

<sup>19</sup> VEYNE, P. (org. ) – *História da Vida Privada* v.1, p. 423.

*Paulo Martins*

Hesíodo n' *Os Trabalhos e os dias*, ou ainda, nas *Geórgicas* de Virgílio ou n' *Os Fastos* de Ovídio. Nesse sentido, por ensinar, a figuração de imediato explicita uma relação de associação contígua, além da associação com o discurso verbal que relaciona diretamente a imagem ao mês em que ocorrem certas atividades laborais.



Figura 1 – *Notices Astronomiques* – Österreichische National Bibliothek, Viena.

### *Parataxe e Imagens*

Essa mesma relação pode ser observada no mosaico “As estações e motivos nilóticos”, encontrado em Zliten, Tripolitania (figura 2). Antes, no entanto, vale ressaltar que, diferentemente do caso anterior, que é pintura, o mosaico, ou o *opus tessalatum* ou o *opus vermiculatum* ou os *emblemata*, constitui forma singular de figuração, uma vez que, sob o ponto de vista do meio de imitação, é construída a partir de uma unidade, a *tessara*, pequenas pedras de mármore colorido, que dispostas em conjunto, produzem a imitação. O mosaico, portanto, assemelha-se à língua porquanto é constituído de partes destituídas de significado que, ao unir-se num todo, produzem sentido. Poder-se-ia dizer que o mosaico, entre as artes visuais, talvez, seja aquela que mais se aproxime da língua. Quanto à descrição deste *emblema*, verificam-se diversas atividades e produtos (pesca, caça, peixes e aves), dispostas em quadros laterais que “cercam” o quadro central, geometricamente disposto em cruz com imagens divinas, a personificação das estações, associadas decerto à fartura e à riqueza do Nilo. Tais divindades, por estar cercadas dos produtos da natureza que garantem sobrevivência, significam também em registro geográfico (norte, sul, leste e oeste) a mesma fartura. A conexão coordenativa aditiva entre as partes do todo nesse, portanto, caso também é explícita. Ela também pode ser verificada além do conteúdo (*res*) e ser detectada na forma (*uerba*) pela *dispositio* geométrica bem marcada dos quadros.

Em outra direção, examinemos o mosaico helenístico “Patos, galinhas d’água e rãs” (figura 3), hoje, no Museu Nacional de Arqueologia de Nápoles:

*Paulo Martins*



Figura 2 – As estações e motivos nilóticos – Museu Arqueológico Nacional, Trípoli, Líbia



Figura 3 – Patos, Galinhas d'água e Rãs – Museu Nacional de Arqueologia, Nápoles

### *Parataxe e Imagines*

Esse mosaico, sem dúvida, foi elaborado em bases essencialmente subordinativas. A conexão de dependência entre os elementos é clara: Patos, galinhas d'água e rãs não estão unidos em relação de enumerativa ou aditiva, mas interagem, relacionam-se, dependem uns dos outros: os *dois patos* acima e à esquerda entreolham-se; *outro*, que está à esquerda e abaixo, observa *uma rã* sobre uma planta aquática; o batráquio, por sua vez, é instigado, incitado *pela ave* que se fixa abaixo e à direita; acima dela *as galinhas d'água* parecem cortejar-se – a proximidade entre elas assim denuncia. Dessa forma, está estabelecida entre eles a subordinação e, noutra viés, está evidente também o conectivo subordinativo: “vida no lago”. Diferentemente da figura anterior (2), esse mosaico está muito ligado à função *delectare* do discurso. Não há nele preocupação propedêutica e, sim, figurativa da vida lacustre de acordo com a maior precisão possível, sob o prisma de certa *perspicuitas*, isto é certa clareza, do discurso imagético, entendendo-se tal clareza como uma das *uirtutes elocutionis*.

A mesma preocupação do artífice podemos encontrar nos mosaicos “O triunfo de Baco” (figura 4) de Susa do século II ou III, e outro de Pompéia, que retrata os “Bastidores” do teatro religioso (figura 5)<sup>20</sup>.

No primeiro, observa-se o cortejo em cujo plano central figura-se *Baco*, secundado por seu séqüito, para não dizer sua coorte. Lateral e superiormente, vêem-se as *vides*, *patos* e a figura dos *Cupidos* (acima e ao lado). Todos os elementos do mosaico, assim, articulam-se em função da divindade e convergem quanto ao conteúdo (*res*) para a centralidade temática:

---

<sup>20</sup> *id. ib.*, pp.189 e 211.

*Paulo Martins*



Figura 4 – O triunfo de Baco – centro de um mosaico (270x220cm) – Museu de Susa (*Hadrumentum*), Tunísia.

Já, no segundo (figura 5), atores/ músicos estão se preparando para uma apresentação teatral, possivelmente uma comédia, se atentamente observarmos as três máscaras que estão figuradas à direita e abaixo. No plano central, um músico aplica-se a tocar o *diaulos*. Um ator está sentado e prepara-se para colocar a máscara que está no chão. Três escravos procuram auxiliar três atores envolvidos com suas indumentárias. Esse mosaico figura cena curiosamente privada, se pensarmos que a encenação, a ὄψις dessa comédia, é por excelência e essência a atividade pública. Fato é que na imagem todos os figurados interagem, ocorrendo, pois, o mesmo tipo de subordinação apontada na imagem 4, isto é, subordinação explícita entre os elementos da figuração.

*Parataxe e Imagens*



Figura 5 – *Bastidores do teatro religioso* – Museu Nacional de Arqueologia, Nápoles

Observemos a contrapartida figurativa das imagens anteriores, um mosaico de Pompéia do século II a.C. (Museu Nacional de Arqueologia de Nápoles): “Criaturas Marítimas” (figura 6):

*Paulo Martins*



Figura 6 – *Criaturas Marítimas* – Museu Nacional de Arqueologia, Nápoles

Notamos diferenças claras em relação às figuras anteriores; percebemos que há um sentido coordenativo e enumerativo semelhante à figura 1, mas que há também uma subordinação que está presente nas figuras 2, 3, 4 e 5; contudo a relação entre as figuras marítimas é implícita. Assim, há carência de conectivos, tanto subordinativos, como coordenativos. Os animais marinhos são figurados como que independentes entre si, produzindo uma aparente desordem, ou



### *Parataxe e Imagines*

mesmo, certa confusão entre os elementos registrados; entretanto, há algo que os une em relação subordinativa – animais marítimos – e algo que os une em relação coordenativa: quais animais marítimos. Essa figuração é essencialmente paratática e, destarte, enquadra-se a um tempo nas funções *delectare* e *docere*. O mosaico acaba, assim, por *permouere*.

Outra característica do mosaico é o acúmulo, em registro amplificador, que vez por outra – muito além da *τάξις*, da contigüidade ou da vizinhança, logo, da parataxe – imprime superposição (ou sobreposição), como a das figuras centrais do mosaico: *o polvo e a lagosta*. Vale dizer que a sobreposição pertence ao campo semântico da *appositio*. A *imago*, nesse sentido, parece prototípica, para não dizer canônica, sob o prisma paratático do *opus tessalatum*.

#### **IV. Parataxe e Misto**

Observando a definição que Mattoso Câmara dá de parataxe: “Na coordenação, cada termo vale por si e a sua soma dá a significação global em que as significações dos termos constituintes entram ordenadamente lado a lado; ex.: auriverde ‘parte cor de ouro, parte verde’; luso-brasileiro ‘parte português, parte brasileiro’”, podemos associá-la ao misto compositivo.

O misto nada mais é do que a disposição de diversas características existentes na natureza num só elemento, dado absolutamente comum no mito grego, no mito romano e nas outras mitologias “euro-asiáticas”. Na *Odisséia* (12, 148-249), por exemplo, encontramos as sirenes; na *Eneida* (2, 199-227), a descrição da serpente-monstruosa no episódio de Laocoonte. Tais seres levaram seguramente ao enunciado metafórico-monstruoso de Horácio na epístola *Ad Pisones* logo em nos primeiros versos: *Humano capiti seruicem pictor equinam/*

Paulo Martins

*/iungere si uelit et uarias induere plumas// undique conlatis membris, ut turpiter atrum// desinat in piscem mulier formosa superne, //spectatum admissi risum tenatis, amici?*<sup>21</sup>

A figuração bestial na Antigüidade e o foco de convergência de suas figuras recebem de Kossovitch (2000) avaliação histórica e geográfica muito pertinente: “É só após a destruição de Urartu<sup>22</sup> e, a seguir, da Assíria, que aparecem motivos puramente gregos nos kurgans<sup>23</sup> citas: sendo ambos recém-chegados à área pôntica, os Gregos surgem com a figuração dita “arcaica”, sob muitos aspectos indissociável da mesopotâmica em sentido amplo, ao passo que os Citas, substituindo os sumérios antes vagantes em região não muito afastada do Ponto, trazem para as proximidades bestiário vizinho do destes, que o exemplificam com os monstros admiráveis dos chamados ‘Bronzes do Luristão<sup>24</sup>’, que emulam os seres geometrizados do célebre achado, revelador dos Citas, dito ‘Tesouro

---

<sup>21</sup> HORACE - *Epítres*. p.202 (vv.1-5). Cf. MARTINHO, M. dos Santos. “O *monstrum* da Arte Poética de Horácio”. In: *Letras Clássicas*, 2000, nº4, p.191-265

<sup>22</sup> [nota incluída por nós ao texto de Kossovitch] Urartu (Assírio Urarmu, Urartiano Biainili) foi um antigo reino que existiu por volta do ano 860 a.C., na era do bronze tardia, após o reino dos Nairi, até 585 a.C.. O Reino de Urartu localizava-se no planalto montanhoso entre a Ásia menor, Mesopotâmia e as montanhas do Cáucaso, mais tarde conhecido como Planalto da Armênia, e tinha como centro o Lago Van, atualmente na Turquia. O nome corresponde ao bíblico Ararat.

<sup>23</sup> [nota incluída por nós ao texto de Kossovitch] A hipótese Kurgan foi introduzida por Marija Gimbutas em 1956 para combinar a arqueologia e a lingüística na localização das origens dos povos falantes de proto-indo-europeu (PIE). Ela temporariamente chamou o conjunto de culturas em questão de “Kurgan”, palavra russo de origem turca para mamoa ou monte funerário, comuns no sul da Rússia e na Ucrânia e sua difusão pela Europa.

<sup>24</sup> [nota incluída por nós ao texto de Kossovitch] Os primeiros exemplos das artes decorativas persas remontam ao final do VII milênio a.C. e consistem em desenhos de animais e figuras femininas modeladas em argila. Iniciado em fins do segundo milênio e com um desenvolvimento cronológico que alcança até meados do primeiro milênio, teve lugar em toda a região montanhosa ao sul do Cáspio e em Luristão um importante florescimento dos trabalhos em bronze fundido. Foram feitas grandes quantidades de arneses, arreios e rédeas para os cavalos, além de machados e objetos votivos, refletindo, todos eles, um complexo estilo criado com base na combinação de partes de animais com criaturas fantásticas de variadas e estranhas formas. Durante o período aquemênida, as artes decorativas passaram a ser empregadas nos artigos de luxo, como ornamentos e vasilhas de ouro e prata, jarros de pedra e jóias trabalhadas. A

*Parataxe e Imagines*

de Ziwiye<sup>25</sup>. Assim, tanto a referência aos antecedentes sedentários, – animalismo articulado nas cidades sumérias –, quanto a que distingue os nômades, – entrelaço, misto, heteróclito, monstro –, impedem consideração que mumifique estilisticamente os Citas, excetuando-se, decerto, tal ou qual subconjunto de bestiário, como cervo, pantera, íbex, cuja geometria, retomada em tempos de Art-Déco, é singular. Não é preciso alegar naturalidades, natividades, nacionalidades citas ou gregas na consideração das figurações em contato, não sendo tampouco requerido adiantar-se alguma originalidade ou originariedade para as duas, uma vez que, admitindo-se convergentes as diversas figurações gregas, também as citas, em que se pese a extensão estepária, dilatada entre os extremos vazios da puszta<sup>26</sup> do Danúbio e do deserto de Ordos, convergem como modos que articulam a diversidade figurativa exposta nas tumbas da área pôntica e da siberiano-mongólica<sup>27</sup>.

Tomemos, por exemplo, as Sirenes (ou Sereias), forjadas a partir da fantasia mítica, mais especificamente a partir de sua disposição anímica, que pode nos fazer ver com os olhos da mente. Esses seres bestializados podem ser construídos a partir da parataxe de dois elementos: mulher/ peixe e mulher/ pássaro. Mulher / pássaro é o tipo de figuração encontrado em Homero e em

---

produção de tecidos foi uma importante indústria do período sassânida. Os desenhos incluíam sobretudo motivos animais, vegetais e de caça dispostos de forma simétrica, situados dentro de medalhões.

<sup>25</sup> [nota incluída por nós ao texto de Kossovitch] *The castle at Ziwiye which has been ruined through digging for archaeological purposes, was an ancient and strong building situated on the top of a mount above the wide Ziwiye Cave, Iran. It is located in an altitude of 1,835 m above sea level in Kurdistan province of Iran on the south of Orumieh Lake. Artefacts found there belong to the 9th century BC (belonging to Medes era) and have been kept in some museums. A large golden necklace with some mythical animals engraved on it is one of the most famous things found in the area.*

<sup>26</sup> [nota incluída por nós ao texto de Kossovitch] Nome dado às estepes da atual Hungria.

<sup>27</sup> KOSSOVITCH, Leon – “Vertentes de figuras: o planalto iraniano”. In: *Tiraz*, 2. 2005. p.101.

outros poetas antigos, como Ovídio nas *Metamorfoses*<sup>28</sup> (figuras 7, 8 e 9). Mulher/peixe é mais afeita à tradição, sem, contudo, ser apresentada em registro antigo na cultura material.

Lindas cantoras, suas habilidades e qualidades atraíam os tripulantes dos navios que passavam pelas proximidades da ilha de Capri, fazendo as naus colidir contra as penhas e afundar. Na passagem homérica citada, Ulisses consengue salvar-se, pois que pôs cera nos ouvidos dos marinheiros e amarrou-se ao mastro do navio, para poder ouvi-las sem aproximar-se.

Note-se que a sereia, como misto paratático, transfere sua condição de pássaro à atividade que a caracteriza, isto é, o canto. Tranfere também sua condição de mulher ao “encanto” de beleza. Por outro lado, o fato de ser uma figura mista outrossim tem efeito, que é ser assustadora e terrível. Assim, as características independentes de sua figuração geral têm função, como aquela que advém da sua forma completa. Além do mais, sua forma (*uerbum*), ao produzir efeitos, ou melhor, afecções, por transferência de sentido insere-a no âmbito da elocução, no campo da metáfora e da metonímia.

---

<sup>28</sup> Ovídio – *Metamorfoses*, V, 551-563: *Hic tamen indicio poenam linguaque videri/ commeruisse potest; vobis, Acheloides, unde/ pluma pedesque avium, cum virginis ora geratis? /an quia, cum legeret vernos Proserpina flores, /in comitum numero, doctae Sirenes, eratis? /quam postquam toto frustra quaesistis in orbe, /protinus, et vestram sentirent aequora curam, /posse super fluctus alarum insistere remis /optastis facilesque deos habuistis et artus /vidistis vestros subitis flavescere pennis. /ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures /tantaque dos oris linguae perderet usum, /virginei vultus et vox humana remansit.*

*Parataxe e Imagens*



Figura 7 – Vaso de figuras vermelhas – BM 440 – *Ulisses e as Sirenes* – Museu Britânico, Londres

*Paulo Martins*



Figura 8 – Sirene de Canosa em terra cota entre 340-300 a. C. — Museu Arqueológico de Madri

Convém alertar que Horácio, ao associar a idéia de misto à obra, para estabelecer que ela devia ser una e simples nos moldes da mais decorosa escola aristotélica, não fez nenhuma restrição à figuração do misto como poderia pensar um leitor mais incauto. Desse modo, o artífice, tanto na pintura, na estatuária, na *téchne* das *tessarae*, como também nas letras, poderá lançar mão da feitura do misto se assim quiser, desde que não se afaste do imperativo de unidade. Da mesma maneira que Horácio exemplificou a figura “monstruosa”,

### *Parataxe e Imagines*

unindo cabeça humana a pescoço de cavalo e membro de animais diversos, aplicando depois penas diversas, dispondo enfim todos estes elementos lado a lado, assim também o artesão mesopotâmico elaborou seu “misto paratático” (figuras 9 e 10), em um detalhe do *Portal de Istar*<sup>29</sup> de 604-562 a.C. na Babilônia<sup>30</sup>: um quadrúpede com pés de ave, escamas, cabeça de réptil, o dragão de *Marduk*, bom exemplo de disposição contígua, associada ao *ornatus* da elocução que ultrapassa o caráter acessório e se impõe como *argumentatio*: *Marduk*, *Marduque*



Figura 9 – Detalhe do portal *Istar* – Dragão (*Mushussu*<sup>31</sup>) de *Marduk* – Babilônia

<sup>29</sup> Ishtar é a deusa dos acádios, herança dos seus antecessores sumérios, cognata da deusa Asterote dos filisteus, de Isis dos egípcios, Inanna dos sumérios e da Astarte dos Gregos.

<sup>30</sup> “Na antiga Mesopotâmia também havia essa associação de dragões com o mal e o caos. Os dragões dos mitos sumérios, por exemplo, frequentemente cometiam grandes crimes, e por isso acabavam punidos pelos deuses - como Zu, um deus-dragão sumeriano das tempestades, que em certa ocasião teria roubado as pedras onde estavam escritas as leis do universo, e por tal crime acabou sendo morto pelo deus-sol Ninurta. E no *Enuma Elish*, épico babilônico que conta a criação do mundo, também há uma forte presença de dragões, sobretudo na figura de Tiamat. No mito, Tiamat (apontada por diversos autores como uma personificação do oceano) e seu consorte mitológico Apsu (considerado como uma personificação das águas doces sob a terra) se unem e dão a luz aos diversos deuses mesopotâmicos. Apsu, no entanto, não conseguia descansar na presença de seus rebentos, e decide destruí-los, mas é morto por Ea, um de seus filhos. Para vingar-se, Tiamat cria um exército de monstros, entre os quais 11 que são considerados dragões, e prepara um ataque contra os jovens deuses.” Cf. Wiki.

<sup>31</sup> Cf.: <http://www.geocities.com/TimesSquare/Labyrinth/2398/oocinfo/primer/snake.html>: “The snake-dragon (with horns, snake’s body and neck, lion’s forelegs and bird’s hindlegs) is



Figura 10 – Visão geral do Portal de Ishtar<sup>32</sup> – Pergamon Museen, Berlin

represented from the Akkadian Period down to the Hellenistic period as a symbol of various gods or as a generally magically protective hybrid not associated specifically with any deity. By comparing the figure depicted on the gates and processional way at Babylon with the description of the building operations given by King Nebuchadnezzar II (reigned 604-562 BC), it has been possible to identify with certainty the creature's Akkadian name as *mushussu*, "Furious snake". There are complex mythologies and divine associations surrounding the creature. The *mushussu* was originally an attendant on Ninazu, the city god of Eshnunna. It was 'inherited' by the god Tispak when he replaced Ninazu as city god in the Akkadian or early Old Babylonian Period, and in Lagas became associated with Ninazu's son Ningiszida. Possibly after Hammurabi's conquest of Eshnunna, the creature was transferred to the new Babylonian national god, Marduk, and later to Nabu. The conquest of Babylon by the Assyrian king Sennacherib (reigned 704-681 BC) brought the motif to Assyria, normally as the beast of the state god Assur. On Sennacherib's rock reliefs at Maltai, however, the creature accompanies three different gods, Assur, Ellil (Enlil) and another god, most likely Nabu."

<sup>32</sup> Cf. [http://www.epp.ch/travauxapprentis/Berlin/sites/site/antiquites\\_pr\\_orientales.htm](http://www.epp.ch/travauxapprentis/Berlin/sites/site/antiquites_pr_orientales.htm): Construite au temps de Nabuchodonosor II (604 à 562 avant J.-C.), la porte d'Ishtar est un monument incontournable au Pergamon Museum. Reconstituée et rehaussée, elle était le passage où le roi rentrait triomphalement dans la ville après une campagne militaire. Principale entrée de la cité, elle occupait une place stratégique. Imposante et majestueuse, il s'agissait



### *Parataxe e Imagines*

ou *Merodaque*<sup>33</sup> (figura 11) é a principal divindade do panteão babilônico, cujas atividades se ligam à vitória que obteve sobre o caos, simbolizado pelos dragões. Sua liderança leva os deuses a ser os senhores da ordem, τάξις do universo, criando céu e terra: elementos metonímicos e metafóricos de ave e de réptil, essenciais à condição do dragão. Assim, tendo sido o dragão de *Mushussu* subjugado por *Marduk*, o deus torna-se o guardião e símbolo de poder. A elevação da Babilônia à capital das cidades do Eufrates, sob *Hamurabi* no século 23

---

*d'une réelle forteresse. avec ses doubles murs d'enceinte. La porte principale était vouée à la déesse Ishtar (Déesse de l'Amour et de la Beauté). Elle mesurait 23 mètres de haut et 48 mètres de long. C'est la « Deutsche Orient Gesellschaft », incitée par Guillaume II, qui a confié à Koldewey (architecte) de redonner vie à la porte d'Ishtar, restée pendant des siècles dans l'oubli. Suite aux fouilles entreprises par des archéologues allemands, elle a revu le jour. Totalement démontée pour le transport jusqu'à Berlin, elle a été reconstruite dans des dimensions plus réduites qu'à l'origine. Cette porte comprend plus de 150 figures de dragons et de taureaux dessinées ou sculptées en relief. Le côté externe du portail est recouvert de faïence bleue et le sommet de tuiles bleues. Tous les murs sont décorés de fabuleux dragons-serpents, de lions et de taureaux. Ces animaux sont de couleur blanche, jaune et bleue. Les reliefs et le fond de briques teintées en bleu nuit mettent particulièrement en valeur ces bêtes féroces. Cette porte ouvrait l'accès à la Grande Voie Royale. Les murs décorés d'une soixantaine de lions blancs à crinière et la route entièrement pavée de dalles de calcaire menaient à la Tour de Babel et au temple de Mardouk, le Dieu suprême, patron de Babylone. Durant le Nouvel An, on portait en procession les effigies des dieux tout au long de l'allée. La Voie processionnelle de 20 à 24 mètres de large et d'une longueur de plus de 800 mètres comprenait une voie centrale réservée à la circulation et des trottoirs situés de chaque côté pour les piétons. [20/08/2005]. "A **Porta de Ishtar** foi o oitavo portal da cidade de Babilônia. Foi construída por volta de 575 AC por ordem do rei Nabucodonosor II no lado norte da cidade. Dedicado à deusa babilônica Ishtar, o portal foi construído em fileiras de azulejos azuis brilhantes mesclados com faixas de baixo-relevo ilustrando sirusshs (dragões) e auroques. O teto e as portas foram feitos em cedro, de acordo com a placa dedicatória. Através do portal corria o caminho procissionial lineado por paredes cobertas por leões em tijolos envidraçados (aproximadamente 120 deles). Estátuas de divindades eram conduzidas através do portal durante as procissões uma vez por ano durante a celebração do Ano Novo. Originalmente o portal foi considerado uma das Sete Maravilhas do Mundo Antigo, sendo substituído pelo Farol de Alexandria algumas centenas de anos a frente. A reconstrução da Porta de Ishtar e da via procissionial foi feita no Museu Pergamon em Berlim utilizando o material escavado por Robert Koldewey, tendo sido finalizada em 1930. Inclui também a placa de inscrição. Possui uma altura de 14 metros e extensão de 30 metros. A escavação se deu entre 1902-1914, durante esse tempo foram descobertos 15 metros até a fundação do portal." Cf. Wiki.*

<sup>33</sup> Cf.: Isaías 39:1; Jeremias 50:2; II Reis 25:27

*Paulo Martins*

a.C., consolida a importância do deus. Curiosamente, a vitória de *Marduk* sobre o dragão consolida sua figuração associada ao próprio misto, posto em disposição subordinada em relação ao deus:



Figura 11 – *Marduk* e o dragão (*sirrush*)

Por seu turno, o misto romano Cobra *Glykon* (figura 12), considerado a reencarnação de Asclépio<sup>34</sup>, cujo culto, segundo Bandinelli (1988), era praticado na Dácia, em Méisio e na própria Roma à época de Antonino Pio, é outro bom exemplo de disposição paratática.

A lenda e o culto de *Glykon* adquirem certa força em Roma por ocasião de uma grande epidemia que assolou a cidade no segundo século de nossa era. Quanto à origem dessa representação, parece ter sido criada por um Alexandre,

---

<sup>34</sup> Herói da *Íliada*, conhecido por suas habilidades médicas, mais tarde elevado à condição de deus da medicina.

### *Parataxe e Imagines*

apadrinhado pelo procônsul da Ásia, Rutiliano, que tomara como esposa a filha daquele. Este Alexandre serviu-se de uma cobra domesticada e cedeu-lhe uma cabeça de humana e crina de cavalo. Tal representação assemelha-se à hipóstase – realidade permanente – de *Kun*, deus criador da mitologia egípcia tardia, cuja representação é uma serpente com cabeça de leão.



Figura 12 – Cobra Glykon em bronze – Museu da Anatólia, Ancara

Curiosamente, a figuração de Glykon, de acordo com o culto, opera *argumentatio* coerciva (*permouere*) já que o *monstrum* serve como elemento que atua *contra naturam*, natureza essa observada na própria existência das epidemias e miasmas. Assim, contra a natureza das pestes, são compostas duas imagens cujas forças são complementares: a do leão, que é externa, e a da cobra, que é invasiva.

*Paulo Martins*

Thot, divindade egípcia, cujo culto principal era em *Hermópolis Magna*<sup>35</sup>, capital do Alto Egito, era patrono da ciência e inventor da escrita hieroglífica, considerado demiurgo do universo pelo uso da palavra. Figurado com corpo humano e cabeça de íbis – logo, um misto paratático – (Figuras 13 e 14), está presente na cena da psicostasia<sup>36</sup>. Ensinou a escrita aos habitantes de *Kernit*, consentindo que passassem da pré-história à civilização:

Ou ainda:



Figura 13 – Thot com cabeça de íbis – Louvre, Paris

---

<sup>35</sup> Hermópolis Magna foi uma cidade do Antigo Egito, cujas ruínas estão situadas a cerca de cinquenta quilômetros a sul de Mínia, perto da moderna cidade de Mallauí. Os Egípcios chamavam a esta cidade Khmunu, o que significa “A cidade dos oito deuses”, numa alusão aos oito deuses que integravam uma cosmogonia desenvolvida na localidade, que se denomina de Ogdóade. Actualmente o local é designado em árabe como El-Achmunein, nome derivado do egípcio Khmunu.

<sup>36</sup> Psicostasia é o nome atribuído a uma cena comum representada no Livro dos Mortos que retrata a cerimónia de pesagem do coração do defunto no tribunal do deus Osíris.

*Parataxe e Images*



Figura 14 – Thot e o Escriba – Louvre, Paris

O cálamo de Thot codifica o tempo, registra os anais da dupla região, escreve a história e a lenda, abre as estradas do mundo do além e dissimula grandes segredos por trás dos símbolos. Esse deus assume a aparência da íbis



Figura 15 – Babuíno de Thot (EA 20869) – Museu Britânico, Londres

branca e preta e da símia hamadriade, ou ainda, do babuíno: Foi assimilado pelos gregos a Hermes e pelos latinos a Mercúrio. Na época helenística, foi proposto como Hermes Trimegisto, havendo larga fortuna e *copia rerum* nos escritos doutrinários, nomeados a partir do nome do deus, e assim chamados “herméticos”.

Já o “Hermes-Thot” da casa Farnesina (figura 15), figurado acima do torso de Augusto, comprova, segundo Bandinelli<sup>37</sup>, o influxo de cultos místicos em Roma, importados aos egípcios e aquemênidas desde antes do século II a.C.. A curiosidade dessa imagem, além daquela que nos interessa – a *dispositio* dos seus elementos, o deus misto – é a relação em símile com o *princeps*, que opera transferência de atributos do primeiro ao segundo elemento da figuração (Hermes-Thot a Augusto).

Além disso, Hermes-Thot em si mesmo é o caso típico de sincretismo religioso, logo de uma parataxe religiosa – se é que isso seja possível – já que une duas vertentes divinas: a greco-romana e a egípcia. Se, de um lado, tem-se o deus das passagens, das mensagens, das trocas e mercadorias, de outro, encontra-se o deus da escrita, dos mistérios e das decifrações e, portanto, também das trocas, das transferências e das metáforas:

---

<sup>37</sup> BANDINELLI, R. B.- *Roma: Arte Romana nel Centro del Potere*, p. 162.

*Parataxe e Images*



Figura 16 – Otaviano como Hermes – Thot - Museu Nacional, Roma

Vale atestar que essa representação de Hermes-Thot (figura 20) não guarda semelhança alguma com o deus egípcio originário, aproximando-se mais de outro ser bestial – a esfinge – que, como misto paratático, também poderia ser observada neste texto. Isso se torna mais evidente quando observamos outras figurações de Hermes-Thot (figuras 16 e 17) nas quais a característica de misto paratático não se verifica:

*Paulo Martins*



Figura 17 – Vaso de Perfume – Hermes-Thot (Br 2938) – Louvre, Paris.

A última *imago* de misto observada é a Quimera, cuja representação mais insigne ou mais típica talvez seja a de Arezzo, hoje no Museu Arqueológico de Florença. Tem origem etrusca, ou simplesmente toscana, que imprime, sob ponto de vista da elocução, um caráter *durior*, de acordo com Quintiliano 12,10.



Figura 18 – Hermes-Thot – Szepmuveszeti Muzeum, Budapeste



### *Parataxe e Imagines*

A Quimera é figura mista, mítica e mística que, a despeito de certa *variatio* operada em outras *imagines*, é posta à luz como um ser cuja cabeça e corpo são de leão, e que tem ainda outras duas cabeças, uma de dragão, outra de cabra. (Talvez trate-se do íbex, tão comum conforme as vertentes de imagens propostas por Kossovitch, como vimos). Outras Quimeras, por seu turno, às vezes são registradas imagetivamente com duas cabeças ou até mesmo uma única cabeça de leão, e ainda com corpo de cabra e cauda de serpente, possuindo certa habilidade, que é de lançar fogo pelas ventas.

Curiosamente, no caso desse misto paratático, há a adesão de seu caráter monstruoso ao léxico, isto é, por ser monstruoso ou, simplesmente, não ser observada no mundo natural, o termo quimera por contigüidade semântica passa a designar o resultado de certa disposição anímica, registrada por Aristóteles no *De Anima, Livro III*: a fantasia ou a imaginação. Assim, a quimera deixaria de designar apenas o ser misto ou monstruoso e passaria ser o resultado de toda e qualquer operação imaginativa não constante do mundo natural.

Remonta ao século VII a.C. na Anatólia, região que assiste ao desfilar dos hititas, frígios, assírios e lídios até a chegada de Ciro, o que torna impossível, pois, atribuir sua origem a uma dessas civilizações especificamente, o que vai ao encontro da tese da convergência das vertentes figurativas do planalto iraniano. Já a filiação mítica é divergente, pois que, ora é fruto de Equidana (mulher/serpente) e de Tífon (o ar em sua vertente furiosa), ora propõe-se que seria a filha da Hidra de Lerna e do Leão de Neméia, ligando-se, assim, ao mito hercúleo, versão essa que atribui sua morte a Belerofonte, montando Pégaso.

*Paulo Martins*



Figura 26 – Quimera em Prato de figuras vermelhas da Apúlia, Louvre, Paris

O misto ou o *monstrum* paratático, seja ele a Sereia (Sirene), o dragão de Marduk, a Glykon, o Thot ou Hermes-Thot ou a Quimera, produz o efeito paratático do acúmulo, da adição bem definida por Mattoso Câmara. Soma-se a isso o caráter não-natural da estrutura, que repercute em chave mítica e hiperbólica: suas ações extrapolando, pois, o limite da natureza, imprimem efeitos de sentido como o espanto, o assombro, admiração, estupefação de carga produtiva do ponto de vista da *argumentatio*. Assim sendo, o misto, essencialmente objetivado por uma *dispositio* necessária, articula-se como função e finalidade discursiva sob a rubrica do *permouere*. Ademais, naturalmente representa *exemplum* figurativo de certa *virtus elocutionis*: o *ornatus*, cuja finalidade, muito além do *delectare*, opera o termo, o fim do *fastidium*, do *taedium*, pois afinal é *mirabile*.

## **V. Conclusões**

A despeito do anacronismo do termo, sob o aspecto filológico, estético, retórico ou poético, a parataxe pode, sim, referendar e pautar certas condições e categorias de leitura de imagens antigas. Contudo, sua utilização inadvertida, isto é, sem delimitação teórica específica, pode produzir equívocos, da mesma maneira que, quando operada em seu campo de aplicação própria – a lingüística –, também provoca ruído, pelo simples motivo de não ser lá também conceito absolutamente definido e fixado, seja pela tradição, seja por certa corrente teórica.

Assim, “parataxe”, como conceito, deve vir acompanhado de especificação e esclarecimento, pois, de um lado, pode significar certo procedimento sintático-morfológico no estudo das línguas clássicas, como grego e latim, e de outro, é bem definido, sob outro matiz, na lingüística moderna.

A utilização do termo/ conceito pelos historiadores da arte deve então ser vista com extrema cautela, pois provoca, senão ambigüidade, ao menos incerteza, que esperamos ter em certa medida inibido.

## **Bibliografia**

- ABRAHAM, W. – *Diccionario de la Terminologia Lingüística*. Madrid. 1961.  
BANDINELLI, R. B. – *Roma; Arte Romana nel centro del Podere*. Milano. 1988.  
BECHARA, E. – *Moderna Gramática Portuguesa*. São Paulo. 1972.  
BIBLIA SACRA – *Iusta Vulgatam Clementinam*. Matriti. 1959.  
BIBLIA DE JERUSALÉM – São Paulo: Edições Paulinas. 1986.  
CARRETER, F.L. – *Diccionario de Términos Filológicos*. Madrid. 1974.  
CUNHA, C. et CINTRA, L. – *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro. 1965.

Paulo Martins

- DUBOIS, J. et ALII – *Dictionnaire de Linguistique*. Paris. 1973
- EPICETUS – *Dissertationes ab Arriano Digestae*. Stutgardiae. 1965.
- ERNOUT, A. et MEILLET, A. – *Dictionnaire Etimologique de la Langue Latine*. Paris. 1967.
- ERNOUT, A. et THOMAS, F. – *Syntaxe Latine*. Paris. 1951.
- FARIA, E. – *Dicionário Latim – Português*. Rio de Janeiro. 1969.
- \_\_\_\_\_ – *Gramática Superior da Língua Latina*. Rio de Janeiro. 1954.
- GAFFIOT, F. – *Dictionnaire Latin- Français*. Paris. 1934.
- GAYNOR, F. et alii – *Dictionary of Linguistics*. New York. 1954.
- GARCIA, O. M. – *Comunicação em Prosa Moderna*. Rio de Janeiro. 1981.
- GRIMAL, P. – *Dicionário da Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2000.
- HORACE – *Epitres*. Paris. 1989.
- ISOCRATES – *Orations* v. iii. *Helen*. London. 1959.
- JOTA, Z. dos S. – *Dicionário de Lingüística*. Rio de Janeiro.
- KOSSOVITCH, Leon – “Vertentes de figuras: o planalto iraniano”. In: *Tiraz*, 2. 2005. pp. 98-142.
- LAUSBERG, H. – *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa. 1972.
- LEWIS, C.T. et SHORT, C. – *A Latin Dictionary*. Oxford. 1987.
- LIDDELL, H. G. et SCOTT, R. – *A Greek-English Lexicon*. Oxford. 1977.
- MARTINHO, M. dos Santos. “O monstrum da Arte Poética de Horácio”. In: *Letras Clássicas*, 2000, 4, pp.191-265
- MATTOSO CÂMARA Jr., J. – *Dicionário de Filologia e Gramática*. Rio de Janeiro. 1964.
- MEILLET, A. et VENDRYES, J. – *Traité de Grammaire Comparée des Langues Classiques*. Paris. 1927.
- MONRO, D. B. – *A Grammar of the Homeric Dialect*. Oxford. 1881.
- MORIER, H. – *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris. 1961.
- MOUNIN, G. – *Dictionnaire de la Linguistique*. Paris. 1974.
- NOTOPOULOS, JAMES A. – “Parataxis in Homer: A new approach to Homeric Literary Criticism”. In: *TPAPA*, 80. 1949. pp. 1-23.

*Parataxe e Imagines*

- OXFORD ENGLISH DICTIONARY – V. III. Oxford. 1933.  
GLARE, P.G.W. (ORG.) – *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: at Clarendon Press. 2006.  
PLUTARCH – *Lives v.ii*. London. 1959.  
POLYBIUS – *The Histories v.1 and 5*. London. 1960 and 1954.  
QUINTILIAN – *Institutio Oratoria. Books IV-VI*. Cambridge: Loeb Classical Library. 1995.  
RAGON, E. – *Grammaire grecque*. Paris. 1982.  
RIEMANN, O. – *Syntaxe Latine*. Paris. 1927.  
SPRINGHETTI, A. – *Lexicon Linguisticae et Philologiae*. Roma. 1962.  
TATE, J. – “Paratatic composition in the oldest greek”. In: *Classical Review*, 51,5. Oxford: Oxford University Press. 1937. pp. 174-5.  
THEOPHRASTUS – *Opera*. Frankfurt. 1964.  
THUCYDIDIS – *Historiae tomus posterior*. Oxonii. 1956.  
VEYNE, P. – *História da Vida Privada v. 1*. São Paulo. 1990.  
WEBSTER’S NEW WORLD DICTIONARY OF AMERICAN LANGUAGE- New York. 1959.  
Title: Parataxis and *Imagines*